

250

AUTOMNE
2014

Spirale

arts lettres sciences humaines

DOSSIER

Sous la direction de Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier

Territoires imaginaires



PORTFOLIO

Roger Bellemare
présente

Fernand Leduc

NOUVELLES RUBRIQUES

Formes de vie / Politique du présent

Pierre Popovic et Érik Bordeleau

Événement

Raphaël Sigal

Paroles sauvages

Marie-Paule Grimaldi et Maxime G. Langlois

Spirale

www.magazine-spirale.com

DIRECTEUR

Sylvano Santini

RÉDACTEUR EN CHEF

Samuel Mercier

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Julie Béllis

COMITÉ DE RÉDACTION

Gilles Dupuis
Claire Legendre
Alexis Lussier
Alice Michaud-Lapointe
Manon Plante

RESPONSABLE DE LA RUBRIQUE

« PAROLES SAUVAGES »

Marie-Paule Grimaldi

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Guy Champagne
Louise Déry (présidente)
Roxane Desjardins
Pascal Genêt
Rina Olivier
Sylvano Santini

DIRECTION DE LA COLLECTION

« NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »

Nicolas Lévesque et André Lamarre

CORRECTION

Roxane Desjardins

PUBLICITÉ

Maxime D. Rancourt

CONCEPTION ARTISTIQUE

GRAPHISME ET IMPRESSION

Mardigrade inc.

COORDONNÉES

4067, boul. St-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 903-2885
Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com

DISTRIBUTION

Gallimard ltée
3700 A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Tél. : 514 499-0072 Fax : 514 499-0851
Courriel : info@gallimard.qc.ca

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :
www.magazine-spirale.com

PAR TÉLÉPHONE :

514 903-2885

PAR COURRIEL :

info@magazine-spirale.com

PAR LA SODEP :

Tél. : 514 397-8669

Courriel : abonnement@sodep.qc.ca

Site : www.sodep.qc.ca

TARIFS AVANT TAXES, POUR 1 AN/4 N^{OS} :

- Canada (individu) : 40,00 \$
- Canada (étudiant) : 30,00 \$
- Canada (institution) : 50,00 \$
- Canada (soutien) : 80,00 \$ ou plus
- Étranger (É.-U.) : 60,00 \$
- Étranger (outre-mer) : 80,00 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque nationale du Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-07-5

DROITS D'AUTEUR

ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec

Tél. : 514 988-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

NOS COLLABORATEURS (N° 250)

Guillaume Asselin [Cégep Marie-Victorin], Gérard Beaudet [Institut d'urbanisme, Université de Montréal], Érik Bordeleau [SensLab Concordia], Gilbert David [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Marie-Hélène Constant [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Gilles Dupuis [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Pierre-Alexandre Fradet [Département de philosophie, Université Laval/ENS Lyon], Francis Gauvin [Doctorat en sémiologie, UQAM], Marie-Paule Grimaldi [Poète, performeuse, artiste communautaire et médiatrice intellectuelle et culturelle], Hervé Guay [Département de lettres et communication sociale, UQTR], Martin Hervé [Chercheur indépendant], Sylvie Lacerte [Critique et commissaire indépendante], Marie Claire Lancôt Bélanger [Critique et psychanalyste], Martine-Emmanuelle Lapointe [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Maxime G. Langlois [Département de philosophie, Université de Montréal], Benoît Melançon [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Samuel Mercier [Département d'études littéraires, UQAM], Élisabeth Nardout-Lafarge [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Guillaume Nolin [Animation et programmation de l'émission *Schizophrénie*, CISM 89,3 FM], Marcel Olscamp [Département de français, Université d'Ottawa], Jérémie Perrault [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Pierre Popovic [Département des littératures de langue française, Université de Montréal], Marc-Alexandre Reinhardt [Département de littérature comparée, Université de Montréal], Raphaël Sigal [New York University]



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



SPIRALE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep). Consultez les archives numériques du magazine (2002-2009) sur le site ÉRUDIT [www.erudit.org].

