

SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Dossier *Le temps du rétro* Portfolio *L'orchestre d'hommes-orchestres* Entretien *The Residents*
Arts visuels *9^e Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie*

12,95 \$ 266 AUTOMNE 2018





LQ
critique
+ littérature

Serge Bouchard

info et abonnement :
lettresquebecoises.qc.ca
Photo : Sandra Lachance

mœbius

revuemœbius.com



revue de création littéraire
fiction, poésie, essais
4 numéros par année

* Portfolio

DIRECTION

Sébastien Dulude

ÉDITION

Daoud Najm

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

DIRECTRICE ARTISTIQUE (PORTFOLIO)

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Louise Déry (présidente)
Bertrand Gervais
Guillaume Lafleur
Bénédicte Ramade
Magalie Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Laurence Perron

CORRECTION D'ÉPREUVES

Luba Markovskaia

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
konnou.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

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

COORDONNÉES DU MAGAZINE

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

DÉPÔT LÉGAL

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

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

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

L'orchestre d'hommes-orchestres (Par Gabrielle Desgagné-Duclos)

L'orchestre d'hommes-orchestres (L'ODHO) est un collectif en arts vivants fondé à Québec en 2002. Regroupant Bruno Bouchard, Gabrielle Bouthillier, Jasmin Cloutier, Simon Drouin, Simon Elmaleh, Nadine Lizotte et Danya Ortmann, L'ODHO travaille dans l'anonymat des rôles au sein d'un orchestre de collaborateurs provenant de disciplines variées (arts visuels, performance, danse, théâtre, musique). Il compte une quinzaine de créations, pour la scène et pour l'espace public, qu'il a présentées dans une vingtaine de pays d'Amérique, d'Europe et d'Océanie. Sa manière unique d'exacerber le lien qui unit l'art et le vivant lui ont valu le Prix Protégé de la Ville de Toronto de la Fondation Glenn Gould en 2013 et le Prix Ville de Québec en 2015.



En couverture : L'Orchestre d'hommes-orchestres et le Théâtre Rude Ingénierie
Les Palais, 2015-2016, Carrefour international de théâtre de Québec. Photo : Renaud Philippe

* Nos collaborateurs

Guillaume Asselin
David Bélanger
Samy Benammar
Marta Boni
Émile Bordeleau-Pitre
Eric Bouchard
Philippe Depairon
Isabelle Décarie
Gabrielle Desgagné-Duclos

Gilles Dupuis
Ralph Elawani
André Habib
Annie Lafleur
Jonathan Lamy
Simon Laperrière
Sylvain Lavallée
Ginette Michaud
Alice Michaud-Lapointe

Katharina Niemeyer
Laurence Pelletier
Laurence Perron
Pierre Popovic
Jean-Pierre Sirois-Trahan
Flavia Soubiran
Jonathan Sterne
Will Straw

DES NOUVELLES DE SPIRALE

Le prix *Spirale* Eva-Le-Grand 2018 est décerné à Gabrielle Giasson-Dulude pour son remarquable essai *Les chants du mime*, publié aux Éditions du Noroît. Le comité a été conquis par son écriture fine et attentive, son sujet des plus originaux, son souci de transmission et son exploration intime des rapports entre le geste et la poésie. Toutes nos félicitations !

L'équipe de *Spirale* est également heureuse de souligner les publications de deux membres de son comité de rédaction, ainsi que de l'une de ses fidèles collaboratrices, parues chez Hélio tropé : *Querelle de Roberval* de Kevin Lambert et *Néons et sakuras*, de Ginette Michaud et Alice Michaud-Lapointe.

C'est non sans regret que nous annonçons le départ de Jean-François Hamel qui a siégé au comité de rédaction de *Spirale* jusqu'au mois d'août 2018. Nous tenons ici à le remercier chaleureusement pour son implication et sa contribution intellectuelle. Nous voulons, par la même occasion, souhaiter la bienvenue à Judith Sribnai et à Thérèse St-Gelais, qui se joindront au comité de rédaction à partir de novembre.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

érudit
www.erudit.org

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

sodep
Société de développement
des politiques
culturelles québécoises

* Sommaire

5	LETTRES <i>Lettre à Spirale</i> [par Maude Veilleux]	72	<i>La crise de la masculinité : Autopsie d'un mythe tenace</i> de Francis Dupuis-Déri [par Laurence Pelletier]	88	<i>Sarah Kofman et Jacques Derrida. Croisements, écarts, différences</i> de Ginette Michaud et Isabelle Ullern [par Isabelle Décarie]
6	CHRONIQUE : LES ENTRETIENS <i>The Residents : avec une brique et un fanal</i> [par Ralph Elawani]	74	<i>Un savoir gai</i> de William Marx		
10	BANDE DESSINÉE <i>Journal d'Italie</i> de David B. [par Eric Bouchard]		<i>La pensée straight</i> de Monique Wittig [par Émile Bordeleau-Pitre]	90	ROMAN <i>Haute couture</i> de Florence Delay [par Laurence Perron]
15	PORTFOLIO <i>L'orchestre d'hommes-orchestres. Démêler l'écheveau du présent</i> [par Gabrielle Desgagné-Duclos]	77	<i>Aperçues</i> de Georges Didi-Huberman [par Ginette Michaud]	92	POÉSIE <i>Sens averse (répétitions)</i> de Valérie Rouzeau [par Pierre Popovic]
66	ESSAI <i>Images à Mallarmé</i> de Jacques Brault [par Ginette Michaud]	80	<i>Faire l'économie de la haine. Essais sur la censure</i> d'Alain Deneault [par David Bélanger]	95	ARTS VISUELS <i>9^e édition des rencontres internationales de la photographie en Gaspésie</i> [par Annie Lafleur]
69	<i>Les chants du mime : En compagnie d'Étienne Decroux</i> de Gabrielle Giasson-Dulude [par Jonathan Lamy]	83	<i>Un thé avec le chapelier fou</i> de Filippo Palumbo [par Gilles Dupuis]		
		85	<i>Un thé avec le chapelier fou</i> de Filippo Palumbo [par Guillaume Asselin]		

DOSSIER

LE TEMPS DU RÉTRO

27	<i>Introduction</i> [par André Habib et Alice Michaud-Lapointe]		<i>Blade Runner 2049</i> de Denis Villeneuve [par Sylvain Lavallée]	54	<i>Director's commentary - Terror of Frankenstein et Sex madness revealed</i> de Tim Kirk [par Simon Laperrière]
29	<i>Watching nostalgia. An analysis of nostalgic television fiction and its reception</i> de Stefanie Armbruster [par Marta Boni]	45	<i>The past in visual culture : essays on memory, nostalgia and the media</i> de Jilly Boyce Kay, Cat Mahoney et Caitlin Shaw	57	<i>Archaeogaming : an introduction to archaeology in and of video</i> de Andrew Reinhard [par Samy Benammar]
33	<i>Conversation sur le rétro. Entretien avec Jonathan Sterne et Will Straw</i> [par André Habib et Alice Michaud-Lapointe]		<i>Nostalgic generations and media : perception of time and available meaning</i> de Ryan Lizardi [par Alice Michaud-Lapointe]	60	<i>The revenge of analog. Real things and why they matter</i> de David Sax [par André Habib]
39	<i>Flickers of film. Nostalgia in the time of digital cinema</i> de Jason Sperb [par Flavia Soubiran]	48	<i>Avant le numérique</i> de Michel Campeau [par Philippe Depairon]	63	<i>Rétrofuturisme du Cyclorama de Sainte-Anne-de-Beaupré</i> [par Jean-Pierre Sirois-Trahan]
42	<i>Terminator : Genisys</i> d'Alan Taylor	51	<i>Analoge nostalgie in der digitalen medienkultur</i> de Dominik Schrey [par Katharina Niemeyer]		

07 Août 2018

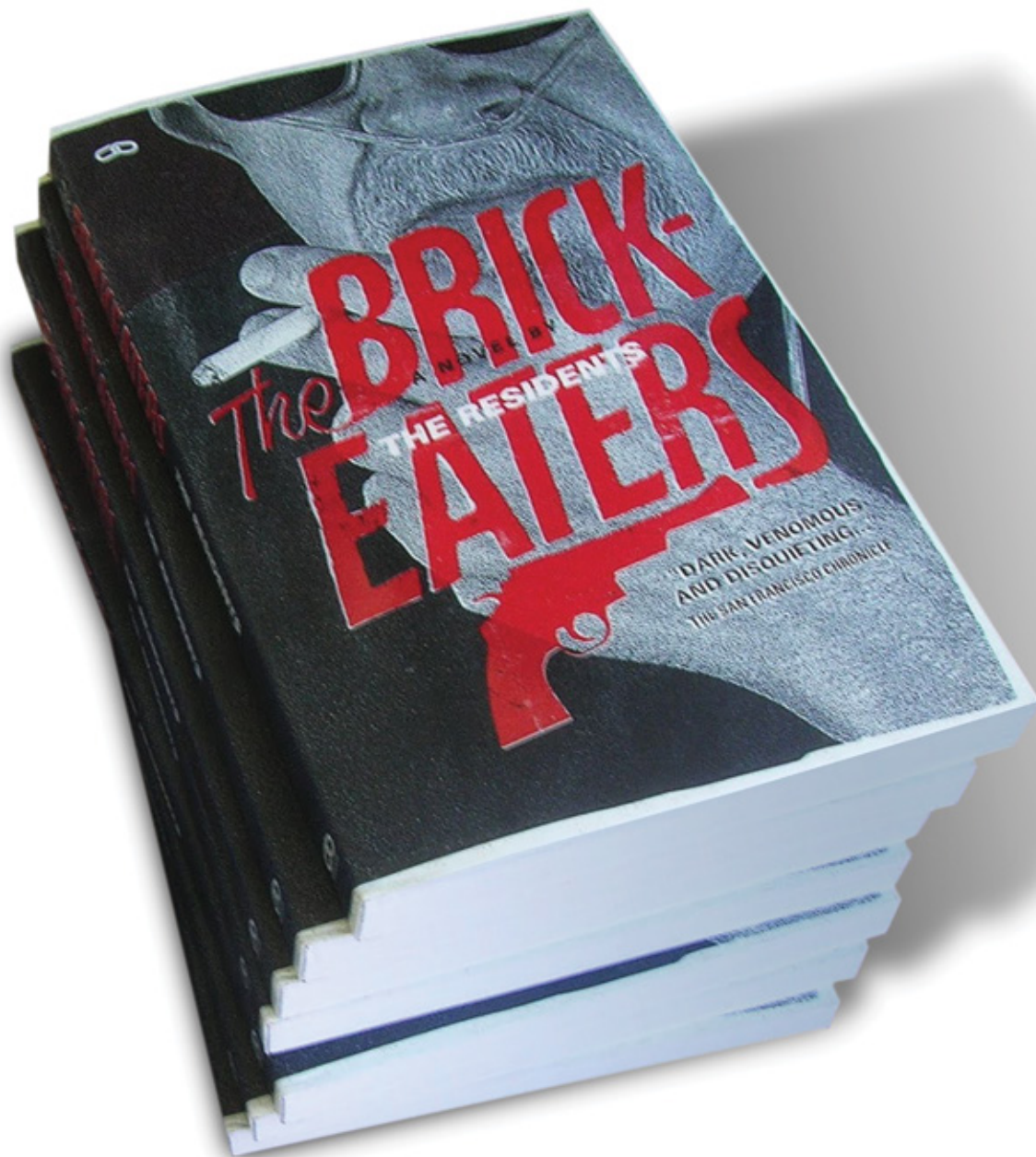
Spirale,

Tous les manches de Matériel habitent chez moi.
Je lis les prisons de fleurs de Michèle Tréhan. Ceux
de maladie mentale de Princesse Inna. Je bois
du café avec Fred Dumont. Je capote en silence.
Je suis collante et déprimée. C'est comme le pire
état. Je m'allonge sur le tapis, mais il pue
à cause de l'humidité. Je m'arrête pas à me
sortir de ce qui me coupe du monde.

Mauds

THE RESIDENTS: AVEC UNE BRIQUE ET UN FANAL

Par Ralph Elawani



Inspirés par deux articles publiés dans le New York Times, les Residents ont fait leur entrée dans le monde littéraire en juillet 2018, avec un polar tordu, placé sous le signe du survivalisme et du big data. La parution de ce premier roman, intitulé The Brickeaters (Feral House), soulève inévitablement une question : comment reçoit-on une nouvelle œuvre d'un groupe si prompt au canular et au pastiche ? À l'occasion de ce reportage, Spirale a pu s'entretenir avec Homer Flynn, le « représentant officiel » du cryptique ensemble sanfranciscain.

On a souvent répété que la seule certitude au sujet des Residents est que l'on ne sait rien d'eux. Après plus de 45 ans de carrière, au-delà de 60 albums (studio, live et compilations), trois CD-ROM, dix DVD et un chapelet de courts métrages et de projets d'art multimédia, l'affirmation peut néanmoins nous rouler en bouche comme du foie de veau cru. Qu'y aurait-il à savoir de plus au sujet du groupe ? Le nom des membres, leurs adresses respectives et le nom de jeune fille de leurs mères ? Allons donc.

En vérité, dès sa formation, le groupe appartenait déjà en quelque sorte au domaine public. En fait foi l'origine de son patronyme, gracieuseté du producteur Hal Halverstadt. L'homme qui avait signé Captain Beefheart sur l'étiquette Warner Brothers et à qui les musiciens avaient fait parvenir une maquette baptisée « The Warner Bros. Album » – en pensant qu'un admirateur de Beefheart y serait sensible –, n'avait pas trouvé de destinataires à qui envoyer sa lettre de refus. Il avait donc posté le tout aux « occupants » (Residents) de l'appartement d'où avait été envoyé l'album, tout en prenant soin d'ajouter la mention « A » pour « *Ariginality* ». Depuis, les Residents sont ce que l'on veut bien qu'ils soient, et ce, même si les membres (restants) ont « révélé » leur identité en s'adonnant des prénoms « Randy », « Chuck » et « Bob » en 2010.

Officiellement actifs depuis décembre 1972, les Residents multiplient à ce jour les communications par la voie de la Cryptic Corporation. À la manière d'une multinationale ambitieuse, le

groupe s'exprime par l'entremise de son « porte-parole officiel », Homer Flynn, lequel insiste encore sur le fait qu'il n'est pas « Randy », le chanteur du groupe.

En juillet dernier, les Residents se sont attaqués à l'un des genres les plus iconiques de la littérature américaine : le roman noir. Racontant l'histoire de Frank Bloodjet, un écrivain paumé et alcoolique de Los Angeles venu à la pêche au Pulitzer au milieu du Missouri, *The Brickeaters* est un roman dans lequel les rebuts du web et du libre-échange hantent le paysage et l'imaginaire de l'Amérique profonde.

Deux articles du *New York Times* l'ont inspiré : un fait divers au sujet d'un braqueur âgé se déplaçant avec sa bonbonne d'oxygène, et un reportage sur le métier de « modérateur de contenu web ». Trois personnages et un absent sont au cœur de l'histoire, dont l'impondérabilité, la concision et l'humour décalé rappellent – dans les meilleurs moments – Kurt Vonnegut : Frank Bloodjet, « l'écrivain-détective » ; Wilmer « Willy » Graves, le criminel à la bonbonne d'oxygène, mort dans une déflagration suspecte ; Ted « Stork » Hendricks, l'acolyte devenu témoin ; et Crawford Beastley, le chef d'une milice d'extrême droite se passionnant pour les armes à feu, les réserves d'eau potable et l'éradication d'Hollywood.

Pour le simple plaisir de me faire montrer un beau grand bateau, j'ai téléphoné à Homer Flynn afin d'en savoir plus. Mais à quoi m'attendais-je ?

Sortir Homer du sous-sol

Il est 14h, heure de San Francisco, lorsqu'une voix grave et monotone se manifeste à l'autre bout du fil. C'est celle d'Homer Flynn, qui m'explique qu'il doit sortir de chez lui puisque des entrepreneurs effectuent des travaux dans son sous-sol. À 72 ans, Flynn est le débit professionnel et le visage binoclard du groupe depuis près de 40 ans. Le narrateur peu fiable d'une aventure artistique qui consiste justement, depuis le début, à jouer sur deux pans : le canular et le pastiche.

Que dire, donc, d'un roman signé par un groupe dont la caractéristique première est d'avoir sacrifié l'ego de ses membres au profit de la chose collective, et qui s'ouvre sur la dédicace : « *À mon père* » ? Doit-on en partant y lire l'humour pince-sans-rire des Residents ? Les propositions littéraires collectives signées d'un seul nom sont généralement l'apanage des groupuscules d'avant-garde. Au cours des années 1990, plusieurs activistes – surtout des milieux post-opéraïstes, en Italie – signaient ainsi des tracts du nom de Luther Blisset. D'une manière similaire, on a cru durant un bon moment que l'auteur « anarchosoufi » Hakim Bey (*T.A.Z.*) – l'une des cibles du « groupe » Luther Blisset – était également une entité derrière laquelle se cachaient d'autres activistes. En ce sens, pourquoi ne serait-il pas permis de regarder cette dédicace comme un miroir tendu à l'Amérique qui a enfanté le roman ? Un peu à la manière de Picasso qui, interrogé par un officiel allemand, durant l'Occupation, au sujet d'une photo de *Guernica*, avait répondu à la question « *C'est vous qui avez fait ça ?* » par « *Non, c'est VOUS !* », les Residents remercieraient-ils leur Midwest natal ? Bien essayé, mais il semblerait que non.

Dans son habituelle contenance, en parlant du groupe et de ses membres à la troisième personne du pluriel, Homer Flynn explique que ce détail est simplement l'œuvre d'un des membres qui s'est permis de souligner la mémoire de son père, qui le destinait à l'écriture plutôt qu'à la musique. L'entrevue sera longue...

« L'ignorance de votre culture n'est pas considérée comme cool »

Dans l'une de ses communications célèbres, la Cryptic Corporation avait employé, en 1978, le slogan « *Ignorance of your culture is not considered cool !* ». La phrase a depuis collé aux semelles du groupe. Il allait de soi qu'une incursion littéraire se ferait par le genre de Chandler et de Hammett, aussi américain que la tarte aux pommes, le baseball et les guerres frauduleuses. Néanmoins, quiconque a fréquenté celui-ci avec un peu d'assiduité le

sait : le polar est davantage que le polar. Comme le disait le regretté Jean-Patrick Manchette : « Rions en tout cas encore une fois des feuellistes qui affirment sempiternellement de tel ou tel ouvrage qu'il est davantage qu'un "roman policier". Le roman noir, grandes têtes molles, ne vous a pas attendus pour se faire une stature que la plupart des écoles romanesques de ce siècle ont échoué à atteindre. »

Première ingérence des Residents dans le champ littéraire, *The Brickeaters* confirme ce que Barbara London, conservatrice du département « New media » au MoMA, de 1977 à 2013, expliquait dans le documentaire *Theory of Obscurity*, que Don Hardy a consacré au groupe en 2015 : « Voici un groupe qui a réellement compris le langage. »

« PENSEZ-Y UN PEU, UNE FOIS QUE VOUS AVEZ UN MULTIMILLIONNAIRE FOU ET CONSPIRATIONNISTE, JUSQU'OU POUVEZ-VOUS ALLER DANS LA FICTION ? »

Ceci dit, pour Flynn – ou plutôt, selon le groupe – le langage est simplement le médium à travers lequel les histoires peuvent être racontées : « *Les Residents se sont toujours considérés comme des storytellers. La plupart de leurs chansons ont des personnages. Ils ont par ailleurs aussi écrit deux scénarios de films et adapté un autre roman en CD-ROM/jeu vidéo [Bad Day on the Midway, 1995].* » *The Brickeaters* ne serait qu'une progression logique ? Allons donc.

Ramené à son degré zéro, *The Brickeaters* s'avère avant tout le récit d'un homme (Frank) qui ambitionne de raconter une bonne histoire. Néanmoins, le roman témoigne aussi de la manière dont la transmission des récits altère ceux-ci. C'est donc

forcément aussi l'histoire de Ted Hendricks, un « modérateur de contenu » trentenaire, qui devient la deuxième voix du livre, alors que Frank est graduellement relayé au poste de modérateur du « contenu » produit par son nouvel acolyte. Les témoignages de cet expert des méandres de YouTube, cités en italique dans le texte, peuvent se lire comme un autre niveau de diégèse, mais aussi comme l'article que Frank envisage initialement d'écrire.

Cette modulation des rôles et des niveaux de narration participe de la fascination du groupe pour les changements de forme. Comme l'explique Flynn, un exemple analogue se trouve du côté de l'album concept *God in Three Persons*, paru en 1988 : « *L'histoire est racontée par un narrateur peu fiable [une espèce de Colonel*

Flynn explique : « *En tant qu'outsider arrivant dans le Missouri, Frank est extrêmement conscient de ce qui l'entoure. Après être devenu amoureux d'une femme qui travaille au poste de police, et s'être ensuite ramassé en prison, en compagnie de Ted, il devient partie intégrante de ce monde. Le reste, le décor, n'est que papier peint.* »

C'est en ce sens que la première partie du livre, intitulée « Bloodjet », est irréconciliable avec la deuxième, « The Stork » (autour de Ted), et la troisième, « Beastley » (autour de Crawford Beastley). Et si la deuxième partie nous fait découvrir les liens qu'entretiennent Ted et le vieux Wilmer Graves, la troisième partie est la culmination des dessous interlopes d'une frange du Midwest américain. Comme l'explique Flynn, d'une manière similaire à ce que Tennessee Williams a souvent fait, l'idée était de faire remonter à la surface la noirceur et les traumatismes engendrés par l'expérience d'une jeunesse passée dans le Midwest ou le sud des États-Unis.

Un roman pour le temps des bouffons

On découvre assez tardivement l'origine du titre du livre. Chose faite, on s'interroge néanmoins au sujet de l'intérêt d'avoir accordé celui-ci au pluriel. En effet, Willy semble, à première vue, être l'unique « *brickeater* » du roman. Il raconte en ces mots sa dernière journée de « *travail honnête* », qui culmine dans un monologue servi par son contremaître : « *Willy, at some point in life you gotta be real... this brick is real. It has substance and if you learn how to use it, it can give you a lifetime of comfort and security, but you can't eat it... you're a good kid, Willy, but you can't eat bricks. [...] Well, that just pissed me off, so I picked up a hammer an' grabbed that brick an' broke the fucker up in a hundred pieces... an' I ate it... with ol'Edgar watchin' the whole time... that night I pulled my first job an' stuck up a 7-11... Hell! Ain't nobody gonna tell Willy Graves what he can't do.* »

Doit-on alors voir tout ce bouffage de briques comme un effort collectif – et si l'on pousse un brin, un emblème de

"IGNORANCE OF YOUR CULTURE IS NOT CONSIDERED COOL!"

©1978 THE CRYPTIC CORP.

the residents

la condition de l'Amérique profonde ? Flynn est de cet avis : « *C'est applicable au monde entier, en fait. Un monde où les gens ont tous leurs briques à manger.* »

Supposément écrit sur la route au cours des dernières années, *The Brickeaters* est aussi un roman de l'ère Trump, celle du « décomplexage » des individus face à leurs positions extrémistes dorénavant considérées comme légitimes. En fait foi le personnage de

Crawford Beastley, survivaliste à la tête d'une milice baptisée la PAGWA (Purity and Grace Is Water and Guns) – un homme qui a « *l'âme d'un poète enterrée dans la bullshit* », un « *water warrior* » possesseur d'une fortune de 267 millions de dollars (fruit de son improbable chance à la loterie), un écorché psychotique dont les interjections EN CAPITALES se lisent comme les monologues d'un GI JOE souffrant d'encoprésie langagière.

« Vous avez parfaitement raison de le voir comme un personnage trumpien, explique Flynn. Néanmoins, le seul problème est que le livre a été écrit alors que Trump n'était pas président. Il était déjà le bouffon que nous connaissons tous, mais n'était pas encore en poste ». Beastley s'avère, malgré tout, la création dont le groupe est le plus fier : « *Pensez-y un peu, une fois que vous avez un multimillionnaire fou et conspirationniste, jusqu'où pouvez-vous aller dans la fiction ?* »

Émule d'un Lavigueur coincé dans l'univers d'Alex Jones, Beastley n'est néanmoins pas le seul personnage qui semble être le prolongement d'une autre figure de la culture américaine. Bien que les Residents avouent ouvertement avoir été influencés par Philip K. Dick et Kurt Vonnegut, leur plus grande influence, au dire de Flynn, serait J. D. Salinger et son *Catcher in the Rye*.

Difficile de le voir à première vue, mais Flynn insiste : « *Vous connaissez Holden Caulfield, n'est-ce pas ? Alors, imaginez Caulfield dans trente ans, avec un problème d'alcoolisme et un divorce sur le dos. Ça donne pas mal Frank Bloodjet.* » Un témoin de son époque, troublé par le doute et le cynisme.

À ce titre, dans un moment lumineux, lors d'une discussion rapportée par Ted, le modérateur de contenu explique à Bloodjet comment il avait résumé son emploi au défunt Willy : « *[J]'assiste au spectacle de la capacité humaine à infliger le mal, à le documenter et à brandir le tout bien haut afin que tous voient à quel point cela est pratiquement infini... Es-tu certain que tu veux entendre tout ce que j'ai à te dire ?* »

En effet, que peut faire un auditeur attentif face à ce genre de discours ? Probablement tendre à son tour un miroir au monde entier. C'est bien en définitive cette pratique à la fois cruelle et loufoque que Flynn voit dans la relation qu'entretiennent les Residents avec l'Amérique. ■

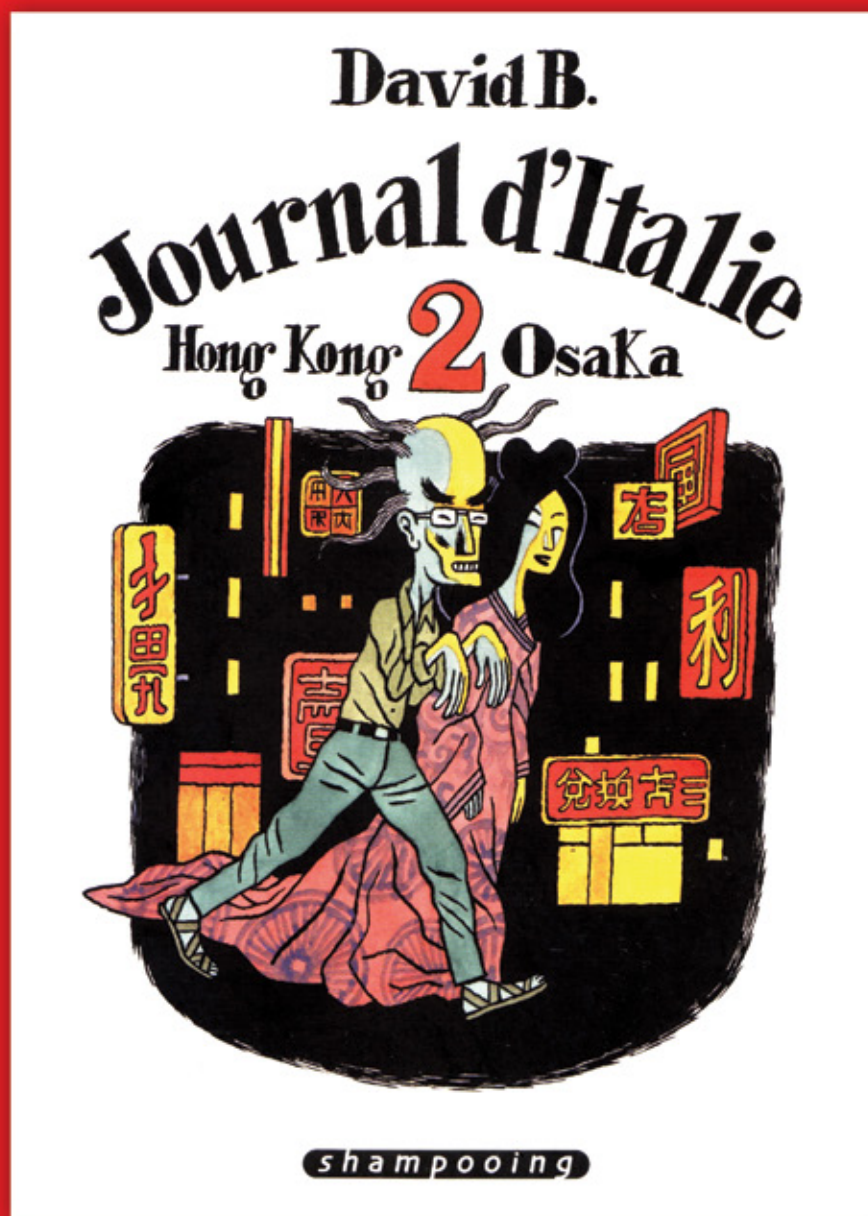
IMAGES DE L'INVISIBLE

Par Eric Bouchard

JOURNAL D'ITALIE, TOME 2 : « HONG KONG – OSAKA »

de David B.

Delcourt, 2018, 140 p.



David B. emprunte l'espace du carnet pour rapporter ses quêtes de fictions, au gré de voyages dans la patrie d'Hugo Pratt ou dans celle de Shigeru Mizuki. En prêtant l'oreille à des témoignages où réel et imaginaire se confondent, il finit invariablement par se laisser contaminer et devenir à son tour personnage.

Le Nîmois David Beauchard est surtout connu pour *L'ascension du Haut-Mal* (1996-2003), chef-d'œuvre incontournable de la bande dessinée autobiographique dans lequel il met en scène la construction de son imaginaire d'auteur à travers l'évolution de la maladie de son frère aîné, épileptique, qu'« *enfant, [il a] vu [...] mourir trois fois par jour* ». Par la suite, il œuvre principalement du côté de la fiction, seul ou comme scénariste pour quelques rares dessinateurs triés sur le volet (récemment, Hugues Micol et Hervé Tanquerelle), collectionnant les intrigues se croisant autour des thèmes de l'Histoire (du Moyen-Orient, notamment), des mythologies, du conte fantastique, des bandits célèbres et de la nuit, le tout étoffé par l'érudition singulière d'un lecteur impénitent fasciné par les références occultes. Disséminées à travers une bibliographie foisonnante, quelques incartades où il revient à l'écriture du soi : *Les complots nocturnes* (2005), récits de rêves faisant écho à ceux de son premier album d'« auteur », *Le cheval blême* (1992), puis les deux tomes de *Babel* (2004 et 2006), enchaînement informel de réflexions et de souvenirs revisitant l'univers de *L'ascension*.

L'espace créatif ouvert avec *Babel* semble d'ailleurs servir de préliminaire au *Journal d'Italie*, dont le premier tome, « Trieste Bologne », aux entrées datées de 2005, paraît en 2010. Le projet, d'une grande liberté, est ainsi présenté par l'auteur en 3^e de couverture : « *Il n'y a rien de meilleur que marcher pour trouver des histoires et de regarder passer les gens lorsqu'on est assis à la terrasse d'un café pour saisir des personnages. Il m'a suffi de me faire passant dans les rues des villes étrangères pour voir les histoires m'emboîter le pas, me rattraper, engager la conversation, proposer leurs*

services et se glisser dans mon livre. Je les ai dessinées comme elles venaient, au fil du temps, en marchant. Il n'y a rien d'autre dans ce "journal" que le plaisir de raconter des histoires. » En somme, l'auteur-voyageur se présente en chasseur d'histoires, qu'il recueille au gré de ses flâneries, évoquant pêle-mêle une société secrète de chats à Trieste, certains rapports entre Lucky Luciano et *Le parrain* de Coppola, une météorologie des rêves, un messie du ghetto juif de Venise, la littérature des rats ou encore une victime d'agression rendue amnésique et sauvée par un renard... De même, le ton se promène entre l'amusement, la critique, la méditation ou l'épouvante mais, quoi qu'il en soit, c'est toujours la fascination qui sert de fil conducteur. En fait, en tissant celui de ses histoires, ce sont pour ainsi dire toutes les préoccupations et obsessions de l'auteur condensées qui servent de guide, car c'est avant tout sa relation à la fiction qui s'en nourrit ; que les portes d'entrée soient d'ordre géographique, onirique ou littéraire, David B. cherche à passer de l'autre côté du réel.

Le masque de la peur, ou perdre la face

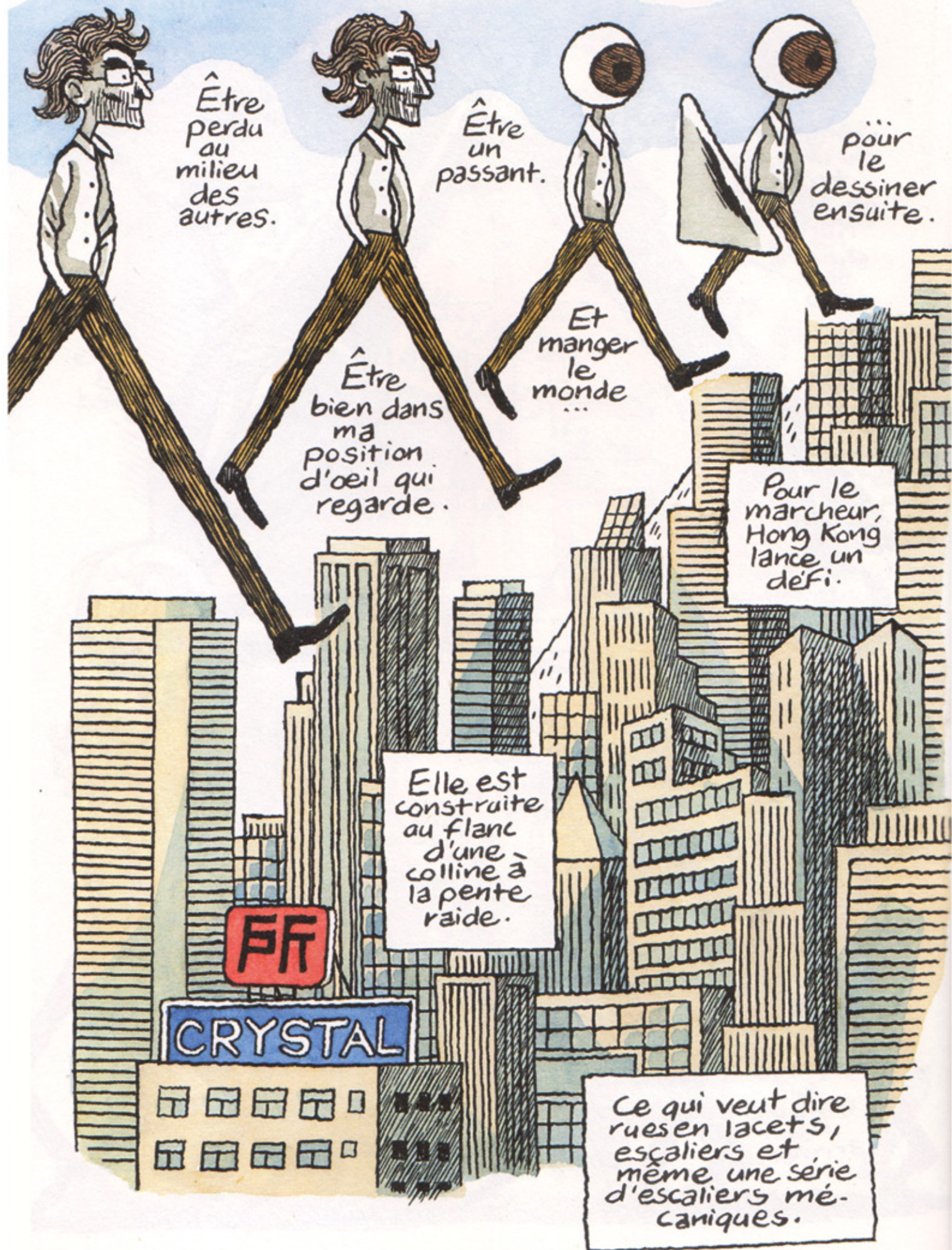
On sera longtemps demeuré dans l'expectative quant à savoir si cette enthousiasmante proposition aurait une suite, et voici que huit ans plus tard, le *Journal d'Italie* se transporte... en Asie (!), pour une seconde tranche de pérégrinations se déroulant toujours en 2005. Au menu : fantômes et triades à Hong Kong, puis kamis, clochards et fantômes – encore – au Japon. Ici, la démarche du narrateur devient plus active : s'il laissait l'étrangeté venir à lui dans le premier tome, il tente cette fois de la débusquer en interrogeant les locaux. Cependant, son projet ne se réalise pas sans mal, car les personnes rencontrées sont souvent hésitantes, voire rétives à l'idée d'aborder de dangereux tabous locaux avec un étranger – *a fortiori* au Japon, réputé pour sa méfiance historique face aux *gaijin* (rapportant une anecdote où un homme croisé dans un parc lui intime de rentrer en Europe, l'auteur parlera d'ailleurs d'un fascisme « *tout en politesse* ») – lorsqu'elles n'affichent pas

franchement leur frayeur. Dans un cas comme dans l'autre, le narrateur aura droit au masque, figure déterminante de son expérience... En effet, face à la puissance de l'interdit (« *il ne faut pas rechercher le commerce des fantômes* », répètera d'ailleurs un curé d'expérience), soit le visage de son interlocuteur se ferme (sourire figé, regard fuyant, silence hypocrite ou changement de sujet, comme si la demande n'avait pas été entendue), soit il se brise littéralement de peur, l'espace blanc des visages se fragmentant alors en un casse-tête de couleurs froides et morbides.

À ce titre, au-delà de la tonalité à la fois fantastique et intime induite par l'abondance de ses aplats noirs et par la rondeur légèrement tremblotante de son trait de pinceau, il faut signaler la richesse et l'inventivité du travail d'imagerie de David B., qui a entrepris son incursion dans la bande dessinée d'auteur par le récit onirique, soit par l'assemblage de signes visuels, au sens sémiologique du terme. En fait, pour l'auteur, qui ne cache pas sa passion pour les surréalistes, c'est la dimension symbolique qui prime, tant en ce qui a trait à l'image qu'à l'articulation des différents éléments graphiques qui la composent. Les personnages peuvent y avoir une fonction soit figurative, soit allégorique, et l'espace dans lequel ceux-ci évoluent peut être soit propre, soit figuré. Ainsi, dans la scène où l'auteur-personnage arpente Hong Kong, ville en pente, sa déambulation s'effectue le long d'un plan oblique abstrait, détaché de celui du décor, alors que son corps démultiplié se fond en un visage d'observateur – composition que n'aurait pas reniée un Magritte, par exemple. En résulte un discours hiéroglyphique, où corps, figures, lettres et voix s'épousent en une sarabande cabalistique d'une « *beauté convulsive* », selon le souhait de Breton.

Passer de l'indicible à l'invisible

À Hong Kong, un midi, alors qu'il est au restaurant en compagnie de compatriotes réunis autour de l'attaché d'ambassade, le serveur apporte au dessert des gâteaux au sésame noir. Personne n'en veut, mais David, par



Être
perdu
au
milieu
des
autres.

Être
un
passant.

Et
manger
le
monde
...

Être
bien dans
ma
position
d'œil qui
regarde.

pour
le
dessiner
ensuite.

Pour le
marcheur,
Hong Kong
lance un
défi.

Elle est
construite
au flanc
d'une
colline à
la pente
raide.

Ce qui veut dire
rues en lacets,
escaliers et
même une série
d'escaliers mé-
caniques.

CRYSTAL

SF

6 octobre

Me voilà au siège
d'une revue consacrée
à la ville d'Osaka.

C'est le
directeur
de la revue
qui me
reçoit.

Notre
traductrice

Lui,
aussi
insiste
sur la
décon-
traction
des gens
d'ici.

Ce qui,
à le
voir,
n'est
pas
frappant.

Je ne
peux pas
perdre
la face,
les
étrangers
n'en ont
pas.
Alors
je me
lance:

Je
m'intéresse
aux histoires
de fantômes.

Le
mot
fantôme
marque son
visage comme
un impercep-
tible coup
de poing
dans la
gueule.

Il
vacille
à
peine.

Il
continue
à me
parler
d'Osaka
comme
si je
n'avais
rien dit.

provocation, les mange tous. Or, il finit par s'apercevoir qu'il y en a un « en trop » par rapport au nombre de convives attablés ; pendant un instant, le narrateur a peur : ce gâteau semble faire de l'ombre... Oui, David a beau vouloir jouer à Alice en se jetant volontiers sur l'étrange gâteau, le noir sésame, qui déverrouille les sombres trésors que convoite cet Ali Baba, est nimbé d'une funeste mise en garde... Ainsi, à travers le barrage d'interdits et d'avertissements, le narrateur aura besoin de passeurs et de passages pour mener à bien sa quête.

En fait, dans ce second tome, l'unité du projet devient plus explicite : l'exploration de mondes invisibles – que l'on choisit de ne pas voir (ceux de la mafia, des laissés-pour-compte...) ou auxquels on ne veut pas croire (celui des esprits, relégué au surnaturel). En se présentant lui-même comme un visiteur du pays des morts, l'auteur s'attirera toutefois la sympathie de certains « imprudents » témoins, tel ce policier qui lui confirme l'interdépendance de ces deux différentes facettes : « *Ce sont les fantômes qui vous intéressent ou ce sont les fantômes de gangsters ? / – Les fantômes m'intéressent, les gangsters m'intéressent et les fantômes de gangsters m'intéressent. / – Vous avez raison car c'est la même chose. Ici en Chine, dans le monde du crime, les gens considèrent que les fantômes sont les hors-la-loi de l'au-delà.* »

D'ailleurs, côté spirite, le Japon n'est pas en reste et semble même une terre d'élection. Ainsi que l'explique le narrateur, aux esprits et aux dieux du shintoïsme originel se sont au fil des siècles mêlés ceux du bouddhisme, puis les démons de la période Heian, les renards et blaireaux magiques de la période Kamakura, les objets animés de la période Muromachi, avant que n'interviennent aussi des arbres et des plantes fantômes... Cependant, à certains égards, il semble que ces fantômes ne soient plus que l'ombre d'eux-mêmes : alors qu'en plein décalage horaire, le narrateur erre dans les *shotengai* (galeries marchandes), il constate avec une certaine amertume que les kamis, esprits traditionnels d'un lieu ou d'une chose, semblent

avoir été tristement recyclés et vidés de leur substance par la société de consommation japonaise en ces omniprésents logos de produits ou de magasins et autres figurines promotionnelles de plastique ou de peluche – des fantômes de fantômes, en quelque sorte. Plus loin, il rapporte le cas d'autres êtres laminés par la même machine, mais bien vivants ceux-là : les habitants d'un village de maisons de carton, dissimulé sous le pont de l'une des innombrables voies rapides d'Osaka. Ils sont l'occasion pour lui de se remémorer tous ces « invisibles »

des apparitions, les « murs » de la bande dessinée seraient donc ceux d'une maison hantée... Pour forcé que puisse paraître ce rapprochement, il appert qu'il trouve une manifestation étonnante dans l'histoire principale de « *Hong Kong – Osaka* », dans laquelle la curiosité du narrateur s'entiche d'un étrange bâtiment plongé dans l'ombre – une ancienne caserne de police qu'on dit hantée – autour duquel une muraille sans porte a été érigée pour en interdire l'accès. Pas de porte, mais sur l'un des murs a été fixée une image à l'effigie du dieu

AU-DELÀ DE LA TONALITÉ À LA FOIS FANTASTIQUE ET INTIME INDUITE PAR L'ABONDANCE DE SES APLATS NOIRS ET PAR LA RONDEUR LÉGÈREMENT TREMBLOTANTE DE SON TRAIT DE PINCEAU, IL FAUT SIGNALER LA RICHESSE ET L'INVENTIVITÉ DU TRAVAIL D'IMAGERIE DE DAVID B.

qui vivent à la rue et qu'il a croisés dans sa vie, puis de les ressusciter dans leur singularité l'espace d'un instant, tel celui qui, étendant son lit de papier journal sur le trottoir, s'arrête et le lit avant de se coucher.

Cela dit, au-delà du sujet, l'obsession narrative de l'auteur, hanté par le désir de mise en images de cet invisible, paraît trouver un réceptacle particulièrement opportun dans la bande dessinée en tant que forme. En effet, la construction de celle-ci – l'acte de dessin – consiste à faire *apparaître* les images d'un récit sur une page blanche, comme un mur à travers lequel on perceraient des fenêtres pour voir ce qui se passe de l'autre côté. Et si ces images sont

des murailles de la Chine ancienne... À l'égard de ce dernier, l'auteur se fait perspicace : « *Si je comprends bien, il protège plutôt l'extérieur de l'intérieur que l'inverse, dans ce cas.* » En fait, sa quête permettra de découvrir que s'y trouvent emprisonnés les « *esprits immatériels* » d'anciens chefs de gangs, revenants de l'au-delà dont on ne devinait la présence que par de subits refroidissements de température – sans doute celle des Ténèbres où ceux-ci avaient été condamnés... En somme, cet immeuble, c'est l'image de la planche vierge, et c'est l'enquête du personnage-auteur qui permet d'y ouvrir des cases afin d'en révéler le contenu – c'est la quête de l'auteur-personnage de rendre visible ce qui ne l'est pas. ■

L'orchestre d'hommes-orchestres.
Démêler l'écheveau du présent

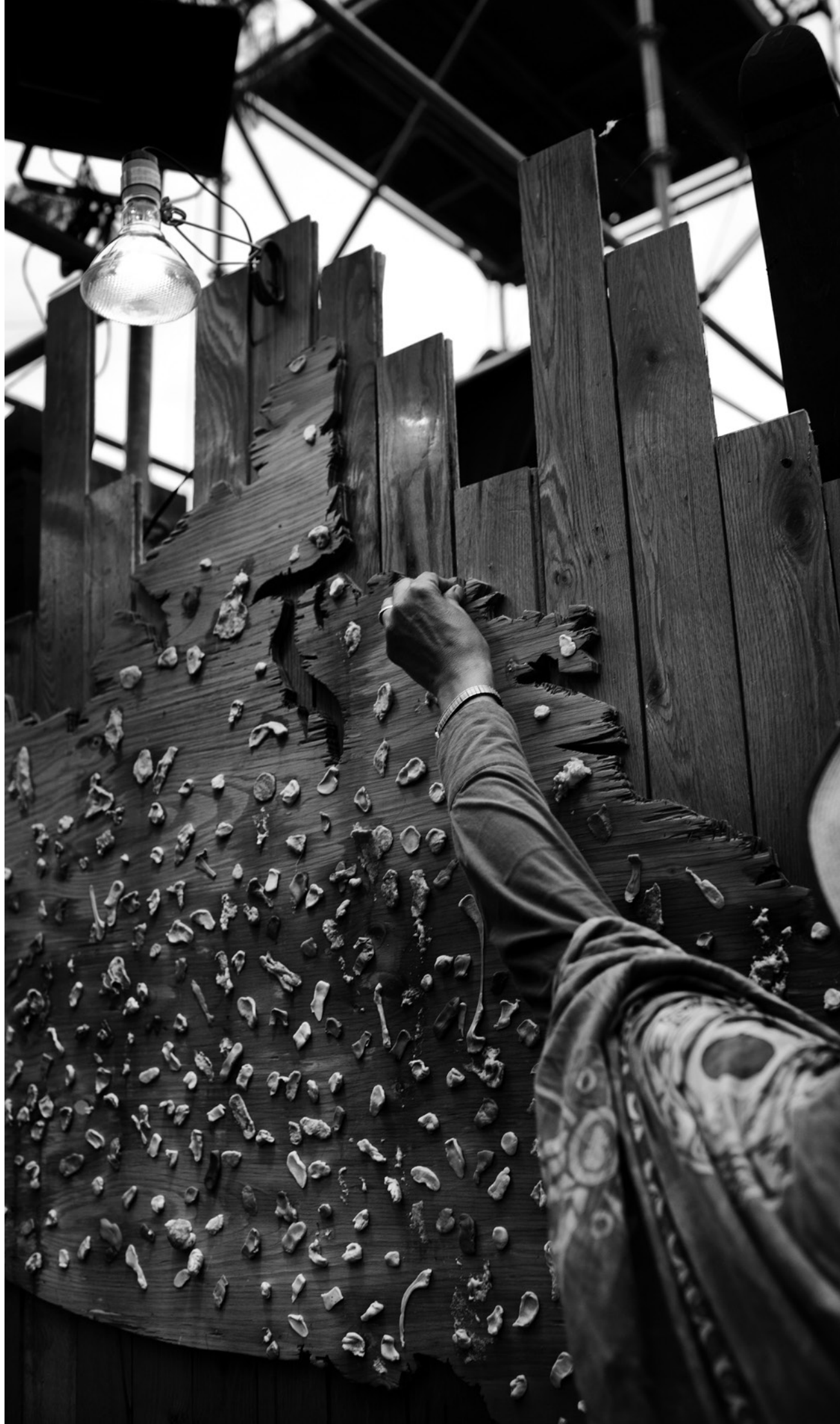


PAR GABRIELLE DESGAGNÉ-DUCLOS



L'orchestre d'hommes-orchestres (L'ODHO) ne s'approprie pas de définition pour décrire sa démarche ; l'usage du terme « indiscipline » veut prôner la possibilité que ses manières de faire puissent toujours être transformées. Pour ses membres, L'ODHO est une aventure qui existe au présent, intense et vivante, dans le plaisir et le bouillonnement des idées. Chacun contribue à l'ensemble en apportant ce qui lui est propre et le résultat, accepte-t-on, ne peut être complètement contrôlé. Son assertion en tant qu'orchestre met en relief la nature polyphonique de ses œuvres, en même temps qu'elle cultive une certaine confusion pour le travail présenté – favorisant la surprise auprès du public et la découverte vis-à-vis de ces *concerts* aux allures tout à fait inédites –, au croisement de la musique, des arts vivants et des arts visuels. Certes, la musique est un matériau que le collectif maîtrise depuis ses débuts et auquel il aime revenir. Mais comme la figure de l'homme-orchestre à laquelle il s'associe, L'ODHO a de multiples talents. Une part importante de son corpus est composée de spectacles pour la scène, dont plusieurs sont reconnus à l'international et font l'objet de tournées récurrentes. Une seconde part comprend des œuvres conçues pour l'espace public au moyen desquelles L'ODHO investit des contextes de diffusion variés, parfois atypiques, et va à la rencontre de différents publics. Ces œuvres – micro-performances dans des environnements mobiles ou déambulatoires composés d'îlots performatifs – se présentent comme des installations qui évoquent diverses formes vernaculaires – caravane, ciné-parc, musée ambulant, parade. Elles donnent lieu à l'exploration de rapports d'échelle et de proximité variables avec le spectateur, qui se voit saisi dans des expériences vacillant entre l'intime et le spectaculaire. Mais ici, comme dans l'ensemble des œuvres de L'ODHO, le spectateur conserve la liberté de faire dans l'œuvre son propre chemin.





150 cabanes, 2017
Dans le cadre du Festival d'été
de Québec
Photos : Charles-Frédéric Ouellet

Épique indiscipliné

Ce printemps, L'ODHO présentait son plus récent spectacle au Théâtre Périscope (Québec). *Tomates* (2018) se présente comme un « *opéra épique indiscipliné* » qui s'inscrit dans la continuité de ses précédentes œuvres musicales pour la scène inspirées d'icônes de la musique comme Tom Waits et Kurt Weill (*Jouer à Tom Waits*, *Cabaret brise-jour* et *Les New Cackle Sisters*). Cette fois encore, L'ODHO amalgame les genres artistiques et les types de représentations scéniques (cabaret, concert, opéra, théâtre musical, etc.) pour mieux déjouer les codes disciplinaires qui leur sont associés.