PROTOCOLE

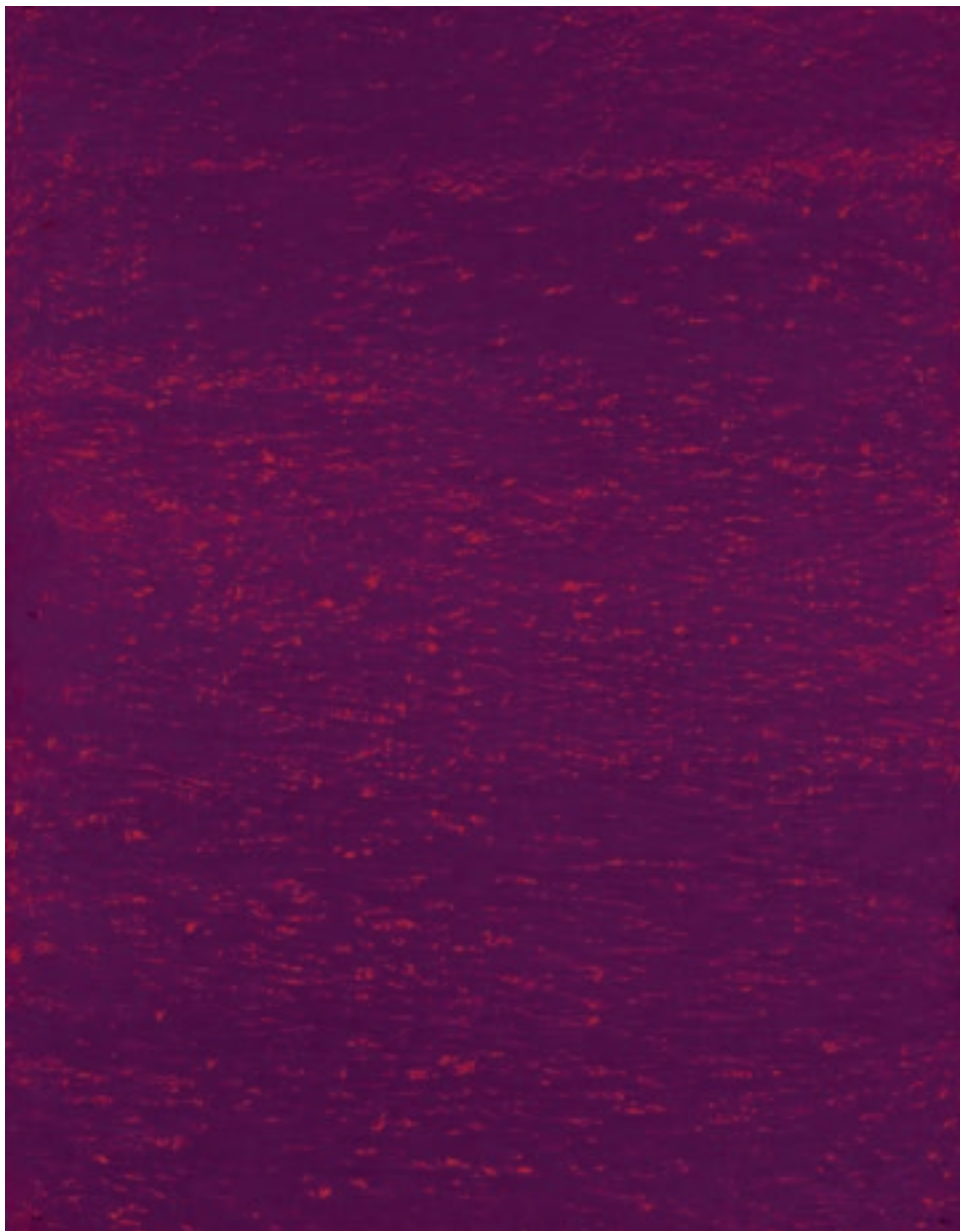
Le magazine culturel **SPIRALE** ne publie que des textes originaux et inédits. Le comité de rédaction reçoit les manuscrits en trois formats : les « En bref », comptes rendus d'au plus 400 mots ; les textes simples, d'au plus 800 mots ; les textes doubles, d'au plus 1700 mots. Des intertitres doivent être insérés aux 400 mots dans les textes simples et doubles. Le bloc référence (titre de l'article, nom du collaborateur, adresses postale et électronique, téléphone ; titre et auteur de l'ouvrage recensé, traducteur, maison d'édition, année de publication, nombre de pages) doit être reproduit sur une feuille séparée. Les collaborateurs sont priés de transmettre leur article en document WORD (de préférence) par courrier électronique. La rédaction se réserve le droit d'opérer des changements mineurs sur les textes reçus et acceptés par le comité, et ce sans préavis. Dans le cas où des corrections plus importantes seraient jugées nécessaires, le collaborateur pourrait être appelé à modifier son texte, puis à le représenter au comité. Il est exigé des collaborateurs qu'ils joignent leurs coordonnées à tout texte envoyé, ce qui facilite la communication avec la rédaction, ainsi que l'envoi de la rétribution allouée pour la rédaction de tout article, qui s'effectue à l'occasion de la rencontre annuelle des collaborateurs en juin de chaque année. **SPIRALE** n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les manuscrits refusés par le comité et non publiés ne sont pas rendus. Tout article retenu est susceptible d'être disponible sur notre site Internet et sur le site ÉRUDIT. Les opinions émises ne sont pas nécessairement celles de la rédaction et n'engagent que leurs auteurs.