Avec ce plus récent projet, le collectif, qui a l'habitude de créer en se donnant des règles d'écriture théâtrales, s'est imposé le nouveau défi de la prise de parole et, plus particulièrement, celui de travailler avec une narration. Pourtant simple, cette dernière idée, appliquée à la forme complexe des œuvres de L'ODHO, devient rapidement vertigineuse, car elle implique nécessairement de prendre en compte la multitude dans le tout. L'écriture entrelacée est caractéristique du collectif, mais à la différence des œuvres antérieures, *Tomates* se base sur des choix scénaristiques qui laissent moins de place au hasard. *Tomates* dénote peut-être une tendance de L'ODHO à se fixer des cadres de plus en plus rigides à l'intérieur de la représentation. Chose certaine, elle manifeste un certain raffinement stylistique. La complexité narrative devient plus qu'un des effets de l'écriture et de la performance à plusieurs ; elle est prise en tant qu'assise dans la création et travaille la forme autant que le contenu.

« Révérifier toujours que tu n'es pas caché quelque part hors de ton cercle » (Kafka)

Sur scène, avant même l'arrivée des sept performeurs, le rideau levé expose dans la pénombre un bric-à-brac scénographique énigmatique. Des pièces de mobilier – canapé fleuri, table d'appoint, tapis persan, téléviseur cathodique – évoquent un salon dont le lustre défraîchi paraît porter la mémoire des réunions amicales qui s'étirent jusqu'au matin, animées par la soif d'action. D'autres objets domestiques y sont plus ou moins discernables : des livres, des conserves de tomates Pastene empilées en pyramide, une boîte de mouchoirs, une lampe à l'abat-jour brisé, un sac de magasinage dont le motif est une version douteuse du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. À son arrivée, L'ODHO s'installe en doublant la limite de la scène d'une corde déposée au sol.

Dans ce chaos ordinaire, qui s'avère finement organisé, une curiosité aménage une brèche anachronique : un clavecin. L'instrument rare provoque dès ses premières notes les rires amusés du public. Comme dans un opéra baroque, la partie de clavecin joue un rôle essentiel ; dans une forme de basse continue, sa musique accompagne ensuite sans interruption les voix du reste de l'orchestre. Son coloris sonore distinctif oriente de manière déterminante le ton des dix-sept pièces composées pour *Tomates* (arias, récitatifs, motets et odes, dans des airs originaux rappelant Couperin et Bach).

Tomates s'inspire principalement de deux sources textuelles : le pamphlet *À nos amis* (Les éditions La Fabrique, 2014), rédigé par le groupe anarchiste anonyme connu sous le nom du « Comité invisible », et *Le Sabre de lumière et de vertu de sagesse*, un conte merveilleux recueilli par Vivian Labrie auprès de l'Acadien Hilaire Benoît. Le texte combine donc des styles de langage contrastés, soit celui, très libre, du conte oral – une partie de *Tomates* étant effectivement transmise de façon renouvelée à chaque représentation – et celui, décidément plus affecté, du manifeste politique. Une chose semblable se retrouve dans la musique, alors que *Tomates* superpose un langage contemporain – élaboré à partir d'un geste musical affranchi et d'explorations sonores – au maniérisme du style baroque.

« Vous allez comprendre tout ça plus tard »

Le point de départ du spectacle est une caméra vidéo ; objet rétro s'il en est un, « *une SONY lightsaber x70* ». Son existence, en effet, met en branle l'histoire de *Tomates* – Gabrielle, en conteuse, nous explique avoir donné sa caméra à Bruno –, qui mène tout de suite à une histoire dans l'histoire – et Bruno a demandé à Gabrielle de lui raconter « l'histoire de la caméra » –, qui contient, une fois de plus, une autre histoire – car la caméra, nous dit Gabrielle, est celle du Prince Simon qui, ayant perdu une partie de go contre la Mort d'État, est condamné à lui ramener, en échange de sa vie, le Sabre de lumière et de vertu de sagesse ainsi que son histoire.

La proposition dramaturgique de *Tomates* est communiquée d'emblée au spectateur : « TOMATES, *opéra en deux actes, le premier capturé par le deuxième*. » Comme une bravade, on l'avertit même de ce qu'il peut escompter à la fin : « *Le deuxième acte [...] a ceci de particulier qu'il sera filmé et préparé en direct en même temps que le premier acte*. »





[...] *[V]ous allez comprendre tout ça plus tard.* » Exactement comme dans le jeu de go, tous les éléments sont connus d'avance et il s'agit d'user de « *stratégies combinatoires abstraites* » en construisant des territoires... C'est compliqué, quasi impossible à exécuter (sans parler d'en faire le compte-rendu), mais qu'il suffise de dire ici que la chose se passe effectivement. Guidé par les manœuvres ingénieuses des artistes, le spectateur trouve petit à petit sa route dans un théâtre d'opération. Sur scène, des actions ont lieu en continu : les histoires et les choses se fabriquent en direct. Une toile complexe se tisse, d'objet en action et d'action en objet, s'étendant, fragile, jusqu'à la complétion.

Notons que chaque phrase prononcée par les performeurs apparaît aussitôt en français et en anglais sur un écran-toile-de-fond – un dispositif d'affichage ingénieux pour la traduction, mais qui frappe surtout par le caractère déclamatoire, quasi proverbial, qu'il donne au texte. La noblesse des inflexions musicales additionnées aux textes, tantôt désinvoltes et tantôt graves, offre un contraste comique dont on savoure la justesse d'exécution. Il en va de même des actions et des objets de *Tomates* qui, frivoles ou ordinaires, se trouvent par la musique comme enveloppés d'une dignité nouvelle. Pensons entre autres à ce « prélude » éloquent intitulé *By the Way*, chanté par le personnage de la Mort d'État, dont la « barque » est en fait un *skate board* poussé par le reste de L'Orchestre ; ou encore au mouvement sublimé des balles de ping-pong, qui rebondissent autour du Prince Simon, héroïque dans sa pose et son costume (pourtant composé d'un casque de football, d'une couverture en ratine portée à la romaine et d'un canard en caoutchouc).

Comme toujours avec L'ODHO, le caractère référentiel de *Tomates* n'est pas assimilable à une époque précise, puisqu'il tire sa source d'une accumulation d'anachronismes et d'associations libres d'idées. Le bricolage à partir de matériaux disparates est une méthode de création privilégiée qui va de pair avec l'approche esthétique du collectif. L'art est vivant en autant qu'il conserve un certain « tremblement », une fragilité, voire un aspect non fini. Le collage permet d'*ouvrir* l'œuvre : hétérogènes, les matériaux empruntés portent leur propre signification ; leurs rapprochements, inédits, créent des failles d'où peut surgir la poésie. Les sources (textuelles et musicales) et les objets trouvés (outils, instruments, décors, costumes) sont choisis en raison de la charge forte dont ils sont porteurs, une charge que leur réappropriation veut ensuite court-circuiter au sein de propositions discursives qui oscillent entre clarté, contradiction et abstraction. De cette façon, L'ODHO parvient à discontinuer la linéarité des choses et à rendre sensible l'imprécision du réel.

Et les tomates ?

Dans la création de L'ODHO, le collage est une stratégie qui permet d'obtenir des rapprochements dont les répercussions engendrent une multitude d'échos conceptuels et formels. La tomate, par exemple, est un motif tiré du conte enchâssé dans la pièce – le Prince Simon souhaite que toutes les tomates du royaume se transforment en or. Sa mise en relation avec la critique de l'économie néolibérale, déployée dans *À nos amis*, révèle une ficelle invisible menant à une réalité nouvelle, soit celle de la tomate comme « *caricature des excès du capitalisme* » – une idée soutenue dans d'autres essais politiques et philosophiques que L'ODHO cite de manière implicite. Mais la tomate comme motif amène aussi sa matérialité en la présence de l'iconique conserve de marque Pastene. Laquelle, à son tour, impose sa couleur et transmet le désir spontané d'une panoplie d'objets jaunes (canard, couverture, rallonge électrique, déshabillé de satin, balles de ping-pong). L'objet, qui porte en lui mémoire et fonction, donne aussi un vocabulaire aux propositions scéniques. Sa sélection est avant tout un geste ludique, aussi instinctif que les actions qui vont à partir de lui s'accomplir ensuite dans le corps. C'est un processus qui passe par l'humour et l'émerveillement. Il n'illustre pas un concept, mais au contraire évite d'enfermer l'œuvre dans le symbolique ou dans une logique de représentation, et ce, afin de mieux en ouvrir le sens vers l'imaginaire, l'onirisme, l'absurde. Le travail à partir de l'objet accompagne le travail visuel et sonore. Il est fait d'impulsions, d'explorations qui se fixent par l'usage dans l'écriture, voire dans la construction d'objets-instruments, d'objets-machines, d'objets-costumes, d'objets-décors.

Il ne s'agit pas d'improvisation à proprement parler, mais d'une démarche plus proche de la performance, qui laisse place au déséquilibre et au danger. On peut penser aux installations pour l'espace public, où l'écriture non-linéaire laisse aux performeurs artistes, non-artistes, musiciens, etc., un parcours libre pour arriver jusqu'à la finalité projetée de la représentation. Dans l'œuvre *150 cabanes / homes* (2017) par exemple, un enchevêtrement de saynètes performatives sont réparties dans un échafaudage. Au niveau supérieur, un quatuor en queue-de-pie épluche des patates et les fait tomber dans un tuyau de poêle jusqu'au niveau inférieur. En tombant sur le clavier d'un piano, les patates font quelques notes avant de se faire pousser dans un seau par le pianiste, qui poursuit son morceau sans trop s'interrompre. Le contenant est récupéré par un cuisinier qui l'emporte pour les réduire en fricassée,

jouant des couteaux comme certains jouent de la cuillère. La création se fonde sur un ensemble de règles de jeux, de consignes ou de situations attribuées à chacun ; l'exécution qui vient ensuite est vivante, faisant que les choses ne se passent jamais exactement de la même manière.

Tableaux d'un rêve éveillé

En août 2018, L'ODHO présentait *7 têtes de roi*, un parcours forestier de tableaux vivants coproduit avec l'artiste Claudie Gagnon et autodiffusé dans le Parc naturel régional de Portneuf. L'œuvre *in situ* prend place dans une partie du parc qui s'appelle *le Sentier de la Cédrière poétique*, nom qui n'aurait pu être mieux choisi si on l'avait inventé pour l'occasion, lieu métamorphosé en une galerie sauvage pour peintures d'histoires imaginaires, portraits, scènes de genre, paysages, natures plus vivantes que mortes. À dix-sept heures, le rideau à l'entrée du Sentier s'écarte, et le public pénètre dans les bois qui résonnent d'une musique étrange. En contre-plongée, au creux du tronc ramifié d'un cèdre immense, un roi somnolant sur son trône végétal ballotte un nourrisson endormi. Sous sa cape et son pyjama bleu roi, on devine qu'une de ses jambes est une patte de cervidé. Autour, à hauteur de tête, sur l'écorce de l'arbre, sont accrochés des cadres dorés contenant des miroirs et des peintures d'arbres solitaires. Les sons attirent les spectateurs d'un tableau à l'autre : transformé en admoniteur, on chuchote en pointant du doigt cette « peinture » dont la poésie est muette, certes, mais sonore. Un vrombissement d'insecte trop insistant pour être vrai semble émerger directement des fleurs. En cherchant la source du bruit, on s'aperçoit que ces dernières sont tantôt authentiques (comme ces espèces indigènes, fabuleuses, qui produisent des touffes de soie naturelle) tantôt factices (composées de boules de papier collant ou d'aluminium posées sur des tiges de papier). Les regards glissent d'un détail au suivant. Un peu plus loin, une malle de voyage renversée sur son flanc : assise à l'intérieur comme dans son atelier, une servante en combinaison de nuit s'affaire. Lasse, elle attrape avec des pinces des chardons – méthodiquement récoltés et conservés dans des bocaux – pour en couvrir des chaussettes de laine qu'elle suspend ensuite, une à une, sur une corde à linge de fortune installée entre les sinuosités du sentier.

L'ODHO fait un art d'actions concrètes, un théâtre de choses faites où le geste porte la théâtralité. Ses œuvres font naître l'émerveillement devant la prise de risque et le plaisir sincère des rencontres inédites entre différents aspects de l'art et de la vie. La relation au public se développe dans une sensibilité au présent. La présence complexifiée des performeurs, des objets et des actions travaille le réel et participe à en intensifier la poésie.



L'Orchestre d'hommes-orchestres et le Théâtre Rude Ingénierie
Les Palais, 2015-2016
Carrefour international de théâtre de Québec
Photo : Renaud Philippe

Page suivante :
Tomates, 2018
Photo : Charles-Frédéric Ouellet



LE TEMPS DU RÉTRO

Par André Habib et Alice Michaud-Lapointe

« Chaque période a les survivances qu'elle mérite, ou plutôt qui lui sont nécessaires et, en un sens, [qui] la sous-tendent stylistiquement », écrivait Georges Didi-Huberman dans *L'image survivante*, reprenant Aby Warburg. Qu'il soit question de résurgence, de recyclage, de *remake*, de la culture *vintage*, du rétro ou de la nostalgie, la survivance, prise au sens large, implique toujours une forme de « retour » esthétique, un désir de revenir à des modes, des styles, des formes de vie passées, des régimes sensibles oubliés et les configurations mémorielles précises qu'ils incarnent. Si le phénomène ne date pas d'hier dans l'histoire de la culture, il y a lieu de s'intéresser – et plusieurs chercheurs s'y penchent depuis quelque temps – à la tournure particulière qu'a pris cette mode rétro depuis le début du nouveau millénaire au sein des arts médiatiques (cinéma, jeu vidéo, musique, photographie, télévision), en ce qui a trait à son attachement à des médias considérés comme obsolètes (depuis l'assaut du numérique) et qui suscitent l'engouement par leur capacité à *figurer* une époque, à se présenter comme des objets de mémoire. Qu'est-ce qui, du passé, revient, dès lors qu'il est convoqué de la sorte, et quel effet de subversion mémorielle ou de repli réactionnaire cette convocation génère-t-elle ? Qu'il s'agisse de la mode vestimentaire, des styles musicaux, des walkmans ou des jeux *Fisher Price vintage*, du culte (du grain) du disque vinyle ou de la pellicule super8, cette tendance rétro bien prégnante – même si, il faut bien le souligner, ce n'est le cas que dans un certain milieu, une certaine classe et certaines villes – nous a semblé digne d'être sondée, *a fortiori* puisque ce phénomène ne semble pas avoir suscité une attention importante dans les milieux francophones.

Nous avons volontairement décidé d'accorder à ce terme rétro, aussi englobant qu'insaisissable, plusieurs acceptions : il désigne à la fois un « *look* », une mode, une atmosphère, et sert de clé de lecture pour analyser les modalités d'une culture qui se renouvelle en puisant dans le réservoir de son propre passé, vaste *self-service* capable du pire comme du meilleur. Le terme *rétro* recèle également un caractère d'indétermination utile pour étudier l'hétérogénéité de ces types de retours contemporains où, souvent, il n'est plus question de raviver une décennie précise avec exactitude, mais de fusionner plusieurs éléments d'époques diverses

et de dynamiter toute forme de linéarité temporelle. Le rétro recrée une « impression » de passé, un passé qui en ressort esthétiquement mythifié, idéalisé, savamment recomposé ou, dans le meilleur des cas, travaillé comme une puissance capable d'inquiéter les conformismes du temps présent.

On peut penser, à titre d'exemple, à cette « renaissance de l'analogique » qui trouve un marché de niche étonnant depuis plusieurs années. C'est sous cette bannière que la compagnie Kodak a annoncé en 2015 la création d'une nouvelle caméra super8, tout comme le retour de la mythique pellicule Ektachrome (discontinué en 2011), ainsi que l'apparition de diverses applications faisant la promotion du cinéma argentique, puis d'un nouveau magazine, *Kodachrome*. Cette « renaissance de l'analogique » touche aussi la photographie, si on pense aux appareils instantanés Instax de Fujifilm, au phénomène de la lomographie, au retour du Polaroid ou à des applications mobiles telles que *Hipstamatic* ou *Vintage Scene*. Les dernières livraisons de la série *Star Wars* (2015-2018) ou même *Blade Runner* (2017), de Denis Villeneuve, font réfléchir à la figure symbolique de l'acteur vieillissant et au rôle qu'il occupe au sein de ces « industries de la nostalgie ». La pratique du *retrogaming*, très populaire, s'observe par la remise en marché de consoles de jeu *vintage* (la Classic NES de Nintendo, le Gameboy) ou les innombrables émulateurs de jeux 8-bytes ou 16-bytes. Des séries telles que *Mad Men* (2007-2015), *Stranger Things* (2016-2017) ou *Everything Sucks !* (2018) témoignent d'une volonté de susciter la nostalgie de décennies précises (années 1960, 1980, 1990) en reconstituant au détail près les atmosphères de ces époques. Quel(s) sens accorder à ces résurgences, ces anachronismes qui refusent de disparaître de nos mémoires collectives ? Comment évaluer la soi-disant révolution numérique (d'Internet aux réseaux sociaux) pour que, soudain, l'époque « *d'avant le numérique* » soit porteuse de telles qualités auratiques (et on peut se demander à quel prix) ?

Les textes de ce dossier intitulé « Le temps du rétro » proposent des pistes de réponses à ces questions et interrogent la singularité de ces manifestations esthétiques et culturelles, afin de saisir de quoi elles peuvent être le symptôme, à quels régimes

mémoriels elles renvoient, à quel malaise elles répondent. Plutôt que d'adopter une approche où les nomenclatures entre les concepts de rétro, de nostalgie, de *vintage* et de culture analogique auraient été centrales et hiérarchisées, il nous a semblé intéressant de rassembler ces termes pour les penser de concert, à travers une réflexion épistémologique plus large, et repérer leurs zones de contact. En témoignent d'ailleurs la position théorique de plusieurs articles de ce dossier, qui s'appuient sur les travaux de Svetlana Boym (*The Future of Nostalgia*, 2001) afin de voir comment la distinction établie par l'autrice entre « nostalgie restaurative » et « nostalgie réflexive » se comprend près de vingt ans plus tard dans le milieu des arts médiatiques, mais aussi sur les théories d'Elisabeth Guffey, incontournables aujourd'hui pour examiner l'histoire de la culture rétro depuis les années 1950 et pour comprendre le caractère ironique que l'autrice lui dénote.

LE RÉTRO RECRÉE UNE « IMPRESSION » DE PASSÉ, UN PASSÉ QUI EN RESSORT ESTHÉTIQUEMENT MYTHIFIÉ, IDÉALISÉ, SAVAMMENT RECOMPOSÉ OU, DANS LE MEILLEUR DES CAS, TRAVAILLÉ COMME UNE PUISSANCE CAPABLE D'INQUIÉTER LES CONFORMISMES DU TEMPS PRÉSENT.

Les ouvrages théoriques investiguant la question du « rétro » et les liens qui l'unissent aux concepts de média, de nostalgie et de retour de l'analogique se sont par ailleurs multipliés durant la dernière décennie, notamment dans le monde universitaire anglo-saxon. Depuis les travaux pionniers de Bruce Sterling (qui a lancé le « Dead Media Project » en 1995) et de Charles Acland (*Residual Media*, 2012), des ouvrages ayant émergé de l'archéologie des médias (en Allemagne et ailleurs), nombre de chercheurs

ont tenté de circonscrire les problématiques entourant ces formes de retour. Dans *Media and Nostalgia : Yearning for the Past, Present and Future* (2014), Katherina Niemeyer soutient que la culture contemporaine évolue au cœur d'un « *nostalgia boom* » qu'il est possible d'interpréter comme le symptôme d'une crise de la temporalité. David Sax, dans *The Revenge of Analog. Real Things and Why They Matter* (2016) parle d'un retour nécessaire – « *with a vengeance* » – de la « réalité » (dont le numérique avait provoqué, on le sait depuis Baudrillard, la désertification) et d'un besoin culturel pour les « vrais objets », qu'il qualifie d'analogiques. Jason Sperb critique, dans *Flickers of Film. Nostalgia in the Time of Digital Cinema* (2015), la manière dont Hollywood pastiche son propre passé de façon complaisante. Cette question de la « gestion du passé » n'a, de toute évidence, cessé de hanter notre culture depuis au moins les années 1970, et se pose à nouveau à notre époque dite post-numérique. En ce sens, comment aménager au passé une place pour qu'il soit compatible avec notre monde contemporain ? Comment diagnostiquer les affects et les formes régressives de ces retours édulcorés ? Ou comment, au contraire, faire du passé une force insoumise qui trouble (plutôt que de se confondre avec) le cours du temps présent ?

Le « temps du rétro » – ou « ce » temps du rétro, s'il a pu être figé en l'espace de ce dossier thématique – s'est laissé appréhender à travers ses différentes monstrations esthétiques, qu'il soit apparu à nos auteurs et autrices sous la forme d'une insoumission à l'obsolescence engendrée par le raz-de-marée du numérique, d'une réécriture historique visant à rendre justice à la valeur méconnue d'œuvres oubliées, comme un besoin de mettre en question les notions d'authenticité, de matérialité, de culte, d'aura, ou même comme une manière d'ausculter les liens étroits entre mélancolie, mémoire individuelle et mémoire collective. À la dimension quasi fantasmagorique que suscitent ces *retours à*, sans doute faudrait-il, à la suite de Benjamin, en appeler à des formes d'éveil, afin de ne pas trop succomber à leur charme et demeurer vigilants quant aux logiques économiques, géopolitiques et sociales qui les commandent. Ce n'est peut-être qu'à cette condition qu'on pourra comprendre et diagnostiquer les survivances que notre époque aura méritées et qui lui sont nécessaires, aujourd'hui, pour pouvoir (se) survivre et, qui sait, peut-être, mieux se réinventer. ■

RÉTRO TÉLÉ. NOSTALGIE ET PLAISIR DE LA RÉACTIVATION

Par Marta Boni

WATCHING NOSTALGIA. AN ANALYSIS OF NOSTALGIC TELEVISION FICTION AND ITS RECEPTION

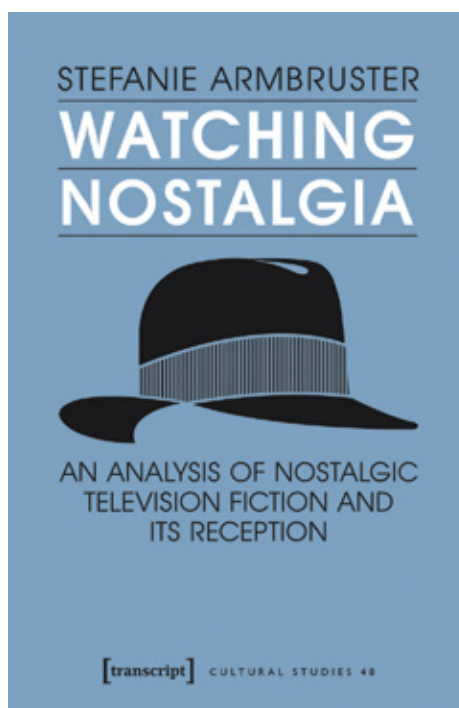
de Stefanie Armbruster

transcript Verlag, 2016, 436 p.

La télévision a toujours été un creuset de mélanges intertextuels : elle construit des récits éclectiques qui jouent avec les différents genres et les vastes archives de son histoire. Aujourd'hui, dans un panorama plus que saturé, on assiste à un retour en force des récits et des représentations à l'écran de technologies « du passé » qui, loin d'être révolues, se trouvent sans cesse réactivées, offertes pour une redécouverte à la lumière de la maîtrise technologique que l'on possède aujourd'hui. Les études de marketing affirment même qu'un tel « *blast from the past* » serait un moteur encourageant les consommateurs à acheter davantage. Un véritable plaisir du rétro émerge, consistant, pour les créateurs, à puiser dans les répertoires de la culture populaire et à développer des formes variées de recyclage. Cette rétro-mania peut être comprise à travers le concept de nostalgie, qui se manifeste à la fois comme marqueur stylistique et comme geste de réactivation d'une mémoire individuelle et collective.

Conservatrice, la nostalgie ?

Le livre de Stefanie Armbruster, *Watching Nostalgia*, nous encourage à investiguer du côté du lien entre textes et spectateurs. L'ouvrage, organisé en neuf chapitres, propose d'entrée de jeu une analyse théorique de la nostalgie, qui part de son acception large et pré-médiatique, traditionnellement considérée, suivant son utiliza-



tion dans le romantisme, comme une pathologie, ou quelque chose d'assimilé à une émotion négative. Autrement associée au « mal du pays » ou au « regret mélancolique d'une chose révolue ou d'une chose qu'on n'a pas connue », la nostalgie pourrait être aujourd'hui considérée, en partie du moins, comme un sentiment foncièrement conservateur, basé sur un désir de retrouver un monde encore non altéré par les transformations récentes, notamment par la vitesse des changements technologiques, sociologiques ou civils. C'est en ce sens que l'historien Christopher Lasch analysait les réponses à la révolution culturelle des années 1960, ou que Wolfgang Schivelbusch affirmait que, dans le monde industriel, les produits

de consommation étant constamment remplacés par de nouveaux, les êtres humains se réfugient dans la nostalgie. Mais est-ce vraiment une fuite, une douleur, qui génère le plaisir contemporain du rétro ? Selon Armbruster, la nostalgie peut devenir un plaisir très attractif, capable de contribuer à la construction d'une identité à la fois personnelle et collective.

La création d'un espace partagé

Si l'idée de la nostalgie à l'égard d'un passé *irretrievable* (Pam Cook) met l'accent sur la douleur d'un retour impossible ou implique un éthos conservateur, la nostalgie est aussi la source de sensations agréables. S'appuyant sur les sciences cognitives, Armbruster

définit la nostalgie comme une émotion et un *mood* qui peut être étudié de manière empirique. Ainsi, l'auteure effectue un travail d'enquête (*focus groups* ou questionnaires) centré sur les réactions d'un échantillon de spectateurs allemands et espagnols âgés de 25 à 35 ans et de 55 à 65 ans, qu'elle associe à une analyse textuelle exposant les éléments pouvant potentiellement produire un sentiment de nostalgie dans les séries *Knight Rider*, *The Avengers*, *Mad Men* et *The Borgias*. Notons d'emblée un certain manque de pertinence, surtout en ce qui concerne le *period drama* *The Borgias* : pouvons-nous parler de nostalgie dans ce cas où la période mise en scène est très éloignée ?

L'auteure affirme que la télévision classique, plus que d'autres médias, favoriserait une relation nostalgique au temps, en vertu d'une persistance de ses programmes. Selon Derek Kompare, la télévision est le lieu où se construit la mémoire d'un pays : « *some of [...] the country's most prominent collective memories of the last 50 years have centered on television.* » Héritage commun, la télévision permet de créer un sentiment de communauté, et la nostalgie qui en émane renforcerait un lien émotionnel basé sur le partage d'un imaginaire. Les séries sélectionnées permettent ainsi à Armbruster de proposer une idée de territoire dans lequel le passé personnel de l'individu face à son poste de télévision, avec ses propres souvenirs, se mêle au passé collectif d'une génération de spectateurs, via les souvenirs de récits et d'atmosphères partagées.

La nostalgie se construit dans une interaction

Ce qui déclencherait potentiellement la nostalgie est ce que l'auteure définit comme le « genre » de l'expérience : « rediffusions », « *remakes* », « *period dramas* ». Il s'agit là de catégories qui, une fois identifiées et choisies par les spectateurs, mettent en place un certain *mood setting*. L'étude de réception permet de comprendre que l'objet de la nostalgie se constitue à travers l'interaction de plusieurs éléments : 1) la sensation de pouvoir améliorer un passé perçu comme tel 2) la grande pertinence des thèmes et des sujets pour le spectateur 3) la référence au monde personnel du spectateur 4) le caractère irréparable du passé représenté 5) le passé vu positivement en rétrospective 6) le contexte d'appréciation positif pendant le visionnement.

Les cinq premiers points, thématiques, pourraient s'appliquer aussi à d'autres domaines que le télévisuel, puisqu'ils gardent en leur centre le rôle puissant des techniques audiovisuelles dans l'évocation d'un environnement, avec ses détails, ainsi que dans la création d'un style particulier qui rend hommage à des techniques du passé. Aussi, il

est intéressant de remarquer que le sixième point, concernant le contexte, fait émerger l'approche pragmatique d'Armbruster, qui tient compte à la fois de la dimension textuelle et narrative des séries et de leur place dans la programmation d'une chaîne, dans la saison télévisuelle, et des usages des spectateurs. Mais il est également nécessaire de souligner que les programmes sont désormais de moins en moins liés à leur place dans la grille. L'ouvrage étant tiré d'une thèse écrite en 2013, il est dépourvu d'une réflexion portant sur l'activité de visionnage sur les plateformes en ligne (de Pirate Bay à YouTube, en passant par Hulu et Netflix), sur lesquelles au lieu de « recevoir » un flux de programmes, les spectateurs se tournent vers certaines émissions du passé via des catalogues foisonnants. Dans ce cas, la nostalgie n'est pas subie ou absorbée, comme pour les « *reruns* », mais elle est voulue et recherchée. À côté de grandes séries et d'une énorme productivité télévisuelle, les spectateurs aiment parfois revenir vers des séries moins complexes sur le plan narratif ou thématique, comme les sitcoms ou les *teen dramas*, qui leur rappellent leur jeunesse. C'est ce que les grands groupes comme Netflix et Hulu ont compris : la programmation « nostalgique » fonctionne, selon Lisa Holme, vice-présidente des acquisitions du contenu chez Hulu, comme du « *comfort food* », facile à consommer, avec un engagement limité et une bonne dose d'indulgence. La relation au temps, pour les spectateurs, n'en est pourtant pas amoindrie, au contraire. L'accessibilité au répertoire du passé récent renforce un sentiment d'appartenance chez ceux et celles qui l'ont vécu, et nourrit l'intérêt et la curiosité pour les récits et les décors de l'époque chez les plus jeunes, comme les milléniaux ayant récemment découvert *Friends* grâce à sa mise à disposition sur Netflix au début de l'année 2015. Soulignons que, dans ce cas, la découverte a été parfois problématique, notamment en termes, des réactions à ce que les plus jeunes ont perçu comme des représentations sexistes, racistes ou homophobes. L'ouvrage d'Armbruster n'aborde pas les manifestations les plus récentes de la rétro-télévision dans laquelle un passé bien plus récent, justement, celui qui précède l'arrivée du numérique, est mis de l'avant. Aujourd'hui, les années 1980 et 1990 – qui sont aussi le créneau dans lequel la télévision s'est définie telle qu'elle est aujourd'hui – font l'objet d'une reprise qui passe par deux chemins principaux : 1) le *reboot* ou la résurrection de séries marquantes ou de films (*Twin Peaks*, *X-Files*, *Roseanne*) 2) le choix de cette période comme arrière-plan pour la création de nouvelles histoires, plus ou moins liées de manière intertextuelle à d'autres œuvres cultes, notamment dans le cas des *Netflix Originals* (*Stranger Things*, *The End of The F***ing World*, *Everything Sucks* !).



Style nostalgique

Milieu des années 1980. Une nuit d'Halloween, trois garçons se baladent dans un petit village des États-Unis, habillés comme les protagonistes du film *Ghost Busters* (Reitman 1984), mais le *trick or treat* se transforme rapidement en moment de terreur : le plus sensible des trois, Will, assiste à des visions horribles où figure un être surnaturel qui menace sa petite ville de banlieue. Couleurs, mise en scène, musique, graphisme du générique, technologies renvoyant aux années 1980 (le walkie-talkie, les jeux d'arcade, les cassettes audio et le *walkman*, les BMX, le téléviseur) : la série *Stranger Things* (Netflix, 2016-) est truffée de références qui évoquent à la fois le cinéma de Spielberg, les romans de Stephen King et la télévision familiale des années 1980-1990. Si Umberto Eco avait déjà analysé, en 1984, le moment de la nuit d'Halloween représenté dans *E.T.* (Spielberg, 1982), dans lequel le petit extraterrestre abandonné des siens croise des enfants habillés en personnages de *Star Wars* lui rappelant sa planète, le décrivant comme un exemple de l'art de l'intertextualité et de la reprise typique des médias postmodernes, il

est clair que la télévision d'aujourd'hui ne produit pas seulement des clins d'œil ou des citations, mais qu'elle élève le plaisir du rétro au rang de moteur de la production de récits. Si *Watching Nostalgia* a le mérite d'approfondir quelques mécanismes de la réception spectatorielle et de réévaluer la nostalgie comme une émotion productive, le corpus de séries choisi n'historicise pas suffisamment le phénomène : les nouvelles productions des services de *streaming* comme Netflix nous poussent à creuser davantage la relation entre la mémoire typique du média, les nouvelles incarnations nostalgiques et, peut-être, le glissement de fonction qui s'opère entre un regard mélancolique vers le passé et un emploi du passé récent comme territoire exotique facilement exploitable.

Tourisme culturel et rachat du passé

Les milléniaux exposés au récit de *Everything Sucks!* (Netflix, 2017) n'ont sûrement pas connu les couloirs d'école et les bals de finissants de l'année 1997. Ils ont probablement (mais pas nécessairement) eu l'occasion de visionner des séries de l'époque

(*My So-Called Life*, *Buffy*...) et de se bricoler, peut-être grâce à des passeurs plus âgés fascinés par la possibilité d'habiter à nouveau un monde connu, un imaginaire composé de bribes célébrées comme *cultes*. Survenant à un moment où les plateformes rendent disponibles des séries anciennes ou en proposent des *revivals*, ces nouvelles séries sont en effet conçues pour fonctionner même en l'absence d'un tel imaginaire, mais avec la certitude de stimuler une curiosité pour un monde adjacent similaire à celle du touriste. Tout en étant racontés de manière universelle (sur le mode du récit classique mettant au centre un anti-héros ou un groupe d'anti-héros, ici des *nerds* en période scolaire), ces récits capitalisent sur l'attrait d'une époque « proche » mais déjà révolue, dans un environnement minutieusement reconstruit.

IL EST CLAIR QUE LA TÉLÉVISION D'AUJOURD'HUI NE PRODUIT PAS SEULEMENT DES CLINS D'ŒIL OU DES CITATIONS, MAIS QU'ELLE ÉLÈVE LE PLAISIR DU RÉTRO AU RANG DE MOTEUR DE LA PRODUCTION DE RÉCITS.

La représentation du média télévisuel ou cinématographique y est offerte sous la forme d'hommages à des technologies relevant du passé : la vidéo ou l'analogique se retrouvent au centre de l'œuvre, répondant ainsi à la curiosité de consommateurs qui accèdent à la télévision à partir d'une plateforme numérique et qui n'ont jamais connu d'autres dispositifs et supports. Pensons à la séquence dans laquelle le jeune protagoniste, Luke, veut séduire son amie Kate dans *Everything Sucks* ! : il lui prépare une vidéo qui passera à la chaîne de télévision du lycée et qui imite les principaux vidéoclips des années 1990. Le plaisir du rétro investit le style de l'image et les marqueurs médiatiques qui lui correspondent (VHS et autres.). Dans *Everything Sucks* !, le retour au passé est aussi vécu comme une possibilité de rachat et de réparation sur le plan des représentations pour ces personnages de *nerds*, fréquents dans les séries de l'époque. En effet, les adolescents habitant

le village de Boring, Oregon, sont représentés avec davantage de diversité et d'agentivité, notamment en termes de sexualité, que dans les clichés courants sur les années 1990. Dans l'épisode final, on assiste au triomphe d'une relation queer que les réseaux télévisuels de l'époque n'auraient certainement pas accepté de montrer : la jeune Kate Messner, qui jusqu'alors ne savait pas exprimer son attirance pour les femmes, arrive enfin à embrasser une copine plus âgée, Emaline Addario. La série propose ici la possibilité de réécrire les clichés et les stéréotypes en leur donnant un futur impensable auparavant et, pour cette raison, offre aux fans de nouvelles représentations potentiellement capables de soutenir des phénomènes de reconnaissance, de créativité (comme le prouvent les nombreuses *fan fictions*) et, éventuellement, d'activisme. Comme le souligne le site Autostraddle, ce parcours de « sortie du placard » est entamé grâce à la possibilité pour Kate de voir une situation qu'elle ne pensait pas possible, lorsqu'un soir elle aperçoit un couple lesbien dans un bar : « *And then, tonight I looked at these people, and I thought maybe there's a future where I don't have to be a freak. Maybe I can be who I am and that's okay.* » Accueillant ce type de représentation très contemporain (même s'il reste encore plutôt rare à la télévision aujourd'hui) au sein d'une série qui situe son espace diégétique et ses références dans le passé, le court-circuit nostalgique apparaît productif. Il s'agit là moins d'une « *critical intertextuality* » (Jonathan Gray) basée sur l'ironie (aussi très importante dans la culture du rétro, selon Elizabeth Guffey), que du besoin de retourner à un espace connu, ou présenté comme appartenant à un passé révolu, et d'y apporter des changements. Le récit sériel télévisuel encourage donc une relation nostalgique à un passé conçu comme encyclopédie réactivable. La nostalgie se fonde sur l'exotisme d'un monde à peine éloigné, dans le rétroviseur, mais appartenant inéluctablement au passé. Tout en demeurant en quelque sorte la manifestation d'un regret mélancolique puissant, elle est aussi une forme de curiosité technophile qu'éprouvent les spectateurs contemporains pour des mondes atteignables en un clic, choisis parmi une panoplie de programmes tout aussi accessibles, et ce, au bénéfice d'au moins deux couches générationnelles réunies. Et si, comme l'écrivait David Lowenthal dans *The Past Is a Foreign Country* (1986), « *the past we depend on to make sense of the present [...] stems mainly from our own few years of experience* », la télévision d'aujourd'hui répond au besoin de représenter, de repenser et, par-delà, de construire une expérience aussi étoffée que possible du passé récent, qui contribue peut-être à mieux lire le présent. ■

¹ <https://www.socialmediatoday.com/marketing/stranger-things-proof-nostalgia-marketing-works>

² Voir aussi Cross, Gary. *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*. Columbia University Press, 2015.

CONVERSATIONS SUR LE RÉTRO

ENTRETIEN AVEC JONATHAN STERNE ET WILL STRAW

Par André Habib et Alice Michaud-Lapointe

Will Straw et Jonathan Sterne sont tous deux professeurs au Département d'histoire de l'art et communications de l'Université McGill. Will Straw est l'auteur de Cyanide and Sin : Visualizing Crime in 50s America (PPP Publications/Andrew Roth Gallery, 2006) et d'innombrables articles sur la culture populaire, la nuit et l'urbanité dans le domaine de la musique et de la presse à sensation. Jonathan Sterne est, pour sa part, spécialiste d'histoire, de technologie et de théorie du son. Il est l'auteur de The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction (Duke University Press, 2003) et de MP3 : The Meaning of a Format (Duke University Press, 2012). Il a également dirigé les ouvrages The Politics of Academic Labor in Communication Studies (Annenberg Press, 2013) et The Sound Studies Reader (Routledge, 2012).

Spirale : La compagnie Kodak a récemment annoncé le retour de l'Ektachrome, une pellicule qu'elle avait discontinuée en 2011. Dans la vidéo qui en faisait la promotion, on entendait une voix féminine expliquer : « *Au cours des dernières années, nous avons vu plusieurs choses faire un retour. Des choses que nous pensions avoir perdues au profit de l'ubiquité et de la commodité de la technologie numérique.* » Ces mots sont prononcés alors qu'on voit des personnes fouiller dans des rayons de disques vinyles, lire des « vrais » livres, charger de la pellicule 35mm dans des appareils photos, etc. La première question qu'on pourrait se poser est : qu'en est-il vraiment ? Si le « vieux » ne cesse de faire retour, y a-t-il quelque chose de particulier dans la manière qu'ont les choses de « revenir » aujourd'hui ?

Jonathan Sterne [JS] : Si vous regardez les choses du point de vue du consommateur, dans l'histoire des médias, il y a bel et bien quelque chose de particulier dans le fait de considérer comme *rétro* des technologies domestiques. Je crois que cela a à voir avec ce que Friedrich Kittler appelle les « médias techniques ». Ils ont existé assez longtemps pour avoir fabriqué des souvenirs, avant de sombrer dans l'oubli, ou encore pour permettre à une nouvelle génération n'ayant pas connu ces appareils de les

découvrir. Du point de vue économique, pour moi, ce n'est pas très différent de la mode rétro dans le domaine du vêtement ou des instruments *vintage*. Mais le fait que des gens s'intéressent à des vieux gadgets aujourd'hui diffère grandement de ce qui se passait au début du xx^e siècle, ou dans les pays de l'Est durant la période communiste, où vous trouviez des bricoleurs qui étaient simplement intéressés à continuer de faire rouler des vieilles choses.

Spirale : En effet, ce que l'on voit aujourd'hui dépasse largement le monde des collectionneurs et des bricoleurs amateurs.

JS : Oui, exactement. Il y a quelques années, je suis entré dans la boutique « La fin du vinyle » sur la rue St-Denis, à Montréal. On y trouvait des petites brochures destinées à leurs plus jeunes clients qui expliquaient comment monter une chaîne stéréo, avec tourne-disque, haut-parleur, amplificateur, etc. Il fallait instruire ces jeunes, puisqu'ils n'avaient jamais possédé ces objets. Ceci est très différent d'une personne qui dit : « *Je vais retaper cette vieille bagnole en usinant les pièces moi-même* » ou qui bricole des vieux postes de radio, des amplificateurs. Ce type de pratique existe depuis longtemps et est associé à une sous-culture surtout pratiquée par des hommes dans la cinquantaine. Or, le phénomène qui nous intéresse s'adresse en particulier aux jeunes, garçons et filles. Je crois que c'est bien plus lié à une question de style, de mode de vie. C'est quelque chose qui est très « post-Apple ». Apple a travaillé activement pour transformer ce qui était autrefois des gadgets fonctionnels en articles de mode, associé à un mode de vie, même si les disques et les chaînes stéréo ont depuis longtemps été présentés comme des objets design. Par conséquent, on commence à percevoir les objets comme des caméras ou des disques participant d'une mode rétro.

Will Straw [WS] : Peut-être que la première chose que je dirais, c'est que ces « *revivals* » sont toujours surestimés. Je ne veux pas lire un autre article qui cherche à m'expliquer que le vinyle est le support technologique qui a le plus haut taux de croissance ! La raison en est simple, il n'existe plus de *support*

technologique pour la musique ! Le retour du vinyle ne sauvera pas l'industrie de la musique ; le *streaming*, ou l'écoute en continu, peut-être. Donc je suis d'accord avec Jonathan. Ce qui est différent est le fait que cette tendance est associée à des technologies de *playback* plutôt qu'à des styles musicaux. J'ai été témoin de plusieurs *revivals*, du vieux blues et tout le reste, mais les amateurs tenaient toujours à leur chaîne stéréo dernier cri. Mon impression est que ce qui change, c'est le fait que l'accent est mis sur les appareils eux-mêmes. Mais si on veut vraiment comprendre cette question des *revivals*, on peut se référer à Christian Thorne (« The Revolutionary Energy of the Outmoded »), un critique d'art qui écrivait il y a plusieurs années qu'on trouve le rétro dans des pays comme les États-Unis, qui se rappellent leurs années de grande puissance planétaire. C'est peut-être pour cette raison que le rétro n'est pas aussi fort au Québec, ou pourquoi il n'est pas aussi fort au Mexique, ou dans les cultures afro-américaines. C'est parce que pour plusieurs, le passé ne renvoie pas à un âge d'or idéalisé, ce n'est pas un moment auquel on désire retourner. Je ne veux pas réduire la question du rétro à celle des hommes blancs nostalgiques de l'époque où ils dominaient la planète, mais c'est un fait que ces *retours* de l'Ektachrome ou des tourne-disques n'existent pas partout dans le monde.

JS : Il y a en effet une répartition géopolitique inégale à tout cela. Il y a quelques années, des journalistes me posaient plein de questions à propos du retour des cassettes audio. Mais il faut savoir que dans plusieurs parties du monde, les cassettes audio ne sont jamais devenues obsolètes. Philips a continué à en produire pour des pays africains, en Inde ou au Moyen-Orient. Les cassettes sont peu chères, peuvent jouer sur des appareils à piles, sont faciles à échanger, à transporter, à effacer et à réenregistrer, et leur fonctionnement n'est pas compliqué à apprendre. Des étiquettes de musique indépendantes qui n'ont pas les moyens de sortir un vinyle, même avec la résurgence du vinyle, sortent des cassettes pour que des groupes aient des objets à vendre à leurs spectacles. Mais je pense que la signification réelle que l'on attribue à ce phénomène est excessive, parce que si vous regardez les choses du point de vue de l'économie politique mondiale, les cassettes n'avaient disparu que des riches métropoles. Ce qui fait retour, au fond, correspond à un épiphénomène qui a moins à voir avec la nostalgie qu'avec des raisons pratiques et économiques. Les cassettes sont disponibles partout dans le monde et produites en grand nombre, alors que des disques vinyles à 180g coûtent très cher, parce que c'est encore et toujours une technologie de niche. Beaucoup de ces produits, qui étaient conçus comme des objets de consommation de masse, font aujourd'hui un retour, mais comme des objets chics, rares et précieux. Dans

les années 1930, ils étaient considérés comme des objets jetables, alors que maintenant, on ne fait que parler de leur dimension sensuelle, tactile, on en fait des objets de collection.

Spirale : On peut dire que nous assistons de la même façon à une glorification du Kodachrome, de l'Ektachrome, du grain de la pellicule, des rayures. Tout ceci ne serait évidemment pas venu à l'esprit de quiconque dans les années 1940 ou 1950.

JS : Les systèmes analogiques sont d'extraordinaires producteurs de bruits et de distorsions. La première chose qu'un ingénieur de son aurait dit est : « *Comment se débarrasse-t-on de ça ?* » Ce n'est qu'après que ces bruits et ces distorsions ont totalement disparu qu'on se dit : « *Hey ! Mais ça faisait partie du son, ça !* » Mais je crois qu'il existe des mélanges qui sont moins purs et plus intéressants. Je pense au hip-hop contemporain, où on retrouve des sons de vinyles par-dessus des échantillonnages numériques. Ou encore à un courant comme le *vaporwave*, où vous avez une sorte de palette chromatique des années 1980, un design graphique tiré des années 1990, et qui est un acte de révolte contre le design web des années 2010.

WS : Le *vaporwave* ne prétend pas être autre chose qu'une sous-culture spécialisée de zigotos.

Spirale : C'est une tendance qui semble également avoir été appropriée par des drôles de zigotos, comme les fascistes du mouvement alt-right.

WS : À tout moment, on vit dans un monde qui repose sur l'accumulation d'anciennes technologies, qui s'empilent sur les nouvelles. Dans les années 1980, on aurait dit : « *Oh ! C'est la fin de l'histoire, le signe de la post-modernité.* » Maintenant, malgré les dérives que l'on voit en effet, ça peut aussi parfois être à la base d'une façon plutôt fine et subtile de travailler avec les multiples strates d'histoire, de styles, en montrant comment ils peuvent s'entremêler, se combiner.

JS : En poésie, en musique, dans des formes artistiques qui ont une plus longue histoire, un montage sélectif de références de différentes époques est perçu traditionnellement comme un signe de virtuosité. La texture et la forme des anciens médias font partie de la tradition culturelle dans laquelle on vit, et elle permet à un artiste de faire la démonstration de sa maîtrise du médium avec lequel il travaille, plutôt que de suivre la dernière mode.

WS : Mais la question est alors : est-ce seulement de la virtuosité, quand je montre tout ce que je sais, et tout ce que je sais faire, ou est-ce plutôt une véritable tentative de pénétrer une structure du sensible

qui est encodée visuellement, médiatiquement, technologiquement ? C'est une question qui se pose depuis trente ou trente-cinq ans.

Spirale : Le terme analogique est devenu un raccourci pour « non-numérique », voire « anti-numérique ». Jonathan, pourriez-vous situer historiquement le moment où cet amalgame s'est fait ?

JS : Dans les années 1980 et 1990, des ingénieurs électroniques et des informaticiens expérimentaient avec ce qu'on appelait un « convertisseur analogique à numérique », à la fois dans le domaine de la vidéo et du son. Un tel convertisseur permettait à n'importe quel signal d'être transformé en un code binaire de données qu'un ordinateur peut lire et manipuler. C'est comme ça que l'analogique devient tout ce qui est extérieur à l'ordinateur, mais potentiellement convertissable, traduisible dans un langage qu'un ordinateur peut traiter. Avant ce point de bascule, l'analogique renvoyait à l'idée d'analogie, d'une chose qui était analogue à une autre. Par exemple, un synthétiseur analogique était considéré comme analogique parce que le voltage électrique permettait de représenter la tonalité d'un son, avait une relation analogique avec la tonalité sonore. Le mot analogique est devenu aujourd'hui une sorte de filtre qui renvoie à des anciennes époques dans le domaine audio ou visuel. Quand quelqu'un vous dit : « *J'ai remplacé mon iPhone par un calepin* », le calepin n'est en aucune façon analogique à quoi que ce soit, c'est tout simplement une technologie qui est « non-numérique ».

Spirale : L'analogique est aussi, dans le même esprit, présenté comme quelque chose de plus naturel, de plus connecté avec la réalité, avec l'idée de trace, d'empreinte, de contact, de proximité, de chaleur, d'intimité...

JS : Je pense que c'est simplement une nouvelle variation du discours sur l'authenticité. Il y a quelque chose dans les grandes cultures urbaines modernes, faute d'un meilleur mot, que les sociologues et les théoriciens du social appellent « l'aliénation ». C'est une chose contre laquelle tout le monde lutte. Le principe même de l'aliénation est que nous devrions tout faire pour ne pas être aliéné (ce qui est aussi une curieuse définition de la vie, et qui présuppose toute une culture du privilège, car ce n'est pas tout le monde qui a ce luxe). En ce qui a trait à cette question de chaleur ou de froideur et aux différents attributs de l'analogique, c'est aussi quelque chose qu'il faut historiciser. À l'époque où bon nombre de ces technologies analogiques dites « chaudes » sont apparues, elles étaient considérées comme le *nec plus ultra* de la froideur et de l'artifice. Trevor Pinch et Frank Trocco l'ont bien analysé par rapport à l'histoire du synthétiseur Moog (*Analog Days. The*

Invention and Impact of the Moog Synthesizer, 2004). Ils montrent comment un même son est qualifié tantôt de « froid » par des musiciens et des mélomanes, tantôt, au fil du temps, de « chaud ». C'est une question de perspective.

Spirale : Existe-t-il pour vous une distinction à faire entre le rétro et la nostalgie ? Est-ce que les deux évoquent la même émotion ? Will, vous avez mentionné que le rétro n'est peut-être pas aussi fort au Québec, est-ce que c'est lié à la relation particulière que nous avons avec la nostalgie, comparativement à d'autres pays ou à d'autres provinces ?

WS : Je ne fais pas, pour ma part, une distinction parfaitement claire entre le rétro et la nostalgie. On s'accorde généralement pour dire que le rétro renvoie à des objets qui ont été conçus après la Deuxième Guerre mondiale, ce qui permet de distinguer le rétro des antiquités. La nostalgie semble se rattacher davantage au rétro qu'aux « antiquités », puisque le rétro semble impliquer une émotion qu'il est encore possible de ressentir au présent (même si la notion d'antiquité est plus complexe que ça). J'avais un étudiant suédois qui s'est penché sur les espaces rétro au Québec – marchés aux puces, boutiques rétro – et il avait conclu que le terme rétro y était indissociable du kitsch, de ce qu'on appellerait le « kétaine ». Le rétro au Québec renvoie donc à quelque chose de vulgaire, de honteux, ce qui n'est pas le cas ailleurs, où il peut s'agir au contraire d'admirer et de rendre hommage au style ou à la créativité d'une période donnée. Au Mexique également, j'ai rarement trouvé – à part des *hipsters* finis qui ont fréquenté Berkeley – des gens qui étaient amateurs d'objets kitschs rétro mexicains. Ils se sentent déjà humiliés par leur culture populaire commerciale (qui a été instrumentalisée et largement recyclée par les grands centres culturels dominants), alors pourquoi s'y attacher, la valoriser ? J'ai l'impression qu'il doit y avoir une sorte de triomphalisme implicite qui rend le rétro beaucoup plus présent en Angleterre, aux États-Unis ou au Canada anglais. J'aimerais m'y pencher davantage, parce qu'il y a beaucoup de gens au Québec qui collectionnent des artefacts d'Expo 67, par exemple. Mais l'Expo, c'est aussi le grand moment global où Montréal participe pleinement à cette culture futuriste-utopiste qui était à bien des égards plus que simplement kitsch. Je crois que ce qui arrive, en ce moment, c'est que des gens qui s'intéressent à des choses du passé sont davantage interpellés par des produits de consommation de masse plutôt que par des objets artisanaux, en marge de la production industrielle. Tous les antiquaires vous le diront : au Québec et ailleurs, les jeunes d'aujourd'hui sont peut-être la première génération qui n'a aucun intérêt pour les meubles rustiques. Auparavant, il y avait toujours des gens riches qui désiraient acheter des antiquités en bois massif, et

apparemment, aujourd'hui, on ne sait plus quoi en faire. Il y a quelque chose dans l'idée d'antiquité, et dans la supposée véritable authenticité inscrite dans la matérialité de ce type d'objets et dans le savoir artisanal qu'il implique, qui est moins désirable aujourd'hui que des styles et des formes matérielles de masse qui permettent de saisir la structure affective d'une collectivité à une époque particulière.

Spirale : Peut-être que les milléniaux acceptent de dépenser 300 \$ pour une lampe rétro en plastique des années 1960, moins parce que ça incarne un mode de vie authentique, que parce que ça renvoie à l'ancienne vision que nous avions des objets quotidiens du futur. Toute une génération est fascinée par le rétrofuturisme des années 1950 et 1960. Ceci est peut-être lié à un désenchantement par rapport à l'avenir, là où l'ancienne vision de l'avenir est peut-être un tantinet plus intéressante que les perspectives d'avenir que nous propose notre époque. Hormis la catastrophe écologique, la technologie ne nous promet que des variations sur le même. Est-ce qu'un iPhone 8, dans dix ou quinze ans, deviendra un objet auratique ?

JS : Encore faudrait-il qu'il puisse fonctionner ! Je crois que dans notre univers discursif, quelque chose est en train de bouger. Je sens que depuis à peu près vingt-cinq ans, au sein des franchises hollywoodiennes, tout a viré vers une nouvelle déclinaison « plus sombre » du récit qu'on racontait auparavant : c'est vrai d'une franchise comme *Star Trek* ou des histoires de superhéros. En même temps, il y a des fermiers pour qui les changements climatiques sont une réalité quotidienne, alors c'est sûr que ça alimente un peu le pessimisme. Je ne crois pas que quelqu'un a tissé tous les liens entre ces choses, mais si vous vous demandez pourquoi il y a une partie des gens qui se tournent vers de plus anciennes visions de futur, c'est peut-être parce que les perspectives d'avenir sont à ce point politiquement lourdes. À partir du moment où quelque chose comme un cataclysme écologique est en train de se réaliser, il devient assez difficile de vendre l'idée du progrès comme quelque chose qui arrivera et qui mènera à quelque chose de positif.

WS : Certes, mais quand tu observes les années 1950, la plupart des films de science-fiction portent déjà sur un désastre écologique, ou sur des extraterrestres qui arrivent et que nous tuons parce que nous sommes horribles, et c'est le cas aussi pour la science-fiction des années 1970. Au fond, il reste les *Jetsons* et *Star Trek* qui proposent des versions positives de l'avenir. Les visions apocalyptiques du futur ne datent pas d'hier. Bien sûr, ce qui est peut-être différent aujourd'hui, c'est que le désastre est concrètement en train d'arriver.

Spirale : Nous nous demandions pourquoi peu de choses ont été écrites sur le thème de la culture rétro contemporaine et en particulier de la technostalgie dans la francophonie. Cela est peut-être lié aux trajectoires de certaines pensées, à l'absence par exemple de traductions de textes allemands sur l'archéologie des médias, et possiblement à un certain désintérêt chez certains théoriciens français et francophones pour la culture populaire, les objets de consommation de masse et les médias. Quelles sont les racines historiques de l'étude de ces phénomènes ?

WS : L'intérêt scientifique pour les questions qui nous intéressent se trouve en effet en partie dans l'archéologie des médias, mais aussi dans les « théories des objets » (*thing theory*). Je pense à l'ouvrage édité par Arjun Appadurai, *The Social Life of Things* (1986), qui a exercé une forte influence, ainsi que certains courants en muséologie. Ce sont des questions qui ont été discutées bien avant que les théoriciens des médias s'y penchent.

JS : En histoire, l'idée de « culture matérielle » est importante depuis longtemps : elle consiste à prendre un objet comme « document », comme « témoin » d'une époque, plutôt qu'un texte. Ceci vient aussi des musées, et de la façon dont on en vient à présenter publiquement l'histoire grâce à des objets. Tout ceci existe bien avant l'archéologie des médias. Il y a aussi le fait que, si vous regardez les gros noms en Allemagne, que ce soit Friedrich Kittler, Siegfried Zielinski, Wolfgang Ernst, ce sont des penseurs qui sont assez conservateurs d'un point de vue politique. C'est donc aussi une manière de mettre à distance – et c'est aussi quelque chose qu'on peut reprocher aux humanités numériques – certains enjeux proprement politiques au sein des humanités. Kittler est assez explicite quant à son hostilité envers le marxisme (et, implicitement, le féminisme). Ce n'est pas un hasard s'il y met l'accent sur la nostalgie dans ses travaux. Je crois que l'effacement des recherches historiques dans le domaine de l'histoire et de la culture matérielles qui ont eu lieu avant, dans le monde anglophone et francophone, est un grave problème, notamment parce que ces travaux étaient très souvent et explicitement liés à des enjeux féministes et réalisés par des femmes. Ceci a pour effet qu'aujourd'hui on entend plus volontiers parler de Kittler, Ernst, Zielinski, que de Lynn Spiegel (*Make Room for TV : Television and the Family Ideal in Postwar America*, 1992) ou Susan Douglas (*Inventing American Broadcasting*, 1987), ou d'autres femmes qui font ce type de travail sur la culture matérielle et médiatique dans le monde anglophone.

WS : Le premier livre dont je me souviens sur le rétro est celui dirigé par Angela McRobbie, *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*, qui est paru à la fin des

années 1980 et qui se penchait sur la culture des filles, le rétro, les marchés aux puces, l'art de réparer et de réinventer des fripes, et ainsi de suite.

Spirale : Nous avons parlé du fait que, d'un point de vue géopolitique, ces questions divergent grandement, et de comment la question politique est souvent évacuée. Est-ce que la réflexion sur le rétro est nécessairement une façon de dépolitiser la question des médias ?

LA NOSTALGIE SEMBLE SE RATTACHER DAVANTAGE AU RÉTRO QU'AUX « ANTIQUITÉS », PUISQUE LE RÉTRO SEMBLE IMPLIQUER UNE ÉMOTION QU'IL EST ENCORE POSSIBLE DE RESSENTIR AU PRÉSENT.

JS : Oui et non. Ça dépend à qui vous parlez et ce que vous lisez. J'ai par exemple des intérêts communs avec Wolfgang Ernst à propos de la dimension opérationnelle des anciennes technologies, mais ce qu'on en fait est totalement différent. Quand les phénomènes sont relativement instables et leur sens, ambigu, ils peuvent être appropriés à des fins politiques très différentes. Il n'y a pas de sens inhérent aux tendances ou aux objets culturels. Ils peuvent vouloir dire des choses très différentes, d'une personne à l'autre.

Spirale : Tout dépend aussi du terrain sur lequel vous voulez amener votre analyse : il est certain qu'à partir du moment où vous commencez à inclure des questions économiques, de gouvernance, des questions d'ethnicité, de classe, de genre, le regard sera très différent.

WS : Si vous voulez vous pencher sérieusement sur la culture des objets de seconde main, il faut lire les excellents ouvrages sur l'emballage d'habits nord-américains vendus en Afrique. C'est une économie du *dumping*, qui récupère les objets après que les choses les plus réutilisables et *groovy* ont été extraites et vendues dans les boutiques rétro. Au final, ce ne sont que les choses qui ont perdu toute

valeur qui sont envoyées dans les pays pauvres. Je pense qu'il faudrait qu'on puisse adopter le point de vue panoramique d'une autre planète pour bien saisir comment, d'un point de vue culturel, nous nous débarrassons des déchets culturels en décidant qui garde les bonnes choses et qui se retrouve avec le reste.

JS : Mais le fait de produire des déchets génère de la valeur en créant de la rareté là où il y avait de l'abondance. C'est la théorie du déchet avancée par Michael Thompson (*Rubbish Theory : The Creation and Destruction of Value*, 1979), qui je crois est encore très valable. L'ancien ne pourrait pas avoir de valeur s'il demeurait toujours disponible et ne coûtait rien. C'est sa rareté, toute relative, qui lui fait gagner de la valeur.

WS : Et la distribution inéquitable du capital culturel permet d'en saisir le potentiel. Toutes ces questions sont évidemment géopolitiques et régies par une logique de classe. Je ne sais pas si vous vous souvenez de ce film des années 1980, *Desperately Seeking Susan*, où Rosanna Arquette s'achète un blouson en cuir et dit à son mari, quelqu'un appartenant à la classe moyenne qui aspire à s'élever, « *ce blouson appartenait à Elvis Presley* ». Et lui de s'exclamer : « *Tu as acheté un manteau usagé ?* » C'était horriblant pour lui de penser qu'on puisse acheter des habits de seconde main. En même temps, il y a toujours une période qui s'écoule juste avant que les choses deviennent rétro, pendant laquelle ils sont simplement objets, comme Martha Rosler l'analyse dans *October* (« *Artist Questionnaire : 21 Responses* », 2002). Ça peut être par exemple des habits qui ont quatre ou cinq ans, et qu'on retrouve au Chaînon ou dans d'autres endroits comme ça. Il y a toujours un marché pour ces choses qui ne coûtent presque rien et qui ne peuvent faire autrement que d'apparaître démodées en ce moment, comme des iPhones d'il y a quatre ans, avant qu'ils ne redeviennent à la mode, en tant qu'objets rétro. La façon dont on se situe par rapport aux anciens objets reflète et renforce les divisions sociales.

Spirale : Est-ce qu'il est possible de prévoir à quelle fréquence ces cycles reviennent ? Dix ans, quinze ans ? On a l'impression que le laps de temps entre les retours est de plus en plus court.

WS : On a en effet cette impression. Mais on peut aussi dire que les choses sont simplement plus mêlées. En 1972, on a vu par exemple la sortie de *Nuggets*, une compilation consacrée à l'âge d'or de la musique psychédélique qui venait de se terminer quatre ans auparavant, mais qui semblait déjà, en 1972, renvoyer à une tout autre époque. De la même manière, James Murphy de LCD Soundsystem parlait du fait que les gens s'étonnaient qu'il puisse exister

en 2018 un intérêt nostalgique pour de la musique réalisée en 2002 (quand le groupe a démarré), comme si c'était hier. Murphy faisait remarquer que la distance entre 2002 et 2018 est presque la même qu'entre 1960 et 1977, et en 1977, il y avait tout un engouement pour la musique des années 1960. Même si je suis d'accord que la périodicité des « *revivals* » est de plus en plus courte, je pense aussi que c'est surtout notre perception de ce qu'est le « passé » qui devient de moins en moins claire.

Spirale : Pour conclure, pour autant que vous êtes disposés à prophétiser sur la chose, quel est l'avenir de tout ceci ? Est-ce seulement un moment appelé à disparaître, cette tendance a-t-elle un avenir, quelle serait la prochaine chose que vous ne seriez pas surpris de voir revenir ?

JS : C'est un phénomène si vaste, si complexe, si pluriel. Si vous me demandez : « *Est-ce que la cassette sera la prochaine source de nostalgie dans le domaine audio ?* », je vous répondrai : « *Ce l'est déjà.* » Mais l'histoire des médias peut aussi être à la source de nouvelles approches et de nouvelles idées dans le domaine du traitement de signal. Dans le monde des synthétiseurs et des programmes modulaires, il y a plusieurs petites compagnies qui travaillent sur ça. Parfois, c'est seulement une affaire de *branding*, mais parfois, vous tombez sur des formes très stimulantes de réanimation d'idées et de techniques anciennes. Dans le domaine des pratiques artistiques, c'est la volonté de travailler à partir de larges vocabulaires et d'opérer dans le domaine de l'artifice plutôt que dans celui de l'authenticité que je trouve personnellement, d'un point de vue esthétique et politique, la plus convaincante et féconde. Mais il y a une autre dimension à tout cela. Si vous vous intéressez par exemple à la technologie analogique dans le domaine du cinéma, tous les aspects de l'interface ont été élaborés et perfectionnés depuis longtemps, c'est une technologie beaucoup plus mature. Il y a un nombre défini de protocoles que l'on peut apprendre, alors qu'on voit comment, dans le domaine du *hardware* et du *software*, les systèmes sont de plus en plus conçus pour déspecialiser l'utilisateur à chaque nouvelle version, à chaque mise à jour. On le sait, les anciennes technologies sont techniquement plus faciles à usiner et à réparer. Attendre l'émulation d'anciennes technologies numériques est plus réaliste que d'espérer les réparer ou les recycler. Aussi, bien que des formes de nostalgie pour les appareils des années 2000 puissent apparaître, beaucoup de ces appareils ne fonctionneront plus. À partir du moment où vous arrivez à des composants montées en surface avec

des mises à jour automatiques de logiciels, il vous faudra envisager de nouvelles versions de ces vieux appareils, parce qu'il ne sera plus vraiment possible de les réparer. Les technologies informatiques s'apparentent de plus en plus à un service de location, et sont de moins en moins une affaire de propriété, de la même manière que les services de *streaming* sont venus remplacer la logique de l'achat. Les structures économiques sont en train de changer. Je ne sais pas ce que ça implique, où ça nous mène, mais on va frapper sans doute une limite quant à la possibilité de renouveler sans arrêt des nouvelles technologies et de faire fonctionner les technologies plus anciennes.

Spirale : L'intérêt que certains portent envers un projecteur 16mm ou une caméra 8mm, outre le fait qu'ils roulent encore, cinquante, soixante ans plus tard, c'est qu'il est encore possible, avec un peu d'effort, de comprendre comment ils fonctionnent. On retrouve, grâce à Internet, les anciens manuels de ces appareils : il est possible de remplacer les vis, de trouver les composants qui manquent sur eBay. Ce qui est évidemment de moins en moins vrai pour les iPhones ou les iBooks, qu'il n'est désormais même plus possible d'ouvrir.

WS : Le premier exemple de cela est sûrement celui du téléviseur. J'ai grandi avec ce personnage qu'était le réparateur de téléviseurs, qu'on appelait si la télé arrêta de fonctionner. Et la moitié des blagues des monologuistes portait sur le fait qu'ils chargeaient trop cher, et dans la moitié des films porno, un réparateur de télé venait cogner à la porte. Et il vint un moment où les télévisions ont cessé d'être réparables. Du moins, ce n'était plus du ressort d'un individu qui en faisait son métier. Alors, dès que la télé cessait de fonctionner, on la jetait au bord du chemin. Et probablement l'aurait-on jetée avant même qu'elle ne cesse de fonctionner, puisque nous sentions qu'il fallait que nous en possédions une meilleure.

JS : Et bien entendu, ceci fait partie des causes de l'imminent désastre écologique qui nous attend.

Spirale : Ceci nous rappelle – ce que cet entretien a bien mis en valeur – la dimension socio-économique, politique et géopolitique de ces questions. Nous vous remercions tous les deux.

WS : C'est déjà fini ? Il ne reste plus de place sur la cassette ? ■

1 Cet entretien s'est déroulé le 4 mai 2018.
Retranscription et traduction : André Habib et Alice Michaud-Lapointe.

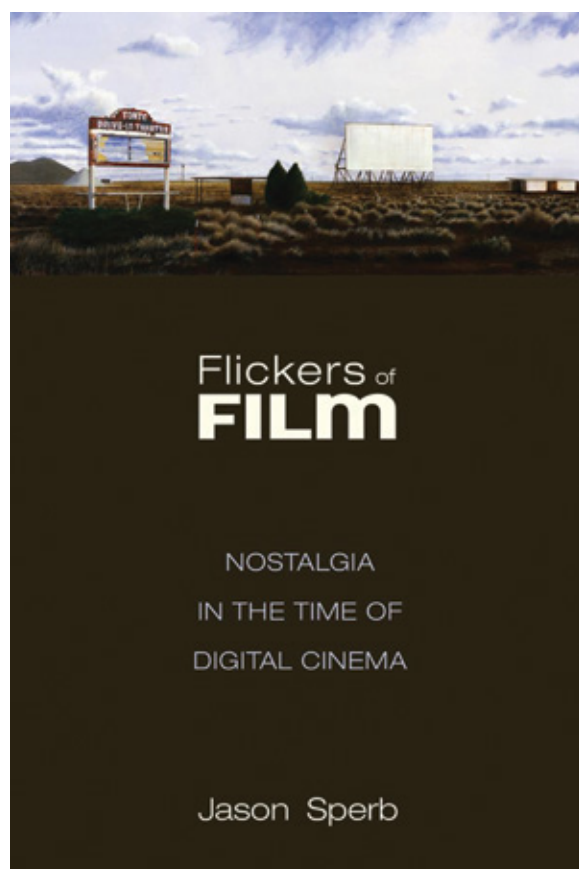
MÉMOIRE NUMÉRIQUE ET NOSTALGIE DE L'ÂGE D'OR HOLLYWOODIEN

Par Flavia Soubiran

**FLICKERS OF FILM. NOSTALGIA
IN THE TIME OF DIGITAL CINEMA**

de Jason Sperb

Rutgers University Press, 2016, 187 p.



Comment le sentiment de nostalgie se forme-t-il au cinéma et en quoi nous renseigne-t-il sur notre rapport au médium et à notre corps à l'ère numérique ? D'où émerge la nostalgie actuelle pour un certain cinéma classique ? Ce sont quelques-unes des questions que soulève Jason Sperb dans son ouvrage *Flickers of Film. Nostalgia in the Time of Digital Cinema* (2016). Divisé en six chapitres,

l'ouvrage de Sperb prend respectivement pour objets la performance actorale, la préservation de la pellicule, le cinéma d'animation, le jeu vidéo, la transmédiatité ainsi que les tendances nostalgiques du cinéma au temps du néocapitalisme. À travers ces différentes parties, la thèse de l'auteur se précise, celle-ci pouvant être résumée comme suit : la nostalgie pour un cinéma passé cristalliserait nos craintes et nos doutes sur l'avenir d'un médium en transformation. C'est un phénomène que l'on observe en périodes de bouleversement technique, économique et industriel : la production cinématographique met en récit, romance, édulcore ou dramatise les transformations qu'elle subit. Le cinéma hollywoodien tend d'ailleurs à raconter l'histoire de ses plus anciennes transitions pour accompagner les plus récentes d'entre elles. C'était déjà le cas de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) et de *Singin' in the Rain* (Gene Kelly, Stanley Donen, 1952), qui retraçaient le passage du cinéma muet au cinéma parlant, alors que l'enjeu auquel est confrontée l'industrie hollywoodienne au début des années 1950 est plutôt celui de la démocratisation de la télévision dans les foyers américains et de la baisse drastique de fréquentation des salles de cinéma du pays. De même, le cinéma hollywoodien produit de nos jours de nombreux pastiches se déroulant au début du xx^e siècle ; certains films reconstituent entre autres les premiers automates et les projections publiques des films de Méliès (*Hugo*, Martin Scorsese, 2011), l'impitoyable passage du cinéma muet au cinéma parlant (*The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011), l'effervescence artistique et intellectuelle dans le Paris des années 1920 (*Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011). Sperb insiste sur cet engouement inlassable pour la Belle Époque

parisienne, cet âge d'or du cinéma en studio, ou de la comédie musicale hollywoodienne. Alors que Scorsese et Hazanavicius auraient recréé avec nostalgie un passé naïf et idéalisé, esthétisé, allant du kitsch au *steampunk*, Allen présente un passé explicitement fantasmé, peuplé de créatures imaginaires décalées, inspirées de personnages historiques, produisant une réflexion ironique sur nos penchants nostalgiques contemporains.

La nostalgie « restauratrice » ou « réflexive » d'un cinéma classique

Nous retrouvons ici une distinction formulée par Svetlana Boym (*The Future of Nostalgia*, 2001) entre une nostalgie « restauratrice » ou « réflexive ». La nostalgie restauratrice est une forme de conservatisme s'attachant consciencieusement à préserver un passé qu'on imagine glorieux et perdu pour en construire les emblèmes, tandis que la nostalgie réflexive est consciente d'elle-même, autocritique et potentiellement subversive. Selon Boym, la nostalgie réflexive aurait le pouvoir d'intégrer notre vie affective à notre pensée critique. Alliant l'impulsion restauratrice et réflexive, le cinéma hollywoodien a construit une nostalgie vis-à-vis de son propre âge d'or, célébrant son histoire, rendant hommage à ses stars sous forme de biopics, de métafilms, de *remakes* et de franchises au cours des dernières décennies. Une tendance actuelle de la production cinématographique hollywoodienne – notable depuis une dizaine d'années, précisément au moment où la « révolution numérique » étend son empire – semble capitaliser sur la nostalgie d'une génération de cinéphiles pour le médium analogique et l'âge d'or des studios, récupérée comme un argument de vente et une stratégie commerciale. Or, tandis que la nostalgie restauratrice cultive l'hégémonie économique et idéologique hollywoodienne, la nostalgie réflexive échapperait subrepticement à la logique de consommation et à l'obsession de la nouveauté et du progrès. Jason Sperb a relu et récupéré *The Future of Nostalgia* au service de son argument. Il s'en revendique lorsqu'il écrit : « *[This] book remains attentive to (if also skeptical of) this ideal held out by Boym's less common form of nostalgia, since yet another form of "self-theorizing" in Flickers of Film would be the ways in which this project follows its own idiosyncratic, unapologetically autobiographical and deeply ambivalent engagement with the last thirty years of digital cinema.* » Le cinéma de science-fiction contemporain propose justement un bilan nostalgique de ces trente dernières années de cinéma numérique, produisant une quantité de *sequels* réemployant des stars vieillissantes qui charrient un pan de l'histoire et de la mémoire du cinéma hollywoodien.

La star vieillissante du cinéma de science-fiction contemporain et l'obsolescence technologique

Par une réflexivité sombre, dystopique, rétrofuturiste et par l'intermédiaire du personnage du robot (*replicant*, mutant, *cybernetic organism*), le cinéma de science-fiction des dernières années se révèle particulièrement nostalgique. Les héros vieillissants des franchises de science-fiction (*Star Wars*, *Blade Runner*, *Terminator*, *X-Men*) reviennent à l'écran et confrontent l'industrie cinématographique à ce qu'elle a pu laisser derrière elle au passage du siècle : des supports désuets, des outils d'enregistrement, de projection ou de diffusion inadaptés et relégués aux oubliettes. Pensons à la performance d'Arnold Schwarzenegger dans *Terminator : Genisys* en 2015, à celle de Harrison Ford dans *Blade Runner 2049* ou à celle de Hugh Jackman dans *Logan* en 2017. Ces films traitent d'une obsolescence programmée, d'une résistance intégrée et des mutations techniques que subit actuellement l'industrie cinématographique. Le protagoniste vieillissant y devient une relique, un prototype des premiers essais d'intelligence artificielle, rebelle et dysfonctionnel, inadapté et dépassé par les récentes évolutions technologiques. Pensons également aux stars vieillissantes des films d'action des années 1970-1990 (Sylvester Stallone, Mickey Rourke, Arnold Schwarzenegger, Mel Gibson, Harrison Ford, etc.), de retour dans la franchise *The Expendables* (Sylvester Stallone, 2010-2019), ou encore à Mickey Rourke dans le rôle d'un catcheur vieillissant dans *The Wrestler* (Darren Aronofsky, 2008). Ces héros de jeunesse vieillissant à l'écran éveillent un sentiment de nostalgie sur lequel capitalise l'industrie hollywoodienne. Sperb consacre par ailleurs un chapitre convaincant à la « performance virtuelle » de Schwarzenegger dans *Terminator : Salvation* (2009) et *Terminator : Genisys* (2015), passant toutefois rapidement sur les enjeux que soulève la technique au regard du jeu, mais surtout de l'âge des acteurs hollywoodiens. Selon lui, la réalité a rattrapé la fiction : les données numériques de la performance de Schwarzenegger sont conservées par Cyberware (alias Cyberdyne corporation dans *Terminator 2 : Judgment Day*, 1991), reproductibles et réutilisables à l'infini pour des rôles à venir. Tel que le formule Sperb : « *Human subjects, especially stars, are commodified by and through their own image ; they increasingly become a site not of labor but of spectacle, endlessly recycled as pure exchange value.* » Cette automatisation croissante de la performance actorale devient un thème central de la production cinématographique contemporaine. La performance actorale et sa captation cinématographique automatisées s'offrent à nous en apparence sans effort, tel un spectacle généralisé et sans fin, à travers lequel Sperb discerne l'image d'une société décadente. Le passage au

numérique a en effet des conséquences décisives sur la consommation de la culture et sur la performance actorale, en voie de devenir virtuelle, ce qui soulève des enjeux éthiques que nous ne pouvons ignorer. Les potentielles dérives du procédé technique (et du phénomène cinéphilique qui le sous-tend) ont été explorées à travers l'histoire du cinéma hollywoodien. Dès 1957 dans *Desk Set*, Walter Lang imaginait avec humour les conséquences de l'arrivée d'un ordinateur dans un centre de documentation, montrant l'échec de la machine à égaler la mémoire humaine. *Looker* (Michael Crichton, 1981), *Simone* (Andrew Niccol, 2002) et, plus récemment, *The Congress* (Ari Folman, 2013) ritualisent désormais le passage du cinéma sur pellicule au support numérique jusqu'aux nouvelles plateformes de diffusion. Réinvestissements contemporains du genre des mélodrames de la star déchue, ces films interrogent les limites de la construction de la célébrité et de la fictionnalisation de nos vies et de nos souvenirs au moyen des nouvelles technologies.

Remédiation numérique : une imitation de la vie

La production hollywoodienne récente soulève des questionnements essentiels : un passé médiatisé à répétition est-il encore notre passé ? Peut-on être nostalgique d'une époque que nous n'avons pas connue ? La nostalgie qui se manifeste actuellement pour le support analogique provient d'une croyance profondément ancrée dans les mentalités, fondatrice de la discipline des études cinématographiques, par l'apport théorique d'auteurs tels que Barthes ou Schefer en France, Kracauer aux États-Unis. Croyance et non remise en question par Sperb, qui voudrait que le médium du cinéma soit connecté à notre corps, prolongeant notre regard, inscrivant directement et continuellement notre empreinte humaine sur la pellicule sensible. Cette assumption repose sur une croyance selon laquelle l'enregistrement analogique capture une certaine quantité de vie et, par conséquent, s'en éloigne à force de médiations. Sperb cultive allègrement dans son ouvrage cette nostalgie du médium analogique que le cinéma s'efforcerait de reconstruire en studio et en images de synthèse.

Dans ce même contexte, l'analogique se dévoile comme un concept tendance et un produit marketing sur lequel capitalise l'industrie du rétro, perçu à travers le filtre de ses simulations numériques. Cette tentation nostalgique s'avère indissociable d'une remédiation numérique de l'esthétique analogique, obsédée par les problèmes que posait le support analogique en termes de perte et de dégradation. Ainsi, la nostalgie de l'analogique simule un processus de vieillissement qui n'a jamais eu lieu,

et qui n'aura jamais lieu en tant que tel. Nicholas Rombes concluait, dans *Cinema in the Digital Age* (2009), en s'intéressant au geste de résistance à la perfection immuable du numérique : « *In the end, it is the mistakes, the errors that we assert in the face of the code that keeps it from consuming us with its purity. Mistakes must be our answer to the machines of perfection that we ourselves have built.* » Jason Sperb conclut quant à lui son ouvrage, non sans une certaine résignation, en abordant enfin son propre sentiment de nostalgie en regard du cinéma. On peut d'ailleurs regretter que la réflexion de l'auteur ne prenne pas suffisamment acte de l'attitude ambivalente liée à son statut d'universitaire, et qui fait de sa cinéphilie non seulement une idiosyncrasie mais une approche scientifique, voire une école de pensée. Il s'agirait pourtant de saisir la distance exacte à laquelle se situe le chercheur par rapport à son objet d'étude, un film sur support analogique, objet du passé réenchante qui en dit long sur notre rapport au cinéma contemporain. « *It is due to this notion of permanent change, for which nostalgia could be a useful corrective, that I have resisted keeping up with the latest developments [...] caught up in the steady, invariably industry-driven, hype of the "new". But I'd like to believe that this has not been a book about the past but about contemplating what might still be to come, by looking through the lens of what already has* ». L'auteur s'autorise ici un jugement en position de surplomb, snobant les modes de son temps pour se résigner à la nostalgie d'une époque qu'il verrait disparaître : l'intellectuel se laisse aller, finalement, à une nostalgie que les lecteurs, comme l'industrie du rétro, attendaient de lui. La contribution de Jason Sperb aux études sur le cinéma de l'âge d'or hollywoodien privilégie ainsi une approche cinéphilique relativement classique, héritée d'auteurs telles que Pam Cook (*Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*, 2005) ou Rashna Wadia Richards (*Cinematic Flashes. Cinephilia and Classical Hollywood*, 2013), mais abstraite de toute dimension personnelle et genrée. On peut par exemple regretter que l'auteur analyse les sagas *Terminator*, *Toy Story*, ou encore le film *Wreck-It Ralph*, sans jamais clairement prendre parti sur la normativité des représentations des âges et des sexes qui y sont proposées. Si l'auteur semble prendre au sérieux des objets de la culture populaire, il n'en reste pas moins nostalgique d'un certain âge d'or de la discipline des études cinématographiques, actuellement supplantées dans bien des départements par les études télévisuelles et intermédiaires, numériques et vidéo-ludiques. Cette nostalgie-là reste un point aveugle dans une argumentation qui ne manque pas d'érudition, mais plutôt de recul critique. ■

LA STAR ET LE TEMPS RETROUVÉ

Par Sylvain Lavallée

TERMINATOR : GENISYS ET TERMINATOR : SALVATION

d'Alan Taylor

Skydance Productions, 2015, 126 minutes.

BLADE RUNNER 2049

de Denis Villeneuve

Alcon Entertainment, 2017, 163 minutes.

Les images nous sont familières : la pince d'un camion-benne s'abaisse puis s'avance vers nous, menaçant de nous écraser ; un chauffeur mâchonne son cigare, la lumière avant de son camion s'éteint ; un vent subit soulève des journaux, éparpillés au sol ; des éclairs surgissent de la nuit pour se propager autour du camion ; un homme nu, recroquevillé dans un cratère encore brûlant. Ces images nous sont familières puisque ce sont les mêmes, à peu de détails près, que nous avons déjà vues au début de *Terminator* en 1984 – mais nous sommes en 2015, et il s'agit plutôt de l'une des premières scènes de *Terminator Genisys*.

Un examen attentif des deux scènes nous révélerait que les plans de 2015 sont légèrement plus rapides que ceux de 1984, que quelques plans ne sont pas répétés en 2015, que la lumière de la nuit paraît plus bleutée et le camion, plus sale en 1984. Des différences de surface, probablement imperceptibles pour le spectateur en salle, qui ne peut toutefois manquer de noter deux changements essentiels : le chauffeur de camion n'est plus interprété par le même acteur, et l'homme nu, Arnold Schwarzenegger dans l'original, a été remplacé par un double numérique en image de synthèse (ou CGI, *Computer-Generated Imagery*) aux traits trop lisses pour être convaincants. *Genisys* souhaite revenir en arrière – d'ailleurs, le film commence dans le futur et se propulse ensuite vers cette scène de 1984, présentée comme le passé, contrairement au film original, qui faisait de 1984 son présent – mais nous ne pouvons que constater un écart, une impossibilité de revivre à l'identique ce passé mythifié : l'intelligence du film (osons le mot) consistera à réfléchir à cet écart en en faisant un enjeu narratif.

Pastiche rétro

Dans *The Force Awakens* (2015), les nouveaux personnages introduits dans l'univers de *Star Wars* sont présentés comme des fans de la trilogie originale, voyant dans Luke Skywalker et Han Solo des figures de légende ; dans *Blade Runner 2049*, la quête du protagoniste consiste à retrouver la fille de Deckard et Rachael, le film de Denis Villeneuve cherchant de même à retrouver l'essence, l'héritage, du film original de Ridley Scott. Dans *Genisys* encore, les personnages sont tous des fans de *Terminator* : Kyle Reese, venu du futur, traîne avec lui tel un fétiche une photographie de Sarah Connor datant de 1984. Pour lui, Sarah tient du mythe, elle est la mère d'un messie (John Connor, J.C.) menant les hommes dans leur révolte contre la machine ; Sarah elle-même, depuis ce passé, connaît les événements à venir puisqu'elle vit déjà avec un Terminator, envoyé plus tôt dans le temps pour la protéger. Grâce à cette prémisse de voyage temporel, *Genisys* permet d'exaucer le souhait de tous ces personnages-fans en revenant littéralement en arrière pour faire « revivre » le passé – dans ce cas, la scène d'ouverture du film de James Cameron – mais se heurte à un paradoxe, incarné par le Schwarzenegger présent, âgé, qui surgit dans le récit pour détruire son double de CGI et pour nous montrer la facticité du pastiche en revendiquant sa vieillesse comme un gage d'authenticité. Comme nous le disait déjà Gus Van Sant en 1996 dans son remake de *Psycho*, façon Pierre Ménard chez Borges, puisque le cinéma travaille à partir du réel, refaire un film plan par plan avec vingt ou trente ans d'écart produit nécessairement une œuvre radicalement distincte, unique malgré sa dette évidente envers l'original.



Par contraste, l'ouverture de *Blade Runner 2049* (un gros plan sur un œil ; une voiture de police qui survole une ferme) joue avec l'ouverture de *Blade Runner* (un gros plan sur un œil ; une voiture de police qui survole la ville) en soulignant les différences : la nuit noire chez Scott devient un ciel blanc chez Villeneuve, la ville dense, une étendue désertique. Là où *Genisys* mime l'original pour s'en distancier (en se dénonçant lui-même comme pastiche, le film énonce sa différence radicale, *Terminator* n'étant pas un pastiche de lui-même), Villeneuve évoque l'original pour mieux s'en rapprocher (en misant sur notre souvenir de *Blade Runner*, sa suite nous permet de le retrouver implicitement à travers des images évocatrices). Nous avons ainsi l'impression que le projet de *Genisys* vient critiquer, deux ans à l'avance, celui de *Blade Runner 2049* (ou ceux de *The Force Awakens*, de *Jurassic World*, des nouveaux *Star Trek*...) en montrant qu'il est vain de s'agripper désespérément au passé, et que ce désir nostalgique mène à une impasse.

Le problème, pour ces films, c'est que nous pouvons maintenant revoir, encore et encore, le *Terminator* de 1984. Les œuvres elles-mêmes sont parfaitement accessibles, et nous pouvons à travers elles « remonter le temps ». D'ailleurs, le travail maniaque de reconstitution dans *Genisys* n'est possible qu'à l'époque de l'arrêt sur image, quand le temps du défilement propre à l'expérience cinématographique traditionnelle (en salle), et propre à notre expérience humaine, peut être contrôlé pour nous permettre de reproduire fidèlement un instant, une image, plutôt, par exemple, que d'en évoquer le souvenir

(comme Steven Spielberg qui, dans les premiers *Indiana Jones*, voulait retrouver l'esprit des *serials* et du cinéma d'aventure de sa jeunesse, sans les refaire plan par plan). Le passé nous paraît ainsi à portée de main, en particulier grâce aux technologies numériques, qui ont facilité la circulation des contenus et qui satisfont, peut-être, une certaine volonté de puissance, un désir de retenir le monde plutôt que d'accepter qu'il nous échappe ou, plus précisément, dans le cas qui nous concerne, d'accepter que le passé soit révolu. Mais nous, simples humains, ne pouvons pas échapper pour autant à notre perspective ancrée dans un temps linéaire. L'émotion qui accompagnait la première apparition sur écran de *Terminator* (ou *Blade Runner*, etc.) ne peut pas être retrouvée puisque nous sommes maintenant des Kyle et des Sarah, des fans déjà acquis (la majorité des spectateurs connaissent les grandes lignes narratives de ces franchises). Les personnages de *Genisys*, à l'instar des spectateurs, retrouvent ainsi une scène d'ouverture à la fois semblable et différente de celle qu'ils attendaient, puisqu'ils la connaissaient déjà, mais ils la revisitent et la redécouvrent autrement, la star vieillissante servant finalement à révéler le pastiche et donc le travail de relecture.

Le temps perdu

Tout se joue, dans *Genisys*, comme si cette interprétation nouvelle de cette scène d'ouverture avait créé une ligne temporelle parallèle (une idée volée au *reboot* de *Star Trek*) dans laquelle les personnages gardent souvenir d'un passé qui n'a pas eu lieu (celui du film original) et d'un futur qui n'aura pas lieu (celui annoncé en 1984) tout en se dirigeant vers le nouveau présent de la franchise ; cette réinterprétation n'efface pas la précédente mais s'y superpose, en transparence, de la même façon que le spectateur garde en lui le souvenir du film original. À la base, il s'agit d'une stratégie de scénaristes pour repousser la date de l'apocalypse (prévue en 1997 dans les deux premiers films de la franchise) afin de la rendre plus vraisemblable aux spectateurs de 2015, mais cette conception pour le moins libérale du temps finit par nous révéler ce qui anime tous ces films : en voulant retrouver le passé, ils se frottent à une impossibilité et finissent par piétiner. En ce sens, il y a une lucidité, dans *Genisys*, que nous retrouvons moins chez Villeneuve (ou J. J. Abrams). Une des manières de comprendre les espaces vides, aseptisés, de *Blade Runner 2049*, tout en contraste avec la ville surpeuplée de *Blade Runner*, ce serait d'y voir une illustration de cette nostalgie qui ne peut jamais retrouver l'objet de son attention, qui ne peut jamais combler ce vide que crée le désir du fan demeurant insatiable, ce dernier voulant revivre une émotion par définition éphémère, ancrée dans un temps et un contexte révolus.

Quand, dans la narration du prologue, *Genisys* revendique sa nostalgie en évoquant un « *green world, vast and beautiful, filled with laughter and hope for the future* », un monde perdu que le narrateur, Kyle, ne connaît qu'à travers les histoires de ses parents, le film fait ainsi référence à ce monde d'avant la guerre avec les machines, et donc à ce monde qui précède les événements dépeints dans le premier *Terminator* : un monde plein d'espoir face à un nouvel univers fictif qui ne s'était pas encore développé en franchise, un monde perdu que nombre de spectateurs contemporains ne connaissent qu'à travers les histoires de leurs parents ; un monde d'avant les voyages dans le temps, les paradoxes temporels, un monde au temps encore linéaire, qui se déroulait, défilait, sans que nous puissions le stopper. Un monde qui n'a pas complètement disparu, mais qui se voit incarné par Schwarzenegger, son corps témoignant du passage du temps et nous forçant, comme l'apparition de Harrison Ford dans *Blade Runner 2049*, à constater l'écart entre cet homme-ci et celui qu'il était en 1984. Bien sûr, nous avons vu vieillir ces acteurs au fil des années de film en film, mais c'était un vieillissement lent, presque invisible, alors que cette reprise d'un même rôle à trente ans d'écart vient révéler subitement tout ce temps passé en éveillant en nous le souvenir de la première apparition.

Pas de hasard, dans ce cas, si *Blade Runner 2049* oppose à sa star vieillissante un clone à la jeunesse irréelle, comme dans *Genisys*. Il ne s'agit pas ici d'un double de lui-même : Deckard est plutôt confronté à une réplique de Rachael (une androïde dans le premier film, de qui Deckard tombait amoureux) telle que nous l'avons connue dans le film de 1982 sous les traits de Sean Young. Deckard détecte une anomalie, la couleur des yeux, et se détourne du mauvais double qui se fait aussitôt abattre derrière lui en arrière-plan : le film de Villeneuve signifie ainsi son refus d'être une copie conforme du film original (autre manière d'accepter que le temps a passé) tout en nous rappelant qu'au cinéma, les acteurs sont irremplaçables. Schwarzenegger l'explicite aussi d'une belle façon dans *Genisys*, lorsqu'il veut convaincre Kyle et Sarah qu'il est bien lui-même, et non un de ces T-1000 de métal liquide (entendre : de CGI) pouvant emprunter la forme qu'ils souhaitent : « *I lack the mimetic skills to appear as anyone else.* » Schwarzenegger ne peut pas apparaître au cinéma comme quelqu'un d'autre que Schwarzenegger (tout comme Ford, d'ailleurs), sa *présence* devient alors un dernier refuge de véracité, d'authenticité, au sein d'une esthétique fondée sur ce CGI informé pouvant imiter ou imaginer le passé, le présent comme le futur, indifférent au passage du temps.

« I'll be back »

Que serait un *Terminator* sans Schwarzenegger ? Le film précédent de la franchise, *Salvation*, avait essayé de s'en tirer sans la star, à l'exception d'une séquence où un Schwarzenegger de CGI apparaissait pour combattre le héros. Quand, au début de *Genisys*, Schwarzenegger détruit son mauvais double, c'est pour renier le film précédent, peu apprécié des fans et de la critique, et pour adouber du même coup le présent film. Dans *The Force Awakens*, les acteurs de la trilogie originale servaient une fonction similaire : ils venaient transmettre leur savoir aux nouveaux personnages pour permettre à la franchise de survivre au-delà de la mort inévitable de ses acteurs – pour l'instant du moins, il semble inconcevable de remplacer Mark Hamill, Harrison Ford ou Carrie Fisher, ce qui montre bien comment, au cinéma, le réel, le corps des acteurs, participe à l'œuvre et complexifie la notion de rétro.

Mais le cas de Schwarzenegger est particulier : « *Vieillir est [son] plus mauvais rôle [...]* », écrivait Jérôme Momcilovic dans *Prodiges d'Arnold Schwarzenegger* (2016), « *parce que c'est une erreur de casting, un regrettable contre-emploi* ». Schwarzenegger le robot, le clone, celui qu'on a souvent ramené à la machine (son cinéma joue sur un imaginaire industriel, rempli de marteaux-pilons, de perceuses, de tuyaux, de tronçonneuses, de chaînes de production, que la mise en scène met en parallèle au corps sculpté de la star), celui qui a incarné le post-humain mieux que quiconque au cinéma, nous aurions voulu croire que la vieillesse ne l'atteindrait pas. Son corps visait à l'immortalité d'une œuvre d'art (c'est ce que la star en bodybuilding nous disait en 1977 dans *Pumping Iron*), une pérennité qu'il est allé chercher au cinéma, en moulant son corps dans la pellicule pour le conserver. Vœu pieux : *Genisys* joue sur cette belle ironie d'un film dans lequel seule la machine a vieilli, dans lequel tout a été *rebooté*, les acteurs originaux remplacés, les lignes temporelles parallèles et les paradoxes s'accumulant au gré de la paresse des scénaristes, qui cherchent moins la cohérence qu'à joindre tant bien que mal une série de références aux films passés. Depuis plus de trente ans, Schwarzenegger nous promet à chaque nouveau film qu'il va revenir, mais la mélancolie particulière de ses dernières apparitions à l'écran tient à cette évidence nouvelle qu'il y aura bien un moment, assez imminent, où il ne reviendra plus.

Ce sera l'une des leçons, fort émouvante, de *Genisys* : dans un régime cinématographique qui tend à nier le passage du temps pour mieux se déclarer nostalgique d'un temps où le temps existait encore, nous pouvons encore compter sur les stars pour nous rappeler à notre humanité finie. ■

L'ATTACHEMENT ET LA RÉPÉTITION

Par Alice Michaud-Lapointe

**THE PAST IN VISUAL CULTURE :
ESSAYS ON MEMORY, NOSTALGIA AND THE MEDIA**
de Jilly Boyce Kay, Cat Mahoney et Caitlin Shaw (dir.)
McFarland, 2017, 264 p.

**NOSTALGIC GENERATIONS AND MEDIA :
PERCEPTION OF TIME AND AVAILABLE MEANING**
de Ryan Lizardi
Lexington Books, 2017, 172 p.

C'est au milieu des années 1960 que Theodor W. Adorno affirmait, à propos de l'industrie culturelle, que « *le sempiternel nouveau qu'elle offre demeure, dans toutes ses branches, le changement vestimentaire d'un toujours pareil ; la variété couvre un squelette qui connaît aussi peu de changement que la motivation du profit elle-même depuis son ascension à l'hégémonie sur la culture* ». Près de cinquante ans plus tard, la véracité des propos d'Adorno est confirmée alors que les empires médiatiques – ou ce qu'on nomme les « industries de la nostalgie » – programment et encouragent chez les consommateurs un sempiternel besoin de retrouver « des » passés, ainsi que les œuvres, modes, objets, pratiques et cultes qui leur sont associés. La marchandisation liée à ces multiples « retours » en est d'ailleurs un symptôme probant : des préadolescentes nées en 2008 arborent fièrement des t-shirts de Kurt Cobain, des vingtenaires s'achètent tables tournantes et machines à écrire, de jeunes professionnels, inspirés par la série *Mad Men*, commandent des Old Fashioned dans des bars chics, et même des chanteuses telles que Lana Del Rey ou Taylor Swift rendent hommage à l'âge d'or d'Hollywood ou à l'esthétique du Polaroid dans leurs clips. Ces exemples, aussi fascinants qu'innombrables, permettent de s'interroger sur ces logiques de reprise, politiquement et économiquement déterminées, et à l'influence qu'elles exercent sur la façon d'apprécier des objets culturels et d'interpréter la mémoire mouvante qu'ils incarnent.

Le plus récent essai de Ryan Lizardi, *Nostalgic Generations and Media : Perception of Time and Available Meaning*, et le collectif *The Past in Visual Culture : Essays on Memory, Nostalgia and the Media*,

dirigé par Jilly Boyce Kay, Cat Mahoney et Caitlin Shaw, témoignent de l'intérêt grandissant pour ces questions. Les deux ouvrages, publiés en 2017, abordent les médias autant comme des porteurs et des générateurs d'histoire que comme des instances participant activement à l'héritage et à la paradoxale pérennité de cette tendance rétro au sein de notre ère dite post-numérique. Comme l'avoue Lizardi lui-même dans la préface de son essai : « *I am often nostalgic, and I know part of the reason is because the media makes this way of thinking consistently available.* »

Passé bricolé, passé homogénéisé ?

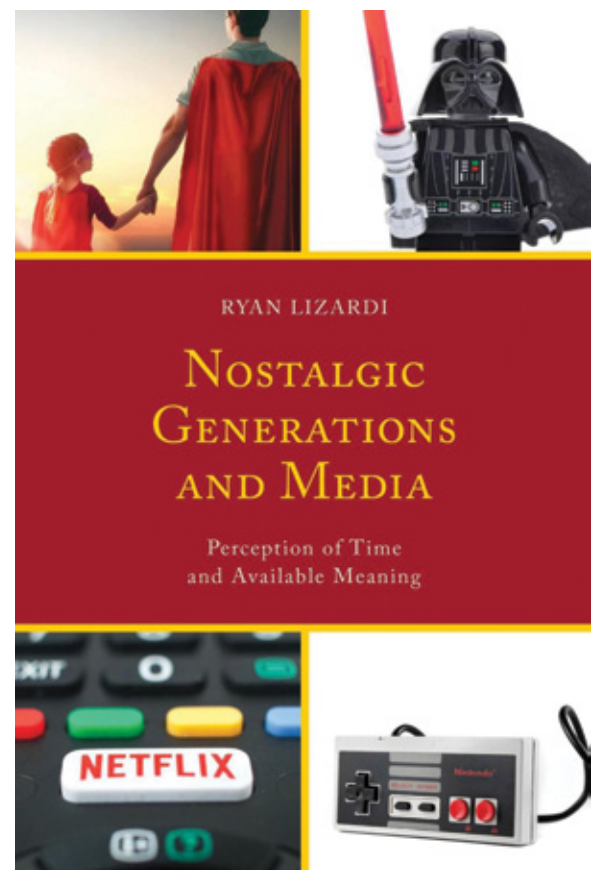
Avec ce nouvel essai, Lizardi poursuit sa réflexion entamée dans *Mediated Nostalgia. Individual Memory and Contemporary Mass Media* (2014) pour s'attarder à l'analyse de cas de figure bien précis, issus d'horizons médiatiques divers : les nouveaux films de *Star Wars*, la série de jeux vidéo *NES remix* (2013-...), le phénomène des blockbusters estivaux de super-héros, les *revivals* de séries produits par Netflix et la « *now-stalgia* » que nourrissent les réseaux sociaux à travers une valorisation d'habitudes d'archivage (du *hashtag* « *Throwback Thursday* » à la fonction « Souvenirs » de Facebook). Ces diverses études de cas occupent la quasi-totalité du livre de Lizardi et, pourtant, l'intérêt réel de l'essai se situe ailleurs, au fil des quelques passages où l'auteur élabore véritablement sa réflexion au sujet de la portée « transgénérationnelle » de ces fameux retours, portée qui met elle-même en lumière une propension certaine pour l'hybridité et la convergence. S'il faut en effet cibler une spécificité à cette vague rétro contemporaine et à la façon dont

l'industrie médiatique détermine ses visées, c'est bien, selon Lizardi, dans cette imbrication et cette condensation assumées des époques et de leurs faits saillants qu'on la trouve : les années 2010 ne ravivent pas une époque en particulier (quoique les années 1980 et 1990 ont particulièrement la cote), elles brassent et amalgament les dernières décennies pour en faire ressortir « le meilleur » et attirer un public de consommateurs transgénérationnel. L'objectif marketing de ces compagnies est dès lors de faire de ce « condensé du temps » un bien accessible et attrayant durablement, jouissant d'une pertinence culturelle continue et assurant des profits supposément infinis. En développant cette intuition, Lizardi s'appuie sur le concept de « *retrotyping* » de Michael Pickering et Emily Keightley, qu'on peut décrire comme une façon de se souvenir qui serait intentionnellement sélective, où certains aspects du passé seraient célébrés et d'autres, rejetés (puisque susceptibles de compromettre le processus de célébration ou de nuire aux ambitions commerciales). L'auteur passe trop rapidement sur ce double mouvement de sélection et de rejet qui semble, à plusieurs égards, central pour saisir les manières dont l'exploitation commerciale de la nostalgie assure et régule une réécriture de l'histoire, où n'est recyclé comme message que ce qui est simple, esthétisable et lucratif.

Le propos de Kay, Mahoney et Shaw dans l'introduction de *The Past in Visual Culture* va lui aussi en ce sens, alors qu'elles écrivent que « *[the] media participate in and highlight the processes of selection, exclusion, and invention inherent in any retelling of previous events* ». Quelles formes de contenu de l'époque, économiquement moins rentables, sont donc exclues d'office : les modes trop nichées ou bizarres, les flops commerciaux, les œuvres dont le contexte ou le discours sont aujourd'hui intégralement désuets ou dépassés ? Ces artefacts (films, vêtements, jeux vidéo, etc.) sont-ils dès lors considérés comme deux fois plus abjects ou disparaissent-ils réellement du monde lorsqu'ils ne sont pas sélectionnés pour être revampés au goût du jour ? Pourraient-ils faire l'objet d'une reprise (ironique ou non) orchestrée par une tranche de consommateurs en quête d'objets marginaux non cultes qui seraient réfractaires à cette nouvelle culture de masse imposée et à cette idéalisation d'un passé trafiqué ? On pourrait le supposer, ces processus de sélection/disqualification conservant une part d'aléatoire qui diverge selon les besoins et les désirs générationnels.

Revenons à l'idée d'imbrication des époques préablement établie, puisqu'elle dissimule une tension singulière entre homogénéité et hétérogénéité au sein desdites représentations rétro. Dans l'ouvrage de Lizardi comme dans *The Past in Visual Culture*,

des mots tels que « corrélation », « prolifération », « interaction », « interdépendance » sont répétés pour dire combien notre époque se caractérise par une fluidité temporelle, un assemblage de références vagues, hétéroclites et mélangées évoquant des passés supposés n'en constituer, au final, qu'un seul : glorifié, pesant, plus grand que nature. Mais comme le remarque justement Lizardi, cette grande tendance rétro mène étrangement à une homogénéisation du contenu, à une uniformisation forcée de la mémoire collective, passible également de teinter (voire carrément d'altérer) les mémoires individuelles de toutes les générations. Jim Collins, dans *Film Theory Goes to the Movies* (1993), abordait déjà la question de ces référents partagés, écrivant que « *[o]ld films or TV shows, but also the shared recognition of broader signs like genre codes and conventions is so engrained in people's day-to-day experiences that it is considered as real as the material world* ». Sans tenir de discours fataliste, Lizardi se montre pour sa part assez critique – et c'est l'une des rares fois – face à cette homogénéisation, déplorant le fait que si la tendance rétro se maintient, on se rappellera du présent des millénaires (et peut-être de celui des générations à venir) comme d'une époque dénuée de personnalité, de substance propre, et qui aura eu pour principale spécificité de causer, à long terme, une perte d'intérêt pour la diversification identitaire et culturelle. Le présage est probablement exagéré (et Lizardi en est conscient) puisque cette



tendance rétro et les configurations mémorielles qui en découlent peuvent émerger précisément parce qu'elles ne sont bien sûr pas *seules*, les *revivals* se greffant aux nouvelles modes et aux spécificités de l'extrême contemporain, telles des voies rassurantes qui permettent d'échapper à la banalité d'un présent informe, encore en chantier. Mais comment se transmettent les discours, les mémoires, lorsqu'on ne cesse de répéter que le contemporain échoue à définir son fond, sa quintessence ?

MAIS COMMENT SE TRANSMETTENT LES DISCOURS, LES MÉMOIRES, LORSQU'ON NE CESSE DE RÉPÉTER QUE LE CONTEMPORAIN ÉCHOUE À DÉFINIR SON FOND, SA QUINTESSENCE ?

Milléniaux recherchés

Si tout l'argument de Lizardi semble se fonder sur une logique plutôt circulaire (tout problème, phénomène, résurgence contemporaine ou pop étant expliqués et contextualisés à travers cette inéluctable hégémonie de l'industrie médiatique, alors que d'autres facteurs entrent en compte), l'auteur aborde cependant le cas des milléniaux (ou « *Digital natives* ») – génération aussi fourre-tout que limitative des gens nés entre 1982 et 2004 – avec plus de rigueur. Il souligne en effet à quel point les compagnies ne connaissent pas cette génération et ne cherchent pas réellement à comprendre ce qu'elle aime, ce qu'elle incarne, ce à quoi elle rêve. « *When in doubt of who Millenials are and what they might like, just repackaging something their parents liked in a technology they use* », écrit Lizardi. La voie technologique serait donc l'unique vecteur de changement assuré aujourd'hui, et la façon marketing la plus simple d'approcher les milléniaux et de cerner leurs besoins. Le constat est décourageant, réducteur, mais néanmoins un peu vrai, et Lizardi y répond en insistant sur le mot « *ownership* » ainsi que sur le fait qu'il faut absolument apprendre à transmettre des formes plus « saines » de mémoire et d'identité, qui permettront aux milléniaux de s'approprier leur époque.

Mais ce qu'il faudrait, avant d'affirmer péremptoirement une telle chose, c'est se demander collectivement ce qui est « sain » ou « moins sain » (et selon quels dictats) et réfléchir à ce paradoxal « assainissement » du passé, cette épuration qui est peut-être tout sauf un gage de pureté. Est-ce que le côté le plus « sain » du rétro demeure au final son décalage inhérent et revendiqué, son « pas de côté », le regard oblique qu'il autorise ? Plusieurs articles rassemblés dans *The Past in Visual Culture* (issu du colloque « *Mediated Past : Visual Culture and Memory* », qui s'est tenu à Leicester en 2014) ont comme grande qualité de rappeler à quel point les théories d'Elisabeth Guffey ont permis de penser le rétro et de le lier à l'ironie, cette forme d'esprit permettant selon l'auteure de revisiter le passé « *from a bemused distance* ». Caitlin Shaw, par exemple, dans son texte sur le film indie *Submarine* (Richard Ayoade, 2010), qui met en scène la vie d'un jeune adolescent gallois ayant une coupe à la Beatles et, dans sa chambre, des posters de la Nouvelle Vague et des films du Nouvel Hollywood, un tourne-disques, une caméra super8, une Polaroid, le tout sur fond de *Velvet Underground*, suggère que le film est habile dans sa manière de (se) jouer de sa propre auto-réflexivité, de s'affirmer comme historiquement incohérent et touffu à travers « *une aura de détachement ironique* ». Destinés au public cible qu'est celui des milléniaux, le film et son esthétique visent à se moquer gentiment de ce désir individualiste de s'exprimer à travers une originalité impossible et recherchée comme le Saint Graal, et de l'absurdité qui résulte de cette quête dans un contexte postmoderne. Mais ce contexte, justement, a-t-il changé aujourd'hui, à l'heure où les mots « *new sincerity* » et « *post-irony* » semblent être sur toutes les lèvres ? Le « *ironic stance* » dont parlait Guffey est-il en train de se retourner contre lui-même et d'attirer le rétro avec lui, dans un tourbillon complexe où on aime sincèrement se regarder aimer ironiquement les choses du passé ? Ce qui semble pour le moins évident et que mettent en lumière des films comme *Submarine*, c'est la nécessité d'interroger collectivement la place laissée à l'affect dans tous ces jeux d'espace et de temps. Nous sommes, indubitablement, *affectés*, et le double sens de l'expression est étonnant, dans la mesure où « être affecté » désigne en un sens un bouleversement sensible et intérieur, mais aussi « ce qui est feint », « ce qui prend la forme de », « ce qui manque de naturel ». Ces retours rétro se tiennent peut-être sur cette ligne de sens ténue, ambiguë, qui sépare ces acceptions, entre authenticité et besoin de surcompensation. Et si, un jour, ce grand mouvement de cyclicité en vient à s'épuiser, à perdre son sens, peut-être qu'on pourra se questionner plus profondément sur la teneur de tous ces affects, sur la source même de cet amour de l'attachement. ■

IRRÉSISTIBLE DE DÉSUÉTUDE. MICHEL CAMPEAU, ETHNOGRAPHE DE LA PHOTOGRAPHIE MOURANTE

Par Philippe Depairon

AVANT LE NUMÉRIQUE

de Michel Campeau

Musée McCord, 16 février 2018 – 6 mai 2018.



Pour Michel Campeau, l'exposition *Avant le numérique* (16 février 2018 – 6 mai 2018, Musée McCord), qui retraçait son travail, se rapportait à deux mots : « histoire », celle du médium photographique, et « mémoire », celle des individus capturés en images. Le titre anglais de l'exposition, *Life Before Digital*, rappelle toutefois qu'il s'agissait aussi de montrer les

rituels et les traditions de la société nord-américaine par le biais des techniques photographiques précédant l'avènement du numérique. Si Campeau a conçu cette exposition tel un album de famille, on pouvait également la lire comme un hommage à une socialité rythmée par la prise d'images. Le visiteur y retrouvait des clichés célébrant le

médium photographique sous toutes ses formes, de ses composantes techniques aux chambres noires, en passant par des scènes de la vie quotidienne où les gens immortalisés en images regardent ou prennent des images eux-mêmes. Dans la section « Splendeur industrielle et fétichisme », l'artiste s'est tourné vers le site où tout cliché commence, en l'occurrence la caméra, tandis que dans la partie « Dans le noir », l'accent a plutôt été mis sur les chambres noires et leurs spécificités. Les sections intitulées « Instants désirés » et « La couleur des cartes postales » illustraient quant à elles le désir, voire le besoin de partager ces images, à l'image de Campeau, qui ressent celui de nous montrer les siennes, tirées du fond des archives du siècle passé. Tous ces clichés étaient regroupés par le fait plutôt simple, mais capital, d'avoir été photographiés avec un appareil numérique, à la distinction près que les images que Campeau collectionne sont passées par une étape additionnelle de médiation : les cartes postales et autres diapositives réalisées au Kodachrome 24x36 mm ont été numérisées puis photographiées avec un appareil numérique (dont les spécificités ne sont jamais mentionnées). Il s'agissait bel et bien de signifier et de mettre en scène le dépassement de l'analogique par le numérique.

Puisqu'il s'agit, en quelque sorte, d'un adieu à la photo analogique, nous aurions pu nous attendre à une exposition entièrement élégiaque ; or, les réminiscences de Campeau s'avèrent également pleines d'humour. Une photographie prise la veille du Nouvel An est un exemple splendide de malaise : en plein centre de la composition, un homme empoigne une femme par l'épaule droite pour l'embrasser (Bonne année !) alors qu'elle ne s'y attend pas. La femme tient une cigarette entamée, lui a les yeux ouverts. Divers personnages tracent l'évolution de notre regard au fur et à mesure qu'on regarde le cliché. Un homme placé derrière eux allume une cigarette et partage notre hébétude, tandis qu'une femme, à sa gauche, semble avoir abandonné la possibilité de passer une bonne soirée. À la gauche du duo qui s'embrasse se trouve une autre femme qui, tout en riant, regarde la caméra et établit une connexion avec notre regard, sans qu'elle puisse voir le « couple ». Sans savoir ce qui se trame derrière elle, elle établit néanmoins un sentiment de complicité avec le spectateur, elle lui fait sentir qu'il est dans la scène, sans qu'il n'y soit réellement. Ainsi, tandis que nous observons les photos de cet album de famille, nous participons de la constitution du sens de ces images. Les archives de Rudolph Edse, photographe amateur, qui étaient exposées dans la partie « Une biographie involontaire », sont un autre exemple de cette stratégie. Campeau a ici (re)construit une biographie imaginaire de cet homme ayant pris la majorité de ses clichés dans les années 1950, et c'est nous, spectateurs, qui sommes invités à retracer les filons nouant cette histoire imaginée, à tisser

les caractères des personnes qui y figurent. Que ce soit à l'occasion d'une fête du Nouvel An ou d'une photo de famille, l'artiste nous pousse à regarder son album de famille, certes, mais également à en faire partie, à projeter notre propre regard nostalgique sur ces images.

« *La plupart des sujets photographiés sont, simplement en vertu d'avoir été photographiés, animés de pathos* », a écrit Susan Sontag, résumant ainsi la nature nostalgique de l'acte photographique. En photographiant une chose, nous signifions bien sûr qu'elle a été présente dans un ici-maintenant, mais nous signifions également qu'elle *aura* été ici-maintenant, qu'elle ne le sera bientôt plus. De fait, lorsque Campeau photographie tous les objets qu'il collectionne, tous les sites qu'il visite, il énonce *photographiquement* leur disparition imminente du quotidien, et c'est en tant que spectateurs que nous assistons à leur fin inéluctable. Campeau connecte les Kodachrome avec les gens et les lieux fixés sur l'image : en d'autres mots, l'artiste fait ressortir une adéquation entre cette technologie et ses usagers (par ailleurs déjà morts depuis un temps déjà.) Contrairement à la pratique d'autres photographes, tel Robert Burley, qui a documenté la fermeture (voire l'explosion) des usines de compagnies mythiques telles que Eastman Kodak ou Polaroid dans sa série *The Disappearance of Darkness* (2012), l'exposition de Campeau permettait de mettre un visage, un nom même, sur la pratique de l'argentique. Regarder les photos et déambuler dans l'espace de l'exposition revenait alors à voir, à restituer la fin d'une époque et le début d'une autre et, dans l'acte même de flâner, à en éprouver la nostalgie.

Si Susan Sontag soutenait que « *lorsquand nous sommes nostalgiques, nous prenons des photos* », permettons-nous de prolonger sa pensée (et sa proposition) en affirmant que lorsque nous sommes nostalgiques, nous regardons les photos qu'on a prises puis, éventuellement, que lorsque nous regardons des photos, nous *devenons* nostalgiques. C'est précisément ce processus que décrit le photographe britannique Martin Parr, quand il observe les photographies de chambres noires de Campeau : « *Je ne savais pas que la chambre noire me manquait jusqu'à ce que je voie ces photographies. Dans quelques années, ces endroits seront inévitablement disparus* », écrit-il. Celles-ci ne sont pas que des images désincarnées des chambres noires : au contraire, elles semblent dégager des odeurs, de la chaleur, elles engagent le spectateur à les éprouver, à les (re)sentir. L'une des photos présentées dans la section intitulée « Dans le noir » nous offre un désordre ordonné, à peine illuminé par une ampoule jaune. La proximité des objets à la surface crée un sentiment de claustrophobie, tandis que les touches de rouge réparties çà et là donnent un air de danger à la chambre noire. La pièce nous paraît chaude,

humide, glauque : il semble presque possible de sentir son odeur, sa moiteur, qui, bien qu'elles puissent nous sembler désagréables, ne font que rendre les chambres noires d'autant plus séduisantes.

Pour autant que Campeau parle avec chaleur, avec tendresse de la photographie nostalgique, quand il documente sa disparition avec des appareils numériques, c'est avec une froideur toute clinique. Dans un geste autoréflexif, avec *Carte postale en quadrichromie*, il photographie une carte postale d'une femme qui elle-même collecte les images des tulipes. Comme le rappelle le titre de l'œuvre, la femme et les objets de ses images n'en sont réellement que les sujets secondaires. Ici, il dissèque le tissu de la carte et expose ses rangs réguliers de couleurs, l'agencement ordonné des grains : les tulipes rouges et jaunes sont à la fois magenta et jaunes, noires et cyan. Or, pour révéler la multitude de couleurs cachées parmi ces bouquets de fleurs, Campeau devait compter sur la soi-disant invisibilité du numérique : tout en révélant l'un, il obscurcit (ou cache) l'autre. De fait, Campeau ne donne jamais la date à laquelle il a photographié les objets de sa collection, mais bien celle à laquelle ces derniers ont été réalisés. Si la carte postale en elle-même a bien été réalisée autour de 1960, la photo *Carte postale en quadrichromie* ne date évidemment pas de ces années, comme l'indique pourtant son cartel. Campeau peut le prétendre puisque la photographie ne dit rien de son fonctionnement et de ce qu'elle fixe : elle est véritablement « transparente ». Il montre ainsi ce que nous tenons comme une qualité inhérente à l'argentique, et un défaut des mauvaises photographies numériques : voir des pixels sur une image est pire qu'une mauvaise image, c'est montrer qu'elles ont une tactilité, une matérialité. Or, ce que fait l'exposition est davantage qu'examiner la pratique argentique telle qu'elle se faisait au siècle dernier : elle la mortifie et l'enterre, elle la garde intacte afin qu'elle demeure authentique et entière.

En tant que la photographie fige ce qui se trouve devant elle, elle immortalise un moment tout en l'immobilisant : de fait, « *prendre une photographie est participer de la mortalité, de la vulnérabilité, de la mutabilité d'une autre personne* », écrit Sontag. Chez Campeau, le geste photographique participe de la mort de l'argentique et de sa circulation, de sa (re)mise en valeur. Photographier ses chambres noires, ses vieux appareils, des clichés qu'il a achetés en ligne instaure un mouvement de recyclage chez Campeau : il donne un nouveau cycle de vie à ces choses et les réactualise. L'œuvre intitulée *Sinclair Traveler Una, Londres, Angleterre, 1927* (2013), par exemple, est composée de l'appareil éponyme, placé devant un fond noir « neutre ». Rabattues sur un support bidimensionnel, les surfaces réfléchissantes et scintillantes de la caméra tridimensionnelle, les

plis noirs de l'accordéon, les lignes rythmiques des roulettes invitent le regard du spectateur, celui-ci admirant en termes esthétiques un objet jadis utilitaire. Parmi les objets photographiés par Campeau, nous pouvons voir un carton sur lequel il est écrit « Kodachrome Transparency », et dans lequel est insérée une photographie d'une femme et d'un homme assis sur un canapé et regardant des diapositives Kodachrome. Ces deux personnes ne sont pourtant pas les sujets de l'œuvre : en photographiant une photographie encadrée, Campeau fait ressortir les nombreuses étapes de médiation des images. C'est en tant que nous regardons à travers la photographie de Campeau que la choséité du carton et du cliché ressort, tandis que les deux personnes assises deviennent elles-mêmes des objets : elles se confondent et sont écrasées, avec la diapositive, par l'acte photographique. Ainsi, Campeau transforme en trésors les caméras, tandis que les clichés des années passées deviennent autant d'artefacts ethnographiques : autrement dit, il les relègue au monde du musée et ils peuvent désormais (espérer) faire partie du canon de l'histoire de la photographie. Ce n'est qu'en la retirant du quotidien qu'il peut donner une seconde vie à la photo argentique, en la faisant mourir pour qu'elle entre mieux dans une grande famille d'objets du temps jadis. Dans l'espace du Musée McCord, ces photographies sont retirées de la sphère des marchandises, du quotidien, pour devenir des documents d'ailleurs, d'autrefois.

Cette entrée au sein du musée n'est pas le symptôme de la photographie mourante, elle en est la conclusion logique. Les symptômes de l'agonie de l'analogique sont ceux qui révèlent que sa pratique est simplement impossible (ou presque) sans le numérique. Que ce soit pour obtenir des films et des objets de collection ou pour les partager sur les réseaux sociaux, le premier ne peut se passer du second. Inversement, le numérique est envisagé selon les termes de l'analogique, plus précisément, en termes d'absence : son immatérialité, son manque de grain, voilà autant de propriétés qu'on lui impute. C'est justement la soi-disant invisibilité du numérique que Campeau saisit pour rendre visible le dépassement de la photographie argentique. En la photographie, médium mélancolique par excellence, il trouve un outil tout désigné pour signifier la fin d'un monde ; en la forme de l'album de famille, il s'est muni d'une stratégie de médiation pour son exposition qui rend ses clichés tout simplement irrésistibles de désuétude. Avec *Avant le numérique*, Campeau pointe l'imbrication irréversible de ces deux technologies, tant au niveau symbolique que matériel. C'est en tant qu'elle expose la fin de l'hégémonie de l'analogique, qu'elle crée et rend visible la ligne qui délimite l'avant et l'après de l'avènement du numérique, que l'exposition se fait la mémoire d'un médium, l'histoire des gens capturés en images. ■

NOSTALGIE QUAND TU NOUS TIENS

Par Katharina Niemeyer

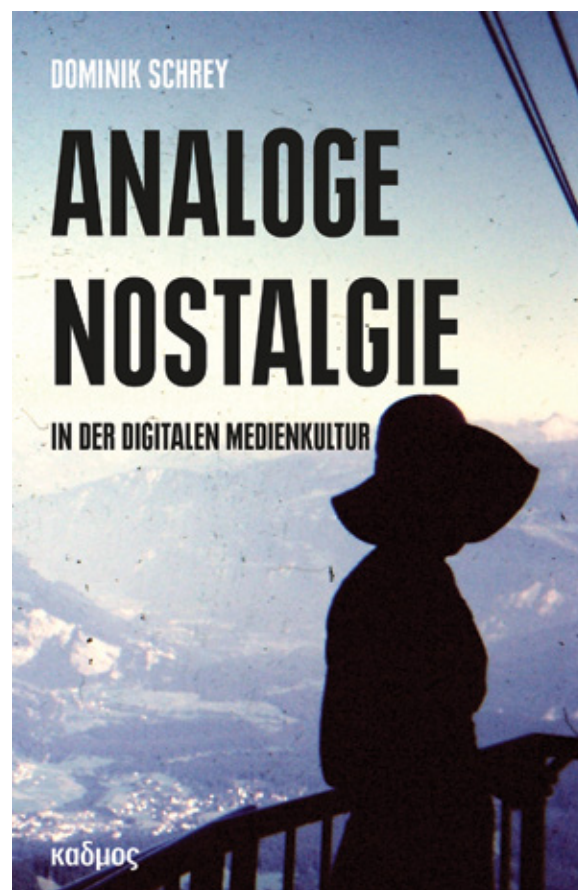
ANALOGUE NOSTALGIE IN DER DIGITALEN MEDIENKULTUR

de Dominik Schrey

Kulturverlag Kadmos Berlin, 2017, 432 p.

Les engouements affectifs pour les objets et contenus analogiques et numériques devenus plus ou moins obsolètes sont nombreux : les premiers GIF animés, les vieux appareils téléphoniques, les arcades de jeux-vidéos, les premiers ordinateurs et imprimantes, les anciennes séries télévisées, la cassette VHS... La liste est longue. Mais pourquoi cette insistance sur l'aspect « vrai » des objets *vintage* ? Quels rapports avec la question de l'authenticité ? Quelles économies et consommations se nouent à ces engouements pour le passé et ses objets ? S'agit-il d'une certaine forme de nostalgie que de vouloir (re-)découvrir des technologies médiatiques oubliées ou peu connues ? Si nostalgie il y a, comment s'exprime-t-elle et comment peut-on la saisir ? Concerne-t-elle également les chercheur.e.s qui se penchent sur ces questions ? Ce ne sont que quelques-unes des questions auxquelles plusieurs recherches essaient de répondre depuis les dernières années dans les domaines des études médiatiques et culturelles ainsi qu'en communication.

L'ouvrage *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur* (*Nostalgie analogique dans la médiaculture numérique*) – publié en 2017 en allemand chez Kadmos (Berlin) par le chercheur Dominik Schrey – fait partie de ces nombreuses parutions récentes. En posant un regard spécifique sur la nostalgie analogique, le texte, issu de sa thèse de doctorat, riche et minutieusement documenté, livre des réflexions et quelques réponses aux questions précédemment posées tout en incluant des études de cas (analyses de discours et analyses esthétiques) de divers horizons « médiaculturels » : l'art, la musique, le cinéma ou encore la télévision. Il propose également un aperçu de plusieurs notions associées aux nostalgies analogiques telles que la technostalgie et la nostalgie médiatique (*Mediennostalgie*).



Nostalgies – histoire culturelle et théories

Comme le constate Dominik Schrey dans l'introduction de son ouvrage, les archéologues et les historien.ne.s des médias se disent pour la plupart « non nostalgiques » ou soulignent que leur intérêt pour le passé des médias ne correspond pas à ce sentiment. Pourtant, avance Schrey, si on faisait abstraction du caractère régressif et marchandisé de la nostalgie, ce sentiment pourrait s'avérer au

contraire particulièrement fécond pour mieux cerner les passages entre l'analogique et le numérique. Ainsi, argumente-t-il, la réflexion sur la nostalgie pourrait contribuer à approfondir certaines recherches en archéologie et en histoire des médias. C'est en partant de cette mécompréhension de la nostalgie que le chercheur donne le ton et annonce les couleurs de son ouvrage: « *[U]n des objectifs principaux de ce travail est de parvenir à mieux articuler et lier les discours portant sur la mise en valeur de l'analogique et la dévalorisation du numérique. Ce faisant, il s'agit moins de considérer les différentes techniques effectives entre les procédés d'enregistrement mais plutôt de se pencher sur les attributions affectives qui peuvent être retracées discursivement.* » Parmi ces « attributions affectives » figure la nostalgie qui, et l'ouvrage insiste là-dessus à plusieurs reprises, ne peut pas être appréhendée comme seul retour vers le passé.

AINSI, LA NOSTALGIE NE SEMBLE PAS AUSSI GRACIEUSE QUE LA MÉLANCOLIE, QUI RESTE DAVANTAGE ASSOCIÉE À UN SENTIMENT NOBLE DE LA SOUFFRANCE DE L'ÊTRE-LÀ (CELLE DU DASEIN HEIDEGGERIEN).

En revenant dans son premier chapitre sur une histoire culturelle de la nostalgie, le chercheur retrace – malgré la redondance qu'il reconnaît à d'autres travaux portant sur la nostalgie – les origines médicales de la notion depuis le XVII^e siècle, afin de mener par la suite une réflexion très réussie sur les *théories nostalgiques* contemporaines. Schrey les localise dès les années 1970, notamment à partir des travaux du sociologue Fred Davis qui, selon lui, posent la base d'une nostalgie doublement appréhendée : comme sentiment et comme stratégie esthétique. Schrey revient également sur les travaux de Frederic Jameson, qui constate le passage d'une nostalgie médicale, spatiale et temporelle à une nostalgie qui devient objet de consommation. C'est ici que Schrey localise le malaise des archéologues et historiens. Les médias à se proclamer « nostalgiques ». Pourquoi ? Parce que la nostalgie demeurerait pendant

longtemps associée à cette connotation péjorative, issue de la critique postmoderne : la nostalgie était (et l'est souvent encore) vue comme superficielle et uniquement en tant que produit de la société de consommation (en témoignent le marketing nostalgique ou la marchandisation des objets du passé, comme la caméra Polaroid). Ainsi, la nostalgie ne semble pas aussi gracieuse que la mélancolie, qui reste davantage associée à un sentiment noble de la souffrance de l'être-là (celle du *Dasein* heideggerien). Cette situation s'explique donc par la traversée étymologique, historique et philologique de la notion de nostalgie, devenue un sentiment relié à la commercialisation ou encore à la régression et à l'abus politique.

Le parcours que nous propose Dominik Schrey à travers l'histoire culturelle de la nostalgie est passionnant et bien synthétisé, notamment à travers sa relecture du poète Schiller et de son texte « *Über naive und sentimentale Dichtung* » (Sur la poésie naïve et sentimentale) datant de 1795-1796. Schiller propose des réflexions qui semblent annoncer ce que Svetlana Boym (*The Future of Nostalgia*) désignera plus tard par la notion de « nostalgie réflexive » : une nostalgie qui s'appuie sur le passé en le mobilisant de façon créative pour le présent et l'avenir. En revanche, le projet qu'annonce Schrey de vouloir dresser une histoire des médias de la nostalgie (*Mediengeschichte der Nostalgie*) semble disparaître derrière l'horizon de l'histoire culturelle qu'il entame au sens large du terme. Cette histoire (ou archéologie de la nostalgie médiatique) émerge plutôt en filigrane dans les études de cas sur le cinéma ou les œuvres artistiques. Ce manque laisse poindre une des interrogations principales, qui se révèle au fil de la lecture : la séparation relativement stricte entre positionnement théorique et analyse de la nostalgie. Il aurait été passionnant de traverser les discours et les différents exemples d'esthétiques nostalgiques (le filtre sépia, les bruits de l'analogique, etc.) à travers une archéologie des médias qui devient ainsi une autre écriture de l'histoire. C'est ici que se joue la relation ambiguë et riche entre la nostalgie et les métamorphoses continues des médias.

Nostalgies analogiques – discours et esthétique

On peut se demander si le titre de l'ouvrage, *Analoge Nostalgie*, peut porter à confusion. S'agit-il à nouveau d'une réflexion qui reconduit faussement et radicalement l'opposition entre analogique et numérique ? Dominik Schrey évite au contraire ce piège en discutant et en historicisant le discours scientifique et journalistique autour de cette dichotomie complexe et en s'appuyant sur les travaux

d'Andreas Böhn, de Barbara Flückiger, de Friedrich A. Kittler, de Lev Manovich et de Jonathan Sterne. Il aborde les différentes perspectives et parcours historiques empruntés par les utopies communicationnelles (l'invention du Web, les autoroutes de l'information, etc.) et souligne les attachements affectifs aux plus anciens médias, sans reproduire la dichotomie entre analogique et numérique qui semble se glisser dans le titre de l'ouvrage. Les pages les plus convaincantes de l'ouvrage sont d'ailleurs celles que Schrey consacre au débat sémiotique de l'indice et à ses liens avec l'image (numérique). Le chercheur constate que les différences entre analogique et numérique sont mieux cernables sans référence à la trichotomie de Peirce (icône, indice, symbole) tout en insistant sur la place qu'occupe l'indice comme référent direct permettant de mieux appréhender le sentiment nostalgique ou l'affection profonde de certaines personnes pour l'analogique. Je n'entrerai pas ici dans le débat sémiotique sur l'indice, mais des recherches récentes portant sur les communautés en ligne, notamment les communautés de mémoire, montrent que la nostalgie peut être suscitée tout autant par les premiers GIF animés que par les vieux appareils téléphoniques des années 1960. Ce n'est donc pas forcément l'objet en soi, ou le référent, qui présente un manque amenant à la nostalgie, mais les relations sociales tissées autour de ces objets (qu'ils soient numériques dès le départ ou encodés par la suite). Ceci dit, les travaux mentionnés ont été publiés au moment de l'impression de l'ouvrage de Dominik Schrey, et il sera intéressant de les étudier ensemble, à l'avenir, afin de revenir sur cet éternel débat sémiotique que l'auteur aborde ici à travers le prisme de la nostalgie.

Le cinquième et plus long chapitre porte sur les nostalgies analogiques et l'esthétique. En revenant sur l'ouvrage de Laura Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, qui a permis de forger la notion de nostalgie analogique (« *analog nostalgia* ») en lien avec les artistes vidéo, Dominik Schrey souligne que cette nostalgie analogique n'est pas un refus catégorique et technophobe du numérique, mais une pratique artistique précise qui se concentre sur le signal et moins sur le contenu. Dans la partie sur l'obsolescence et la muséalisation, l'auteur analyse de nombreuses réalisations artistiques telles que le film de Tacita Dean (*Kodak*, 2006) ou encore le travail photographique de Robert Burley intitulé *The Disappearance of Darkness. Photography at the End of the Analog Era* (2005-2010). Dominik Schrey se consacre également à la rétro-photographie et à la question de la ruine au cinéma en constatant une double nostalgie, celle de la nostalgie de la

nostalgie de la ruine : « *une nostalgie de l'entropie du matériel filmique* » qui lui permet également de discuter de la photographie des ruines ainsi que des ruines cinématographiques.

Les nostalgies du futur

L'ouvrage de Dominik Schrey représente une des premières réflexions très complètes sur la nostalgie analogique et participe, d'une part, aux travaux émergents dans ce domaine et consacrés aux théories des médias et, d'autre part, à une relecture critique de l'idée de nostalgie. Le travail théorique de Dominik Schrey devrait ainsi être une référence pour toutes les réflexions à venir portant sur les expressions et pratiques nostalgiques, notamment analogiques, et pourrait inspirer des études se penchant davantage sur les facettes économiques ou sur les aspects relevant de la réception, deux domaines qui semblent laissés pour compte pour l'instant. L'autocritique que mène l'auteur à la fin de son ouvrage concerne l'aspect culturel de son texte. Il écrit que ses réflexions se concentrent principalement sur les sociétés capitalistes et occidentales et qu'il serait fructueux de travailler davantage sur les nostalgies divergentes et communes entre les cultures. Ici, l'ouvrage d'Alistair Bonnet (*The Geography of Nostalgia : Global and Local Perspectives on Modernity and Loss*, 2015) aurait pu être mobilisé, car l'auteur y décompose l'idée d'une nostalgie construite et inventée par l'Occident pour l'Occident en s'appuyant sur des recherches anthropologiques menées sur différents continents. Il montre que la nostalgie est universelle – présente aussi et surtout dans les cultures orales – tout en étant vécue différemment selon les communautés ou les individus. Ce dernier aspect n'affecte en rien la qualité de l'ouvrage, car ces réflexions sur la nostalgie analogique nous mènent aussi dans un monde des nostalgies du futur, qui restent encore à imaginer : quels seront les objets, espaces et temporalités de nos nostalgies de demain ? On ne pourra pas le dire avec certitude, mais Dominik Schrey est convaincu que chaque changement médiatique (ce que l'auteur appelle des *Umbruchsphasen*, ou phases de bouleversement) entraîne une forme de « sentimentalisation » des appareils, pratiques et contenus des formes médiatiques passées ou, pour reprendre ses mots, que « [l]a perception de l'analogique oscille entre une description quasi exacte, infinie et celle d'une imperfection connotée par l'humain portant en elle la possibilité de l'échec de la représentation. C'est justement ce potentiel de l'erreur, du bruit et de l'imperfection qui rend l'analogique dans certains contextes plus authentique et paradoxalement aussi plus parfait ». ■

« QUELQUE CHOSE NOUS A ÉCHAPPÉ »

LES EXPÉRIMENTATIONS FILMIQUES DE TIM KIRK

Par Simon Laperrière

DIRECTOR'S COMMENTARY - TERROR OF FRANKENSTEIN

de Tim Kirk

Highland Park Classics, 2015, 1h32min.

SEX MADNESS REVEALED

de Tim Kirk

Highland Park Classics, 2017, 1h07min.



Et si le visionnement d'un film oublié par les critiques suffisait à dévoiler un secret inavouable ? Confirmant cette prémisse aux échos borgésiens, le réalisateur et producteur américain Tim Kirk rend un hommage ludique à des œuvres longtemps

marginalisées par une certaine élite. Avec ses deux films *Director's Commentary - Terror of Frankenstein* (2015) et *Sex Madness Revealed* (2017), le cinéaste s'inspire des rituels et obsessions d'une communauté de cinéphiles tournée vers le passé. Or, malgré leur recours à une intrigue policière, ses reprises stimulantes d'authentiques films d'exploitation portent d'abord et avant tout sur le culte d'une histoire alternative du cinéma.

Les longs métrages de Kirk s'inscrivent en effet dans une vague autoréférentielle du cinéma de genre qui bénéficie d'une importante visibilité en festivals. Ils rejoignent des productions tous azimuts qui, de *Sin City* (2005) de Robert Rodriguez au récent *9 doigts* (2017) de F.J. Ossang, tentent de donner un nouveau souffle à des sous-genres déçus comme le western spaghetti et la *blacksploitation*. Récipiendaire de nombreux prix, le film *Amer* (2009) d'Hélène Cattet et Bruno Forzani se révèle emblématique de cette démarche. Le regard que le duo d'artistes pose sur le *giallo* leur permet d'explorer un potentiel négligé par les cinéastes qui ont popularisé ces drames policiers. En focalisant leur attention sur des scènes anodines, ils créent une expérience audiovisuelle inédite : montage, trame sonore et couleurs puisent dans une iconographie canonique pour dévoiler la part invisible de ces polars, ce qu'ils dédaignent de montrer par souci de monotonie et de futilité. Une banale rencontre entre deux adolescents, par exemple, se mute en confrontation lascive où le désir surgit d'une alternance aussi frénétique qu'agressive entre champ et contre-champ. Cattet et Forzani en viennent alors à explorer la vie

intérieure de personnages qui étaient auparavant réduits à une simple caricature. Tout comme les expérimentations de Tim Kirk, ce pastiche de cinéma de genre contribue à l'impressionnante longévité d'un phénomène rétro qui, depuis les premiers films de Quentin Tarantino, rend hommage aux films d'exploitation propres aux années 1960 et 1970.

Ces œuvres palimpsestes modifient considérablement l'une des dynamiques essentielles du cinéma de genre, puisqu'en s'articulant autour d'une répétition de codes et de conventions, ce dernier a toujours obéi à une logique de continuité, voire de surenchère. Un drame d'épouvante, par exemple, se positionne inmanquablement par rapport à ses précurseurs. Il cherche tantôt à les dépasser sur le plan de la violence et de la terreur, tantôt à introduire une variation autour d'un même thème. De plus, le cinéma de genre signe un « pacte de familiarité » avec son public en interpellant directement ses attentes et ses connaissances. Les spectateurs savent déceler les spécificités d'un film d'horreur qui fait appel à leurs souvenirs de visionnement, et ce, malgré un recours à un schéma narratif prévisible.

Dans les couloirs des clubs vidéo

Cette mémoire collective est explicitement invoquée par Kirk et ses contemporains. Leurs longs métrages renvoient autant à un genre qu'à son histoire, qu'ils voient comme un musée ou, plus précisément, un club vidéo imaginaire. Les renvois à des films cultes s'avèrent nombreux dans ces productions, que ce soit par l'apparition d'acteurs emblématiques ou par la récupération de formes visuelles. Certes, le cinéma de genre a longtemps fait preuve d'une part de réflexivité (en 1987, John Carpenter cite avec *They Live* les séries B de science-fiction propres aux années 1950), mais pareille allusion va rarement au-delà du clin d'œil réservé aux initiés. Similairement, un public de spectateurs néophytes peut profiter du spectacle qu'est *Piranha* (1978) de Joe Dante sans y percevoir le moindre tissu intertextuel. La citation, inversement, occupe une place prépondérante dans la vague rétro qui succède à ces films. Il serait possible de l'envisager comme son moteur créatif, voire son essence (en témoigne le public visé, soit des spectateurs ayant découvert leurs genres de prédilection sur support vidéo). Les cinéphiles aptes à saisir la majorité des références peuvent participer pleinement à cette célébration du passé à laquelle ils sont invités. Sous cet angle, l'attrait du rétro apparaît sous son vrai visage : il s'agit avant tout d'une fête commémorative en l'honneur d'un pan de l'histoire du cinéma boudé par maints critiques. Les représentants de ce courant jouent le rôle de *memento mori* en se donnant comme mission de sauver certaines œuvres mal aimées de l'oubli. Celle de Tim Kirk occupe une place singulière au cœur

de ce mouvement ; elle reconnaît l'importance du cinéphile dans cette culture du rétro. Contrairement à *Amer*, les films de Kirk ne cherchent pas à renouer avec les spécificités formelles d'un film culte afin d'en faire l'éloge : ils invitent plutôt le spectateur à revoir une production d'antan sous un nouvel angle, plus précisément pour y déceler un sens caché.

Le retour de Frankenstein

Sorti trois ans après le succès critique de *Room 237*, un documentaire portant sur les interprétations délirantes auxquelles les spectateurs de *The Shining* se sont prêtés, *Director's Commentary - Terror of Frankenstein* aborde des enjeux similaires, en passant cette fois-ci par le truchement de la fiction. Kirk se penche sur un autre film d'épouvante (certes moins connu), *Terror of Frankenstein* (1977) de Calvin Floyd, mais n'apporte aucun changement à la structure du métrage choisi (même sa durée demeure intacte). Le film de série B inspiré du célèbre roman est montré dans son intégralité, tel qu'un cinéphile la découvrirait sur support numérique : il s'ouvre avec la présentation du menu interactif d'un DVD qu'un spectateur hors champ explore à sa guise. Cette simulation, en plus de démontrer que le cinéma de genre doit sa circulation au marché de la vidéo, met en place les bases du récit parallèle à venir. Parmi les bonus rajoutés par Kirk se trouve une série de photos qui nous apprend que cette énième adaptation du roman de Mary Shelley aurait eu droit à une seconde vie en festivals. Le recours à ce dispositif familier souligne également l'apport du travail de Kirk sur l'œuvre originale, à travers l'ajout d'une piste de commentaires. Écrite et réalisée par l'artiste, elle met en scène deux comédiens interprétant respectivement le réalisateur et le scénariste de *Terror of Frankenstein*. Leur dialogue accompagne la présentation de l'œuvre de Floyd et souligne qu'un meurtre aurait eu lieu lors du tournage, en 1977. Le visionnement d'une scène en particulier provoque la colère du scénariste, qui reconnaît qu'elle a été filmée le jour même de la tragédie. Une nouvelle signification est dès lors apportée au drame fantastique d'origine, celle-ci évoquant désormais un crime sordide de façon détournée. Des révélations surgissent tout au long de cet enregistrement qui – coup de théâtre – se conclut avec l'arrivée en studio de l'une des têtes d'affiche de *Terror of Frankenstein* qui, cette fois-ci, joue son propre rôle.

Une approche pour étudier *Director's Commentary* serait de l'aborder comme un « faux document », un terme emprunté ici à Samuel Archibald (voir *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des médias numériques*) : il s'agirait alors de réfléchir aux différents stratagèmes employés par Kirk pour générer une illusion d'authenticité. Or cette

piste mène rapidement à une impasse puisque le film, contrairement à *The Blair Witch Project* (1999), ne tente pas d'induire quiconque en erreur. Les performances caricaturales des comédiens soulignent l'ironie du projet dès l'instant où ils prennent la parole. De plus, pareille analyse ne tiendrait pas compte du rapport que le réalisateur entretient avec un passé cinématographique. Avec son prologue, *Director's Commentary* rappelle que tout film de genre conserve son actualité grâce aux cercles d'adeptes du DVD. Ces passionnés préservent sa mémoire à travers leurs visionnements et leurs échanges sur diverses plateformes. En sortant *Terror of Frankenstein* des oubliettes, Kirk suit l'exemple de ces autodidactes qui recensent des œuvres rares et méconnues, mais une différence se décèle dans l'emploi qu'il fait de la fiction, prise ici en tant que commentaire. Ce procédé permet, en fait, la réappropriation d'une période révolue, visant ultimement à la création de nouveaux récits. En cela, la temporalité de *Director's Commentary* s'avère finalement paradoxale, puisqu'elle croise celle du film et celle d'un spectateur contemporain qui s'abandonne à la rêverie. En réactualisant *Terror of Frankenstein*, Kirk fait en sorte que le passé cesse d'être intimidant parce que lointain et inaccessible. Il apparaît plutôt malléable, les artistes du rétro ayant la possibilité de lui imposer leur point de vue. Faire dévier le sens d'un film pour raconter une histoire d'assassinat, comme c'est le cas avec *Director's Commentary*, excède le simple exercice de style. Cet acte découle d'une écriture cinéphilique qui retient les impressions farfelues et les moments d'égarement susceptibles d'apparaître lors d'une projection. Supposer qu'un plan pourrait cacher la clé d'une énigme témoigne du potentiel narratif du cinéma de genre, potentiel que Tim Kirk continue d'exploiter avec *Sex Madness Revealed*.

Hollywood interdit

En se déroulant entièrement sur un écran d'ordinateur, *Sex Madness Revealed* reflète l'état d'une cinéphilie contemporaine où le DVD est abandonné au profit de l'internet, celui-ci permettant de télécharger des raretés et de communiquer entre adeptes. Comme dans le long métrage précédent, Kirk adopte le point de vue d'un amateur d'objets rétro qui consulte différents sites dédiés au cinéma de genre. La superposition de fenêtres ouvertes nous informe des différents moyens qui s'offrent à lui pour acquérir des objets de collection, telles des copies de film sur pellicule. Son choix s'arrête éventuellement sur une page hébergeant « The Film Dick », un podcast dont la diffusion en direct est sur le point de débiter. L'animateur, Chester Holloway, invite son auditoire sur YouTube afin de visionner *Sex Madness* (1938) de Dwain Esper, qu'il souhaite accompagner de ses remarques et observations. Dans ce drame

moralisateur traitant des méfaits de la syphilis, une aspirante actrice est atteinte de cette maladie peu de temps après son arrivée à Hollywood. Cet épisode, explique Holloway, lui tient particulièrement à cœur puisqu'il peut compter sur la participation du fils du regretté metteur en scène. Une fois le moyen métrage entamé, son exubérant invité s'empresse de divulguer d'inquiétantes informations : *Sex Madness* dénoncerait secrètement les agissements de l'Ordre, une secte ayant autrefois régné sur Hollywood.

Malgré un procédé identique, la portée de *Sex Madness Revealed* dépasse celle de *Director's Commentary*. Encore une fois, un dialogue scénarisé est intégré à une fiction afin d'en créer une nouvelle, le film passant d'un genre à un autre : de pamphlet pédagogique, il se mute sournoisement en polar lovecraftien. La reprise en vient alors à surpasser l'œuvre originale. Il est effectivement difficile de repenser à *Sex Madness* sans tenir maintenant compte de la piste de lecture proposée par Kirk. Le cinéma de genre postmoderne en arrive toujours au constat qu'un retour en arrière s'avère inconcevable. À force de signer des lettres d'amour à leurs idoles, ces artisans ne peuvent chasser l'impression d'être arrivés trop tard, de ne pouvoir participer aux courants qui les inspirent.

La nostalgie que plusieurs éprouvent pour l'âge d'or du film de genre ne se limite pas aux œuvres. Elle invoque un passé romancé, teinté de rumeurs et de légendes urbaines que Tim Kirk réactualise par ses recyclages d'artefacts cinématographiques. Le rétro n'est donc pas qu'une question d'esthétique : il éveille une sensibilité envers ce qui émane des œuvres, bien souvent malgré elles. Des récits, des intuitions et des théories qui, ensemble, forment une mythologie contemporaine qui résiste au temps grâce à son inépuisable pouvoir de fascination. Le cinéma de genre appelle donc à être constamment redécouvert. Ce qui motive ses défenseurs est la possibilité d'y repérer ce qui aurait pu échapper aux générations antérieures. La filmographie de Tim Kirk s'avère symptomatique de ce fantasme de spectateurs. Les ajouts qu'apporte le cinéaste à *Sex Madness* et *Terror of Frankenstein* dévoilent la richesse insoupçonnée des productions marginalisées. Ces films possèdent bel et bien le potentiel d'inspirer de nouvelles histoires qui, à leur tour, en généreront d'autres. Drame d'horreur, western et comédie érotique cachent en eux les racines de leurs successeurs. Bien qu'il pose un regard vers le passé, le cinéma de genre contemporain n'échappe pas à son futur. Chaque fois qu'il opère un retour aux sources, il en vient à se renouveler. Cette vague rétro qui occupe toujours une place de choix sur nos écrans n'est donc qu'une phase de sa perpétuelle évolution, dont Tim Kirk demeure le témoin privilégié. ■

SUPER MARIO BROS. : DU RETROGAMING À UNE ARCHÉOLOGIE DU JEU VIDÉO

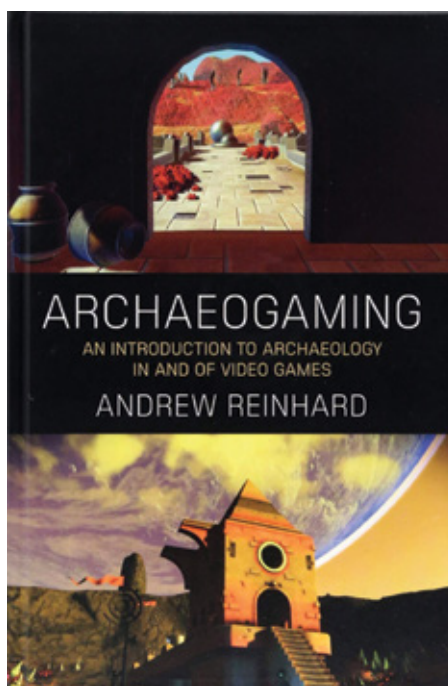
Par **Samy Benammar**

ARCHAEOGAMING : AN INTRODUCTION TO ARCHAEOLOGY IN AND OF VIDEO GAMES

de *Andrew Reinhard*

Berghahn Books, 2018, 240 p.

En décembre 2016, Nintendo sort la *NES classique*, une console physique qui fonctionne comme un émulateur permettant de rejouer notamment au *Super Mario Bros.* de 1985. Cet événement peut rappeler la définition que donne Jaakko Suominen du *retrogaming* en 2012, dans son article *Mario's Legacy and Sonic's Heritage : Replays and Refunds of Console Gaming History* : « *Retrogaming refers to a practice of playing and collecting original (classic) videogames of the 1970s, the 1980s and the early 1990s, or using emulators for playing them.* » Cette définition est cependant insuffisante. Un jeu gratuit comme *Cat Mario* — qui parodie *Super Mario Bros.* avec des plateformes mortelles bien qu'en apparence inoffensives — nous rappelle que le *retrogaming* est également associé à une communauté qui se tourne vers des productions indépendantes pour sortir du marché principal. Ce type d'objets imitant les anciennes technologies nous incite à compléter notre définition, comme le propose Andrew Reinhard en 2018 dans *Archaeogaming : An Introduction to Archaeology in and of Video Games*, où il développe l'idée selon laquelle l'archéologie du jeu vidéo doit s'intéresser autant au présent qu'au passé. Si le concept de Reinhard s'étend au-delà du rétro, il s'agit ici d'utiliser sa réflexion pour penser le *retrogaming* comme pratique et pensée de joueurs et de théoriciens du jeu vidéo.



Les deux exemples précédents dessinent les contours d'un réseau complexe de résurgences et de références qui semblent se tisser autour de *Super Mario Bros.*, regroupant des logiques qui se complètent et s'opposent, faisant écho aux propos de Maria B. Garda dans son texte « *Nostalgia in Retro Game Design* » (2013) : « *To understand this dissimilarity, we must remember that there are more than just one (kind of) nostalgia.* » À la fois fer de lance de la NES classique de Nintendo et icône centrale d'une culture populaire animée par une dynamique de réappropriation et de détournement, *Super Mario Bros.* est un objet si polyvalent qu'il permettrait ici de penser la diversité du phénomène rétro. La

distinction de ces deux pôles répond encore au travail de Maria B. Garda, qui s'inspire de Svetlana Boym pour distinguer deux formes de nostalgie : l'une, restaurative, visant à reproduire l'expérience d'époque, avec des remakes, des portages sur de nouvelles consoles, des émulateurs ou des boutiques de jeux rétro, et l'autre, réflexive, tendant plutôt à discuter le souvenir avec des parodies, des références intertextuelles ou des hommages. La proposition d'Andrew Reinhard prend ici tout son sens puisqu'il s'agit alors d'étudier à la fois les anciens jeux, dans une dynamique archéologique classique, et les nouveaux, dont l'environnement virtuel contient des artefacts du passé.

Nostalgie restaurative et archéologie matérielle

L'idée de nostalgie restaurative défendue par Boym apparaît dans cette citation tirée d'une vidéo promotionnelle de la NES classique : « *Revisit Retro gaming's greatest icons.* » En employant le terme « *Revisit* » et non « *Remember* », Nintendo signale clairement une volonté de répondre au besoin des joueurs de retrouver les jeux inscrits dans leur mémoire en en recréant l'expérience. L'élément clé de cette nostalgie est mis en évidence par Andrew Reinhard, pour qui la manipulation de la manette et de la machine construit une nostalgie du jeu vidéo profondément rattachée à son existence matérielle du fait de son interactivité, qui fait passer d'observateur à acteur. Avec *Super Mario Bros.* sur NES classique, le joueur retrouve (ou découvre) la sensation que provoquait la victoire contre Bowser dans les « mêmes conditions » qu'en 1985.

Si la NES classique est un modèle réduit de l'original, elle en ravive le souvenir et simule l'objet culte visuellement, tactilement ainsi qu'émotionnellement, en reproduisant le stress lié à la possibilité d'échec inhérente au jeu vidéo. Dans sa vidéo promotionnelle, Nintendo insiste donc naturellement sur un retour à la matérialité du jeu : « *To make sure every Goomba stomp looks as authentic as possible, all games can be played in three display modes. With the GRT filter, a scan-line effect is added to the screen to give everything that oh-so-retro look and feel.* » Ces divers modes de visualisation interrogent la notion d'authenticité de l'expérience liée au *retrogaming* qui, travaillant la nostalgie et donc le souvenir, est soumis à des biais cognitifs. Il est ainsi question de savoir s'il faut simuler le passé à l'identique ou profiter des technologies actuelles pour améliorer l'expérience.

Si le jeu vidéo rétro se construit d'abord autour de vieilles consoles exposées dans des boutiques (qu'Andrew Reinhard qualifie de musées), l'émulation que propose Nintendo encourage l'*archaeogaming* sans se restreindre aux artefacts au sens strict en prenant en considération que le jeu vidéo en tant que technologie productrice d'environnements virtuels ne peut être pensé exclusivement à partir d'anciennes consoles. Ainsi, certains émulateurs tiers, qui proposaient bien avant Nintendo de rejouer aux jeux classiques, sont confrontés à cette problématique lorsqu'il s'agit de se questionner sur la reproduction ou non du ralentissement des machines peu puissantes de l'époque. Ces enjeux technologiques, liés à la reproduction d'une expérience tactile entre *rendu* visuel et touché de la machine, rejoignent le propos de Mark Hill qui explique, en 2015, dans *Nostalgia Is Ruining Video*

Games, que les collectionneurs prennent plaisir à recréer la sensation de mettre la cartouche dans la machine et d'avoir la manette entre les mains. Au-delà du jeu, il s'agit de mémoire, de souvenirs associés à la période que recrée le *retrogaming* : mémoire individuelle de « l'ancien joueur » ou mémoire collective, recomposée, du jeune joueur que les médias ont imprégné d'une culture rétro. Cet élément est le premier à prendre en compte, si l'on s'en tient à cette notion de nostalgie restaurative, et on voit à quel point Nintendo l'utilise. Ceci pousse Mark Hill à critiquer le *retrogaming*, qui deviendrait un prétexte pour les éditeurs se contentant de *surfer* sur cette vague nostalgique aux dépens de la création de nouveaux jeux et de l'émergence de nouvelles licences.

Des enjeux économiques au *retrogaming* : la critique d'une stagnation créative

Dans cette même publicité de Nintendo, on lit : « *Whether you have fond NES memories or want to introduce yourself and your kids to the video games that made Nintendo a household name, you'll love the compact and attractive console.* » Depuis sa sortie en 1985, *Super Mario Bros.* a connu plus de sept rééditions. Si Nintendo utilise parfois cette histoire de manière créative avec, par exemple, l'insertion dans *Super Mario Odyssey* (2017) de moments de plateforme 2D directement inspirés du jeu de 1985, ou encore avec la sortie de *Super Mario Maker* (2015), qui permet au joueur de créer à son gré des niveaux avec les éléments du jeu NES (blocs, ennemis, etc.) on peut aisément comprendre la mise en garde de Mark Hill reprochant à ces initiatives d'être symptomatiques d'une certaine absence d'innovation dans le jeu vidéo, tant ces franchises historiques assurent des ventes aux éditeurs. Le *retrogaming* ouvre la porte aux *remakes* et aux portages qui se multiplient, avec des rééditions postérieures de plus en plus proches de la sortie initiale. Mark Hill commente cette situation : « *When budgets are hundreds of millions of dollars it's difficult to justify bold new ideas, especially when consumers are just as happy to play Halo 5, Metal Gear Solid V, or whatever else can have a number or "Remastered" label slapped on.* » Le cas récent du site LoveROMs souligne cette dimension économique qui nous intéresse ici. Depuis le 23 juillet 2018, la page d'accueil de loveroms.com, jusqu'alors visitée par plus de 17 millions d'internautes chaque mois, affiche ce message : « *LoveROMs has been shut down.* » Toute une communauté de joueurs adeptes des ROMs, copies numériques de jeux destinées à être exécutées par un programme d'émulation, s'insurge contre le responsable de cette triste nouvelle : Nintendo. Le procès intenté à LoveROMs

n'est alors que la suite logique de l'exploitation par la société nipponne de la nostalgie de ses joueurs. Les 1 732 633 internautes ayant téléchargé gratuitement la ROM *Classic NES Super Mario Bros.* – qui, notons-le, n'est pas la copie du jeu original sorti sur NES en 1985 mais celle de sa réédition sur Game Boy Advance en 2004 – et une infinité d'autres jeux sur le défunt site web devront dorénavant investir 59,99 \$US dans la NES classique et dans les vingt jeux qu'elle propose pour « *redécouvrir les icônes du jeu vidéo rétro en HD* ». Au-delà du problème du rétro, ces enjeux économiques auraient selon Mark Hill un poids dans la production contemporaine. Il prend l'exemple de *Call of Duty Black Ops III*, série de jeux de tirs comptant plus d'une dizaine d'épisodes, pour montrer que les suites et les remakes connaissent un succès commercial plus fiable que les nouvelles franchises. Si nous ajoutons enfin l'importance grandissante du marché mobile et la facilité d'adaptation d'anciens jeux pour les ressources d'un téléphone intelligent, l'aspect économique de l'intérêt des éditeurs pour le rétro apparaît évident. Pourtant, réduire le *retrogaming* à cette exploitation économique reviendrait à nier les alternatives que les communautés de joueurs proposent en réponse au marché des grosses productions vidéoludiques.

Nostalgie réflexive et détournement : le *retrogaming* comme critique de l'histoire et du présent du jeu vidéo.

La résistance et la réappropriation opérées par le *retrogaming* sont d'autant plus visibles dans ce que Maria B. Garda associe à une nostalgie réflexive. En effet, le *retrogaming* est aussi devenu une esthétique dont certains développeurs se servent, en termes de graphisme et/ou de jouabilité, dans leurs nouveaux jeux. Cette forme de *retrogaming* ne fonctionne plus comme reproduction mais comme imitation, référence et réemploi. Ces jeux ouvrent un dialogue avec l'histoire du jeu vidéo, une discussion réflexive sur le medium ne reposant pas sur les artefacts physiques, comme la manette Nintendo, mais sur des éléments internes à l'environnement virtuel des jeux. *Cat Mario* ne répond donc pas à une nostalgie technologique mais tente de recréer une expérience : celle de l'échec et de la confrontation du joueur à la difficulté. Maria B. Garda l'explique : « *After almost seven years, the narrative of the "wicked" casualization of the contemporary games does not fade away and the hardcore audience is often dissatisfied with the current triple-A titles.* » Ce rapport critique à l'histoire du jeu vidéo dans la réappropriation et la réadaptation contemporaine de ses codes peut être plus subtile. C'est le cas de *Braid* (2008), où le joueur incarne un personnage devant sauter de plateforme en plateforme pour

sauver sa fiancée kidnappée. La ressemblance avec *Super Mario Bros.* atteint son sommet lorsqu'on lit, à chaque fin de niveau, la célèbre citation : « *Your princess is in another castle.* » Cependant, *Braid* introduit de nouvelles mécaniques de contrôle du temps, et un ton critique se profile au fil de l'aventure. La fin du jeu utilise le retour dans le temps pour nous faire comprendre que nous n'allions pas sauver la princesse mais que nous étions, au contraire, l'agresseur obsessionnel qu'elle tentait de fuir. Mark Hill analyse *Braid* : « *The use of parody in Braid allows us to treat it as a game about a game : as a critique not only of Super Mario Bros., but also of our memory of Super Mario Bros. as an icon of the early years of home console gaming.* » En reprenant des éléments scénaristiques de *Super Mario Bros.*, *Braid* met en évidence sa pauvreté narrative et développe un discours critique réactivant la mémoire des joueurs et poussant à repenser le passé du jeu vidéo, comme son présent, en montrant de façon réflexive l'évolution du medium.

Vers un *retrogaming* archéologique

Sans permettre une cartographie exhaustive du phénomène du *retrogaming*, les multiples réincarnations de *Super Mario Bros.* en montrent la complexité et les enjeux économiques, sociaux, esthétiques et critiques. Plutôt que de raviver l'histoire d'un medium qui n'a plus à se battre pour prouver sa légitimité artistique, le jeu vidéo rétro pourrait être l'espace de développement d'alternatives esthétiques, mais surtout de discours critiques autant sur l'histoire que sur l'actualité du jeu vidéo. *The Last Night*, du studio Odd Tales, a ainsi fait sensation avec son premier *trailer* en 2017. Il propose une esthétique rétro pixelisée, tout en utilisant des technologies contemporaines qui décuplent ses possibilités, montrant que la trajectoire photoréaliste prise par la majorité des grosses productions contemporaines n'est pas la seule issue et qu'en se concentrant sur la direction artistique, il est possible de développer des visuels qui, certes, font référence au passé, mais peuvent aussi produire de nouveaux rendus très riches. Mise en lumière, cette complexité du *retrogaming* justifie la proposition d'Andrew Reinhard selon laquelle l'*archeogaming* se veut une discipline qui pense le jeu vidéo autant en considérant ses artefacts physiques que les pratiques qui y sont associées, ses ruines matérielles comme ses artefacts virtuels. Ainsi, plutôt que de réduire *The Last Night* à la renaissance d'esthétiques passées, la méthode proposée par Reinhard interrogerait les raisons de cette réapparition dans le contexte actuel afin d'en tirer une réflexion sur le présent d'un médium en dialogue avec son histoire. ■

DE QUOI « L'ANALOGIQUE » EST-IL LE SYMPTÔME ?

Par André Habib

**THE REVENGE OF ANALOG.
REAL THINGS AND WHY THEY MATTER**

de David Sax

New York, Public Affairs, 2017.

**KODACHROME - ART, FILM,
ANALOG CULTURE, n° 1**

(hiver 2017), n° 2 (été 2017).

La couverture du dernier ouvrage de David Sax, *The Revenge of Analog. Real Things and Why They Matter* est une fascinante macédoine de références, amalgamant des styles graphiques et alignant des médias techniques appartenant à des âges quelque peu disparates, pour ne pas dire totalement anachroniques. Elle nous montre, en un raccourci fulgurant, à quel *patchwork* historique renvoie le look rétro aujourd'hui, quels sont les ancrages visuels et médiatiques de son imaginaire. Associée à cette idée du rétro, l'analogique (*analog*) est devenu un nom de code permettant de décrire en condensé la rugosité ontologique de la « réalité » (comprise comme « matérialité » facilement opposée à la « virtualité ») ou, à tout le moins, des conditions de possibilité pour y accéder. Petites fioritures art déco, polices rétro fin-de-siècle et de style 1940-1950 (avec et sans sérif), effet de papier plié, faux frottis d'encre, motifs de rainures imparfaitement tracés au crayon, petites icônes — en dessous du mot « *Revenge* », le soulignant et l'illustrant tout à la fois — alignant les « vrais » objets dont on comprend vite qu'on cherchera à célébrer dans ce livre le retour : cassette audio, appareil photo, cadran de montre, bobine de film, tourne-disque, livre (on pourrait compléter, en forçant le trait, avec machine à écrire, caméra super8, machine à boules, téléphone à cadran, console Atari, cassette VHS, etc.). L'analogique s'y réduit à cet ensemble de choses matérielles qui laissent, sont faites ou sont un support de traces, qui exigent que nous les manipulions, que nous en éprouvions la texture. En faisant rimer visuellement et typographiquement le mot « ANALOG » et le nom « DAVID SAX » (même ombre turquoise, même absence d'empattement, les deux dans une police *Alternate Gothic*), l'auteur affiche sans grande surprise son parti pris.

Real Things and Why They Matter, nous informe le sous-titre : c'est donc annoncer le programme idéologique, le présupposé de l'essai en bien des points contestables (même si le phénomène, tout comme le livre, sont sympathiques). Ceci positionne toute pratique dite « *analog* » du côté des « choses vraies ». Il s'agit même, si on suit la logique de Sax, d'y englober le principe même de la réalité, la nature matérielle des choses, afin de finir par reprendre ses droits sur le réel, après les promesses fumeuses du virtuel et du numérique : dans une formule qui ouvre bien l'abîme intellectuel de la question, selon l'auteur, « *reality is analog, the world is analog* », ou encore, « *we live in analog bodies* ». Ces phrases n'ont, à toute fin pratique, absolument aucun sens. Dit autrement, comme le suggère sans appel Douglas Rushkoff sur la jaquette intérieure de l'ouvrage : « *The more advances our digital technology, the more we come to realize that reality rules. [...] Material existence is alive and well.* » Après le scepticisme radical qui a, pendant une trentaine d'années, déconstruit et disqualifié les notions de « réalité » et de « vérité » (on ne parlait plus, dans cet héritage lointainement nietzschéen repris dans les mantras post-modernes des années 1980 et 1990, que d'effet de réalité, de simulacre, de représentation de réalité), on voit ici poindre, par le truchement innocent de cette notion d'« analogique » (qui a évidemment une longue incidence philosophique, impossible à reconstruire ici), un principe de fondation ontologique très complexe (mais nullement développé par l'auteur). Ce qui lui importe est cette idée que, parce que le monde, que le réel, que nous sommes analogiques, il est normal que nous ayons une affinité toute naturelle avec des médiums analogiques. Il est normal que le réel se venge, que nous voulions des vraies choses, des

vraies expériences, plutôt que ces *ersatz* aliénants auxquels semblait nous condamner la *tabula rasa* numérique depuis vingt ans (dans le domaine du livre, du film, du jeu, de la musique, de la sociabilité humaine, mais aussi du commerce, du vêtement, de la mode). L'humain, tout comme le réel, résiste, et n'entend pas se laisser tasser dans les greniers de l'obsolescence, être éternellement oublié au profit du *nuage*, des écrans numériques et du moi-je virtuel. C'est cette « naturalisation » de l'analogique, auquel on attribue des vertus proprement organiques ou humaines, qui m'a toujours paru troublante dans ce type de discours.

Contrairement aux « retours à la terre » de jadis, qui cherchaient à rebrousser le poil de la révolution industrielle, ce retour-ci est chevillé à des médiums techniques (souvent produits de façon industrielle), des supports matériels qui deviennent aux yeux de ses promoteurs, comme Sax – vis-à-vis de leur équivalent numérique –, de meilleurs véhicules de socialisation, d'humanisation, de créativité, de

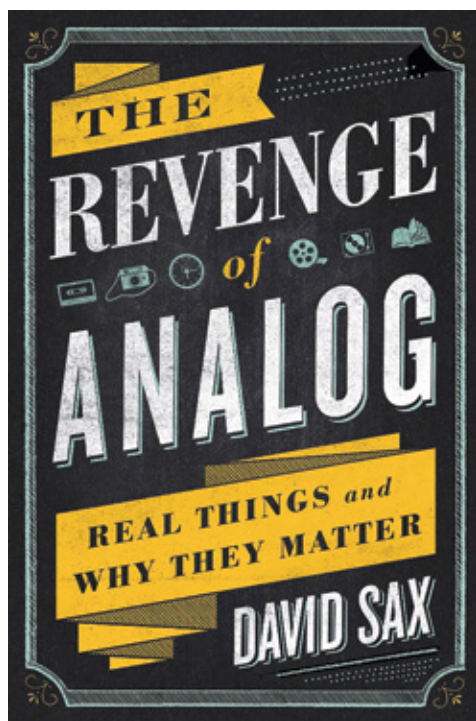
pédagogie. En prêchant par l'exemple, il parle de sa redécouverte des disques vinyles, de son attachement aux cahiers Moleskine, de ses expériences d'enfant dans un camp d'été perdu au milieu d'une nature sauvage et déconnectée. En s'inspirant d'une trentaine d'entrevues avec des entrepreneurs, des musiciens, des industriels (œuvrant à travers les États-Unis et l'Europe dans le monde du film, de la photographie, de la musique, du jeu de société, du livre, du commerce de détail), l'auteur développe l'idée qu'une certaine culture de l'*ana-*

logique (c'est-à-dire du non-numérique) résiste et s'avère, à l'analyse, meilleur et plus *profitable* : un cahier et un stylo ne peuvent pas, sans une perte certaine, être remplacés par une tablette numérique ou un ordinateur. Mieux : il est démontré que la technologie archaïque est souvent plus créative, stimule davantage les connexions neuronales (voyez Google, Apple, toute la Silicon Valley, qui reviennent au crayon et au papier pour « créer »). Le geste d'élire un disque vinyle, de le placer sur un tourne-disque et de l'écouter, un côté à la fois, ne peut pas être remplacé par l'écoute en continu d'une playlist sur Spotify, qui confine au vertige, à l'indifférenciation et à l'émoussement du goût ; un Polaroid ne peut pas être remplacé par une photo réalisée avec un iPhone

(malgré toutes les applications qui en simulent le *look*), jouer à un jeu de société sur table ne peut pas être simplement remplacé par un jeu en ligne, une partie de Talking Tom ou de Candy Crush ne peut pas équivaloir à une séance de portage dans la nature ou de Scrabble en famille. Qui peut s'opposer à ce type d'évidence ?

The Revenge of Analog est, on l'aura compris, un ouvrage qui se prend au sérieux (pour autant que le journalisme d'enquête peut être considéré comme sérieux) et dont l'intérêt principal, au-delà des données imparables qu'il fournit pour savoir comment clouer le bec à toute personne qui ferait un monologue sur les vertus du « numérique » comme panacée aux maux de la terre, repose sur sa valeur en tant que symptôme. Néanmoins, demandons-nous, de quoi ce livre, tout comme les manifestations qu'il cherche à décrire, sont-ils le symptôme, le signe, le « moment », et qui entraîne cette question corollaire : « Comment en sommes-nous arrivés là ? »

Tout d'abord, le retour de ce qui est considéré aujourd'hui comme « l'analogique » ne peut être compris qu'à l'aune de l'arrogance souveraine du numérique qui, du jour au lendemain, nous a imposé dans divers domaines un mode de vie, une culture, une façon de travailler, de penser, de socialiser, de projeter, de conserver, d'écouter. Étonnamment, ce qui « fait retour », dans certains cas, n'a disparu que depuis à peine dix ou quinze ans. C'est ce qui survient sans doute dans cette ère accélérationniste, irréversible et irrévocable du « de plus en plus » (complétez à votre guise la phrase débutant par : « *De plus en plus, on le voit, avec le numérique...* »). Pour faire vite, disons que cette « révolution numérique » qui imposa aussi sa petite dictature (avec les logiques d'exclusion, de mise au ban, d'exécutions « technologiques » sommaires qui sont typiques des régimes totalitaires, mais aussi sa logique capitaliste faisant de l'obsolescence programmée, de la mise à niveau constante et imposée, un puissant levier économique), généra forcément un mouvement de résistance, d'autant plus fort et loquace que ses adhérents ne risquaient pas de se retrouver dans un goulag ou décapités sur la place publique (mais seulement bien vus dans les cafés du Mile End et de Soho). Pire, le choix – car cela relève systématiquement d'un choix personnel – est devenu une façon (souvent narcissique) de se distinguer dans l'indifférenciation du tout-numérique (le glacié du HD, le piqué du 2k, le son cristallin du CD, .wav ou du MP3, etc.). Tourner des films en super8 ou en 16mm, prendre des photos instantanées avec une Instax, écouter des disques vinyles, taper à la machine (oui, oui) peut relever du choix personnel d'un outil (comme un peintre choisit la peinture à l'huile, l'aquarelle ou le fusain), mais est aussi devenu une façon pratique d'inscrire sa



singularité, en adoptant l'ancien plutôt que la fine pointe de la nouveauté. À ceci s'apparente une forme et un style de vie « authentique », un investissement en argent et en temps (un temps différé, compliqué, qui s'oppose à la proverbiale immédiateté du numérique). D'où la fascinante tendance du *faux-vintage* apparue dans le domaine du numérique, avec des applications comme Instagram ou Hipstamatic, qui ont rapidement su voir la manne que représentait cette corrélation. On peut également penser à cette compagnie coréenne, Screw Bar, qui a lancé la Gudak Cam, une application pour téléphone mobile qui émule une caméra argentique jetable et dont les couleurs du design et le nom évoquent Kodak (en ajoutant un jeu de mots avec « Gudagdali », une expression en coréen qui signifie « obsolète »). En utilisant cette application, vous êtes limité à 24 poses par heure et, encore plus fantasque, vous devez attendre trois jours pour voir les photos que vous avez prises sur votre téléphone !

Ce principe de résistance au « tout-numérique » (même *depuis* le numérique) est parvenu sans peine à s'arc-bouter sur la cyclicité de la culture rétro, à la logique post-moderne du recyclage tous azimuts, pour accorder à l'anti-numérique, à l'anté-numérique, les vertus immanentes d'un sabotage anti-totalitariste (mais à bien des égards parfaitement compatible avec la logique marchande et la réification capitaliste). Du coup, tout ce qui a la forme, le *look*, la sensation d'une chose qui aurait dû disparaître par la force inéluctable du numérique, mais qui pourtant revient, s'impose à nouveau (en tant que résidu, aberration, hasard), devient potentiellement réinvesti d'une charge auratique, d'un capital de sympathie irrationnel (associé à un marché de niche finalement assez lucratif).

C'est alors non sans une certaine ironie, à laquelle se mêle de la réjouissance, mais aussi un peu de cynisme bienveillant, que j'ai lu cet ouvrage qui participe de cette mouvance que la compagnie Kodak, dans une vaste campagne publicitaire lancée en 2015, a appelé la « *renaissance de l'analogique* ». Pour moi, qui fréquente des cinéastes expérimentaux qui n'ont cessé de tourner en pellicule contre vents et marées (en 16mm ou en 35mm), de se monter des laboratoires avec tout un bric-à-brac de projecteurs, de tireuses optiques, qui ont développé des techniques complexes de développement à la main ; qui ai milité pour le maintien des projections en pellicule et l'importance de ne pas céder au discours ambiant où le choix du numérique était présenté comme la seule, bonne, vraie solution ; qui ai participé à un projet (hélas, non réalisé) en 2012, d'un « Institut analogique » dédié à la production et à la diffusion de films sur pellicule, tout ce phénomène génère simultanément une

indubitable satisfaction et un regret produit par l'absence de réflexion critique sur la technique, sur les implications esthétiques, économiques et géopolitiques de ce retour. En d'autres mots, il y a lieu de se demander à qui s'adresse ce « retour de l'analogique » (sinon qu'à des classes éduquées, métropolitaines et essentiellement blanches) et si cette « renaissance » ne court pas le risque de s'inscrire de plus en plus comme un complément de l'idéologie néolibérale.

Il suffit, pour conclure brièvement, de consulter les deux exemplaires du nouveau et luxueux magazine publié par Kodak, *Kodachrome (Kodachrome - Art, Film, Analog Culture*, n° 1-2, 2017). Le choix du titre est révélateur : Kodachrome est le nom d'une célèbre pellicule discontinuée par Kodak en 2009. Ce nom est devenu – un peu comme le mot « *analog* » – une façon de désigner ce paradigme de l'authenticité. *Art, Film, Analog Culture*, précise le sous-titre de la revue, qui nous invite à lire des articles sur des festivals de films sur pellicule, des artisans de la chambre noire ou les prouesses techniques d'hier dans le domaine photographique, mais aussi sur le principe de contrainte comme condition de créativité, sur des livres imprimés d'enfants ou des collectionneurs de boîte à allumettes. Mais *Kodachrome* est aussi un produit dérivé, essentiellement un outil promotionnel, qui sert à vendre et à renouveler l'image de marque de Kodak (auquel sont venus se greffer des applications mobiles, un podcast (*The Kodakery*), des films promotionnels, l'annonce d'une nouvelle caméra super8, un nouveau laboratoire, le retour de l'Ektachrome, etc.).

Et c'est là, sans doute, devant des ouvrages comme ceux de Sax et des opérations promotionnelles comme celles de Kodak, que se pose l'aporie de cette « vengeance » ou de cette renaissance de l'analogique. Il me paraît important de pouvoir distinguer des modalités de ce contact sensible avec les cultures matérielles et techniques par le biais de ces médiums analogiques, qui contiennent en eux de fantastiques « archives de gestes » (pour reprendre la fabuleuse expression de Benoît Turquety), puisqu'elles nous procurent des expériences uniques et révélatrices, et qu'elles nous font pénétrer l'intelligence des formes que d'aucuns considèrent comme révolues. Mais il me semble, dans le même souffle, important de refuser d'adhérer à cet amalgame dont cherchent à profiter les tenants d'une certaine idéologie néolibérale à visage « humain » qui est en train de transformer « l'analogique » en *buzzword* englobant et réifié (l'analogique, c'est l'anti-numérique, c'est aussi le réel, la vérité, notre corps, notre vie) en lui faisant perdre, au final, toute spécificité, toute puissance de vie singulière, toute *réalité*. ■

RÉTROFUTURISME DU CYCLORAMA DE SAINTE-ANNE-DE-BEAUPRÉ

Par Jean-Pierre Sirois-Trahan



Média ancien, né au XVIII^e siècle et laissé pour mort à la fin de la Belle Époque, le panorama géant sort enfin des limbes où le XX^e siècle l'avait relégué. Le peintre Yadegar Asisi (né à Vienne en 1955) est le principal héraut de ce renouveau. Recyclant d'anciens gazomètres ou faisant construire de nouvelles structures géantes, il a produit depuis 2003 onze toiles panoramiques, où concourent pour leur conception photographies, peinture hyperréaliste et dessin assisté par ordinateur. À Rouen, le 360° Panorama XXL Yadegar Asisi (2014) met de l'avant son *auteur* jusque sur la bâtisse, tout en recyclant en filigrane, dans la toile représentant la Rome antique, un panorama du XIX^e siècle. En Chine, l'Académie des Beaux-Arts de LuXun n'est pas en reste : ses artisans comptent à leur actif une dizaine de toiles géantes, créées à la gloire de l'empire du Milieu, depuis 1986. Les panoramas anciens font aussi l'objet d'une attention médiatique : le Cyclorama¹ d'Atlanta vient d'être déménagé et restauré pour 46 millions de dollars. Au Québec, c'est la saga autour du Cyclorama

de Sainte-Anne-de-Beaupré qui est relancée par la décision des propriétaires de le fermer².

Des artistes contemporains s'intéressent également à ce média oublié, comme en font montre les photographies prises par Jeff Wall au panorama de Lucerne (1993). En 2013, le plasticien Marc-Antoine K. Phaneuf publiait *Cavalcade en Cyclorama*, clin d'œil au panorama géant de Sainte-Anne-de-Beaupré. Ce long poème mixe la forme du *Je me souviens* de Georges Perec et celle de la comptine des *Trois p'tits chats* en accumulant les souvenirs pop. Comme me l'expliquait l'auteur, « "Cyclorama" est un très joli mot, qui donne l'impression d'un tourbillon. Au Québec, beaucoup de gens connaissent le mot pour l'avoir lu à Sainte-Anne, mais peu de gens savent réellement ce qu'est un cyclorama, peu de gens l'ont visité. Le mot est évocateur : même s'il date d'avant cela, il a l'air d'un mot futuriste tout droit sorti des années 1950, à l'époque de Twilight Zone... ». Dans le livre de K. Phaneuf, le Cyclorama fonctionne comme

une métaphore de l'écriture par sa circularité (la fin forme une boucle avec le début), son continuum visuel (chaque souvenir relance le suivant), la centralité qu'y occupe le spectateur (le lecteur doit participer au ressouvenir), son vérisme (l'effet de réel des madeleines évoquées) et son gigantisme (une volonté d'épuiser la représentation du passé).

Si pour K. Phaneuf, le terme « cyclorama » renvoie à des connotations rétrofuturistes (« *un mot futuriste sorti des années 1950* »), on pourrait ajouter que ce paradoxe suggère, plus largement, la concaténation temporelle du dispositif. L'utopie immersive des panoramas n'a cessé d'informer les médias modernes jusqu'à aujourd'hui : Cinéorama, Photorama Lumière, écrans multiples, Cinerama, CinemaScope, IMAX, Géode de la Villette, Dôme de la SAT, etc. Le point de vue d'un panorama circulaire n'est pas abstrait et désincarné comme au cinéma ; c'est un point de vue réel, totalement incarné dans le corps propre du spectateur (*in-corporé*, aurait dit Husserl). Le spectateur n'est plus un pur point de vue – son corps fait partie du spectacle. Or, il s'agit d'un corps téléporté vers une autre époque, dans un autre lieu. Dans le cas du Cyclorama de Sainte-Anne, les spatiotemporalités se télescopent constamment. Le temps est feuilleté comme un mica.

Premier feuillet : le Cyclorama plonge les visiteurs d'aujourd'hui dans ce XIX^e siècle qui l'a vu naître (il fut d'abord inauguré à Montréal le 4 février 1889, sur la rue Sainte-Catherine, avant d'être déménagé à Sainte-Anne-de-Beaupré vers 1895)³. Un monde victorien à la fois étrange et familier dont les flâneurs d'aujourd'hui font l'expérience émouvante. Comme l'évoquait l'écrivaine Chloé Savoie-Bernard dans la pétition pour sa sauvegarde en 2017, il s'agit d'« *une expérience vraiment unique, dans un lieu d'une autre époque. On se sent comme dans un hors-monde...* ».

Deuxième feuillet : la Palestine au temps de la Passion du Christ. « *C'est un spectacle vraiment frappant, car on se croirait réellement présent à la scène d'autrefois* », peut-on lire dans un article de *La Minerve* du 4 février 1889. Il faudrait un ouvrage entier pour expliquer la complexité esthétique de cette œuvre, mais notons seulement que le spectateur est directement sur « *le lieu dit du crâne, qu'en hébreu on nomme Golgotha* ». Cette éminence rocheuse était déjà un lieu spectaculaire, comme l'atteste le *Nouveau Testament* : les Romains pratiquaient les crucifixions sur ce monticule, visible de loin par les foules, comme moyen de dissuasion. Ce dispositif visuel est donc doublé par celui du Cyclorama : en plaçant les spectateurs directement sur ce symbole macabre du I^{er} siècle, les peintres du XIX^e siècle veulent faire partager au spectateur la souffrance du Sauveur. Les spectateurs ont donc « *l'impression d'être eux-mêmes à Jérusalem et de*

revivre le crucifiement », comme on peut le lire sur le site officiel.

Troisième feuillet : Jérusalem au début des années 1880. S'il a été peint en 1887 ou 1888, le Cyclorama de Jérusalem prend pour modèle un panorama munichois (1886) de Bruno Piglhein, détruit par les flammes en 1892. Piglhein et son équipe sont allés en Palestine faire des relevés topographiques ; ils ont aussi ramené « *une grande caisse de dessins parfaitement conservés, et un nombre infini de vues photographiques* », peut-on lire dans le livret montréalais. Bien que le panorama de Piglhein et le Cyclorama de Sainte-Anne soient très différents de par leurs figures et leurs détails, le second respecte les relevés topographiques du premier en reprenant son canevas. Le livret du Cyclorama, lorsque celui-ci était sis à Montréal (1889-1894), souligne la valeur « scientifique » de la toile. L'un des propriétaires du Cyclorama me disait que des visiteurs palestiniens avaient été très émus de retrouver les lieux de leur enfance : « *Vous voyez cette pierre ? Ma maison était là.* » Il faut comprendre que le Cyclorama, durant l'âge d'or des panoramas que furent les années 1880, bien avant que le cinématographe ne vienne les détrôner, était à la fine pointe des arts technologiques (en plus de sa conception scientifique, on sait que des bonimenteurs, des musiciens en direct, des phonographes et un éclairage savant l'accompagnaient alors). Dans le Montréal victorien photographié par William Notman, le Cyclorama était vu comme un moyen économique de faire quelque Grand Tour : « *Les personnes qui souhaitent profiter de l'une des excursions les plus agréables et bon marché devraient se rendre à Jérusalem à l'édifice du Cyclorama. [...] Le tarif aller-retour est à seulement 25 cents.* » (*Montreal Daily Star*, 23 mai 1894. La traduction est de moi.)

Les feuillets du mica ne s'arrêtent pas là. La restauration du Cyclorama par le peintre bulgare Christo Stefanoff ajouta un nouveau chapitre à son histoire mouvementée. En 1957, le toit s'affaisse à cause de la neige et la toile est endommagée. Elle est restaurée par Stefanoff, qui transforme également les faux-terrains (on entend par ce terme la partie horizontale entre la plateforme et la toile panoramique). Avant cette date, cette partie était faite de matériaux durs (sable, fausses pierres) qu'il a remplacés par une peinture sur toile. Si la restauration de la toile panoramique est de grande qualité, la toile des faux-terrains n'a pas échappé à l'outrage du temps – elle est aujourd'hui décolorée et peu réaliste. Elle crée une discontinuité qui devrait être corrigée dans une restauration complète. Un trompe-l'œil demande une perfection des effets.

Dernier feuillet : la décoration qui date, devine-t-on à vue, des décennies 1970 et 1980. Walter Benjamin notait au sujet des nouveaux moyens de production

(qui étaient pour lui « *des images de désir* ») qu'ils « *traduisent en outre l'aspiration énergétique à se démarquer de ce qui est vieilli – c'est-à-dire de ce qui avait encore cours la veille* ». Ce désir est d'autant plus énergétique au Québec qu'il se présente, de nos jours, comme une aspiration nouveau riche pour le neuf et le propre. Le revêtement en acier émaillé de la bâtisse, sa boutique de babioles kitsch, l'architecture façon mille et une nuits, tout cela évoque pour certains le côté ringard du Cyclorama. Sa sauvegarde devra passer par une révision experte de ces éléments de décor. Le revêtement en tôle cache-t-il la bâtisse originelle en brique ? Seul un architecte pourra le dire. Pour ma part, j'avoue avoir un faible pour l'affiche très *fifties* qui, sur le bord du boulevard Sainte-Anne, invite à découvrir la merveille. Son style, inspiré des casinos, n'existe sans doute plus à Las Vegas.

Ce sentiment de perte fait le sel de l'expérience *auratique* permise par les panoramas géants. Les réflexions de Walter Benjamin sont bien connues : « *Qu'est-ce en somme que l'aura ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre – cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette ombre.* » L'analogie du paysage m'a toujours semblé mystérieuse. Comment comparer l'histoire d'un tableau comme la Joconde, avec son authenticité, ses multiples propriétaires et sa patine formant son unicité, avec la vision fugitive d'un paysage de montagne ? Est-ce le sublime atemporel du massif montagneux ? Un passage contemporain du même auteur donne, me semble-t-il, le fin mot de l'énigme. Dans un texte magnifique sur le *Kaiserpanorama* (panorama impérial) de son *Enfance berlinoise*, Walter Benjamin fait diffracter les teintes proustiennes de son mica intime : « *Lorsque j'y entrai pour la première fois, l'époque des plus jolies vedute était depuis longtemps passée. Mais cette magie qui avait les enfants pour dernier public n'avait rien perdu de son charme. C'est ainsi qu'elle voulut me persuader un après-midi devant le transparent [une plaque photographique sur verre] de la petite ville d'Aix que j'avais jadis déjà joué dans la lumière olivâtre qui traverse les feuilles des platanes pour inonder le large cours Mirabeau, à une époque qui n'avait certes rien de commun avec les autres époques de ma vie. Ces voyages en effet avaient ceci d'étrange : leur monde lointain n'est pas toujours étranger et l'aspiration qu'il éveillait en moi n'était pas toujours celle qui vous attire vers l'inconnu, mais bien plutôt, parfois, le désir plus paisible du retour à la maison.* » Ces voyages offerts par le panorama impérial, Benjamin affirme que « *leur monde lointain n'est pas toujours étranger* ». On retrouve l'aura (« *un lointain, si proche soit-il* ») comme signe des images dialectiques (lointain/

familier), mais aussi la fugacité d'un après-midi d'été, les branches d'arbre qui projettent leur lumière moirée et, pas trop loin sans doute, la montagne Sainte-Victoire, au pied de laquelle est blottie Aix-en-Provence. L'aura est une expérience mélancolique, comme l'est celle du *Kaiserpanorama* (« *tout était imprégné d'une mélancolique atmosphère d'adieu* »), mais elle se produit dans l'ivresse d'une apparition.

Contrairement à ce que note la traduction française de Benjamin chez 10/18, le *Kaiserpanorama* n'était pas un panorama circulaire comme le Cyclorama, même si Benjamin relie les deux médias en faisant remonter le premier au « panorama » de Daguerre. En fait, il s'agit d'un grand meuble qui présente une série de plaques stéréoscopiques, souvent rehaussées de couleurs, dans des judas binoculaires. Certes, la tridimensionnalité donne un effet proche de l'immersion du panorama. Lors d'une visite chez le cinéaste new-yorkais Ernie Gehr, j'ai pu admirer des plaques, superbes, du *Kaiserpanorama*. Ironiquement, il s'agit de vues photographiques sur verre qu'un spectateur individuel regarde en transparence. Autrement dit, des images créées à l'aide de la reproduction mécanique censée détruire l'aura. Étonnant que la métaphore dont se sert Benjamin pour décrire cette aura vienne précisément d'un dispositif photographique. Mais si on lit attentivement le texte de Benjamin, l'expérience *auratique* n'est pas tant procurée par l'image que par le rituel de la visite, revivifié par la nostalgie de l'enfance. Même l'aspect désuet faisait pour lui le charme de l'endroit. Ce n'est donc pas tant les plaques qui recèlent une aura – mais on peut arguer que les photographies anciennes ont une aura que n'ont pas (encore ?) les photos numériques – que le dispositif même du *Kaiserpanorama*, devenu complètement démodé à l'époque de Benjamin. Mais la roue du temps tourne : un *Kaiserpanorama* vaut aujourd'hui une véritable fortune. C'est la vedette de tout musée du cinéma ; celui de Dubaï vient de s'en offrir un. Comme quoi la ringardise ne fait qu'un temps : passé une sorte de purgatoire, les médias anciens retrouvent un futur paradoxal. C'est ce rétrofuturisme que Benjamin appelait le potentiel utopique des médias. Au-delà de sa qualité et de sa complexité en tant qu'œuvre d'art, c'est tout le dispositif du Cyclorama, comme « *vestige d'un monde rêvé* » (Benjamin), qui revêt aujourd'hui une aura indéfinissable. Espérons que la société québécoise, malgré son déficit mémoriel, puisse le reconnaître ainsi. ■

¹ Cyclorama est le terme nord-américain pour une vaste toile circulaire installée dans une rotonde et vue sur 360 degrés par les spectateurs depuis une plateforme centrale, ce qu'en Europe on appelle simplement un panorama. On estime qu'il reste environ 17 panoramas du XIX^e siècle, et seulement quelques-uns, dont celui de Sainte-Anne-de-Beaupré, possèdent encore leur rotonde d'origine.

² Voir aussi ma lettre : « Le Cyclorama, un trésor international en danger », *Le Devoir*, 3 août 2017.

³ Sur le sujet, lire avantageusement Isabelle Caron, *Le Cyclorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré et la question de ses origines*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2000.

COMPTER AVEC MALLARMÉ

Par Ginette Michaud

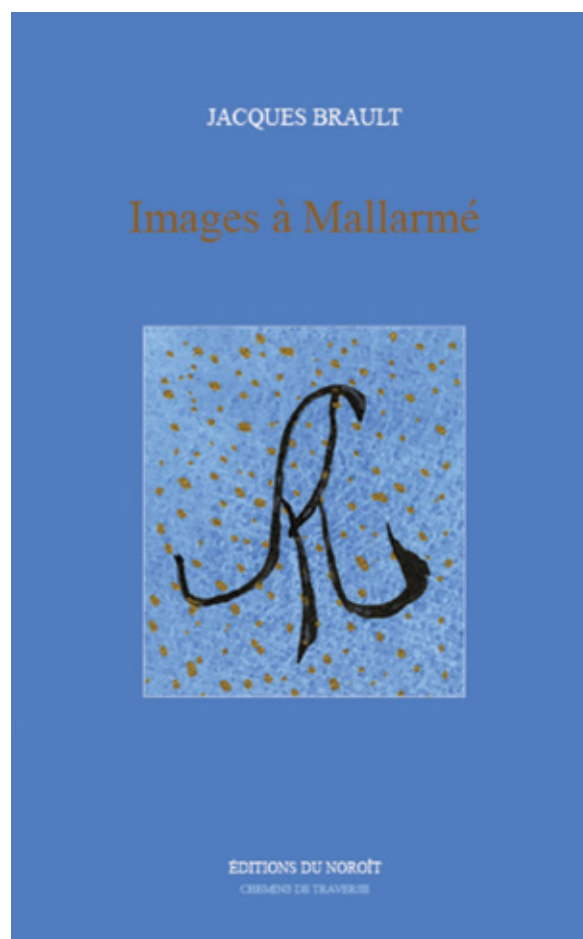
IMAGES À MALLARMÉ

de Jacques Brault

Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2017, 133 p.

Voici, à l'image de son sujet, un titre bien énigmatique, en dépit de sa clarté, avec sa syntaxe heurtée, un peu boiteuse. Là où, en effet, la grammaire nous ferait plutôt attendre *Images de Mallarmé* (jouant de l'habituelle flexion du génitif), Jacques Brault écrit *Images à Mallarmé* : la préposition « à » porte l'essentiel de la relation, oscillant entre l'adresse, comme si les images (autre nom pour les Idées, comme on le sait) parlaient directement à Mallarmé, s'envoyaient d'elles-mêmes à lui, et la possession, le trait hérité, la caractéristique, bref la signature de l'écrivain (voilà, ce sont ses images, c'est bien « lui », on le reconnaît bien là, à ce tour de langue). On entend aussi « imagea Mallarmé », non loin de l'action (non restreinte) de l'imagination poétique. Dans les toutes dernières lignes de son essai, Brault explicite encore un autre sens de cet « à » qu'il privilégie dans sa « *libre lecture des poèmes littéraires* » de Mallarmé (et, pourrait-on ajouter, en général), à travers ce « *jeu des images, lesquelles viennent de l'auteur et du lecteur en un double mouvement de complémentarité* ».

Mais faire du mot « image » le fin mot de l'opération mallarméenne surprend également, et pas seulement en raison de la légère dissonance signalée. Lisant simultanément *Aperçues* de Georges Didi-Huberman, où l'historien de l'art consacre précisément un passage à Mallarmé, je découvre un commentaire qui porte sur l'image dont il dit qu'elle est elle-même une approche des para-



doxes d'*Igitur*, qui se dégage (retenons ce mot) de tout modèle explicatif : « *Ce ne serait qu'une image, en somme. Mais cela ne veut justement pas dire qu'elle n'a pas son propre mode d'acuité théorique : les images ne se contentent pas d'être visibles, elles voient et rendent visibles ce dont elles sont les images.* » Si « images » est certes un mot plus modeste que « visions » ou « illuminations » (deux mots « brûlés », rendus inutilisables par Rimbaud, ce « passant considérable » de la voyance), il marque l'importance du recours à un autre langage, plastique et visuel : d'où ces traits dessinés, signes calligraphiés, par Jacques Brault, qui ne sont pas ici une simple ornementation, mais la transposition dans une langue autre, celle « *des images, toutes les images* », des poèmes de Mallarmé. Que cela passe pour l'un et pour l'autre par cette

railler à maintes reprises (ces attaques répétées contre les « *amateurs de complications byzantines* », l'« *armée de commentateurs diplômés* », la « *vulgate mallarméenne* », les « *glossateurs "autorisés"* » et leurs « *philosophaileries* » étaient-elles vraiment toutes nécessaires ? Le polémiste en Brault, qui ne nomme pas les adversaires qu'il entend ridiculiser, force parfois la voix du lecteur apprenti, qui reste, lui, heureusement désarmé et humble...). Si Brault se méfie à juste titre des traductions et autres paraphrases des poèmes de Mallarmé (ou de sa prose, que ces commentateurs, trop pressés d'aller au sens, affadissent), sa rencontre avec celui qui continue de faire figure de Maître garde néanmoins quelque chose de l'explication, mais au sens, cette fois, du mot allemand *Auseinandersetzung*, qui appelle un

emblématique s'il en est, cet « or » qui hante toute la pensée de Mallarmé et sur lequel Brault médite à son tour : « *Mallarmé a douté douloureusement de son œuvre, il n'en a pas désespéré. Cet or, même impur à cause d'alliages divers, reste inaltérable. Pour avoir accès au poème, il faut croire malgré tout au poème. Afin que la naïveté essentielle, grâce jugée native, joue son rôle et ne se dégrade pas en crédulité, la vérification après coup du "malgré tout" (ou le "comment c'est fait") apparaît suffisante.* » Dans cet ouvrage qui est, on ne peut s'y méprendre, une pièce maîtresse de son propre legs poétique, Jacques Brault parle aussi à bas bruit de sa propre espérance, réaffirmant cette fragile « *image vibratoire* » du poème sans laquelle « *nous vivotons et mourons apatrides, faute de poésie* ».

« ... vous apparaître de loin et littérairement »

Dans une suite de dix scènes de langage, aussi circonscrites que bien découpées autour d'un mot (« Filon », « Intérieur », « Maîtres », « Compagnons », « Relève », « Amis », « Vacances », « Anecdotes », « Écritures », « Images »), Jacques Brault fait le tour de son jardin mallarméen, mêlant savamment l'œuvre et la vie, cette fiction qui n'a d'intérêt que par le truchement de la première, passant en revue les principales propositions par lesquelles la pensée de l'écriture mallarméenne n'a cessé de l'interpeller dans sa propre pratique d'écrivain, à commencer (ou pour finir) par la distinction vers/prose, le rêve du Livre, ses « trahisons » de traducteur, ses relations à ses inspireurs (Poe, Baudelaire, Rimbaud), ses lecteurs passés et actuels (Valéry, Claudel), ses amis peintres (Manet, Morisot, Whistler), la musique, sa « *tenace mélancolie* » adoucie par sa « *propension à la drôlerie inattendue* ». Tout trouve sa place dans ce portrait écrit aux « *miroirs déformants* », toujours changeants, de Mallarmé dont « *le moindre poème vrai*, écrit Brault, *miroite mieux qu'une preuve établie* ».

Ne serait-ce que pour ce portrait double de l'autre en soi, il est indubitable que Jacques Brault nous livre dans cet essai

MAIS, ENFIN, « NOTRE CONTEMPORAIN », MALLARMÉ ? IL EST SANS DOUTE IMPOSSIBLE DE L'AFFIRMER PUISQUE LE POÈTE EST CELUI QUI, JAMAIS PRÉSENT, TOUJOURS SPECTRAL ET REVENANT, RESTE PROMIS AU « BEL AUJOURD'HUI ».

autre *orientation* de l'écriture et « *le divinatoire dessin japonais* » n'est bien entendu pas un hasard.

« Tout s'apprend sur le vif... »

On connaît l'aversion de Jacques Brault pour les explications, surtout celles de la « théorie » et de ses méthodes à lourds appareillages, qu'il ne manque pas de

déplément infini, un corps-à-corps intime, rival et amoureux, avec un poète qui en sait long sur les secrets de son art. L'approche de Jacques Brault relève ainsi plutôt de l'implication, laquelle entre dans les plis et les ajours de la fine dentelle mallarméenne, en expose l'envers et le maillage, lisse ou replie avec minutie tel point précis de l'éventail. Comme par exemple, image

un livre essentiel. Je dis « essentiel » non seulement parce qu'il y aborde les aspects les plus fondamentaux de la poétique de Mallarmé, ceux qui se prêtent à la célébration comme aux plus tenaces malentendus, au premier chef son travail transformateur des ressources linguistiques dont il sait jouer musicalement comme nul autre et tirer son *or* poétique, mais parce que cet essai recueille le suc, l'essence finement distillée, d'une très longue fréquentation de l'œuvre du poète. Six ans après son bel essai *Dans la nuit du poème* (Éditions du Noroît, 2011), *Images à Mallarmé* nous offre un entretien rare, la conversation familière entre deux poètes, qui pourrait faire penser à ce qui se passe entre Celan et Hölderlin (mais c'est seulement une analogie, les enjeux poétiques étant tout autres). Dédié à ses compagnons André Belleau et Georges-André Vachon, le livre de Brault résonne encore des éclats de conversations qu'il eut avec eux, reprenant des questions à longue portée et demeurées irrésolues tout au long de sa propre vie de lecteur de poésie. La taille, la brièveté apparente de ce petit livre ne doivent donc pas faire illusion : l'expérience littéraire qui s'y concentre lui assure sa densité singulière, de même que sa remarquable capacité à entrer et à sortir (c'est tout aussi important) à bon escient, par le point de passage le plus juste de l'œuvre de Mallarmé, aérant, allégeant par ces allées et venues cette œuvre impressionnante, intimidante, disons-le. Jacques Brault chemine ici, à sa manière propre, inimitable, à la fois souveraine et réservée, aux côtés de son contemporain, tel « *l'un homme debout auprès de lui-même* », comme il le suggère en citant ce vers au sujet de l'amitié qui lia Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam. Mais, enfin, « notre contemporain », Mallarmé ? Il est sans doute impossible de l'affirmer puisque le poète est celui qui, jamais présent, toujours spectral et revenant, reste promis au « bel aujourd'hui ».

« Aile tout bas la courrière »

Peut-être est-ce pour se dégager de l'angoisse d'une lecture interminable et

rompre le charme qu'exerce l'œuvre de Mallarmé sur ses lecteurs que Jacques Brault a choisi l'écriture fragmentaire, qui lui permet de trancher dans le vif et de piquer au plus court dans ses chemins de traverse. Chaque fragment (quelques pages) garde la facture des notes où il a été esquissé (notes jamais brouillonnes, au contraire mûries, épurées comme ces porcelaines japonaises où s'entrevoient mille lignes finement réticulées), précédé chaque fois d'un elliptique exergue (quelques mots formant à peine une phrase, si connus qu'ils sont laissés non identifiés) qui en donne la clé musicale. Chaque fois, sous des angles différents, il s'agit de lire la transmutation en douce que traduit la beauté de l'image (ces « *cils-roseaux* », par exemple), sa « *façon de donner à voir ce qu'on ne voit pas, certes, mais en laissant la vision devenir l'entrevision qu'est aussi la poésie de l'intime* ». Cette entrevision n'a que faire des limites supposées entre la vie et l'écriture, de sorte que chez Mallarmé comme chez Brault, si l'Auteur est congédié, cela ne veut pas dire pour autant que la circonstance, l'amitié, l'« ordinaire » (un autre « or » encore) du quotidien soient pour autant estompés, tant « *[l]a douceur et je dirais la couleur affectueuse de la vie domestique [restent] nécessaires à tous égards* ». Marie, Geneviève, Anatole, Méry, Villiers, tous ces familiers de l'intérieur trouvent ici leur place, qui ne se réduit pas platement à ce qu'on nomme le biographique. Tel ce *Tombeau d'Anatole* dont les images brouillées, les phrases incomplètes et les « *cassures textuelles où le sens affolé ne sait plus où donner du vertige* » produisent, malgré tout et sans consolation, « *un sursaut de vitalité nullement fictive* ». « Poésie ? », demande Brault. « *Pourquoi pas encore une fois ? Dans l'inachevable. Avec preuve infondée. Là, ici. Audible, visible, touchable* ». Voilà l'« *au-delà magnifique qui retrouve sa vérité* » que laisse entrevoir l'image constellée de Mallarmé.

Au terme de ce parcours trop bref, une question fait retour et reste ouverte : mais comment lire Mallarmé ? « *Il*

faudra ouvrir l'œil, tendre l'oreille, effleurer du bout des doigts, humer, goûter, se dépayser de son corps et de son esprit, s'étranger ». Mallarmé lui-même ne procède pas autrement lorsqu'il vit son poème jusqu'à l'éprouver à tous les points de vue ». Mais connaître, Brault nous le rappelle à chaque ligne, « *n'inclut pas comprendre ; trop voir touche à l'aveuglement* ». Poésie et peinture échangent en ce point leurs images réciproques : « *Il s'agit, pour le spectateur, de mettre en vacance l'intuition perceptive et, pour le lecteur, d'annuler la sujétion du sens aux seules significations évidentes* ». Cela paraît simple, mais rien n'est plus difficile, en réalité, à atteindre. Car là loge, en ce non-lieu, l'accès à un poème furtif, « *intense dans sa fragilité* » : « *C'est aussi, en allant plus loin, que la poésie se doit de dire autre chose, qu'il ne suffit pas qu'elle parle autrement, car il faut qu'elle parle autrement d'autre chose* ». Qu'elle soit de vers ou de prose, peu importe dès lors, pourvu qu'elle scintille ou luise doucement, sous sa « *cendre-absence* ».

Plus que jamais, la leçon de Mallarmé – si leçon il y a, car ce serait plutôt *lectio* qu'il faudrait traduire ici et sans « dernier mot » jamais, le vocable mallarméen, en sa syntaxe dansante, restant toujours susceptible d'être repris et altéré par un autre lecteur –, celle que reçoit Jacques Brault pour nous la transmettre après l'avoir mise à l'épreuve de sa propre pratique de la lecture, intime de se méfier de « *nos fiers concepts quand ils portent haut* », d'abaisser notre regard vers le « *son unique du grillon* » qui chante dans l'herbe et d'écouter la « *modestie obligée des images* » : « *Je crois, en toute innocence depuis ma jeunesse, que nous pouvons imaginer, au cours d'une lecture exigeante, des aperçus (au moins) du sens fuyant qui caractérise le poème comme tel, des déchirures dans son horizon de littérales significations, et en nous-mêmes lecteurs, des moments de grâce où nous sommes en quelque sorte rêvés par une folie en images à la fois étranges et inspirantes pour enfin nous étonner de nous sentir, fugacement, éternels* ». ■

À L'ÉCOUTE DU CORPS

Par Jonathan Lamy

LES CHANTS DU MIME : EN COMPAGNIE D'ÉTIENNE DECROUX

de Gabrielle Giasson-Dulude

Éditions du Noroît, coll. « Essai », 2017, 160 p.

À priori, la poésie et le mime ont peu en commun. L'une travaille le langage, se compose de mots, alors que l'autre se fonde sur le geste et fait vœu de silence. L'essai de Gabrielle Giasson-Dulude *Les chants du mime : en compagnie d'Étienne Decroux* nous amène avec délicatesse à entrevoir leurs points de rencontre. Rapprocher le mime de la poésie éclaire le pouvoir d'évocation de cet art corporel. Réciproquement, en dialoguant avec le mime, le poème se révèle à l'évidence comme une expression du corps, du silencieux mystère qui nous anime. Car la poésie est aussi un acte de chair.

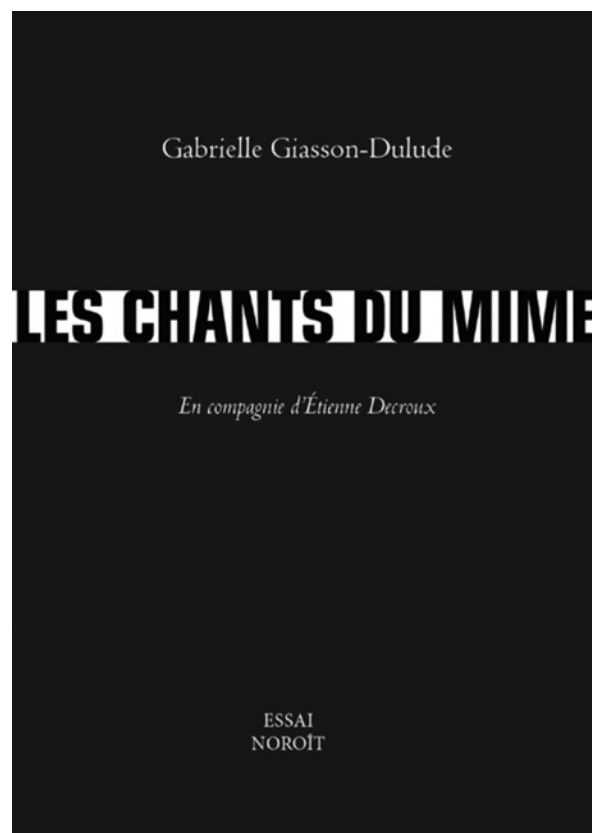
En retraçant son propre parcours et celui d'Étienne Decroux (1898-1991), en évoquant également l'art clownesque et la pratique du chant, Giasson-Dulude tisse un réseau de relations qui, toutes, nous ramènent au corps, en rappellent la présence, l'importance et les secrets. Qu'elle fasse le rapprochement de façon explicite ou non, ce que dit l'auteure du mime parle toujours un peu de poésie, l'éclaire différemment. Les moments qui sont les plus lumineux résident peut-être dans ces passages où elle n'explique pas les liens qui unissent les deux, mais les donne quand même à penser. Giasson-Dulude, également poète, pratique l'essai à la manière du mime et du poème : en laissant la possibilité, pour le lecteur, de faire travailler son intelligence, son imaginaire et sa sensibilité.

La poétique du mime

Le mime exécute « *des gestes quotidiens mis en poèmes corporels* » et ce qu'il « *donne à voir n'est pas l'explication, mais plutôt le geste de la pensée* ». Il

se distingue en cela de l'acteur parlant, mais aussi du pantomime. Le mime se distingue également du clown par la neutralité de son expression faciale : « *son visage est une passoire, une transparence tranquille.* » Revenant sur sa propre formation de mime, Giasson-Dulude écrit : « *Nos corps portaient en eux-mêmes plusieurs vies, plusieurs naissances [...]. Et toujours, les corps conservaient leurs secrets : on voyait qu'ils pensaient quelque chose, mais on ne pouvait entendre exactement quoi.* » Le mime, qu'on peut entendre à la fois comme l'acte de mimer et comme la personne qui mime, incarne le fait qu'on ne peut pas vraiment lire dans les pensées de quelqu'un, savoir ce qui se passe dans sa tête, mais il nous permet néanmoins de le ressentir d'une certaine manière, introduisant un écho entre deux intimités.

Le mime et le poème ont quelque chose d'irrésoluble, qui réside peut-être dans leur capacité à esquisser leurs secrets sans les dévoiler complètement, en en gardant toujours une petite part pour eux-mêmes, question que le spectateur ou le lecteur puissent y ajouter la leur, que le sens soit inépuisable. Le mouvement – du sens, des images et du corps – se trouve au fondement du mime. Or « *se laisser émouvoir, c'est*



LE MIME ET LE POÈME ONT QUELQUE CHOSE D'IRRÉSOLUBLE, QUI RÉSIDE PEUT-ÊTRE DANS LEUR CAPACITÉ À ESQUISSE LEURS SECRETS SANS LES DÉVOILER COMPLÈTEMENT, EN EN GARDANT TOUJOURS UNE PETITE PART POUR EUX-MÊMES

aussi se permettre d'entrer dans un mouvement ». Giasson-Dulude résume ainsi un de ces principes fondateurs de la démarche de Decroux : « *On crée l'image en déplaçant son évidence.* » Voilà qui pourrait certainement s'appliquer au travail poétique, aux libertés qu'il se permet par rapport au sens et au langage. Ainsi, « *[l]e mime, comme le poème, décharge la parole des rigidités langagières* ». Par le silence ou autrement, mais avec la même rigueur, tous deux refusent les codes, le déjà-tout-fait et le déjà-tout-dit, résistent de leur chair face à ce qui voudrait la briser et en écraser les ombres.

Paradoxes sur la page ou sur deux pattes, leur lumière partagée réside dans « *une précision, un souffle habité d'une clarté impitoyable et franche en son amour même de la clarté* ». Actes de franchise face à ce qui nous entoure et nous habite, le poème et le mime participent également d'une extrême attention, d'une écoute : « *La poésie écoute les morts qui vivent dans les corps vivants. La poésie fait danser nos*

morts ensemble. » Voilà qu'on pourrait en dire autant du mime, comme quoi les relations – entre les disciplines, les choses et les êtres – vont toujours dans les deux sens.

Apprendre du corps

L'histoire et la pratique du mime sont faites de filiations. Au fil des pages, nous nous retrouvons ainsi à l'École de mime de Montréal (liée à la compagnie Omnibus), à la fin des années 1990, aux côtés de Denise Boulanger, Jean Asselin et Francine Alepin, par qui nous nous introduisons dans l'Atelier parisien d'Étienne Decroux, où il compose et enseigne « *cette étude de la grammaire du corps* ». Le parcours de ce dernier nous permet de reculer encore un peu dans le temps, du côté de l'École du Vieux Colombier, dans les années 1920, où Jean Copeau et d'autres s'emploient à réinventer la pratique théâtrale. Giasson-Dulude nous y plonge à la manière évocatrice du mime, en nous faisant sentir davantage qu'en nous expliquant et en portant son attention sur l'expérience sensible.

Une série d'exercices imaginés par Decroux, reprise par l'École de mime de Montréal, consiste à exercer les « *principes d'isolement des parties du corps, le un à la fois : inclinaison de la tête sans le cou ; la tête et le cou sans le buste ; la tête, le cou et le buste sans le tronc, et ainsi de suite* ». Il y a là une forme de délicatesse fabuleuse. La formation en mime réapprend le corps, réapprend à marcher, à bouger, à faire silence. Le mime, plus encore que la danse ou le théâtre, ou même le yoga, décompose le mouvement et le corps en chacune de ses parties pour que le corps prenne conscience de lui-même. Si marcher, par exemple, semble aller de soi, cela implique aussi un jeu complexe d'équilibre et de déséquilibre, « *de chute évitée en chute évitée* ». Faire l'apprentissage du mime, comme en témoigne l'essai de Gabrielle Giasson-Dulude, c'est apprendre à être au monde avec soi et avec son corps.

En tant que pratique artistique, le mime est à la fois un art corporel et une discipline, dans les deux sens du mot : un champ de la création, mais aussi

une méthode, une rigueur. L'auteure s'attarde d'ailleurs beaucoup plus sur les cours et les ateliers (ceux qu'elle a suivis comme ceux donnés par Étienne Decroux) que sur le mime sur scène, comme quoi la formation (l'enseignement) importerait peut-être davantage que la représentation (le spectacle) dans la pratique du mime. « *Il fallait apprendre au corps à exprimer ce que la parole faisait naturellement, mais peut-être pouvait-il justement entendre ce qui dans la parole était insuffisant.* »

Le plus simple appareil

Dans le mime, il faut « *d'abord penser le corps seul, droit, nu, debout* ». Giasson-Dulude convoque Derrida qui, dans *La dissémination*, affirme que le mime « *ne représente rien, n'imité rien* » et le compare à la page blanche. « *Derrida rapporte l'essence du mime à l'essence de l'écriture, et la situe avant le mouvement, avant le geste, peut-être dans le désir même de la parole.* » En choisissant le silence, le mime choisit de se situer dans le désir de parler plutôt que dans la parole elle-même, et de demeurer dans ce désir. Cette posture de mutisme assumé permet d'entrer dans « *un moment en soi, un rapport à soi, que l'on partage* ».

L'auteure rappelle que Decroux, inspiré par la pensée anarchiste et porté par un parti pris en faveur de la classe ouvrière, aspirait à devenir orateur. Cela l'a mené vers le théâtre, où il a rencontré la pratique du mime corporel et a été séduit par sa simplicité : « *Tranquille dans mon fauteuil, je vis un spectacle inouï. C'était du mime et des sons. Le tout sans une parole, sans un maquillage, sans un costume, sans un jeu de lumière, sans accessoires, sans meubles et sans décor. Le développement de l'action était assez savant pour qu'on fit tenir plusieurs heures en quelques secondes et plusieurs lieux en un seul. On avait simultanément sous les yeux le champ de bataille et la vie civile, la mer et la cité. [...] Le jeu était émouvant, compréhensible, plastique et musical.* » Le pouvoir d'évocation du mime est certainement lié à son caractère

dépouillé, à l'économie de ses moyens. Il en va de manière similaire en poésie, où il n'y a, généralement, que quelques mots sur une page, pas vraiment de personnage ou d'intrigue. Un univers s'y tient néanmoins, prêt à être remis en mouvement à chaque lecture, que ce soit dans les mains du lecteur ou par le corps du poète qui le livre à voix haute. « *Le mime fait le portrait des êtres, de leurs contours, de leurs lignes, de leurs rythmes et de leurs points de chute. Et le poème, comme le mime, demande à refaire les structures du monde à partir des corps* ». La poésie et le mime nous ramènent à cette attention au monde qui permet de le refaire. Le mime permet de reconsidérer des gestes aussi simples que celui de lever le bras, alors que la poésie a le pouvoir de donner un autre sens aux mots courants, grâce à l'attention particulière qu'elle leur porte.

Ouvrir la bouche

Decroux avait compilé ses réflexions dans un livre intitulé *Paroles sur le mime*. Giasson-Dulude poursuit l'ouverture de l'appareil phonatoire pour faire entendre *Les chants du mime*. Dans les cours de Decroux, en effet, « *le dernier exercice était exécuté en compagnie des chants du mime* ». Le chant, qui lui aussi « *décharge la parole des rigidités langagières* », vient, dans cet essai, prêter son souffle au dialogue entre la poésie et l'art du mime. « *Chanter demande de dégager les cages, de déloger les contraintes musculaires qui empêchent la vibration du son là où il vibre. La pratique cherche les vibrations les plus libres jusqu'à ce que la voix semble venir de plus loin que nous, et que nous chantions comme si la voix ne provenait pas de nous, mais de l'espace qui nous la renvoie* ».

Si le mime permet de percevoir avec acuité la mécanique du corps, ses muscles et ses articulations, le chant nous fait prendre conscience de l'intériorité du corps : ventre, diaphragme, cage thoracique, poumons, gorge, bouche. Le mouvement intérieur n'est pas le silence de la pensée, mais celui de la respiration, du souffle.

Comme elle le faisait pour le mime, l'auteure puise dans sa propre expérience du chant – l'expérience de son propre corps – et la rapproche de la création littéraire. *Les chants du mime* correspondait d'ailleurs au volet recherche de son mémoire de maîtrise, déposé à l'UQAM sous la direction de René Lapierre, qu'elle a ici largement bonifié. Le volet création avait donné naissance à son recueil *Portrait d'homme*, publié au Noroît en 2015 (mention d'excellence de l'Association des écrivains francophones d'Amérique), que la figure du mime traverse de manière tantôt explicite (« *[l]e mime, quand il aura la parole, montrera les aisselles mouillées d'une femme* »), tantôt implicite (« *[c]e rien en nous quand il se déploie devient jambes et maison* »).

Le chant, comme le mime, permet d'aborder la poésie sous un autre angle, un peu comme l'ont fait Dominic Marcil et Hector Ruiz dans leur essai *Lire la rue, marcher le poème* (2016), également paru au Noroît, où la déambulation nous sort du registre poétique usuel pour comprendre autrement – avec un autre vocabulaire, une autre expérience – l'écriture et la lecture du poème. « *Le mime comme le poète veut quelquefois détruire son outil, comme le motif de son enfermement* ». Il faut parfois s'échapper de ses habitudes, adopter une autre discipline, pour mieux y revenir. Se nourrir d'une autre rigueur, puis entrer de nouveau dans l'écriture, comme le fait Gabrielle Giasson-Dulude à la fin de son essai, mettant en pratique, sur la page, ce qu'elle a appris du mime et du chant. « *Réentendre les voix, cette fois-ci ne plus les distinguer, le poème, le clown, le mime, le chant, les entendre ensemble, une dernière, une autre dernière petite fois* ».

« *Je n'écris pas parce que j'aime la langue et les mots [...]. J'écris, je crois, pour chercher mon souffle* », affirme-t-elle. Ces doigts qui bougent, ce cœur qui bat, ces pieds posés au sol, ils ne disparaissent pas dans l'écriture. Mime, chant ou poème, il s'agit, toujours, d'écouter, à l'intérieur de soi – dans ce sang et cet air qui circulent –, le monde qui nous déborde. ■

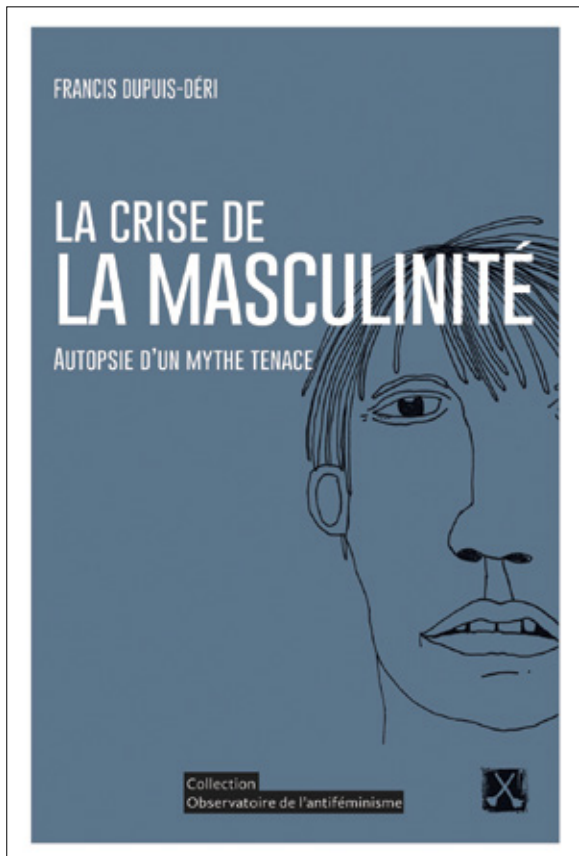
LA FIN DE L'HOMME ET SES MÉTAPHORES

Par Laurence Pelletier

LA CRISE DE LA MASCULINITÉ : AUTOPSIE D'UN MYTHE TENACE

de Francis Dupuis-Déri

Les éditions du remue-ménage, collection « Observatoire de l'antiféminisme », 2018, 320 p.



Fruit d'un travail de près de 15 ans, l'essai signé par Francis Dupuis-Déri est fort des collaborations, du soutien et de la complicité intellectuelle de celles et ceux qui l'ont accompagné dans l'élaboration d'une pensée rigoureuse, dont les idées, nous dit-il dans ses remerciements, n'engagent que lui. Or, et c'est bien là l'intérêt premier de ce livre, le projet de Dupuis-Déri en appelle à l'engagement : un engagement politique et féministe qui commence, ici, par l'acte de lecture et de réflexion.

C'est dans la transparence d'un point de vue situé d'homme blanc, professeur d'université et militant, alors que son adresse se conjugue au *nous*, « nous – les hommes », qu'il prend à bras le corps l'un des produits les plus insidieux des mouvements antiféministes, aujourd'hui perçu comme un lieu commun, un cliché, voire un effet mode des discours : la « crise de la masculinité ».

Une question de définition : un nouveau protégé

Dupuis-Déri s'attaque à ce phénomène délicat et complexe, mais néanmoins convenu et admis par la majorité. Le parti pris de l'auteur est sans équivoque : la crise de la masculinité est un mythe ; *empiriquement*, elle n'existe pas. Ce postulat catégorique a une implication heuristique importante. La démarche de Dupuis-Déri, qui n'est pas sans rappeler celle de Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, s'ancre dans un travail généalogique qui repose sur un scepticisme double à l'égard des notions de « crise » et de « masculinité ». En s'intéressant à la genèse et à l'évolution des discours sur la crise de la masculinité, en interrogeant leur contexte d'émergence, en identifiant leurs usages discursifs et leur champ d'application à diverses époques et dans différents pays, Dupuis-Déri fait le procès d'une rhétorique qui sert des intérêts idéologiques fondamentalement antiféministes. Il montre avant tout que la « crise de la masculinité » est une fiction identitaire et

qu'elle trouve toute son efficacité politique dans un flou définitionnel : on ne peut la délimiter ni historiquement, ni conceptuellement. Elle n'a qu'une seule constante, celle d'émerger « à chaque fois qu'une domination est remise en question ».

Si l'hystérie a été, de l'Antiquité jusqu'à la fin du XIX^e siècle, une maladie féminine sans cause empirique, un « protégé insaisissable » (comme l'avait surnommée Gilles de la Tourette), il semble que les discours contemporains fassent de la crise des hommes le mal du XX^e siècle. En effet, ce phénomène se manifesterait en autant de « symptômes » que l'alcoolisme, le chômage, le décrochage scolaire, la violence conjugale et même le suicide. La maladie affecterait tout le corps social. Et la cause en serait attribuée aux femmes.

Féminisation de la société, démasculinisation des hommes

Ainsi, il faudrait « *purifier* la société et la *guérir* de tous ses maux, y compris [de] la *question de la femme* ». La société se féminise. Les femmes auraient tellement progressé point de vue social, économique et culturel que les hommes seraient en pleine démasculinisation. Si l'image de la crise et de ses symptômes sert à illustrer une certaine « panique » chez les hommes, Dupuis-Déri, comme Susan Sontag le faisait dans *Illness as Metaphor*, s'intéresse à cette utilisation réactionnaire de métaphores et d'analogies et la dénonce d'un même souffle.

En effet, cette rhétorique repose sur une réappropriation symbolique d'un imaginaire de la violence au profit des dominants. Parmi d'autres équivalences sauvages privilégiées, le rapprochement de l'expérience des hommes à celle des Juifs sous l'Allemagne nazie et celle de la castration montrent bien ce revirement : « *[s'il fallait à tout prix identifier une « crise de la masculinité », sans doute faudrait-il plutôt se tourner vers les Noirs [des États-Unis] dont les semblables étaient lynchés par milliers et réellement castrés.* »

À cet égard, l'un des points saillants de l'essai de Dupuis-Déri réside dans son habileté à montrer comment

lors, souligne l'auteur, choisir d'analyser les problématiques du chômage, de la dépression ou du suicide à l'aune de la différence sexuelle, n'est pas un choix neutre.

Une question de feeling

Ce que plusieurs ne se donneraient pas la peine de faire, Dupuis-Déri s'y consacre intensivement : il lit les textes des masculinistes, des polémistes, des propagandistes et des réactionnaires. Il les cite, déconstruit et déboulonne chacun de leurs arguments dans une démonstration qui trouve son autorité dans la présentation systématique de données sociologiques et empiriques, de même que dans un relais des

« *une question de réalité, de faits ou de chiffres, mais de perception, de feeling* ».

Souffrir d'inégalité serait chez les hommes un sentiment et une perception subjective plutôt qu'une réelle condition. Et s'identifier comme victime de l'inégalité des sexes, victime du « matriarcat psychologique » instauré par les femmes émancipées, les mères monoparentales et les féministes, évacue le vécu des femmes et en fait les boucs émissaires des projections masculines. Pour Dupuis-Déri, la psychologisation de la crise de la masculinité relève d'une véritable stratégie de détournement et de dépolitisation qui a pour conséquence le *statut quo*, le renforcement et la revalorisation des pouvoirs des dominants, et la reconduction d'une conception conservatrice, nostalgique et idéalisée de l'homme.

En ce sens, l'essai de Dupuis-Déri s'impose comme un contre-discours, de par l'exhaustivité des sources et la solidité de l'argumentaire. Il participe ainsi d'un mouvement plus large de mobilisation intellectuelle qui entreprend depuis les dernières décennies de faire la lumière sur l'antiféminisme et le masculinisme. À cet effet, l'initiative des Éditions du remue-ménage de fonder une collection intitulée L'Observatoire de l'antiféminisme (dans laquelle on retrouve les recherches de chercheuses de renom comme Mélissa Blais, Diane Lamoureux et Andréa Dworkin) rejoint les préoccupations et les démarches de groupes nationaux et internationaux, comme le *Collectif de recherche féministe anti-violence* (FemAnVi) de l'Université d'Ottawa ou de réseaux comme *International Consortium for Feminist Research on Antifeminist Movements* (FemRAM) de la University of British Columbia et *Genre et discrimination* (GEDI) de l'Université d'Angers.

Devant le constat de l'inanité du phénomène de la crise de la masculinité, il nous revient, à l'invitation de l'auteur, « *d'arrêter de discourir sur la crise de la masculinité, et de tout faire pour qu'elle advienne, enfin* ». ■

L'UN DES POINTS SAILLANTS DE L'ESSAI DE DUPUIS-DÉRI RÉSIDE DANS SON HABILITÉ À MONTRER COMMENT L'ENJEU D'UNE MASCULINITÉ EN CRISE S'ARRIME À DES STRATÉGIES POLITIQUES, S'ADAPTE ET SE TRANSFORME EN FONCTION D'INTÉRÊTS IDÉOLOGIQUES

l'enjeu d'une masculinité en crise s'arrime à des stratégies politiques, s'adapte et se transforme en fonction d'intérêts idéologiques, et sert tour à tour de mesures de répression et de coercition antiféministes, antisémites, racistes, islamophobes, etc. Ainsi, le « jeune musulman » qui immigré en vient à représenter une masculinité non féminisée et, pour cette raison, hors de contrôle et menaçante pour l'Européen efféminé. Pour comprendre ce phénomène, « *il conviendrait de revenir à des analyses de classes sociales et même de lutte de classe, voire à des analyses du racisme* ». Dès

recherches féministes qui se penchent depuis longtemps sur ce problème. En effet, l'un des combats qui se joue à l'intérieur même du travail de Dupuis-Déri, et qui relève d'une posture méthodologique, est la confrontation entre l'idéalisme et le matérialisme, les perceptions subjectives et la réalité objective, le mythe et le politique. Il importe pour l'auteur de mettre au jour l'effet des discours, des clichés et des lieux communs ainsi que leur incidence sur la vie matérielle des femmes et des personnes non-binaires. Car le mal qui ronge les hommes, soutient l'auteur, n'est pas

D'UNE ÉPISTÉMOLOGIE À L'ASSAUT D'ELLE-MÊME

Par Émile Bordeleau-Pitre

UN SAVOIR GAI

de William Marx

Éditions de Minuit, 2018, 174 p.

LA PENSÉE STRAIGHT

de Monique Wittig

Éditions Amsterdam, 2018, 160 p.



Contre qui, contre quoi mon écriture se forge-t-elle ? C'est bien souvent la question tacite avec laquelle j'entreprends la rédaction d'un nouveau texte. Les raisons véritables de cette situation m'ont longtemps été voilées. Il m'a fallu, pour les comprendre rétrospectivement, me désintéresser des objets que j'avais analysés pour me pencher plutôt sur le moteur même de la composition. Il m'a fallu m'intéresser à moi, sujet écrivain. Ceux qui poseraient l'hypothèse rapide d'une écriture contre l'autorité du père n'auraient sans doute pas tout à fait tort. J'altérerais par contre quelque peu leur proposition pour la rendre entièrement conforme et juste. Mon écriture se

façonne, en effet, contre l'autorité des pères. Portant les stigmates de l'expérience homosexuelle, elle s'érige – thématiquement et bien souvent formellement – contre tous les discours dont la dominance seule devient un sceau de vérité et d'autorité.

L'oppression, qui forcément influence les relations et le rapport au monde des individus la vivant, aurait-elle également d'imparables conséquences sur l'écriture ? Existerait-il à cet égard une spécificité relative à la manière dont se construisent les savoirs gais ? Si tel est le cas, l'épistémologie ainsi produite serait à mon sens marquée par un paradoxe auquel ne sont pas confrontés les savoirs des dominants – un paradoxe que partageraient les savoirs féministes et antiracistes (dont les oppressions ne sont évidemment pas réductibles les unes aux autres). La production d'une connaissance homosexuelle s'édifierait sur ce fameux *contre* qui motive ma propre écriture : manifestant la perception de son asservissement social, elle participerait à dévoiler les présomptions naturalisées qui le fondent, rendant son abolition ainsi possible. Si celles et ceux qui se revendiquent d'une pensée homosexuelle parviennent à leurs fins, cependant (ce qui n'est pas gagné d'avance), si en d'autres mots ils sapent les sources de leur oppression en exposant leur caractère construit et arbitraire, ils détruisent du même coup les conditions de possibilité mêmes de leur savoir caractéristique. Ainsi, si les savoirs des dominants sont

positifs, la « science » des dominés, elle, est *négative*. L'épistémologie homosexuelle s'écrit effectivement *contre* la domination – dans les deux sens que peut ici revêtir le mot *contre*. C'est-à-dire que visant (indirectement ou directement) l'anéantissement du système qui opprime les personnes homosexuelles, ses productions s'attaquent simultanément à cette position de dominé qui lui donne sa spécificité. L'épistémologie homosexuelle, lorsqu'elle se fait bel et bien distincte, est une épistémologie à l'assaut d'elle-même.

La peur et le savoir gai

Les réflexions autour de l'idée d'un savoir homosexuel semblent avoir constitué, dernièrement, en France, un sujet particulier de préoccupation. Soulignons à ce titre les parutions simultanées en début 2017 d'*Un journal de rêve* de Guy Hocquenghem (recueil posthume qui rassemble une sélection d'articles de presse originellement parus entre 1970 et 1987) et des *Vies de Guy Hocquenghem* d'Antoine Idier (une biographie qui retrace les différentes étapes de la trajectoire intellectuelle du militant, journaliste, théoricien et écrivain). Cette année encore, nous avons notamment eu droit à *Un savoir gai* de William Marx et à la réédition de *La pensée straight* de Monique Wittig (originellement paru en français en 2001).

Avant de me pencher sur ces réflexions, j'aimerais mentionner ce que je juge être un risque non négligeable lorsque

l'on produit des savoirs à partir d'une position de dominé : celle de faire de cette connaissance une *fin en soi*. Quand l'épistémologie homosexuelle se fait naturalisante – lorsqu'elle devient *positive*, qu'elle fétichise ou s'accommode de sa position de dominé, qu'elle s'érige comme une science *en soi* et *pour soi*, qu'elle se bâtit sur un *pour* et non sur un *contre* –, elle se fait la complice complaisante des dominants. Lorsqu'elle adopte leur langage, lorsqu'elle fait siens les aprioris qui essentialisent les raisons de l'oppression, lorsqu'elle trouve ses justifications à l'extérieur de la socialisation des gais et lesbiennes (au sein de la nature), l'épistémologie homosexuelle ne fait que confirmer la marche actuelle du monde. Les savoirs des opprimés, pareillement à ce que Paulo Freire qualifie de « *pédagogie des opprimés* », se doit de toujours rester *critique*. Soyons donc bien clairs à cet égard : le savoir gai, s'il est véritablement spécifique aux personnes homosexuelles, est une conséquence de l'oppression et il disparaîtra avec elle ; il n'est pas le produit d'une *essence*, d'une perspective intrinsèquement *autre* sur l'univers et la société.

L'essai de William Marx, *Un savoir gai*, est le récit fragmentaire des contraintes, sujétions et comprissions auxquelles est soumise, à des degrés variables, toute personne homosexuelle. Abécédaire écrit à la deuxième personne du singulier, *Un savoir gai* aborde notamment l'une des facettes fondamentales de l'épistémologie des opprimés : la peur. Celle-ci, qui tient alerte, constamment en état d'éveil, est une mesure tangible de l'importance contemporaine des savoirs gais. En effet, tant que la peur existe, c'est que l'oppression subsiste. Dans l'entrée « Terreur », Marx raconte un cauchemar où tout l'équipage homosexuel d'un paquebot est mas-sacré. Le lendemain de la réécriture de ce rêve advient la fusillade au bar gai Pulse, à Orlando. Marx finit par se demander si le cauchemar n'aurait pas en fait été une prémonition. En réalité, il est intéressant de constater que le cauchemar en question aurait tout aussi bien pu être la représentation

d'un souvenir : ces choses-là arrivent et continuent d'arriver à un grand nombre de gais et lesbiennes. Ces derniers ont d'ailleurs bien conscience de cet état de fait et toujours sont-ils conscients de la potentialité de haine contre leurs corps. C'est ce qu'exprime William Marx en ces mots : « *Ce songe effrayant te révèle une peur que tu croyais ignorer : sans que tu t'en rendes compte, tu as assimilé confusément l'idée d'une menace planant sur les gais. La terreur a gagné à ton insu.* » Cette « *terreur* » est notamment à l'origine d'un perpétuel devoir de réserve, d'une mise à l'écart qui nous oblige à penser à travers ce que Marx qualifie de *limes*, une « *barrière érigée entre ta propre vision du monde et celle des personnes qui t'entourent, barrière qui est d'abord de type interprétatif ou herméneutique* ».

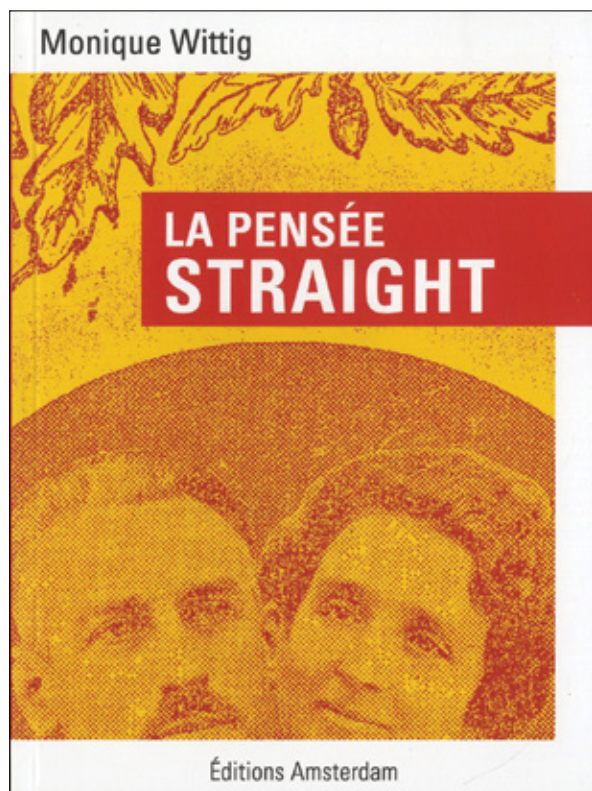
Oppression et accommodation

Le danger avec la peur, c'est que l'on finit par s'y faire. Sans cesse en position inconfortable, on en arrive à ne plus savoir ce qu'est le confort. Il devient alors probable que la confusion amène à penser d'un inconfort différent qu'il est, dans les faits, un confort. Et de croire à la douce et anesthésiante berceuse du progrès. Les nombreux endroits où William Marx souligne et remercie – parfois explicitement, parfois tacitement – le fait d'être né dans une « *société libérale moderne* », une « *société occidentale contemporaine* », tolérant en grande partie son existence, se lisent bien souvent comme des

excuses visant à nuancer sa prise de parole militante (voir entre autres les entrées « *Altérité* », « *Libido sciendi* », « *Mimétisme* »). En effet, à travers ces passages, l'auteur semble minimiser l'importance que revêtirait le savoir gai en précisant combien la situation s'est améliorée dans les pays qui reconnaissent l'égalité (en droit du moins) entre personnes hétérosexuelles et homosexuelles. Quelques disparités subsisteraient, cependant le gros du travail aurait été fait : il ne resterait plus maintenant qu'à s'intéresser aux oppressions *résiduelles*, aux « *reliquats* » (pour reprendre un terme employé par Marx).

De façon intéressante, notons que parallèlement à la légalisation du mariage gai, la France a connu une hausse de 78% des actes homophobes (les chiffres proviennent du rapport annuel de l'association SOS Homophobie). Également en France, 53% des personnes LGBT ont été victimes d'une agression (insultes, attouchements, menaces ou viols) à cause de leur orientation sexuelle ou de leur identité de genre, selon une enquête publiée en 2018 par l'Observatoire LGBT et la Fondation Jean-Jaurès. Ici, au Canada, 2018 aura été l'année où l'on a découvert les corps dépecés d'hommes gais dans quelques jardinières de Toronto. Et au-delà de cet événement au caractère extrême, soulignons que plus de la moitié des Canadiennes et Canadiens LGBT cachent délibérément leur orientation sexuelle à leurs collègues de travail, de

**L'ÉPISTÉMOLOGIE
HOMOSEXUELLE, LORSQU'ELLE
SE FAIT BEL ET BIEN DISTINCTE,
EST UNE ÉPISTÉMOLOGIE
À L'ASSAUT D'ELLE-MÊME.**



peur d'avoir à subir des répercussions négatives sur leur carrière (sondage de la Fondation Jasmin Roy « Réalités LGBT », 2017). L'oppression des gais ne constitue donc pas un « reliquat » de quelque chose qui relève du passé. Comme le suggérait Colette Guillaumin à propos du racisme dans *L'idéologie raciste*, « le système de valeurs ne disparaît pas, il réintègre en leur donnant une justification nouvelle des conduites qui contredisent les pétitions de principe ». Et la situation n'ira certainement pas en s'améliorant si l'on continue constamment à louer le « progrès » et à clamer cette incroyable « chance » qu'on a de vivre dans une société si tolérante.

Il n'est pas étonnant, considérant chez Marx cette constante reconnaissance du progrès, de ne lire dans *Un savoir gai* que des solutions platement libérales face à l'oppression des gais et des lesbiennes. Ainsi, s'il y a « urgence », ce serait celle de révéler « la diversité des

situations et des pratiques amoureuses et déclarer leur acceptabilité sociale » – comme si la « révélation » de cette fameuse égalité en elle-même avait une quelconque influence sur les rapports de domination. Similairement, contre l'hétéronormativité de la langue, ou ce que l'auteur appelle sa « confusion pornominale » qui « handicape la littérature gaie », Marx se refuse à la radicale remise en question des aprioris qui la constituent : il ne nous serait donné, au fond, que la possibilité de « ruser avec elle ».

Ruser avec le langage ou s'ériger contre lui

Si *Un savoir gai* partage avec *La pensée straight* de Monique Wittig son caractère fragmentaire et sa critique de la psychanalyse, le fossé qui sépare les deux ouvrages est grand (soulignons que ironiquement William Marx a presque intitulé son livre *Introduction à l'hétérosexualité*). Composé d'une dizaine d'essais consacrés aux luttes des femmes, des lesbiennes et des gais, *La pensée straight* s'exprime franchement sur les origines de ce que serait une épistémologie féministe et homosexuelle : « *La conscience de l'oppression n'est pas seulement une réaction (une lutte) contre l'oppression. C'est aussi une totale réévaluation conceptuelle du monde social, sa totale réorganisation conceptuelle à partir de nouveaux concepts développés du point de vue de l'oppression. C'est ce que j'appellerais la science de l'oppression, la science par les opprimé(e)s* ». On est loin ici de la conception essentialiste de Marx, pour qui la singularité de la sexualité gaie elle-même impliquerait « une épistémé, une esthétique, une éthique, une politique ». Marx se dit peut-être critique de la psychanalyse, cependant *Un savoir gai* en porte indéniablement la trace idéaliste.

Alors que Marx se fait cabotin sur les « difficultés » de l'hétéronormativité du langage (faudrait-il une langue qui

distingue des *il*₁ des *il*₂ pour parvenir à écrire un roman homosexuel ?), Wittig touche quant à elle au vrai nœud du problème : ce ne sont que les femmes qui doivent dans la langue déclarer leur sexe. « *Sous la dénomination de genre, la catégorie de sexe imprègne tout le corps du langage et force chaque locuteur s'il en est une, à proclamer son sexe physique (sociologique), c'est-à-dire à apparaître dans le langage, représenté sous une forme concrète et non sous la forme abstraite que la généralisation nécessite, celle que tout locuteur masculin a le droit inquestionnable d'utiliser. La forme abstraite, le général, l'universel, c'est bien ce que le prétendu genre masculin grammatical veut dire.* » Pour Wittig, donc, il n'est pas question de « ruser avec la langue », mais bien de s'ériger contre elle dans son état actuel. Dans son essai « *La marque du genre* », l'auteure dresse le parcours de cette lutte à partir de sa pratique d'écrivaine.

La réédition de *La pensée straight* en 2018 est très heureuse. Plusieurs propositions de Wittig apparaissent effectivement – même une vingtaine d'années après sa première parution en français – toujours aussi radicales. Elles bombardent efficacement le « *cela va de soi de la pensée straight* » ; car pour la militante, les savoirs féministe et gai s'engagent dans une lutte qui passe par la rupture du « *contrat social en tant qu'il est hétérosexuel* ». Les femmes et les personnes homosexuelles doivent à ce titre « *examiner les conditions historiques et les conflits qui peuvent nous permettre de mettre fin aux obligations qui nous garrottent sans notre consentement, puisque nous ne jouissons pas de réciprocité, la condition nécessaire à notre liberté* ». La production de connaissances relevant d'une épistémologie féministe et homosexuelle représente, pour l'auteure, une manière légitime – et à plusieurs égards fondamentale – de lutte. Cette épistémologie s'édifie donc, frontalement et sans ambiguïté, sur un *contre*. ■

VOIR EN PASSANT

Par Ginette Michaud

APERÇUES

de Georges Didi-Huberman

Éditions de Minuit, 2018, 339 p.

Il y a longtemps que je rêvais de lire un tel livre (autant dire qu'il est celui que je rêvais d'écrire). D'abord en raison de sa forme même, l'écriture fragmentaire privilégiée ici par Georges Didi-Huberman, comme dans plusieurs de ses essais les plus réussis, étant parfaitement maîtrisée, équilibrée entre l'élan, l'amour des commencements, pour citer le titre de Pontalis (jet de la pulsion, fusée baudelairienne, scène de langage découpée et montée) et la réflexion (plaisir de déplier une analyse pointue et ponctuelle, mais sans soumettre la pensée à une stricte fonction argumentative). Ensuite par son sujet même, qui propose rien de moins qu'une phénoménologie de l'aperception où l'attention n'est accordée ni au visible ni à l'invisible, mais à la zone de l'entre-deux où passe, le plus souvent à toute vitesse et à la limite de la perception, le regard fugitif, furtif, de l'« aperçue ». Didi-Huberman esquisse à cet égard une utile distinction entre *voir*, *regarder* et *apercevoir* : « Voir serait utiliser nos yeux pour savoir quelque chose du réel. Regarder serait impliquer notre voir dans l'économie du désir. Apercevoir serait saisir au vol, dans le réel, quelque chose qui a rencontré – est venu soutenir soudain, ou contredire soudain – notre désir. » Mais il contredit aussitôt lui-même

cette hypothèse pour insister sur l'« irréductible conflit », la mêlée de ces trois plans, puisque « [t]out ce qu'on regarde, tout ce qu'on désire est compliqué du temps, impliqué dans les nœuds – conflits, oublis, rémanences, etc. – du temps ». L'aperçue est ainsi indissociablement liée « au double mouvement d'une blessure et d'un désir ».

Poétique des regards passagers

Que se passe-t-il quand on entrevoit dans un éclair – ou l'éclair lui-même ? Quelle impression laisse cet éclat quand cette sensation « s'irise ou se moire » ? Sait-on jamais d'ailleurs exactement ce qu'on voit, ce qu'on croit avoir vu ? Pourquoi telle image, telle couleur viennent-elles soudain « trancher dans le visible » et nous émouvoir à ce point ? Ces questions sont les lucioles qui orientent les multiples chemins traversant *Aperçues*, ouvrage qui réunit cent quatre-vingt-huit fragments s'échelonnant sur une quinzaine d'années, de 2002 à 2017 (on peut imaginer sans peine que d'autres fragments continueront de s'ajouter au-delà de la fin provisoire du livre, qui refuse d'ailleurs tout « dernier mot »). Traces en supplément ou en excès, sans doute écrits dans les marges

des autres projets, ces fragments ont demandé à s'inscrire pour le seul plaisir de la pensée en acte, appelée ce jour-là par le détail d'un tableau, un incident ou une piqure du réel soudain *aperçue* dans toute son acuité. Rompant avec la plate chronique du journal, ces *Aperçues* – au féminin pluriel, il importe de le souligner, car tout le livre fait une grande place à cette question dans son approche de l'image naissante, pratiquant une « maïeutique de la parole et de la pensée vivantes » qui a « quelque chose de socratique, mais au féminin » – sont définies comme des « singularités multiples », souscrivant à un genre nouveau, tant grammaticalement que phénoménologiquement : le « genre [des] regards passagers ».

Autre caractéristique : chaque fragment comporte un titre, qui agit comme signal sensible, « iconovivant », pour reprendre le mot de Pasolini, plutôt que signe ou index descriptif, et est minutieusement assorti de ses références. C'est là un trait révélateur chez Didi-Huberman qui, contrairement à d'autres penseurs, qui font comme s'ils pensaient tout seuls, veut toujours donner à relire à son lecteur les sources qui l'ont inspiré. Chaque fragment marque aussi sa date,

sa provenance temporelle, ce qui garde à ce texte la tonalité intime du journal, tout en le libérant des contraintes du genre. De même, si l'autobiographie est, peut-être pour une première fois dans l'œuvre de Georges Didi-Huberman, aussi présente (*Écorces* excepté) – il évoque dans plusieurs passages la figure de son père, la mort de sa mère, la peine de ruptures amoureuses, des impressions d'enfance et des rêves, ses émois sexuels devant certains tableaux ou dessins érotiques –, l'ouvrage maintient aussi une distance à l'endroit de la subjectivité, insistant à plusieurs reprises sur la nécessité de repenser le narcissisme puisque, suivant Benjamin dans son texte « L'auteur comme producteur », c'est « *le travail, et non l'ego, [qui] prend lui-même la parole dans certaines circonstances favorables* ». Et, de fait, à frayer dans ces « petites foules » des regards d'hier rappelés, réactualisés dans ceux plus récents qui les recroisent, c'est moins d'autobiographie qu'il s'agit que d'une forme de pensée sur le vif qui, passant outre le moi et ses personnages, *parle d'elle-même*, au double sens de l'expression.

Une pensée de l'embrassement

La forme du livre, son dispositif d'ensemble, mérite qu'on s'y arrête. Divisé en quatre parties qui lui assurent son organisation ouverte et souple, toute en résonances – « *Par occasions (temps qui passent)* », « *Par blessures (temps qui frappent)* », « *Par survivances (temps qui reviennent)* », « *Par désirs (temps qui adviennent)* » : la récurrence de la préposition « par » est capitale ici, de même que la grande question des « temps », où l'on perçoit une certaine gradation (passent, frappent, reviennent, adviennent), le phrasé d'un récit –, *Aperçues* est un livre, dit Georges Didi-Huberman, écrit « *à l'occasion* », pas seulement occasionnellement, de temps à autre, par intermittences, mais un livre tout entier adressé à l'occasion, attentif à ses signaux sensibles. Livre *kairos* en quelque sorte, dont la visée, sinon la vision, a consisté à « *remonter tout cela comme on remonte les rushes de mille et un films brefs et voir se dessiner les motifs inconsciemment formés de*

regards en regards, les inquiétudes persistantes, les sollicitations à penser ». Dans ces chroniques paradoxalement anachroniques, il n'y a pas de succession dans le temps, « *[j]ustement parce que tout, ici, procède de simples récits de sensations [...] qui se situent à la limite du non-savoir [...] et de la pensée* ». Ces « *petites sensations* » (mais quelle est la mesure ici ?), ces micro-récits « *ne sont que des traces sensorielles ayant fait leur chemin dans la pensée, dans l'écriture* » – témoignages, images, événements, lectures, personnes, tout cela qui, sans hiérarchie ni jugement de valeur, a fait « *lever en [lui] une émotion, pour peu qu'elle fasse lever une question* ».

La modestie apparente de ce propos (insistance sur le « petit », rhétorique du « ne ... que » qui révèle aussi la levée de résistances de la part du théoricien) ne devrait toutefois pas faire illusion. Si *Aperçues* laisse entendre une voix inédite chez Didi-Huberman, plus libre encore que ce à quoi il nous avait habitués (mais à cela on ne s'habitue jamais, justement !), le livre poursuit aussi en des trajets parallèles plusieurs questions qui lui assurent toute sa cohérence et sa densité.

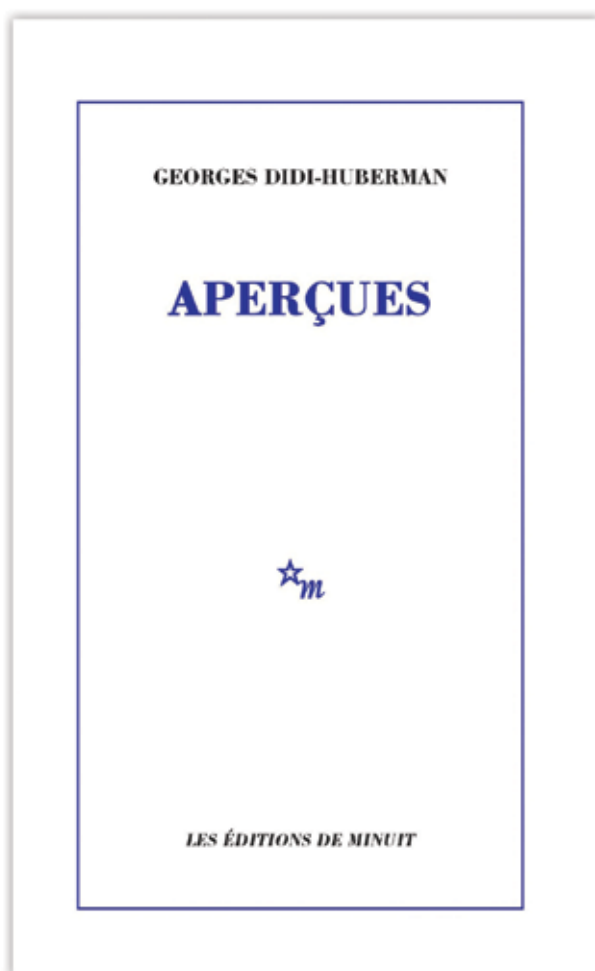
Ainsi, il ne serait pas exagéré de dire que Didi-Huberman entend donner dans cet ouvrage son extension maximale à une proposition de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*, phrase qui est d'ailleurs citée à deux reprises : « *Toute analyse qui démêle rend inintelligible* ». Didi-Huberman s'engage résolument dans l'autre voie, celle de la mêlée, de l'intrication, de la co-implication des temporalités et des mémoires au cœur des images, et choisit, au contraire, de « *créer un nouveau type d'intelligibilité* », une pensée de « *l'embrassement de l'un dans l'autre* ». Serait-ce déjà une autre façon de repenser la dialectique, ce concept auquel il tient envers et contre tout, et avec lequel il n'a de cesse, ici encore et un peu autrement, de s'expliquer ? Car c'est bien en effet ce concept – mais en est-ce un ? Il se fait plutôt mouvement, chiasme, va-et-vient, et même danse, « *tango entre image et concept* » –, si prégnant dans toute sa pensée, qui conduit Didi-Huberman à

associer aussi étroitement « travail », « travers » et « traversée » : « *Travailler aux travers, serait donc tout autre chose que papillonner, se dissiper dans la simple cueillette du divers : ce serait travailler à penser avec les travers qui nous hantent, nous traversent et défient notre pensée.* »

Du regard comme geste poétique

Qu'est-ce qui se passe quand ça passe (apparaît, disparaît) ? Comment parler ou écrire ce qui n'est même pas vu, mais entr'aperçu, voire halluciné ? Georges Didi-Huberman esquisse dans ces fragments toute une poétique (une érotique aussi) de ce regard travaillant à son *invu*. S'il est impossible de faire justice à la finesse et à la profusion de ces descriptions, « *extases de phrases* » plutôt, qui, loin de nous en « mettre plein la vue », nous donnent à voir le monde par une fente qui le transforme, on peut souligner quelques effets remarquables de cette écriture du passage. Le premier, paradoxal, en est un de vitesse et de lenteur : vitesse qui *survoit* très vite et sans détour ce qui l'attire dans l'image et y « *met en œuvre le travail psychique de tous nos impensés* », mais aussi lenteur, car dans chacun de ces fragments, il s'agit de prendre le temps de regarder cela même qui échappe à la vue. L'écriture tente ici de saisir le « mouvement psychique du passage *plutôt que [...] la vitesse en elle-même : à savoir des mouvements conjugués entre le monde visible qui passe devant les yeux et l'énergie du regard lui-même : son désir, tout d'un coup, de ne plus chercher à reconnaître, à fixer, mais de s'abandonner plus librement à la fluidité des formes* ».

Un deuxième effet fascinant tient à la manière dont le livre, comme ensemble, est lui-même monté, donnant « *à lire* », « *à relire* » ou « *relier* » l'intrication » à l'œuvre dans toutes ces scènes où, plutôt que d'isoler les composantes du langage et de l'image (profond/superficiel, émancipateur/régressif, etc.), la lecture s'attache à les rendre intelligibles dans toute leur complexité, mieux, dans la co-implication du « *l'un-dans-l'autre* » (Hegel), dans ce que Didi-Huberman appelle l'« *implexité* » des images.



Un troisième effet de ces *Aperçues* tient à la puissance imaginative de cette forme de pensée ouverte, jamais close sur elle-même, et qui pourtant n'en garde pas moins une singulière consistance. On pensera ici à ce que dit Didi-Huberman de la barricade en citant Barthélémy Amengual dans sa préface aux *Mémoires* d'Eisenstein : « dans une barricade aussi les choses les plus hétéroclites se mêlent, "fragments et détails de toutes sortes", mais la résolution des combattants qui l'ont édifiée lui confère l'unité d'une arme défensive. »

Tropismes des regards

Si ces quelques aspects, trop rapidement évoqués, font d'*Aperçues*, contre toute attente, une très riche réflexion sur la « méthode » (et par touches, bien mieux qu'un fastidieux traité ne saurait le faire), la qualité essentielle de cette écriture tient bien entendu à son intensité, à sa capacité d'« aiguïser notre regard sur les choses », à sa manière de se faire attentive aux latences, oublis et

autres intermittences qui nous rendent inaccessibles ou invisibles les choses et les êtres alors qu'ils sont, comme on dit, sous nos yeux. Grand lecteur de Bataille, Didi-Huberman nous offre ici d'autres histoires de l'œil, car l'œil n'est pas simplement l'organe de la vue. Dans *Aperçues*, il recueille de manière précieuse ces aventures autres du regard dont il suit les fulgurances ou les défaillances. Méditant par exemple l'expression « voir comme jamais », il interroge sa propre perplexité devant la fatigue de son regard de « spectateur non-spectateur » quand celui-ci se refuse soudain « à vibrer, à [s']ouvrir véritablement devant un tableau » alors qu'il est pourtant seul au Metropolitan Museum : « Je regarde en me demandant, une fois de plus, ce que c'est que regarder (je regarde donc bien moins que je ne pense). Je pense à cette obsession de la place du spectateur dans la théorie moderne de l'art, tout en me disant qu'il est si facile, si courant, si majoritairement établi d'être le non-spectateur d'un tableau. » Analysant les empêchements de son regard, il voit en revanche le gardien de cette salle, « vieil homme très distingué » qui ne regarde pas non plus les tableaux, mais « habite avec eux » : « Je n'ai pas su, aujourd'hui, interroger du regard ces deux images ; du moins ai-je su échanger un regard avec quelqu'un. » Ce déplacement porte en soi une éthique, car il n'est pas si facile de seulement suivre un regard, de ne pas détourner les yeux et de lire ce que voir – ou non-voir – veut dire.

« Maestro di color che sanno... »

Il y a plusieurs moments dans ce livre où le grand regardeur qu'est Didi-Huberman traduit au plus près la « petite étrangeté » où se fait jour soudain tout le sens du tableau : quelle précision éblouissante quand il décrit la grisaille bleutée comme couleur du lointain dans la *Madone Sixtine* de Raphaël, la « [p]énible teinte jaune du revers, cette autre face de la peau ici mise au jour » dans *La Leçon d'anatomie du Docteur Nicolaes Tulp* de Rembrandt, le bout de nez bleu du *Christ au tombeau* de Holbein, la lèvre supérieure ourlée d'un filet orange de *La Jeune Fille à la perle*, ou encore le gris

dans un plan de *La Grève* d'Eisenstein qui « fut si puissamment rouge qu'il [lui] serra le cœur ». Toutefois, les instantanés les plus frappants sont peut-être ceux où il réfléchit sur ces défaites du regard qui doit accepter de ne pas garder ce qu'il regarde. Tout autant que les images dans lesquelles Didi-Huberman excelle à saisir « *la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses* » et à « *Lire ce qui n'a jamais été écrit* » (Benjamin), ces images qui déroutent le regard laissent une profonde impression, comme lorsque quelque chose de la vérité trouve son phrasé.

Aperçues est un livre à la fois joyeux et grave, il est tout à la « gravité du jeu » comme chez ces enfants souvent évoqués. On pourrait dire de lui qu'il a les qualités que Didi-Huberman salue chez Patrice Loraux : liberté de parole, vivacité. « Sa pensée est toujours une fête, une musique, un tempo, bien sûr. » Cette écriture qui prend au sérieux le principe de plaisir n'oublie pas pour autant le principe de réalité (bien au contraire, ils s'allient ici en une partition infiniment modulée elle aussi). Il y va, comme il l'écrit pour son ami, d'« un geste poétique ; en même temps c'est une méthode au sens le plus strict. Et c'est tout aussi bien un geste éthique fondamental : voici une personne, rarissime, qui met en pratique – avec souci, avec méthode et avec joie – le fait que sa pensée invente et se risque à tout va, sans jamais se reclore, sans chercher donc ni le système, ni le dogme, ni le concept fixé, ni l'« opinion vraie » qui trancherait une bonne fois pour toutes et pour tout le monde ». Didi-Huberman appartient à cette lignée des « penseurs sur le qui-vive. Cela pour dire une vigilance, une clairvoyance inquiète, et la vie elle-même, la vivace ouverture au vivant. Ou, dit autrement, l'inquiétude à discerner comme la promptitude à aimer ». *Aperçues* est en tout cas exactement le genre d'œuvre qui me donne « l'envie d'écrire la plus pure, la plus simple : marquer par des mots que l'on consent, que l'on reçoit, que l'on est touché, que grâce à ces images on regarde différemment ». ■

¹ J'emprunte ces mots à Didi-Huberman, qui les utilise dans son hommage à Niki Gianni dans *Passer, quoi qu'il en coûte*.

À QUOI SERT LA CENSURE ?

Par David Bélanger

FAIRE L'ÉCONOMIE DE LA HAINE. ESSAIS SUR LA CENSURE

de Alain Deneault

Écosociété, 2018, 222 p.



Depuis plusieurs années maintenant, Alain Deneault est un acteur social important dans le débat public québécois. Il s'est engagé contre les paradis fiscaux, d'abord, essuyant des poursuites-bâillons après la parution de livres importants sur les exactions de minières canadiennes ; il a ensuite, avec *La médiocratie* et *Politiques de l'extrême-centre*, déplacé son regard vers un état de la société, dont *Faire l'économie de la haine* poursuit l'entreprise. Paru initialement en 2011, le livre a été remanié de fond en comble ; réécrit, augmenté d'essais récents, il est, en effet, difficilement comparable avec son origine. On a fait d'un recueil de textes épars, peu liés, un essai cohérent dans la continuité des deux derniers titres de Deneault. En interrogeant les modalités de la censure à l'époque contemporaine, Deneault, dans ce dernier essai, déploie de nouveau un problème de système : qu'est-ce qui fait que nous soyons contraints de parler et de penser depuis ce centre idéologique, bien balisé par les puissants ?

La censure, montre l'essayiste, contrôle les masses, certes, mais plus encore, elle réduit le réel à des « *fétiches chiffrés* », colonise les préconscients de fantasmes de luxe, bâillonne les oppositions par un appareil légal légitime, etc. La société s'avère donc minée – réifiée – par les termes du capitalisme moderne, résumée au pensable comptable. Le premier problème qu'on rencontre à lecture de Deneault repose sur un glissement qui, bien qu'abstraitement théorique, demeure déterminant pour saisir l'enjeu de l'essai. Alors que la réification, l'hégémonie, l'idéologie ou même les « faits sociaux », au sens de Durkheim, paraissent aptes à désigner les rouages de la domination tels que les observe Deneault, ce dernier insiste pour en parler en termes de censure : « *Si la difficulté à laquelle se heurte la parole critique doit porter le nom de censure, celle-ci est d'un genre qu'il reste à étudier.* » Ce genre, précisément, il n'est pas clair pour le lecteur qu'il appartienne à la censure sinon par métaphore ; aussi l'essayiste doit-il le redéfinir afin d'en asseoir la pertinence quant à sa capacité à saisir les situations décrites. Cela confère au

concept une forme suspecte et amène à détourner la question : à quoi sert donc la censure dans cet essai d'Alain Deneault ?

Antiphrases, chiasmes, paranomases : révéler la censure

Dès le texte d'introduction, l'écriture de Deneault travaille à détourner des sens communs, jouant de figures de style : on relègue « *aux livres d'histoire la drôle de guerre au profit des drones de guerre* » ; les chroniqueurs médiatiques « *posent en omniscients parce qu'ils sont omniprésents* » ; la société est alors soumise aux « *humeurs* » de ces derniers, faisant perler un autre chiasme des pages de Deneault : « *La liberté d'expression est à ce prix et c'est le prix que paient les ayants droit de la propriété illimitée pour se l'accaparer au moyen de leurs médias.* » Dans le premier paragraphe du livre, on « *investit* » dans « *l'asservissement à l'argent* » ; plus loin, on glose sur le passage de conter « *pour énumérer les termes d'un récit* » à compter, « *non plus conter la vie, mais vivre de ses comptes* ». Dans un texte vers la fin du recueil, on parlera de « *génocide involontaire* ».

Tous ces jeux d'inversions dépassent évidemment la texture stylistique pour atteindre une forme de pensée ; dans *Faire l'économie de la haine*, on n'a de cesse de révéler l'en-dessous du bon sens, ce que cachent les formules usées, les règles érigées, les systèmes en place. Par là, on n'a de cesse de jouer de l'inversion : on montre l'autre version du réel. Prenons un exemple central dans l'essai. L'essayiste relève que sous le mot économie, avant qu'il ne soit cantonné à la « *sphère commerciale et financière* », on retrouve un geste rationnel consistant à « *limiter les efforts et les opérations que l'on déploie* », il s'agit de *faire l'économie de*. Le mot « mille » permet d'économiser l'énumération de mille unités, il s'agit d'une économie conceptuelle : « *Or, un processus que l'on dit économique implique le problème d'une politique et d'une éthique de ce sur quoi on fait l'impasse et de ce que l'esprit censure, ce faisant. De quoi notre régime nous entraîne-t-il à faire l'économie pour parvenir à ses fins ?* » L'exemple est

frappant, en ce que la réduction du terme *économie* à la sphère économique participe de la censure dont fait état Deneault. L'économie comme comptabilisation générale du monde fait l'économie des réalités quotidiennes, de l'incommensurable : « *Quelles sont ces questions dont font l'économie les pages financières tout en rendements comptables et en colonnes de chiffres, de même que les premiers ministrables qui invoquent le numéraire comme la chose fragile à laquelle nous serions tous arrimés ?* »

Cette conception constitue sans doute le maître-système de la censure que définit Deneault. Si l'avocat défend un *client* plutôt qu'un *citoyen*, cela contient en germe la « *corruption de l'institution judiciaire* » ; le sentiment de démocratie ne résistera qu'en tant qu'on « *reconnaîtra pour guides les chroniqueurs de la grande presse privée ou officielle [nous] soufflant les thèmes et arguments de l'heure* » ; sous le terme « classe moyenne » se cachent « *des prolétaires avec de l'argent* », c'est-à-dire sans « *contrôle, dans l'ordre actuel des choses, sur les paramètres économiques et sociaux qui expliquent leur niveau de vie* » : mais en oblitérant cette réalité de classe, on censure les sujets de leur conscience et de l'élan émancipateur, confinant tout acte de radicalisme politique aux « *mouvements terroristes islamistes* ». Tant d'exemples de conséquences prises pour les causes, de translations de termes et de définitions structurent les pages d'Alain Deneault qu'on en vient à percevoir le projet à l'œuvre, soit une lutte systématique contre le sens prescrit. Comme l'écrivait Mikhaïl Bakhtine : « *Le signe devient l'arène où se déroule la lutte des classes.* » (*Marxisme et philosophie du langage*, 1929). *Faire l'économie de la haine* reprend cette lutte et, renversant le sens, renverse le pouvoir qui l'assène.

Les puissants, le dissident, le censuré

Or, cette arène dont parle Bakhtine se nomme l'idéologie, là où les signes sont pluriaccentués, soumis aux pressions de sens entre les classes. Tant que les luttes sont en cours, la monoaccentuation d'une classe

dominante ne peut opérer ; il faut convenir de l'absence de luttes, de résistances, pour traiter alors de censure. En vérité, sans doute est-ce le constat premier qu'on retrouve dans l'essai d'Alain Deneault : la maladie de l'argent constatée par Georg Simmel, amour pathologique d'une pure valeur d'échange sans valeur d'usage, a achevé de consommer nos sociétés ; les journaux ne visent plus qu'à « *acclimater l'esprit de leurs lecteurs pour les disposer à accueillir favorablement les offres publicitaires* » ; les législateurs se disent impuissants devant les lois qu'ils ont eux-mêmes votées ; les dirigeants de compagnies sont récompensés de doctorats *honoris causa* au sein d'universités qu'ils financent. Les processus de légitimation des valeurs deviennent caducs, on se contente de marteler : la valeur est la valeur est la valeur.

Et alors agit la censure, que Deneault pense avec Freud plutôt qu'avec Marx : « *Dans un ordre libéral, la censure acquiert une dimension psychologique intime au sens où elle intime au sujet d'éprouver le réel de manière commandée et de désirer telle ou telle chose conformément aux attendus du régime.* » La censure, semble-t-il, constitue alors moins une arène de luttes que l'issue du combat, fait d'une soumission et d'une domination. Les acteurs quittent la joute d'un collectif idéologique travaillant à accentuer les signes, pour devenir des produits signifiés par les puissants. L'horizontalité des classes en confrontation prend la forme verticale de l'obéissance des unes et de la toute-puissance des autres. La censure sert alors à Deneault à montrer, plus clairement que les concepts d'hégémonie, d'idéologie ou de faits sociaux, une force en place, tangible, directive, quasiment individuelle. Censurer, quand bien même cela est un procédé psychique et langagier, consiste à enlever la parole, faire taire, asseoir de façon ostensible sa domination – l'idéologie dominante, dans la rhétorique marxiste, agit de façon plus fine et moins directe. Remplacer les conceptions idéologiques par la censure, dans ce sens *personnalisant*, nous empêche toutefois de saisir la

dynamique sociale ; en tant que domination directe, le concept de censure expose certains effets délétères.

Dans les polémiques de l'été 2018 – avec lesquels l'essai de Deneault ne peut dialoguer, leur étant antérieur –, l'enjeu principal autour des pièces *SLAV* et *Kanata* consistait à se définir comme censurés, mais ici dans deux sens bien distincts. Les minorités culturelles arguaient leur invisibilité médiatique et culturelle pour s'opposer au geste d'appropriation effectué par les dramaturges, la censure s'avérait alors systémique : « *on traite de nos réalités* », disaient les opposants, « *mais encore une fois en nous faisant taire, disparaître en tant que sujets* », etc. La censure désignée par ces groupes a toutefois un caractère insidieux, plutôt général que ponctuel : la censure est alors idéologique, du côté des idées, et ne peut désigner clairement une instance censoriale, sinon en se reportant au syntagme de « culture dominante » ou « d'idéologie dominante ». Au contraire, le dramaturge Robert Lepage, en voyant ses représentations annulées – ou en les annulant lui-même –, se représentait comme censuré. La censure se proposait, pour lui et ses défenseurs, comme « coercition » et par le fait même pouvait pointer l'instance censurante : les minorités culturelles et leurs sympathisants. L'effet fut immédiat : dans l'espace public, les minorités culturelles, pourtant dominées matériellement et idéologiquement, sont devenues les dominants, censeurs capables d'attenter à la liberté d'expression.

Au-delà des enjeux spécifiques de ce débat, il appert que la catégorie *censure* soit connotée dans l'arène idéologique comme ce qui attente à la liberté, au libéralisme, au libre-marché, et que forcément ces attentats soient commis par des groupes de défense des minorités dominées, tâchant de prendre une place dans un espace culturel saturé. En fait, par son caractère unidirectionnel, la censure est un signe dans notre société, et il appartient aux diverses idéologies de toujours mettre ce terme à distance pour infirmer sa domination, légitimer sa cause. Comme le dit Alain Deneault

lui-même, les puissants n'ont plus guère à se salir les mains en censurant, ils délèguent cette tâche à la conscience asservie des citoyens, payeurs de taxes, patients, consommateurs. Le problème de la censure devient alors patent : la censure n'est apparente dans notre société qu'à condition qu'elle ne soit pas exercée par les puissants pourvus de l'idéologie dominante. Seuls les dominés, devant agir dans l'arène avec une vraie violence, un soupçon de radicalisme, peuvent ostensiblement faire taire quelqu'un. Même si c'est alors pour prendre la parole.

L'Acteur face à la censure

Autant la censure est une force unidirectionnelle qui agit sur la société, autant, dans le récit que forment les publications de Deneault, on constate une sorte de censure unidirectionnelle tâchant de lui enlever la parole. Et c'est là peut-être qu'on pourrait oser une dernière justification à la question posée d'entrée de jeu : pourquoi cet essai avait-il besoin de la censure ? Déjà dans *Politiques de l'extrême-centre*, il mentionnait la difficulté de « *dénoncer le petit peuple "médiocre"* », auquel cas on s'empresserait de « *reléguer le hautain personnage au rang de l'homme du ressentiment, intellectuel surnuméraire des institutions d'enseignement, potentiel théoricien du complot, lui-même "médiocre", retournant sa haine de soi contre toute la société. [...] [Aujourd'hui] les pouvoirs institués ne regrettent pas les comportements moyens, ils les rendent obligés* ». Cette censure du dénonciateur, résonnant avec une certaine réception de *La médiocratie*, on la retrouve sous diverses formes dans *Faire l'économie de la haine* : Deneault représente bien le système judiciaire dans lequel son éditeur et lui ont été engoncés, par exemple. Dans le dernier texte, « Engagés », il montre que « l'engagement » est une étiquette dont on charge certains intellectuels s'ils se montrent « subversifs » : « *À l'université, c'est précisément pour ne pas nous engager qu'on nous réserve finalement l'épithète.* » Parler de censure, alors, consiste un peu à se présenter comme acteur dissident d'un système allergique à la pensée critique. ■

LES « CAVALIERS DE L'ÉCHEC »

Par Gilles Dupuis

UN THÉ AVEC LE CHAPELIER FOU

de Filippo Palumbo

Nota bene, collection « La ligne du risque », 2018, 274 p.

Étrange thé auquel nous convie Filippo Palumbo dans ce recueil d'essais dont le titre est emprunté à l'ouvrage classique de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, indissociablement lié dans la mémoire collective au personnage excentrique du Mad Hatter, qui est lui-même à l'origine du deuxième essai (éponyme) du recueil : « Le thé du Chapelier fou ». C'est placer d'emblée l'ensemble du recueil sous le signe de l'excentricité, le personnage en question étant dit « fou » ou « toqué » selon les traductions françaises, bien que ce dernier respecte les usages civilisés de recevoir à sa table ses invités, même non-invités. S'il s'agit d'un thé à l'anglaise, il faut préciser qu'on a affaire ici à un *High Tea*, au sens originaire de l'expression réservée aux classes populaires, qui en faisaient un repas en soi, avant qu'il ne se réduise chez les élites à un passe-temps tout juste bon à tromper l'ennui entre deux copieux repas... C'est donc dire que notre hôte a plus à cœur de nourrir notre esprit que de nous divertir en jouant au commensal.

De chapelier fou à cavalier seul

La logique en apparence absurde qui caractérise le Chapelier fou et, de manière générale, tout l'univers que découvre Alice dans le terrier kafkaïen où elle s'enfonce, puis derrière le miroir lacanien où elle disparaît, est également à l'œuvre dans le recueil que nous sert Palumbo. Chaque essai gravite autour d'une œuvre (*La Métamorphose*, *Le Procès*, *La ruine de*

Kasch, *Flatland*, *La mort d'Ivan Ilitch*, *Le Château*) ou d'un auteur (Carroll, Kafka, Calasso, Freud, Rilke, Abbott, Aquin, Nietzsche, Tolstoï), mais en traçant soit des ellipses rapprochées, soit des orbites excentrées, qui passent par une multitude d'autres points (l'*Odyssée*, Socrate, le bouddhisme, les *Védas*, Heidegger, Simone Weil, Schopenhauer, Jung, Cioran, Dostoïevski, la gnose, etc.). Le tout est circonscrit par deux lettres « fantômes », l'une adressée à Vincent van Gogh, l'autre à Paul Chamberland. Les références « anachroniques », qui vont de l'Antiquité à la modernité, relayées par des poètes, des philosophes, des illuminés et des mystiques, suffiraient à témoigner du caractère hétéroclite de ce labyrinthe dans lequel nous invite à plonger son concepteur, si ce n'était du fil d'Ariane qui le traverse de part en part, en assure l'unité et nous en livre une clé de lecture (à défaut d'en indiquer la sortie).

Ce fil conducteur nous est proposé dans l'avant-dernier texte du recueil, où l'auteur s'explique sur le caractère « gnostique » de son aventure intellectuelle. La gnose dont il s'inspire, si elle remonte bien, comme courant de pensée « hérétique », au début de l'ère chrétienne, excède cette origine de toute part, en amont et en aval. C'est essentiellement une pulsion de connaissance, une soif inextinguible de connaître (connaître d'où on vient, qui on est, vers où l'on s'en va... et pourquoi tout ça n'a pas de sens) animant l'être au monde qui nous habite depuis notre conception. Ce

que l'essayiste met au jour dans cette entreprise, vouée dès l'origine à l'échec, c'est qu'il n'y a jamais eu d'unité parmi les gnostiques, contrairement à ce qu'ont tenté, sans grand succès, de réaliser les monothéismes (juif, chrétien, musulman), et que par conséquent l'adepte de la gnose, peu importe le courant dont il se réclame ou la filiation dans laquelle il prétend s'inscrire, agit toujours, en tant que sujet de la connaissance, en cavalier seul.

Dans ce sens, le « vrai » titre du recueil, à savoir celui qui rend le mieux compte du fil de pensée de son auteur et justice à sa pensée, ne se révèle que dans ce texte récapitulatif où il sert à désigner tous les personnages qu'il a mis à son programme de lecture en tant que « cavaliers de l'échec ». Chacun de ces cavaliers apocalyptiques, au rang desquels il faut placer Palumbo lui-même, est seul devant son échec, qu'il doit pleinement assumer face aux autres : tous ceux et celles qui refusent d'admettre leur propre échec (individuel ou collectif). Bref, la communauté inavouable – ou plutôt « désavouée » –, avec laquelle nous invite à communier l'auteur – au moins le temps d'une lecture consensuelle – est celle des cavaliers de l'échec qui reconnaissent lucidement leur état. La gnose est en effet fondée non sur le mal ou le péché originel, mais sur l'erreur dont est issue la génération humaine. Il n'y a pas moyen, selon le mythe gnostique, d'échapper à ce « mal », c'est-à-dire à l'erreur originelle ; il nous est seulement loisible

d'inventer nos propres erreurs (ou errements) en ne répétant pas celles de nos prédécesseurs. C'est la leçon que nous enseigne aussi, à sa façon, Filippo Palumbo en multipliant ses lectures « erratiques » des grands auteurs et penseurs qui ont marqué leur époque.

« Le cavalier au seau »

Comme dans le jeu d'échecs auquel s'apparente le recueil, Palumbo avance sur son échiquier à l'instar du cavalier : par déplacements obliques, il fait un pas de côté avant de procéder par bonds, ou bondit d'un coup par-dessus un pion avant de fourcher à droite ou à gauche. Plus imprévisible que le fou ou la tour, qui ne peuvent se déplacer qu'en lignes droites, perpendiculaires ou diagonales, c'est en mouvement la pièce la plus inorthodoxe (ou hétérodoxe) du jeu d'échecs. Il n'est donc pas étonnant que dans ce texte où l'auteur nous livre sa clé de lecture de la gnose, il offre une glose supplémenaire d'un court récit de Kafka (sans doute le plus représentatif des « cavaliers de l'échec » à travers le personnage de K.) mettant en scène un autre « cavalier » : « *Je viens tout juste de mentionner le nom de quelques cavaliers de l'échec. Et cela me fait penser que l'archétype même du cavalier de l'échec, on le retrouve dans un court récit du jeune Kafka.* »

Cette fable, « Le cavalier au seau à charbon », a pour l'ensemble du recueil valeur d'apophtegme. Après en avoir résumé la trame dénudée – un étranger en train de crever de froid enfourche son seau à charbon vide, telle une monture, afin de dévaler la pente qui le mènera au marchand du précieux combustible. Il espère en obtenir un morceau infime à crédit, avant de se voir refuser cette charité. L'auteur en conclut : « *L'appel du Cavalier au seau demeure lettre morte.* » Il faut lire l'expression au propre comme au figuré, telle une syllepse de sens. Dans le récit kafkaïen, l'appel du cavalier au seau demeure sans réponse, c'est-à-dire non exaucé, mais dans un sens plus universel, c'est l'appel de tout cavalier (ou « facteur ») de la vérité qui reste « lettre morte », non entendu, sans

réplique. Il ne s'agit plus ici d'un simple seau à charbon qu'on ne veut pas remplir, mais du seau du secret qu'on ne sait plus desceller. En référence au film d'Ingmar Bergman, *Le Septième Sceau*, on pourrait avancer que le Cavalier mis en scène par Palumbo sait qu'il va perdre au jeu d'échecs contre la Mort, mais aussi qu'il peut tromper un court laps de temps sa vigilance pour permettre à d'autres d'échapper, pour un temps encore, à son emprise (comme le cavalier se sacrifiant sur l'échiquier pour sauver son roi). À la fin, il n'y a pas de rédemption, seulement un sursis avant la catastrophe finale : « *Le Cavalier s'en va. Le monde d'ici-bas, celui de la vie quotidienne, vous déchire.* »

Un essai post-apocalyptique

Dans la tragédie antique, la « catastrophe » désignait l'ultime strophe de la pièce qui signalait et consumait tout à la fois la fin tragique du héros ou de l'héroïne qui avait accepté de jouer le rôle cathartique de bouc émissaire (ou s'y était résigné) pour le bien-être de la cité en rétablissant l'ordre du monde profane. Les essais de Filippo Palumbo – ceux inclus dans *Un thé avec le chapelier fou*, mais aussi ceux qu'il a consacrés à Hubert Aquin (*Saga gnostica. Hubert Aquin et le patriote errant*, 2012) et à d'autres auteurs « universels » – frisent sans cesse la catastrophe en s'écrivant au bord du gouffre, comme ce tableau irrévérencieux représentant Paul de Man et Jacques Derrida valsant sur l'ourlet d'un précipice, tout en évitant de sombrer dans le nihilisme qu'ils côtoient, fréquentent, apprivoisent pour tenter de s'en garder, voire de s'en affranchir. Néanmoins, puisque ces essais réitérés (au sens ici de « tentatives ») d'échapper au mal prennent leur racine et leur envol dans le nihilisme ambiant, ils ne peuvent garantir à leur auteur qu'une bonne dose de lucidité face à l'inéluctable : la catastrophe aura lieu, comme la guerre de Troie ! Paradoxalement, c'est cette prescience de la catastrophe à venir qui l'immunise contre le mal omniprésent auquel nul ne peut échapper.

Les textes réflexifs que nous livre Palumbo peuvent en effet être qualifiés d'essais « post-apocalyptiques ». C'est un genre, ou un sous-genre, relativement nouveau au Québec, dont *Oscar de Profundis* de Catherine Mavrikakis et *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kevin Lambert, tous deux parus chez Hélio tropé, constituent des exemples récents et probants dans l'univers du roman. La prémisse des œuvres appartenant à ce courant, c'est que l'Apocalypse a déjà eu lieu mais qu'elle n'a eu rien à voir avec celle, joyeuse, dans laquelle tout Vienne s'était étourdie pendant les derniers jours de l'Empire austro-hongrois. Il s'est agi au contraire d'une apocalypse blafarde, sans relief, qui n'a presque pas laissé de traces culturelles dans notre vieil imaginaire occidental, bien qu'elle ait touché le monde entier. Devant ou plutôt après un tel événement si peu événementiel, un phénomène aussi peu phénoménal ou une *Époque* aussi peu épocale, il fallait tout de même continuer à écrire, si ce n'était que pour témoigner de cet état qui semble désormais irréversible.

À sa manière, Filippo Palumbo a transposé dans l'essai, qui flirte chez lui avec la fiction ou la pulsion de raconter, les données fondamentales du problème. Ses essais sont post-apocalyptiques non seulement dans le sens où ils s'inscrivent dans cette mouvance littéraire, mais aussi – voire surtout – parce qu'ils traitent d'auteurs qui ont tous été ou sont encore des Cavaliers de l'Apocalypse, à savoir des « facteurs de vérité », des révélateurs ou catalyseurs de cognition. Palumbo a bien conscience d'arriver après eux, sur le tard, après leur moment de vérité, et de n'avoir pas de nouvelle « révélation » à nous livrer. Il se contente de témoigner, à sa manière, de l'état cataleptique dans lequel nous a plongés la plus récente Apocalypse, tout en nous enseignant que la meilleure façon de résister à ses effets post-opérateurs et délétères reste encore d'écrire, de persister dans l'œuvre de la pensée et de signer cette aventure périlleuse de son nom propre. ■

INCURSIONS DE L'AUTRE CÔTÉ

Par Guillaume Asselin

UN THÉ AVEC LE CHAPELIER FOU

de Filippo Palumbo

Montréal, Nota bene, 2018, 274 p.

Nous, Occidentaux, éprouvons à l'égard du mystérieux monde de l'âme une peur analogue à celle que les primitifs et les enfants éprouvent devant l'énigme de l'univers. Essentiellement tournés vers l'extérieur, passionnément engagés dans le relevé des faits objectifs et l'exploration de la matière, nous nous trouvons plutôt démunis au regard de ce versant intérieur de notre être où nous évitons de plonger nos regards, inquiets de ce que nous risquons peut-être d'y découvrir sans l'avoir cherché ni désiré, plus inquiets encore à l'idée de ce qui pourrait nous y entraîner et nous y faire sombrer sans retour. Cette crainte que nous inspirent les choses de « l'autre côté » est fondée, observe Jung en sa qualité de cartographe de l'inconscient, dans la mesure où les données qui en proviennent et trouvent à s'infiltrer brusquement au cœur de nos existences à la faveur de quelque choc ou bouleversement ébranlent dangereusement l'édifice rationnel dans lequel nous nous sommes habitués à vivre. On ne sort jamais indemne de ces irruptions qui, issues des grands fonds, mettent à mal les sécurités scientifiques et morales que l'on considérait comme acquises et inébranlables.

La voie de l'errance

C'est dans l'art et la littérature, voués à l'écoute et à la contemplation de ce qui sourd de l'abîme, que ces épiphanies sauvages et ces visitations violentes se manifestent avec le plus de clarté. C'est du moins là que Filippo Palumbo les rencontre, nous invitant

Filippo Palumbo

UN THÉ AVEC LE CHAPELIER FOU



LA LIGNE DU RISQUE

NOTA
BENE

à nous aventurer à sa suite dans ce royaume secret, clandestin, qu'il nous propose d'arpenter en compagnie de ses plus hardis explorateurs et de ses plus brillants défricheurs : Van Gogh, Lewis Carroll, Kafka, Roberto Calasso, Freud, Rilke, Edwin Abbott Abbott, Tolstoï, Paul Chamberland, Nietzsche et Aquin, auquel il a consacré son premier livre, *Saga gnostica. Hubert Aquin et le patriote errant* (VLB, 2012). À cette troupe bariolée se mêlent encore d'autres noms, zébrant le paysage en de furtives apparitions, survenant toujours à point nommé, le temps d'une notice ou d'une brève citation, où flambe une parole, un rêve, une vision : sages, peintres, philosophes, chroniqueurs, musiciens, mythologues, psychologues...

Hétéroclite, l'ensemble témoigne d'une qualité fondamentale de l'essai, soit la capacité de papillonner librement entre les œuvres sans rien s'interdire en lançant des ponts et des passerelles entre les époques, les idées et les sensibilités les plus diverses, suivant la marche naturelle de la pensée qui va par bonds, voltes et oscillations. S'il est un trait propre au genre, c'est bien sa capacité de laisser l'esprit souffler où il veut en se contentant d'en accompagner le vol et les circonvolutions – ce dont Palumbo s'acquitte ici avec une maestria qu'on peut lui envier. Il se fait ainsi le disciple attentif et talentueux de Calasso, dont il applique la méthode, laquelle consiste précisément à ne pas en avoir. S'abandonnant aux hasards de la route et au génie du *kairos* guidant les pas du voyageur intrépide, l'auteur renoue avec le sens le plus profond de *methodos*, qui est aussi son sens premier, soit celui de voie, de sentier et de parcours. C'est d'ailleurs sous le signe du chemin et du cheminement – du chemin qui se fait et se découvre en marchant – que s'ouvre le recueil, avec une épigraphe d'Antonio Machado : « *Caminante, no hay camino, se hace camino el andar.* »

Ainsi, ce « *goût prononcé pour les promenades schizoïdes [...] à travers les textes, les doctrines, les enseignements issus de tous les lieux et de toutes les époques* » qu'il reconnaît chez Calasso, est-ce aussi bien le sien. Il fait lui-même clairement partie de la confrérie de ces

qalandar qu'il évoque pour qualifier la démarche de l'auteur de *La ruine de Kasch*. La poésie persane désigne par là ces « migrants extatiques » qui, errant sans feu ni lieu, sont en quête du divin dont l'homme perd constamment la mémoire. D'où la nécessité de l'anamnèse à laquelle ils se consacrent corps et âme, seule tâche véritablement importante pour qui garde la nostalgie d'une autre vie.

Une glaciation intérieure

La coupure avec le sacré que les Modernes ont jeté aux orties comme une vieille chose devenue inutile aura, en consacrant le triomphe de la raison sur l'obscurantisme des religions, si bien nettoyé l'arène des puissances que les Anciens honoraient que du monde de naguère fourmillant de présences ne subsiste plus qu'un désert glacé où l'homme peine à trouver un sens à son existence. Le « nirvana post-cartésien » dans lequel il évolue désormais se révèle, au final, de bien peu d'attrait, là où sa vie se déroule pratiquement sans lui, dans une grisaille que les *showmen* et les boutiquiers arrivent pauvrement à « pimper ». Notre monde est à l'image de ce « Cosmoshima » que décrit l'auteur dans une lettre à Van Gogh, où il lui fait part de son désarroi et de la nausée que font monter en lui ces limbes dans lesquels tout un chacun se plaît à patauger sous la lumière blafarde des néons et le sourire figé des garçons d'ascenseur.

C'est l'univers de Kafka où l'homme est réduit à l'anonymat du fonctionnaire ne pouvant espérer mieux que d'être broyé par la machine qui le fabrique et le vomit dans le même temps ; c'est le royaume de Kasch, où l'absence à soi constitue le *modus vivendi* de ses habitants qui, faute de puiser dans l'invisible qu'ils ont laissé sombrer dans l'oubli et, avec lui, le potentiel de ravissement susceptible de les catapulte dans d'autres états de conscience, sont voués à la morosité d'une veille automatique et somnambulique ; c'est cette « Terreplate » que le révérend Edwin Abbott décrit sous le nom de *Flatland*, où tout est placé sous le contrôle de l'esprit de géométrie ; c'est le monde-tribunal où officie Ivan Ilitch en s'évertuant à protéger sa comédie – celle qu'il se joue à lui-même en la jouant aux autres.

Mais, au sein même de ce borborygme mécanique, dans ces espaces fermés à clé, verrouillés sur eux-mêmes où l'on s'évertue à se barricader contre le dehors et à s'anesthésier derrière d'épais remparts d'insensibilité, surgit soudain un appel, survient un trublion, jaillit une parole, s'épanche un parfum qui déchire le voile, lézarde les murs derrière lesquels l'on croyait pouvoir se dérober aux voies de la nécessité et à cette crue impitoyable de l'inattendu noyant le programme et les prévisions auxquels l'on fait profession de se raccrocher.

L'heure du réveil

C'est l'heure terrible du réveil où les forces qu'on a prétendu reléguer dans le néant surgissent des oubliettes avec une violence proportionnelle à celle déployée pour les museler et les refouler. La révélation ne peut plus venir à l'homme zombifié et désaffecté que sur le mode du ravage et de l'électrochoc, l'illumination sous les espèces d'un embrasement et d'un foudroiement. Le peuple de l'ombre qui piaffe depuis trop longtemps dans les recoins les plus obscurs de l'esprit n'entend pas à rire : c'est sous un jour monstrueux qu'il se manifeste, là où, devant la surdité de l'homme cuirassé contre les voix de l'invisible, il lui faut désormais, pour se faire entendre, vociférer à travers les nervures de la psyché, parler à travers les obsessions, les angoisses, le souci, les maladies.

À partir de là, il y a deux voies possibles. La première, la plus connue et la plus commune, la plus confortante et la plus confortable, consiste à vouloir guérir le mal en cautérisant la plaie par la bouche de laquelle il s'exprime. C'est, du même coup, s'empêcher d'entendre ce qui se dit dans cette langue douloureuse du symptôme, dont Freud et consorts se seront empressés de neutraliser les pointes en en émoussant le tranchant sous les compresses et les bandelettes de la théorie chargée de tenir les démons en respect. L'autre voie, radicale, abyssale, éminemment risquée, consiste tout au contraire à se laisser posséder par ces puissances anonymes cognant aux portes de la chair et de l'esprit en consentant à se faire le support d'incarnation qu'elles

requièrent pour se faire réellement reconnaître. Il n'y a, dans cet ordre de réalité, de connaissance qu'empirique, exigeant l'adhésion inconditionnelle à cette « *grammaire archétypique de l'âme* » dont on ne peut découvrir les figures et lire les hiéroglyphes qu'en descendant soi-même aux enfers, dans cette mystérieuse crypte de l'inconscient, auquel les fables et les mythes ont donné tant de noms et d'appellations.

C'est un voyage éminemment périlleux puisqu'il suppose une expérience dionysiaque de désubjection radicale exigeant d'abandonner tout ce sur quoi la personnalité consciente s'est bâtie, tout ce à quoi le moi s'accroche afin de perpétuer le mirage de son existence. Il faut oser tout quitter, rompre avec les formes convenues, les rites hérités, les formules commodes, les savoirs sclérosés, la parole momifiée, les instituts, les clans, les enclos, les idées arrêtées, la morale autorisée. Naviguer à vue sur une mer de débris, se bricoler une arche de fortune avec ce qui nous tombe sous la main, dans l'espoir qu'elle tiendra le coup ou que quelque main divine nous concède tout juste ce qu'il faut pour traverser le naufrage. L'intellect sur lequel on avait l'habitude de régler sa marche est ici d'un bien piètre secours. Ce qu'il faut, c'est plutôt « *un cœur omnirésonnant* », suivant la belle formule de Palumbo, « *un cœur analphabète, archaïque, permettant de s'infiltrer dans le royaume du sans-distance* », là où il ne s'agit plus tant de savoir que de *sentir* et de *ressentir*, de se laisser traverser par ces hautes énergies au contact desquelles l'on découvre pour la première fois ce que signifie véritablement être en vie. On ne meurt ainsi à soi que pour renaître à une « *santé supérieure* », on ne quitte le petit manteau du moi que pour embrasser une individualité d'une telle ampleur que tout peut y être reçu, agréé, vu, entendu.

Une pensée portée par la fable

« *Être à nouveau nommées, évoquées, accueillies sur la page et dans la vie de tous* », c'est tout ce que demandent ces puissances présidant à nos destinées, depuis les arrière-plans de la psyché

où nous les avons confinées, nous qui nous sommes ainsi condamnés à vivre dans une maison hantée, spectres au bras des ombres. Les récits remplissent, à cet égard, une action éminemment *cathartique* en ce qu'en leur donnant un lieu pour se manifester et circuler librement à nouveau, ils en désamorcent la charge destructrice, transmutent les ténèbres d'où elles sourdent en lumières d'autant plus éclatantes qu'elles gardent mémoire de la nuit dont elles proviennent et qui les a portées jusqu'à nous qui ne savons plus voir et vivre dans le noir.

« *J'aime raconter, me laisser porter par le courant du récit – m'abandonner aux fluctuations d'un songe sans identité* », confie Palumbo. C'est une des plus grandes qualités de cet essai, remarquable à tous points de vue, que cette manière dont la pensée s'abandonne au flux de la fable comme à une intelligence supérieure guidant la réflexion suivant le tempo de la parole et la lumière des images – saisissantes – qu'il extrait de sa besace aussi naturellement que le magicien les lapins de son chapeau. Le savoir spécifiquement littéraire rencontre ainsi celui de la gnose qui se profile en filigrane de tout l'essai et qui se manifeste, au cours des siècles, en « *une métamorphose ininterrompue d'images, de symboles, de récits et de mythes, prenant un plaisir fou à se rendre méconnaissable, à avancer masquée, à utiliser comme cheval de Troie les matériaux chaque fois disponibles sur la scène littéraire et culturelle de l'époque* ».

On ne saurait trop louer l'inventivité poétique dont l'auteur fait preuve à chaque page, le sens des formules coup-de-poing, la profondeur des vues, l'originalité des visions qu'il brasse ensemble comme dans une marmite enchantée où l'on ne se lasse pas de plonger pour se régénérer aux sources mêmes de cette parole qu'il fait vibrer et s'iriser avec une rare intensité. C'est un essai éminemment *personnel* que celui-là, où l'auteur a si bien métabolisé les œuvres et les récits qui l'ont inspiré, s'est si bien pénétré de leur substance et de leur esprit, qu'il trouve à les *récrire* à sa façon, en les passant au crible de sa propre sensibilité. Il se

libère si bien de l'autorité des maîtres qu'il peut se permettre de les tutoyer de façon familière, s'adressant à eux sur le ton de la confiance, comme il le fait à l'endroit de Van Gogh et de Chamberland dans les lettres ouvrant et clôturant l'essai, ou alors leur inventer une biographie semi-fictionnelle : ainsi Kafka, Edwin A. Abbott, Lewis Carroll et Tolstoï deviennent-ils eux-mêmes des personnages de récit auxquels l'essayiste se plaît à imaginer des manies, des pensées, des aventures. Il ne s'agit pas là de quelque lubie où l'esprit se laisserait à divaguer gratuitement sous l'emprise de la folle du logis, mais d'un mode d'exposition concerté qui ne plie l'ordre des faits objectifs que pour mieux s'accorder à la nécessité intérieure présidant à l'élaboration de toute œuvre digne de ce nom. La seule façon de rester fidèle aux maîtres comme aux dieux, c'est toujours, suivant la leçon paradoxale reçue de Calasso, de les trahir.

« *Adieu (Edipe! Goodbye les Grecs!)* », lance ainsi l'essayiste à l'occasion d'une réflexion sur Kafka, portraituré sous l'aspect d'un maître zen dont un seul récit suffit à rendre « *caducs vingt-cinq siècles de tradition gréco-chrétienne* ». Que seule l'irrévérence puisse tenir lieu d'hommage et témoigner d'une véritable déférence en se refusant à toute forme de servilité – ce dont les maîtres auront dû eux-mêmes s'affranchir ou se garder pour devenir ce qu'ils étaient appelés à être –, c'est ce que cet essai, inépuisable, donne à méditer en prêchant par l'exemple, entre tant d'autres choses qu'il appartient au lecteur de découvrir. Il y fallait « *le talent de l'homme des douleurs, de l'initié* » capable, comme Ulysse, de traverser et de se laisser traverser par toutes les expériences – de « *se construire soi-même dans l'effondrement de la conscience et du monde* », là où n'est véritablement vivant que celui ou celle qui a su renoncer à tous les appuis pour ne plus recevoir ses instructions que de l'intérieur, de cet « *autre côté* » dont il nous faut sans cesse rouvrir l'accès sous peine de moisir sur pied comme les habitants des Kasch ou des Cosmoshima de ce monde. ■

L'ENFANCE DE LA PHILOSOPHIE

Par Isabelle Décarie

SARAH KOFMAN ET JACQUES DERRIDA. CROISEMENTS, ÉCARTS, DIFFÉRENCES

de Ginette Michaud et Isabelle Ullern

Hermann Éditeurs, collection « Le Bel Aujourd'hui », 2018, 384 p.

« *Sous le signe des voix croisées* », Ginette Michaud et Isabelle Ullern analysent les rapports amicaux et philosophiques qu'entretenaient Sarah Kofman et Jacques Derrida. Tout commence avec une première lettre de Sarah Kofman à Jacques Derrida en 1968 dans laquelle elle lui parle du vif intérêt qu'elle a ressenti à la lecture de *La voix et le phénomène* et de *L'écriture et la différence* (qu'elle orthographie « différencance »). Elle lui demande d'être son directeur de thèse (demande à laquelle il ne pourra satisfaire, n'ayant pas les titres à cette époque), puis elle se permet quelques remarques critiques sur la lecture que Derrida fait de Platon.

Ce résumé trop rapide ne rend pas justice à la lettre, mais il laisse voir, dès les premières lignes de cette amitié hors du commun, l'audace qui fera de Sarah Kofman une philosophe originale encore trop peu étudiée. C'est aussi cette insolence enfantine qu'on peut voir dans le sourire qui illumine presque toutes les photographies qui accompagnent l'ouvrage. Celle où elle se trouve dans son bureau, en 1980, est particulièrement évocatrice : c'est la photographie « classique » de l'intellectuel à sa table. Occupée par les papiers et les piles de livres, devant sa grande bibliothèque, son sourire malicieux, souligné par sa main sous le menton (et comment ne pas penser, avec Ginette Michaud, au sourire de sainte Anne, « à l'image, masque trompeur entre tous, de la Sainte Anne de Léonard de Vinci et à la fascination qu'elle exercera sur l'œuvre entière de Sarah Kofman du premier au dernier livre » ?), fait voler en éclats tout ce qu'il peut y avoir de convenu dans cette iconographie codifiée, comme ce sera aussi le cas dans

son approche détonante de la philosophie par le biais de questions singulières, comme celles qui sont soulevées dans son livre *Pourquoi rit-on ?* Si le rire la captive, c'est très certainement parce qu'il peut mener de la joie aux larmes, et ressemble ainsi à un « *Janus double face* », figure même de l'ambiguïté si chère à la philosophe. On pense alors au titre d'un des articles de Sarah Kofman (« *Un battu imbattable : Larmes de clown, Victor Sjöström* »), qui condense cette idée et qu'elle dédicace ainsi à Jacques et à Marguerite Derrida : « *Pour Marguerite et pour Jacques, cette histoire de clown auquel je crois m'être identifiée quelque peu...* » Le rire sera donc toujours présent, même à travers les larmes, pour permettre de « *s'en sortir* », encore. C'est sans doute là le seul point irréfutable sur lequel les deux philosophes se seront entendus, « *cette question de la survivance, si profondément associée à la fois à Nietzsche et à Blanchot* », tel que le rappelle encore Ginette Michaud, une survivance entièrement liée à une affirmation de la vie, à un « oui » de la déconstruction.

Écarts d'amitié

Issu d'une lecture qui a eu lieu lors du second colloque international sur les travaux de Kofman, cet ouvrage commence par deux essais dans lesquels les auteures interrogent un certain manque de réciprocité dans les références de Derrida, mais analysent aussi les critiques que Kofman formule à l'endroit du travail du philosophe, tout en tenant compte d'une amitié parfois houleuse dont la correspondance, qui s'étend sur près de vingt-cinq ans, témoigne. Cet ouvrage nécessaire défriche le terrain

pour un travail important qui reste encore à faire sur l'œuvre de Sarah Kofman comme philosophe à part entière, mais aussi comme intellectuelle de premier plan qui aura fondé, avec Derrida, Lacoue-Labarthe et Nancy, la collection « La philosophie en effet » chez Galilée. Les auteures montrent bien, en mettant en lumière leurs écarts philosophiques, que Derrida et Kofman, tout en travaillant sur les mêmes questions (la femme, le babélisme des langues et la traduction, la représentation et l'imitation, la métaphore, l'écriture autobiographique) et auteurs (Nietzsche, Platon), ont souvent eu une approche divergente. De manière tout à fait intéressante, Ginette Michaud explique comment les lectures que Kofman effectue par exemple sur le corpus derridien font preuve d'une « *clairvoyance* » (Kofman écrit sur Derrida dès 1973), d'une audace et d'une « *hardiesse où se mêlent courage et impudence* ». On peut alors penser que si l'œuvre de Sarah Kofman n'a pas eu la même fortune critique, c'est sans doute parce qu'elle aura été considérée pendant longtemps comme une simple disciple ou, pire, dit-elle, comme une élève de Derrida (les auteures citent toutes deux la même entrevue dans laquelle Kofman explique qu'elle n'avait que quatre ans de différence avec Derrida et qu'il n'était pas le maître ni elle la disciple). Si Kofman fut la première des deux à se pencher sur les travaux de son ami en 1983 avec un livre, *Lectures de Derrida*, il faudra attendre sa mort pour que Derrida publie à son tour une étude sur son œuvre (et non plus une simple référence placée en note de bas de page ou un clin d'œil, selon l'expression que Ginette Michaud utilise) sous la forme d'un article.

Gage poétique

Cet article sera une oraison funèbre à la mémoire de son amie, qui n'a pas de titre, indice flagrant pour Isabelle Ullern d'une « *résistance du texte derridien au texte kofmanien* ». Mais l'omission la plus troublante de Derrida touche sans doute à *Rue Ordener, rue Labat*, le dernier livre que Sarah Kofman a publié en 1994 avant de se donner la mort. Dans ce récit autobiographique poignant, la philosophe raconte son enfance pendant la guerre, la déportation puis la mort de son père à Auschwitz, ainsi que sa survie grâce à une femme qui l'aura cachée. Ginette Michaud qualifie ce silence d'« *assourdissant* » quand on sait que la même année, Derrida commente longuement le récit de Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort* (publié dans *Demeure – Maurice Blanchot*), alors que ces deux histoires testamentaires se recoupent de plus d'une façon. Si, pour Isabelle Ullern, l'hommage qu'offre Derrida arrive trop tard, sachant que pour Kofman l'amitié « *éclate par la vie même que le texte redouble, amplifie, amphibologise de façon vitale* » car « *ainsi que ses lettres en témoignent, la protestation et l'attente de Sarah Kofman à l'égard de l'ami demandent que l'amitié soit d'abord vécue anthume plutôt que posthume* », Ginette Michaud montre pour sa part – et c'est sans doute là l'originalité de ces essais : le fil de lecture des deux auteures est multiple et singulier – que, dans son oraison funèbre, Derrida, d'une certaine façon, paye sa dette et demande pardon à Kofman, avec tout ce que ces expressions recèlent d'ambiguïté. Derrida reprend une scène que Kofman commente longuement dans son dernier article posthume sur le tableau de Rembrandt, *La leçon d'anatomie du Docteur Nicolaes Tulp*. Le philosophe invente alors un mot pour désigner l'entrelacement entre le cadavre, le corps et le corpus, et ce mot, il le met au féminin et l'offre à Sarah Kofman : c'est « *la corpse* ». Ginette Michaud révèle comment cette création, qui traverse les langues et les genres (une déclinaison – corps, corpus, *corpse* – qui suit de près les nombreux verbiers et listes de syntagmes associatifs que Sarah aimait égrener dans ses lettres à Derrida) et maintient l'entre-deux entre vie et mort, est sans doute le plus beau des (par) dons : « *La corpse est donc plus et autre chose qu'un mot : elle viendrait [...], tel un gage poétique, marquer le point de réconciliation entre les deux amis, le point abolissant tous leurs différends.* »

Un texte vivant

Mais, en guise de point final, Ginette Michaud propose encore « *un tout petit point de discorde* » et donne le dernier mot à Kofman. Celle-ci remarque, dans son essai sur *Explosion I*, que Derrida ne note pas que, dans *Le gai savoir* de Nietzsche, le titre du paragraphe 324, *In media vita*, fait référence à une prière chrétienne, ni qu'il s'agit d'un sous-titre possible à *Ecce Homo*. « *Derrida, poursuit Sarah Kofman, trouve donc ce titre plutôt énigmatique et le traduit seulement par "au milieu de la vie". "Au cœur de la vie me paraît plutôt s'imposer", conclut-elle* ». Étonnamment, Isabelle Ullern termine aussi son essai exactement sur la même question et cite le même passage d'*Explosion I*. Cette expression, « *au cœur de la vie* », importante pour les deux auteures, pourrait aussi décrire la situation singulière des lettres solitaires de Sarah Kofman qui se trouvent logées au milieu de l'ouvrage, après les essais, mais avant les repères biographiques et les « *Souvenirs d'archives* ». Notons que les ayants droit de Jacques Derrida n'ont pas accepté que soient publiées les lettres du philosophe dans le livre (autre silence), mais un très bon travail d'édition critique a été fait par les auteures pour contextualiser les lettres, sans compter que Ginette Michaud parvient à déjouer l'absence de Derrida en citant quelques-unes de ses réponses. Ce choix éditorial original (placer les lettres au milieu et non à la fin, après les biographèmes, qui aident à mieux comprendre les lettres) me donne envie d'échanger, par association, l'expression *in media vita* pour *in media liber*, sachant que, on s'en rappelle, ce *liber* qui nous a donné le mot « *livre* » a déjà voulu dire « *partie vivante de l'écorce* ». Les deux auteures placent donc au cœur de leur livre, dans la partie la plus doublement vive, la parole de Sarah Kofman, la faisant vivre-revivre à chaque lecture.

L'idée d'un « *tissu-texte vivant* » est bien présente dans les travaux de la philosophe, tout particulièrement dans sa manière originale d'investir le corpus des auteurs qu'elle commente, dans un mimétisme semillant et surprenant qui peut parfois donner le vertige. Kofman, rappelle Isabelle Ullern, « *nommait le "risque" de "son écriture mimétique", qui contraint à une "désappropriation" permanente et peut conduire à la "folie"* ». Si son approche a déjà pu lui causer des

torts (sa candidature pour devenir maître de conférences sera plusieurs fois rejetée à cause d'un supposé rapport délirant aux auteurs), il paraît évident aujourd'hui que ses lectures géniales, tirant leur puissance de certains détails qu'elle fait travailler par associations inédites, méritent toute notre attention. Celle qui avait l'habitude d'écrire deux livres en même temps s'investit de manière biographique dans ses textes (elle écrit, par exemple, dans *Explosion II* sur l'auteur du *Gai savoir* : « *Mais aura-t-on bien compris Nietzsche ? Tout au long de ce travail qui l'a suivi pas à pas, on l'aura, en tout cas, aimé [...]* »), dans lesquels elle crée une « *texture scripturaire de la réflexivité (qu'elle appelle aussi "texte psychique" ou "vie comme texte")* ». Selon Isabelle Ullern, « *c'est dans ce registre exacerbé de la question narcissique que Sarah Kofman se démarque le plus de Jacques Derrida, déconcertant les traditions cartésiennes et phénoménologiques parce qu'elle explore de façon inhabituelle ce que, en philosophie, on voit plutôt posé en termes ontologiques (question de l'être) ou éthiques (le "je" responsable de l'autre, devant l'autre)* ». Cette problématique est étroitement liée à une approche de la philosophie depuis le biais du vivant et de l'animé, d'une « *survie autobiographique* » souverainement nietzschéenne qui se trouve du côté du « *cœur aimant de la vie* ». Si la déconstruction « *est une histoire d'amour acceptée, jouée nécessairement dans l'écriture comme vie* » (Isabelle Ullern), alors la philosophie telle que Kofman l'envisage est une enfant survivante qui palpite à toutes les pages qu'elle noircit. Une lettre touchante que Kofman adresse à Derrida, citée à la fois par les deux lectrices, scelle, pour finir, cette amitié philosophique dans le rire de l'enfance : « *Je te vois sourire et rire, ce rire que tu aimes tant et que j'aime en toi : c'est pourquoi, tu l'as peut-être remarqué, je te raconte toujours des histoires juives, ou pas, pour te faire éclater de rire, pour voir l'enfant éclater en toi. J'ai aimé que tu t'aimes enfant, et c'est parce que tu es tel que j'ai toujours cru que je pouvais tout te dire sans t'offenser même si c'est parfois si difficile de te parler. Moi aussi je suis enfant et aime rire et aime être aimée.* » ■

DANS LA DOUBLURE DU TEXTE : « UNE ROBE, UNE VIE »

Par Laurence Perron

HAUTE COUTURE

de Florence Delay

Gallimard, 2018, 107 p.

Lorsque Carlo Ginzburg s'attarde à délinéer les fondements du paradigme indiciaire¹ (*Le Débat*, 1980), il élit l'exemple de l'historien de l'art Giovanni Morelli pour expliciter les traits spécifiques de ce mode de sémiotisation. Pour distinguer les toiles véritables de simples copies, Morelli ne s'intéresse pas au degré de fidélité de l'œuvre à la facture du peintre ni aux marques de son style, mais plutôt aux détails infimes : oreilles, pupilles, ongles et chevelures trahissent la contrefaçon. C'est donc par le détail pictural, grâce à ces indices à l'orée de l'infra-sensible, que l'on mène l'enquête.

Pour un émule de Ginzburg, l'œuvre de l'académicienne Florence Delay se présente d'emblée comme la digne héritière de ce mode de détection, autant par le rapport étroit que l'auteure entretient à l'enquête que par les nombreuses accointances de ses textes avec l'histoire de l'art. Dans *Catalina : enquête*, l'un de ses précédents opus publié en 1994, l'écriture de Delay semblait déjà pétrie de telles considérations. Elle y racontait la vie de Catalina de Erauso, cette nonne militaire ayant véritablement vécu au début du XVII^e siècle. Très jeune encore, Catalina « s'enfuit du couvent, emportant – trait de caractère éminemment pratique – deux bobines de fil, une aiguille et une paire de ciseaux, de quoi se tailler un habit d'homme dans son habit de nonne avant de se lancer dans la vie ». Dans *Catalina* se trouvait déjà en germe, semble-t-il, un penchant prononcé pour la poursuite des fantômes et la capture

des femmes fuyantes de l'histoire. On y discerne aussi cette passion du fil et de l'habit comme incarnation d'un devenir, d'un statut, en même temps qu'ils cristallisent au sein d'une image dense les processus de filature dans lesquels s'engage l'auteure. S'entrecroisent, au rythme de l'investigation, qui raconte la vie de Catalina et la découverte de celle-ci par Delay, le fil de l'aiguille et celui de l'épée (la jeune femme passant de la couture aux armes, mais aussi – parce qu'elle se travestit – du fil au fils) : la première, à l'instar de la seconde, devient un instrument de défense et d'autodétermination.

Dans son nouvel ouvrage, *Haute couture*, l'académicienne reprend cette image obsédante de la modéliste – et l'élève, en surplomb, comme les toiles qu'elle nous décrit tout au long du récit. En élisant un tel titre, c'est tout le réseau sémantique du textile, de la trame ou de l'art éminemment domestique de la broderie qu'elle invoque. Dans cette courte plaquette d'une centaine de pages, Delay énumère et décrit les toiles de saintes – Marina de Aguas Santas, Elisabeth de Portugal, Marguerite d'Antioche, pour ne nommer que celles-là – telles qu'imaginées par le peintre espagnol Francisco de Zurbarán (qu'elle compare à Balenciaga) au Siècle d'or. Femmes presque inconnues, immortalisées dans le supplice par un artiste lui aussi relativement tombé dans l'oubli, elles possèdent une particularité intrigante : leurs oripeaux. Dans

les toiles elles *défilent*, parées des plus luxueux vêtements de l'Espagne du XVII^e siècle. Les recherches de l'auteure s'originent dans l'énigme posée par ces accoutrements, qui dérogent à une règle voulant que de telles représentations fassent montre d'une sobriété bien plus marquée. Elles sont le double motif (au sens pictural comme au sens policier) et le double mobile (puisque l'ouvrage se fonde sur les pérégrinations muséales de Delay comme sur les intentions de Zurbarán) du récit, parfois jusqu'à en devenir la doublure, autant dans l'effort de substitution de l'image par la parole que dans le travail de rapiècement du tissu du texte auquel celui-ci donne lieu.

Dérober l'image

Mais les duplications se poursuivent puisque la traque est multiple ; c'est d'abord celle des toiles de Zurbarán, disséminées par l'histoire en une multitude de musées, mais également celle de la vie du peintre aussi bien que des femmes figurant sur les canevas. Delay a le goût du documentaire, la piqure des archives, et elle ne se prive (heureusement pas) pour expliciter les conditions dans lesquelles elle récolte ses « preuves » et devient en mesure de nous les livrer. Cette représentation de la quête du texte en son sein même rend préhensible la distance et les difficultés qui séparent le chercheur de son objet, surtout lorsque ce dernier est aussi « archivistiquement » *muét*. Contre ce silence, il reste donc à voir, puis à parler.

Ainsi, le rapport à l'indiciaire se retrouve aussi dans les modalités de la description, qui renouent avec une méthode morellienne, dans laquelle est cruciale « *la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable* ».

La description détaillée de la sainte patronne de Briviesca Casilda de Tolède semble circonscrire une silhouette sans jamais nous montrer son visage, dont il faudra aller chercher l'image ailleurs, hors du texte – et partir, en somme, mener une enquête de notre cru : « *Debout de trois quarts, elle penche vers nous un visage grave et tendre, mais on s'enfuit d'abord dans les plis de sa robe de soie corail bordée d'un galon doré, alourdie de brocarts et brocatelles – aux motifs d'artichaut, d'orles, de pommes de pin, couleur cendre et cannelle. Elle la soulève du bout des doigts comme si c'était chose légère. Le fourreau dessous dont une manche, du coude au poignet, dépasse de la haute manche serrée par un bijou, est rouge. Il effleure en bas un mocassin noir. Au dos de la robe est greffé un grand nœud de taffetas gris bouffant qui tombe jusqu'à terre. Une abondante chevelure noire la couvre jusqu'à la taille, si abondante qu'un ruban rouge et un collier de perles en retiennent une partie.* »

À grands renforts d'ekphrasis et d'hypotyposes, Delay alterne entre les descriptions abondantes de l'image et le sobre récit de ces vies morcelées puis instrumentalisées par l'Église. La beauté et la précision de ces portraits parlés semble répondre autant à l'exaltation de l'énumération qu'au désir de nous rendre visible notre propre impossibilité de voir. Le fait d'être privé d'un contact immédiat avec l'œuvre pointe la relation possible à ces images absentes comme toujours reportée. Il rend tangibles les regards intermédiaires, les remédiations qui nous séparent d'elles. Dans ce catalogue qui tend vers l'exhaustivité, la captation reste toujours tentée, jamais réalisée. Delay en a l'intuition : si « *[e]nquêter sur leur vie n'élucide en rien la façon dont Zurbarán [a habillé] [les saintes]* », inversement, enquêter sur la façon dont elles sont habillées ne permet pas d'élucider le mystère qui enrobe leur vie.

Le motif dans le tapis

Car il ne faut pas non plus perdre de vue les voix qui nous les donnent à lire, ces femmes : ce sont le discours du peintre et les discours historiques ou hagiographiques, qui sont sans exception masculins. Delay passe ainsi par des paroles autres, non pas forcément pour redonner la leur à ces femmes, mais plutôt pour trouver, chez elles, la sienne propre. La légende dorée de Jaques de Voragine, les poèmes de Federico García Lorca, le Don Juan de Tirso de Molina font office de sources pour l'auteure et, si on regrette parfois qu'elle fasse silence sur l'évidence de ce problème épistémologique, on se l'explique néanmoins facilement par la distance historique du sujet.

Mais les hommes ne sont pas que l'accès grâce auquel nous parvenons ces histoires de martyres ; ce sont aussi ceux qui nous en ont donné les protagonistes. De l'officier consulaire Paschase à l'émir de Tolède, en passant par le gouverneur Quintien, les tortionnaires qui ont mutilé ces corps sont rois, préfets, évêques. Incarnations d'un pouvoir, ce sont eux qui lancent l'ordre de condamnation. Dans la succession des seins coupés, des cheveux brûlés, des virginités dérobées, difficile de nier que ce n'est pas que la piété qu'on persiste infructueusement à faire flancher, mais aussi l'agentivité féminine que l'on cherche à punir en faisant plier les membres, flétrir la peau. Ces chairs meurtries et dénudées, le texte de Delay les recouvre avec les mots comme s'il les habillait de robes semblables à celle que trace Zurbarán dans son atelier – et c'est peut-être pour cela que l'auteure affectionne autant les œuvres dont elle nous parle. Comme la toile, *Haute couture* agrège les récits qui ont pour objet des femmes aux corps violentés mais imputrescibles, qui perdurent malgré les sévices. Elles survivent aux atteintes des bourreaux, mais aussi, à travers la représentation, à ceux du temps. Le rassemblement rend à elles-mêmes ces « *filles en série* » (Delvaux, 2013) : défilant en rangs indistincts, elles semblent se lier sur la base d'une violence imposée pour fonder une forme de solidarité.

En ce sens, bien que Zurbarán s'ajoute, d'une certaine façon, à l'inventaire des

hommes qui ont décidé de ces destins et des modalités de leur représentation, on ne peut toutefois se résoudre à le ranger aux côtés des tyrans. Au contraire, la démarche de Delay paraît épouser la sienne : tandis que, dans le supplice, les corps de ces femmes étaient mutilés, exhibés, suppliciés, Zurbarán leur rend la sérénité et l'habit. En les vêtant, il défait en quelque sorte les dommages qui leur ont été infligés, ceux d'être mises à nues, puis déshabillées de leur dignité. Par un effort de monstration, Zurbarán soustrait à notre regard leur nudité d'avant la représentation sans effacer cependant les traces des outrages subis : « *Les attributs inquiétants [portés par les saintes] sont les instruments du supplice que chacune a subi, la roue dentée qui est passée sur son corps, l'épée qui l'a traversée, la roche qui l'a brûlée, le clou qui a fracassé son crâne. Elles les portent avec la même indifférence que leur costume d'apparat.* » À la suite de Zurbarán, dans *Haute couture*, Delay fait du silice et du knout des accessoires mode. Les saintes patronnes sont désormais celles dont l'accoutrement répond aux illustres patrons de confection du génie espagnol Balenciaga. Loin d'être une façon de banaliser ou d'écarter l'épreuve vécue par les saintes, la technique permet de mettre en lumière les rapprochements existant entre les impératifs de la mode et ceux de l'Église. Le parallèle se fonde certes sur leur rapport au canon, mais aussi sur leur tendance ambivalente à simultanément malmener et sacraliser les corps féminins, où ils ne sont célébrés qu'à la condition d'une négation de leur organicité. Sur le podium ou le bûcher, on les tord ou les statufie ainsi au nom d'un idéal, souvent pour conjurer l'inquiétude de les voir se mouvoir à leur guise. Delay ne s'y trompe pas, elle qui fait de la Bible le « *livre au nom duquel [ces saintes] ont enduré ces tourments* ». À l'inverse, nous sommes tentés de concevoir son ouvrage (et les toiles qu'il détaille) comme celui qui les répare et les délivre, en nous les livrant dans leur somptueuse livrée, de ce premier texte auquel elles ont été d'abord sacrifiées. ■

¹ Fondé sur l'interprétation de l'indice, le paradigme indiciaire « *reconstitue une absence par les signes d'une présence passée* ». Ginzburg l'oppose à une épistémologie galiléenne, qui se fonde davantage sur l'établissement de lois générales grâce à un processus déductif, alors que la méthode indiciaire remonte d'un effet à sa cause potentielle par abduction.

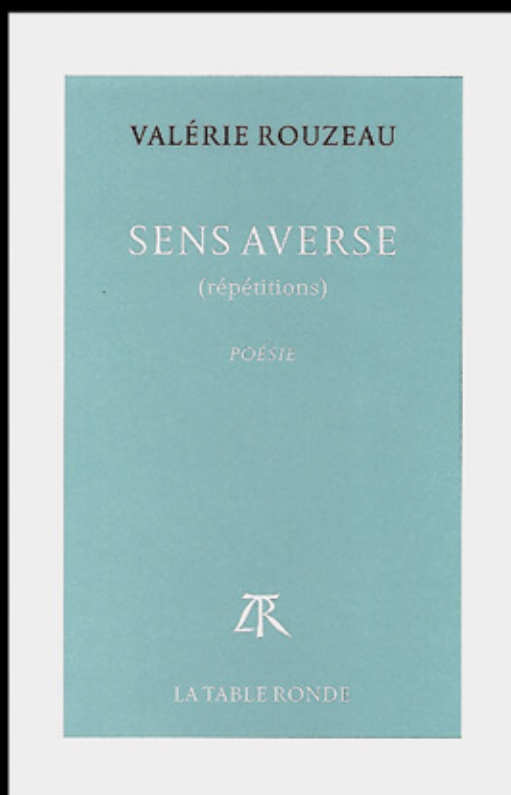
ENTENDRE ROUZEAU

Par Pierre Popovic

SENS AVERSE (RÉPÉTITIONS)

de Valérie Rouzeau

La Table Ronde, 2018, 128 p.



La poésie de Valérie Rouzeau est parfois intimidante. Non qu'elle soit agressive, absconse ou si close sur elle-même qu'elle en paraîtrait bouchée à l'émeri, c'est tout le contraire. Si elle effarouche, c'est parce qu'elle est intensément proche, parce qu'elle parle de la vie la plus concrète et qu'elle y entraîne son lecteur. Ce dernier reconnaît les lieux, les heures, les bonheurs, les habitudes,

les tracas, les bons et mauvais coups, les travaux et les gens, et s'ils ne sont pas vraiment les siens, cela ne compte pas, car il sent qu'ils pourraient fort bien l'être. Le plus fort est que cette expérience familière de la vie et du vivant, il la connaît, mais elle ne lui a jamais été dite comme cela, avec cette exactitude heureuse et cette simplicité si vivacement travaillée : « *Voici le chien*

exact dont l'anagramme est niche/ Un être vivant doué de sensibilité/ Capable de courir longtemps contre le vent/ De traverser un pré comme on croit au bonheur/ De vous fendre la bise la truffe en avant toute/ Tout à la joie de jouer voici le chien complet/ Sa patte et sa pâtée sa puce RFID/ Sa médaille de médor sa fonction spécifique/ Chasse garde ou agrément son affaire

domestique/ *L'élégie de son os rongé de solitude/ Son écuelle sans étoiles son passé de loup mort/ Sa divagation d'hier à aujourd'hui/ Son amitié ravie son idiotie synchrone.* » Il faut prévenir tout nouvel explorateur éventuel : cette façon d'entrer en matière et de surprendre la réalité quotidienne en sa plus insoupçonnable étrangeté, sans cesse affinée et raffinée des premiers recueils (*Je trouverai le titre après* /1989/, *À tire d'elle* /1989/, *Petits poèmes sans gravité* /1991/) jusqu'aux récents (*Quand je me deux* /2019/, *Ma ténèbre* /2012/, *Vrouz* /2012/), crée de sérieux effets d'accoutumance.

Environnement et circonstances

Une écriture de cette trempe ne peut se développer sans empathie envers les autres, sans confiance envers la vie, sans une générosité de cœur, de corps et d'intelligence. Ces qualités sont toutes trois présentes depuis le début et squattent encore *Sens averse*, ainsi que le montre par exemple cet extrait où résonne en un vers la voix de Rimbaud : « *Je n'aime pas la Terre car on y dit qu'on y meurt/ Mais j'aime ses éléphants ses oiseaux ses grands singes/ Et ses tours sur elle-même tours autour du Soleil/ Ses saisons ses châteaux ses âmes non sans défauts/ Ses ânes ses coqs ses oies ses cailloux ses forêts/ Ses jardins ses abeilles mais pardon je radote/ J'ai déjà dit cela et puis que j'aime aussi/ Ses hommes remplis d'eau auxquels je n'entends goutte.* » Elles activent également de brèves plongées mémorielles dans l'enfance, d'où se ramène par exemple l'image d'« *[u]ne très grande petite fille [qui] a surgi de l'eau/ D'un baquet* » et qui, Vénus opportune, la toucha au cœur quand elle était « *haut comme trois pommes* ». Mais si cet élan vital reste le tourillon de cette poétique, il est en butte à des circonstances difficiles et menacé par un environnement hostile.

Les poèmes sont en effet parcourus de notations qui disent le vieillissement et l'angoisse ressentie face au « *début de la fin du voyage* » et à la sinistre promesse de la mort. L'*incipit* du recueil affiche la photographie d'une mouche posée sur l'antenne d'un transistor : elle « *n'entend rien au bruit des hommes/*

Mais sait qu'on va tous y passer ». Au fil des pages, les vers listent un désespoir « *connu dans ses grandes lignes* » ; la compagnie de « *cachets gélules gouttes comprimés* » qui n'ont rien de commun avec les friandises d'autrefois ; la crainte d'un pronostic vital engagé, de devenir au sens propre « *vieille branche* », de perdre la mémoire, d'un jour commencer à se « *fail[re] dessus* » ; le temps qui passe moins « *qu'il [ne] nous pousse* » ; des saillies de « *découragement général* » ; le sentiment croche qu'il « *est trop tard pour vivre et trop tôt pour mourir* ». Quelques séquences jouent à anticiper la mort, avec légèreté (« *Et point comme à la ligne je m'en serai allée* ») ou avec superbe (« *Je ne reposerai pas en paix j'aurai ripé/ De RIP requiescat in pace de rest in peace/ J'aurai ripé j'aurai filé avec l'alouette [...]* »), comme pour conjurer le sort et la peur.

À ces circonstances difficiles s'ajoute un tableau clinique peu réjouissant du monde tel qu'il va. L'époque est « *moche* » et « *vulgaire* », livrée au règne du « *technocrate compétitif* » et de la spéculation la plus folle (« *On a même perdu la boussole/ Dans la course à la bourse du monde* »). Des transistors et de la rumeur globale tombent des trombes de « *nouvelles ignobles* ». Les centres historiques des villes sont bradés et détruits dans l'indifférence générale. Les meilleures intentions sont dénaturées par la puissance de l'argent. Désormais « *tous filmés* », les êtres humains sont des figurants qui se noient « *dans un film sombre* ». Au niveau des comportements, cynisme et « *nombrilophilie* » sont monnaie courante : ici un quidam s'excuse lui-même de ne pas donner de pièces à un mendiant car « *il va les boire* », là une « *arrogante pédégère crieuse empoisonneuse* » monologue à tue-tête dans son téléphone au mitan d'une piscine et au mépris de toute urbanité. *Sens averse* accorde une place importante aux dangers qui menacent les équilibres naturels, à la disparition accomplie ou prochaine de très nombreuses espèces animales, semant sur l'ère d'écrire des exemples concrets, tels ceux de « *nos abeilles* », qu'« *[o]n perd [...]* avec notre latin » et de cette « *tortue médusée par un sac*

en plastique ». Si la gestion de l'économie est l'une des causes principales de ce qui risque tôt ou tard de se traduire par une faillite de civilisation, du moins si rien de substantiel n'est vraiment décidé pour arrêter cette chienlit générale, ce tableau clinique n'ignore pas que le régime actuel des communications a lui aussi sa part d'ombre et de responsabilité. La poète enrage d'avoir « *encore été gougueulisée* » contre son gré, de n'avoir en guise d'infos « *[q]ue mensonges à gober que nos ongles à ronger* », d'être confrontée à des wagons d'acronymes tous plus entubatifs les uns que les autres, de rencontrer des pubs vantant les délices des « *patates d'industrie* » ou des sacs de grande marque faits en peau de crocodile, d'être invitée à s'esbaudir des salaires exorbitants des footballeurs, de voir défiler en plein écran des promesses infinies de « *gros lots gratuits* » et des « *horoscope[s] amour santé* ». Prise « *dans la toile mondiale* » et « *ses filets invisibles de trois fois w* », la citoyenne « *Valoche* » est bombardée de « *mauvaises ondes* » et traversée de serremments d'« *angoisse despotique* ».

Une grâce vaillante, vivifiante

Vrouz, titre d'un très grand recueil antérieur, mais aussi surnom totémique qui annonce une personnalité dynamique, n'est pas poète à rendre les armes sans combattre. Dans les pages qui parlent du vieillissement et de la mort surgissent des espoirs (« *si tu dois rebondir* »), des étonnements bienvenus de s'être « *retrouvée vivante* », de clairs accès de révolte : « *Je ne me rends pas du tout* ». La domination du monde, qu'elle se fasse par la finance et l'économie, par le pouvoir politique et/ou par l'idéologie des grandes entreprises numériques, a beau avoir accouché d'un monde suffocant, il n'est pas question de la laisser en paix. Il importe au contraire de pouvoir se voir « *dans les yeux du renard* », de refuser d'être « *piégé dans un panier de crabes* », de larguer « *[l]es carpettes incapables de jamais protester* » et, puisqu'il le faut, de « *chanter à la barbe de l'horreur* ». C'est bien à cela que la poésie de Rouzeau s'emploie et elle se donne plusieurs moyens pour y parvenir.

Les exemples cités précédemment ont mis en évidence la présence d'un humour dérivant d'un travail incisif sur le signifiant, ainsi que l'oralité d'un phrasé très habile dans l'enchaînement des séquences et des vers. À cela s'ajoute, sur le même plan de la matière de la langue, une stabilité formelle et métrique souple (flirt régulier, mais non constant, avec le chiffre des quatorze vers, librement hérité du sonnet, et avec la tonicité des douze temps sonores de l'alexandrin) qui montre une poésie qui se tient, quelque poisseuse que soit la poix dont elle s'arrache.

impressionnante. Canards, grenouilles, petit cochon, abeilles, chien, crocodiles, martinets, hirondelles, araignées, lombrics, « *mouette[s] chieuse[s]* », chats sont convoqués à la parade par une locutrice qui prend soin de les connaître, qui leur donne des rêves, des soucis, et leur trouve à l'occasion un sens de la durée et des vocations inédites : « *La grenouille est toujours mon oiseau préféré.* » S'il en est ainsi, c'est parce qu'elle ne reconnaît aucune frontière étanche entre « eux » et « elle », car tous sont embarqués sur la même galère, ce qui est la base d'une critique de la façon dont sont traités les animaux.

UNE ÉCRITURE DE CETTE TREMPE NE PEUT SE DÉVELOPPER SANS EMPATHIE ENVERS LES AUTRES, SANS CONFIANCE ENVERS LA VIE, SANS UNE GÉNÉROSITÉ DE CŒUR, DE CORPS ET D'INTELLIGENCE

Deux autres armes sont de nature thématique ou isotopique. La présence redondante de tout ce qui concerne l'alimentation, de la préparation des repas à l'acte de manger et aux effets gustatifs, n'est pas anodine. Elle est elle aussi l'objet de jeux de langage (« *Comme je préfère qu'elles soient bien cuites/ Mes coquillettes vont jusqu'à huit/ Minutes passer dans l'eau bullante* ») qui en renouvellent les descriptions. Dans la logique poétique du texte, ces plats préparés et dégustés avec une gourmandise roborative s'opposent aux « *mensonges à gober et aux ongles à ronger* ». La dévoration est aussi la métaphore d'un rapport vital au monde et, via le corps et l'action du mangeur, celle d'une ouverture de l'individu sur le monde qui l'entoure. La présence de tout un petit monde animal n'est pas moins

La poésie elle-même est donnée pour un instrument critique, particulièrement à l'égard du despotisme communicationnel. Elle l'est d'abord par son appréhension libre des signes et des représentations, ainsi que le titre du recueil le laisse augurer. Dans *Sens averse* (*répétitions*), le mot « averse » est plurisémiotique. Adjectif, il s'oppose au mot « revers » et appelle une contradiction qui vise non seulement à inverser le cours des choses, mais aussi à reconsidérer ce qui est donné pour parole d'évangile (c'est-à-dire de portefeuille), de sorte à mettre sur la place du village (global) une nouvelle axiologie et à favoriser des projets de civilisation au service du vivant (survie des animaux, partage des richesses, par exemple). Nom commun, il invite à une pluie de sens, qui sera tout le contraire de la « noyade » redoutée

par les textes. Le mot « répétitions », mis entre parenthèses, est relié à cet appel à la drache. Il indique que la poète sait qu'elle n'est pas la seule à être réfractaire aux pouvoirs qu'elle dénonce. Elle répète des points de vue critiques que d'autres partagent, mais auxquels elle donne une voix singulière et une grâce vaillante, vivifiante. « Répétitions » désigne aussi une pratique de la reprise/déprise, qui se présente sous deux formes. Quand elle se produit à l'intérieur d'un poème, elle consiste à répéter une expression qui vient d'être écrite et à la modifier partiellement pour relancer le mouvement du sens. À l'échelle du recueil tout entier, elle consiste en la convocation d'un intertexte conséquent. Si trois « *poèmes glanés* » sont entièrement tissés de vers empruntés, dans les autres textes, ce sont ici un morceau de vers, là une image célèbre, tantôt une rime interne, tantôt un jeu de mots, qui sont repris et lissés dans le flux scriptural. Cet intertexte est puisé dans des œuvres de poètes, de chanteurs et de paroliers, dont les principaux sont cités en fin de volume. D'autres voyagent incognito : un texte s'ouvre par « *[l]e petit chat n'est pas mort* », cela dit quelque chose à l'esprit, et c'est soudain Brel chantant « Les vieux » qui tinte à l'oreille (« *Le petit chat est mort, le muscat du dimanche ne les fait plus chanter* »). C'est ainsi la communauté poétique tout entière qui est appelée à la rescousse en vue de la bataille – pacifique, mais franche – à mener. Allons ! Chacun devra mourir et le monde ne va pas bien, il ne saurait en aller autrement quand Ubu dirige la nation la plus puissante de la planète et quand le président de la France déclare qu'il « protège » les migrants d'eux-mêmes en les forçant à demeurer sur la terre qu'ils veulent fuir. Mais rien n'est perdu, sauf leur honneur. Et pour l'heure, ce qui importe, c'est d'entendre Rouzeau. ■

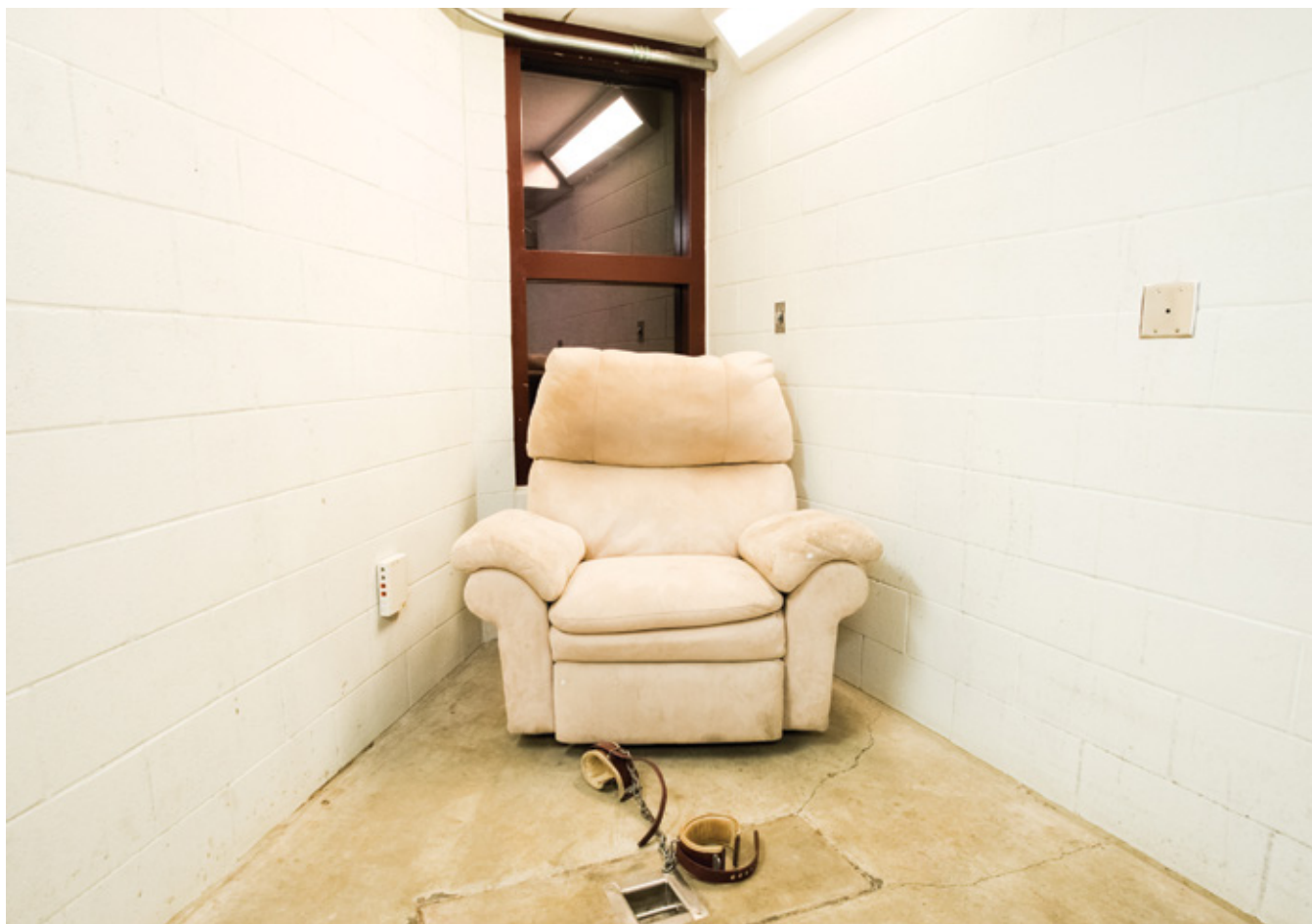
1 Il conjoint la première lettre du prénom et les quatre premières du nom, ce qui en fait au choix ou à la fois la base d'une possible adresse électronique, un surnom susceptible d'être repris par les graffeurs et le street art, une onomatopée signalant un démarrage ou un passage vif, le nom d'une héroïne de bédé ou d'une langue rare.

2 À la fois du fait d'un mimétisme avec l'adjectif « inverse » et du fait de l'existence de l'adjectif « avers » qui désigne la « [f]ace principale (d'une médaille, d'une monnaie) qui est opposée au revers ».

L'ENDROIT OÙ SE TROUVE MON ÂME¹

Par Annie Lafleur

9^e ÉDITION DES RENCONTRES INTERNATIONALES DE LA PHOTOGRAPHIE EN GASPÉSIE
Du 15 juillet au 30 septembre 2018



Debi Cornwall, *Compliant Detainee Media Room, Camp 5, U.S. Naval Station Guantánamo Bay, Cuba, 2014*

Mon âme, sous un feu si noir, sèche comme le sel,
et ta soif s'y pose, bel oiseau fou.

Anne Hébert, « Fin du monde » dans *Le jour n'a d'égal que la nuit*

Un goéland argenté clopine dans le stationnement du Motel Bleu Blanc Rouge, son aile droite dépliée comme une cape de travers frôle l'asphalte et ralentit ses pas agités. Prince déchu du royaume des cieux, il s'immobilise sur

une roche plate et replie son aile cassée à l'aide de son bec, qu'il enfouit dans ses plumes. Sa progéniture le guette à quelques mètres. Tandis que les cris gouailleurs montent d'un cran au large, les vagues salines se fracassent

contre la berge, où s'entassent galets, coquillages, algues, petits et grands bois de mer. Le goéland ne bougera plus de son rocher miniature, laissant doucement la mort venir à lui.

C'est dans le décor grandiose du parc national de l'Île-Bonaventure-et-du-Rocher-Percé qu'un goéland parmi tant d'autres a tiré sa révérence sous mes yeux. Et c'est au pied de ce rocher, percé en son cœur béant, que j'ai saisi ce qui m'avait portée jusque-là, à mille kilomètres de chez moi ; voir se délester le poids du monde dans l'aile fichue d'un oiseau sans frontière.

Ce goéland fut le symbole fort de ma traversée – que son âme repose en paix –, messenger fragile de l'événement que j'allais couvrir, la neuvième édition des *Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie*. Si Percé fut le point culminant de mon odyssée gaspésienne, le parcours photographique, lui, accomplissait le Grand Tour, de la Matapédia à Marsoui. Déployée en quinze expositions dans une douzaine de municipalités et trois parcs nationaux du territoire gaspésien, cette ambitieuse édition comptait neuf artistes du Québec et du Canada, et huit artistes internationaux.

Élaborée autour de la thématique du chaos, cette édition souhaitait rassembler des artistes « *autour d'une réflexion sur un environnement planétaire en plein bouleversement* », dont les préoccupations se refléteraient dans leur travail et constitueraient « *autant de droits de réponse [au] chaos pour dénoncer les failles et faillites d'un présent fragmenté* », écrit Claire Moeder, commissaire et chargée de

projets aux Rencontres. Un thème qui ratisse large, certes, mais suffisamment nuancé pour évoquer la destruction et la résilience dans des formes engagées, selon des points de vue poétiques, géographiques, politiques. Ces regards croisés se traduisent en images par des espaces abandonnés, transfigurés, embourgeoisés ; par une déterritorialisation et une reterritorialisation aux impacts sociaux profonds ; par des zones néo-urbaines ou militarisées aux allures de *no man's land* ; par des territoires invisibles, imaginaires, scarifiés, que chacun porte en soi, où qu'il soit.

Un pied sur la frontière, l'autre sur l'œuf

À cet effet, les photographies de l'artiste new-yorkaise Debi Cornwall contenaient toute l'éloquence et la brutalité de l'envers du paysage, là où personne ne peut entrer ni sortir. Postées autour du bâtiment La Neigère dans le secteur historique Charles-Robin à Percé, les séries *Bienvenue à la baie de Guantánamo : le camp vu de l'intérieur* (2015) et *Beyond Gitmo* (2015) se trouvaient de part et d'autre de larges coffrages blancs ; d'un côté, des prises de vue inédites du controversé centre de détention militaire à sécurité maximale ; de l'autre, les silhouettes d'ex-détenus, libérés sans avoir été jugés ni même inculpés, la plupart expatriés. En posant de dos à visage couvert – une règle en terrain militaire

–, les ex-prisonniers jouaient leur soi-disant remise en liberté dans une mise en scène sans équivoque. Leur corps changé en prison, fait d'errance et de souffrance, se trouve pour ainsi dire condamné à perpétuité, marqué à jamais par l'injustice et l'absurdité kafkaïenne de leur descente aux enfers. D'aucuns ne pourront d'ailleurs traverser la frontière canadienne, étant soumis à l'interdiction de voyager en sol américain, et par extension, dans les pays avoisinants. Leur présence photographique en terre gaspésienne constituait un étrange salut, tourmenté par le ressac et le chant électrisant des fous de Bassan posés sur le plateau rocheux de l'Île Bonaventure qui, aperçue au loin, faisait écho symboliquement à l'insularité cubaine, là où se trouve la base navale.

Dans cette fraîcheur naissante, juste avant la tombée de la nuit, je songe à l'installation *The Mexico-United States Border* (2015) de Daniel Schwarz, sise à Chandler, à quelques pas de la plage ; proposition que je n'ai pas pu voir en personne. Le dispositif livresque original, posé en accordéon sur des tables à la file indienne, réunissait en une seule séquence ininterrompue un peu plus de 3 000 kilomètres de la frontière américano-mexicaine, allant de la côte Pacifique au Golfe du Mexique, résultat d'images satellites compressées puisées sur Google Maps. Sur les photos qui la documentent, l'œuvre semble perdre un peu de sa force en étant contrecollée sur une longue et étroite base blanche au ras de l'herbe. Un choix tout de même judicieux de la part du comité des Rencontres, tout comme les photographies d'Andreas Rutkauskas.

Ici, une borne incognito, là, un simple panneau, une barricade bancale ou un barbelé usé : *Sur la ligne frontière* était présentée dans le Parc de la Pointe Taylor à New Richmond, superbe parcours à l'orée de la forêt, où une procession de boîtiers attendait le visiteur. Ici, l'intégration des œuvres est plus réussie, nichée au cœur d'une clairière tapissée d'aiguilles d'épinettes. Les postes frontaliers à ciel ouvert captés par l'artiste faisaient littéralement écho au lieu d'exposition,



Myriam Gaumond, De la série *Le vent est tombé*, 2017

à la facilité anticipée d'y entrer et d'en sortir. Sans habitant, sans passeur ni patrouille, déployés sur plus de 8 891 kilomètres en 5 500 bornes, ces postes aux allures de villes fantômes suturent la séparation canado-américaine, ici mise à nu. L'apparente désertion des lieux met en lumière les tensions et la violence sous-jacente à l'ère protectionniste, l'absurdité du chaos qui brille par son absence, autrement dit.

Les œuvres de Rutkauskas ouvraient la voie à une esthétique plus convenue et romantique, dans des mises en scène souvent appuyées, se jouant d'une fin du monde faussement documentée dans la série *Poussière* de Nadav Kander. Ce dernier a capté les décors effondrés de sites désertés après la guerre froide qui a déchiré le Kazakhstan et la Russie, dont les villes de Priozersk (dite « Moscou 10 ») et Kurchatov « ont été le théâtre d'essais atomiques et de tests militaires, justifiés par la course incessante à l'arme nucléaire », écrit Moeder. Les scènes semblent irréelles et les effets destructeurs des conflits sur les bâtiments, la faune et la flore, tristement spectaculaires. Habitué à cataloguer des sites post-apocalyptiques avec, notamment, la série *Chernobyl, Half Life*, ville autrefois considérée comme un modèle soviétique, Kander expose les contrecoups de tragédies postmodernes qui continuent à se jouer en sourdine, ne serait-ce que par le caractère hostile des lieux.

Cette installation photographique se trouvait au pied de la Maison Dolbel-Roberts sur le site patrimonial de Grande-Grave dans la péninsule de Forillon, l'endroit même où les habitants furent expropriés dans les années 1970 afin de « *laisser la place à la conservation naturelle et afin de ramener le lieu à l'état de nature sauvage* » par la création d'un parc national, peut-on lire sur le site consacré au patrimoine culturel de l'Amérique française. Controverse, contestation et climat tendu dans la région subsistent encore aujourd'hui dans ce coin de pays à la nature majestueuse et austère. Sur les images qui documentent l'installation, on remarque de petits boîtiers reposant sur de plus grands, petit clin d'œil à la

disposition des blocs éboulés dans une ruine. Je me suis demandé pourquoi l'exposition n'était pas présentée dans la maison patrimoniale, ce qui aurait laissé le terrain intact, le paysage libre de ces caissons parfois encombrants et inesthétiques ; qu'on le veuille ou non, ces dispositifs font partie intégrante de l'œuvre.

Un mur qui tombe, un drapeau érigé

Programmé au Centre culturel de Paspébiac, *Demandez aux oiseaux*, documentaire réalisé par le duo Youri Cayron et Romain Rivalan, était accompagné d'une série d'images issues du projet sur la promenade de la plage – une mise en espace qui m'a un peu laissée sur ma faim. Qui plus est, la nécessité de présenter les photos en plus du film m'a paru superflue. En revanche, je retrouvais dans ce long métrage mon oiseau adoré, son image idyllique et son contraire, dans un plan-séquence du spécimen en plein vol, symbole immuable de la liberté et de l'abandon, qui se pose d'un coup d'aile sur un monticule d'ordures, un dépotoir à ciel ouvert. Le documentaire explore le conflit israélo-palestinien à travers l'architecture et l'urbanisme, la quête insatiable de pouvoir au prix de l'anéantissement de la mémoire, de la culture et du patrimoine bâti. Une matière riche qui porte à réfléchir sur notre propre engagement face au patrimoine de notre province, ainsi qu'à la déresponsabilisation d'entrepreneurs avides et agressifs, dans un Québec qui voit tomber un à un ses toits et ses murs ancestraux pour des questions de rentabilité et autres (dé)raisonnements mercantiles.

Le phénomène de l'embourgeoisement et de l'urbanisation accélérée ont par ailleurs occupé plusieurs excellentes propositions artistiques dans cette édition, notamment celle du duo formé par Mathilde Forest et Mathieu Gagnon, qui ont arpenté le quartier industriel de Red Hook, une enclave située au sud-ouest de Brooklyn dans l'état de New York, dans le but de documenter des bâtiments menacés de disparition/démolition. Grâce à la technique de la photogrammétrie – technique également explorée par

François Quévillon dans l'installation multimédia *Météores* (2017), entre histoire géologique et archive rocheuse – qui permet de numériser un objet en de multiples prises de vue algorithmiques, lesquelles sont ensuite recomposées en 3D en postproduction, les photographies découlant de cette technologie se présentent ici comme des paysages anticipés, de facture fantomatique et radiographique, qui exacerbent la vision menaçante à laquelle les bâtiments sont assujettis. Disposée en triptyques directement au sol, l'œuvre photographique de Forest-Gagnon faisait également écho à la mémoire collective des lieux. En effet, Bonaventure est la ville refuge des Acadiens déportés en 1760, elle-même chargée d'histoire et de culture, intrinsèquement liée au patrimoine bâti (dont le phare, l'église et les ponts).

Corollairement, le projet *Chantier sous surveillance* de Janie Julien-Fort ciblait les sites de construction dans la métropole et ailleurs en région. En supplantant les caméras de surveillance à des sténopés – une technique qui remonte aux origines de la photographie –, ces appareils photosensibles pouvaient enregistrer les avancées des chantiers sur de très longues périodes (mois, année). La trajectoire prévisible du soleil et des étoiles, juxtaposée aux mouvements plus chaotiques des pelles mécaniques et des ouvriers, laisse une trace de leur passage sur le papier, une traînée lumineuse qui fait état de la fugacité de la matière. On note sans surprise que les constructions immobilières, plus rentables, l'emportent invariablement sur le quasi statu quo des établissements scolaires frappés par la moisissure et la décrépitude. Retirée *Les paysages éphémères*, cette série évolutive fut présentée dans la ville de Marsoui en Haute-Gaspésie, durement affligée par le phénomène d'érosion côtière. Piqués dans le précieux foin des dunes le long de la promenade de la plage, les pôles pouvaient faire claquer leurs dizaines d'étendards imprimés, affichant les photographies de Julien-Fort comme autant de symboles d'appartenance et de paix, mais aussi d'appels à l'aide devant la menace climatique.

Des étoiles pour un battement

Toutes les œuvres sélectionnées dans cette édition des Rencontres, soit par appel de dossiers ou sur invitation, avaient ceci en commun qu'elles proposaient un angle critique ou dénonciateur ; certaines se voulaient plus poétiques que d'autres. La proposition de Fiona Annis, artiste montréalaise d'origine écossaise, fut sans aucun doute parmi les plus poignantes. En œuvrant uniquement en chambre noire, sans caméra, Annis investit le papier photosensible comme d'autres le territoire, en explorant la matière sous un angle poétique et philosophique. Un rappel à l'ordre renforcé par des citations puisées dans les écrits de Maurice Blanchot et par l'interprétation de données scientifiques de la NASA sur les changements climatiques. Les boîtiers lumineux misaient sur l'esthétique éthérée des pièces, sises dans le parc du Vieux-Quai, à Maria. Lors de ma visite nocturne, l'installation invitait à une introspection, à une réflexion sur notre place dans le monde et notre rapport à la création. *Perdre le nord*, certes, pour mieux se retrouver dans un nouvel ordre des vents : un *big bang* personnel. Les scories infligées au papier ainsi que les traces d'émulsion se traduisent en abstractions géométriques, entre le miroir brisé et la réfraction de la lumière ; le papier devient une sorte de corps paysager avec ses fissures et ses crevasses, ses zones inexplorées ou condamnées, ses trous noirs magnifiques. Non loin du travail de la photographe américaine Alison Rossiter, qui utilise des papiers photographiques expirés, parfois centenaires, pour dessiner avec la lumière sous l'agrandisseur ou peindre dans des bassins de développement, Annis a su créer une œuvre qui prend acte dans le principe même de la sérendipité, en « *partage[ant] l'éternité pour la rendre transitoire* » (Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*).

Un travail qui ouvrait également la voie aux œuvres documentaires d'Éli Laliberté (*La cartomancie du ter-*

ritoire) et d'Élina Perlino (*Indian Time*) sur les territoires autochtones du Nord, entre aliénation et altérité, confession et guérison. La nordicité, par ses paysages et ses visages, révèle à la fois l'immensité de la solitude des Premières Nations, les ravages et les chocs permanents de la colonisation : la mémoire sacrée des peuples autochtones. Tout en contraste, le Britannique Martin Parr exposait sur la Pointe Tracadigash, tout près de la réplique du phare allumé en 1872, les tribulations d'une saison touristique en Inde. Cette série inédite proposait un regard caustique et déjanté sur les hordes de vacanciers se prélassant sur les plages indiennes, doux clin d'œil en direction de Carleton-sur-Mer, endroit de villégiature achalandé dont l'activité touristique représente près du trois quarts de son moteur économique. Notre joyeuse troupe a eu droit à une visite de l'exposition au flambeau, à la belle étoile ; l'expérience nocturne permettait de s'attarder uniquement aux œuvres, ce qui refrenait toute envie de scruter l'horizon, un combat de tous les instants pour ma part.

L'œuvre la plus significative, à mon sens, fut celle de Myriam Gaumond, *Le vent est tombé*, présentée aux abords de la halte routière à Caplan. Le titre annonce d'emblée le destin de Murdochville, ville mono-industrielle qui, dans les années 1950, avait le vent dans les voiles et prospérait grâce à l'exploitation minière dont la population bénéficiait ; mine qui a complètement cessé ses activités à l'aube de l'an 2000. La qualité exceptionnelle des prises de vue, la délicatesse du rendu photographique, la vision sensible et humaniste de l'artiste qui a mené des entretiens avec les murdochvilloises, ces femmes qui, contrairement aux mineurs, ont davantage habité la ville que foulé le sol de cuivre de la Gaspé Copper Mines, les archives photographiques consignées par les habitants et intégrées à la série : tout concourait à faire de ce projet le plus marquant de cette édition. Une simple trace de pneu dans la neige, un rideau de travers,

un buisson gelé à flanc de montagne – aujourd'hui reconvertie en station de ski – étaient suffisants pour traduire la nostalgie des habitant.e.s, mais aussi l'espoir d'une renaissance, l'espoir que le vent reprenne de plus belle, plus haut et plus large encore, pour élever les âmes fortes et fières qui peuplent la Gaspésie.

Ce qui m'a paru le plus frappant durant cette tournée fut la dichotomie entre paysages et expositions en plein air, comme si les unes, malgré la qualité du contenu des œuvres en tant que telles, ne parvenaient pas toujours à trouver leur place ou leur pertinence parmi les autres, dans une nature déjà grandiose, qui emporte tout sur son passage. Plus souvent qu'autrement, mon regard était happé par la beauté souveraine des lieux, au point où les installations semblaient de trop, comme si elles entravaient le chemin. Les expositions de Martin Becka et d'Isabelle Gagné au centre d'artistes Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer, ou celle de François Quévillon dans l'ancien pavillon d'accueil du parc national de Miguasha, m'ont semblé plus cohérentes en ce sens, même si leur présentation se voulait plus classique. Sans quoi, le visiteur devait composer avec des facsimilés d'œuvres autocollants sur des boîtiers ou des panneaux, ce qui, bien souvent, ne rendait pas justice aux œuvres. Le travail colossal derrière cette organisation et le désir de peupler la région d'art contemporain demeurent des gestes forts et chargés d'espoir, que je salue. Et puis j'ai souvent repensé à l'émotion que j'ai ressentie dans un des virages de la route 132, à l'Anse-à-Beaufils, là où, pendant une fraction de seconde, par la vitre baissée de la voiture, on peut apercevoir l'infirmité du Rocher Percé. Je dois l'avouer, mon cœur a lâché tout d'un bloc. ■

L'auteure tient à remercier toute l'équipe des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie pour son accueil chaleureux.

1 Titre inspiré du recueil de poésie *L'endroit où se trouve ton âme* de Carole David, paru dans la revue *Les herbes rouges*, n° 193, en 1991, puis réédité dans la collection « Territoires », en 2003, accompagné de « Terroristes d'amour ».

Engagée envers les créateurs d'ici

LA
FABRIQUE
CULTURELLE.tv



Webster et Sophie Cadieux
Ambassadeurs

#LA
FAB   

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

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

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

Itinéraire de délestage
2018, 47 p., français

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

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

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

Partenaires :



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Comité
des arts
et des lettres
du Québec

ÉDITIONS LES PETITS CARNETS



UQAM
galerie.uqam.ca



PROGRAMMATION DE LA GALERIE DE L'UQAM

HIVER ET PRINTEMPS 2019



11 janvier – 23 février 2019
Vernissage : 15 janvier, 17 h 30

L'attente

Commissaire :

Fabrizio Gallanti

Artistes :

Jeremy Deller, K. Deepika,
A. Kameshwaran, M. Sinduja,
A. Thalamuthu et K. Padmapriya,
Jean-Maxime Dufresne et Virginie
Laganière, Antje Ehmann et Harun
Farocki, Emmanuelle Léonard,
Alain Parent

Leila Zelli. Terrain de jeux

8 mars – 13 avril 2019
Vernissage : 7 mars, 17 h 30

Salle des maquettes

Commissaire :

Anne Philippon

Nans Bortuzzo. 5Ws

26 avril – 4 mai 2019
Vernissage : 25 avril, 17 h 30

Passage à découvert 2019

Finissant·e·s du baccalauréat en
arts visuels et médiatiques, UQAM

17 mai – 22 juin 2019

Vernissage : 16 mai, 17 h 30

Over My Black Body

Commissaires :

Eunice Bélidor et Anaïs Castro

Artistes :

Nakeya Brown, Stanley Février,
Erika De Freitas, Amartey Golding,
Manuel Mathieu

Maude Arès. J'aime être entourée de bacs d'eau qui s'évapore

PARTENAIRES :



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

IMAGE :

Jeremy Deller, *Hello, Today You Have Day Off*,
drapeau en toile, 240 x 200 x 3 cm. Avec l'aimable
autorisation de The Modern Institute, Glasgow



galerie.uqam.ca