PORTFOLIO

19 FERNAND LEDUC
[par Roger Bellemare]

Roger Bellemare signe la présentation d'un portfolio consacré à l'un de nos plus grands artistes récemment disparu, **Fernand Leduc**. Dans une démarche toute personnelle et empreinte d'amitié, l'auteur nous révèle un Fernand Leduc intime et nous livre la quête qui l'a accompagné tout au long de son œuvre : celle des lueurs et de la lumière. De l'automatisme duquel il a souhaité se libérer aux derniers pastels qu'il a exposés aux Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, l'artiste n'a eu de cesse de fouiller les énergies de la matière et de la couleur. Roger Bellemare recompose la traversée d'une œuvre qui s'étend sur plus de soixante ans, par des récits émaillés de citations chères à l'artiste.



Mon Tibet à moi (détail), 2011, Pastel à l'huile apprêté à froid sans acide, 7 éléments, 60 x 46 cm chacun
Photo : Guy L'Heureux, Collection Marc Bellemare, Québec, © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)

Sommaire

NUMÉRO 250 | AUTOMNE | 2014



ÉDITORIAL

- 5 « Vers un destin insolite »
[par Sylvano Santini]

FORMES DE VIE / POLITIQUE DU PRÉSENT

- 6 La gauche à droite : icebergs à tribord
[par Pierre Popovic]
9 Féministes sorcières, féminismes révolutionnaires
[par Érik Bordeleau]

ARTS VISUELS

- 12 *N'être plus qu'un lieu*
d'Angèle Verret
[par Sylvie Lacerte]
14 *The Clock*
de Christian Marclay
[par Francis Gauvin]

ROMAN

- 16 *Suzanne et les croûtons*
de Claude Louis-Combet
[par Martin Hervé]
17 *Écrire pour quelqu'un*
de Jean-Michel Delacomptée
[par Marie Claire Lanctôt Bélanger]
53 *The Dream of the Great American Novel*
de Lawrence Buell
[par Marcel Olscamp]

POÉSIE

- 55 *Ne calme pas les dragons*
de Jean-Marc Desgent
[par Guillaume Asselin]
57 *Under The Skin of War*
de Chantal Ringuet
[par Emmanuel Kattan]

PHILOSOPHIE ET PSYCHANALYSE

- 58 *L'autre portrait*
de Jean-Luc Nancy
[par Ginette Michaud]
60 *Au cœur de l'économie, l'inconscient. Avoir ou être ?*
de René Major
[par Ginette Michaud]

ESSAI

- 63 *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*
de Marc Augé
[par Marie Claire Lanctôt Bélanger]
64 *L'origine de la danse*
de Pascal Quignard
[par Guillaume Asselin]
66 *Nay Rather*
d'Anne Carson
[par Marc-Alexandre Reinhardt]

THÉÂTRE

- 68 *Festival TransAmériques*
[par Hervé Guay]
71 *Face au mur*
texte de Martin Crimp, mise en scène
et scénographie d'Hubert Colas

La ville

texte de Martin Crimp, mise en scène, scénographie
et vidéo de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin

Cœur

mise en scène de Robert Lepage
[par Gilbert David]

MUSIQUE

- 74 *EM15 Elektra / MUTEK*
[par Guillaume Nolin]

ÉVÈNEMENT

- 76 Crise de la quarantaine. *Semiotext(e)*
et *Schizo-culture*
[par Raphaël Sigal]

PAROLES SAUVAGES

- 78 La position de l'écoute
[par Marie-Paule Grimaldi et Maxime G. Langlois]

DOSSIER

TERRITOIRES IMAGINAIRES

- 31 Présentation
[par Martine-Emmanuelle Lapointe
et Samuel Mercier]
33 J'ai créé un monstre
[par Benoît Melançon]
35 *Le sel de la terre* et *Arvida*
de Samuel Archibald
[par Gérard Beaudet]
37 Entretien avec Rafaël Ouellet
[par Pierre-Alexandre Fradet]
41 *Dans la nature jusqu'au cou*
d'Avec pas d'casque
[par Jérémie Perrault]
43 *La fiancée américaine*
d'Éric Dupont
[par Élisabeth Nardout-Lafarge]
45 *Le rang du cosmonaute*
d'Olga Duhamel-Noyer
[par Marie-Hélène Constant]
47 *Dixie*
de William S. Messier
[par Gilles Dupuis]
49 *La déesse des mouches à feu*
de Geneviève Pettersen
Malabourg
de Perrine Leblanc
[par Martine-Emmanuelle Lapointe]

« Vers un destin insolite »

« *Sur les flots bleus* » des univers quotidiens que l'on traverse de jour comme de nuit, la question qui a peut-être encore un sens est celle affligeante que Debord a énoncée par bravade il y a déjà longtemps : « *Qu'est-ce qui ne serait pas du temps perdu ?* » La question est radicale en ce qu'elle fait état du capital qui a investi toutes les sphères de l'activité humaine, même les plus intimes. Il faut toutefois insister sur sa radicalité en la détournant de son sens strictement économique et politique. La question doit être prise dans l'absolu pour nous apparaître insensée, car c'est là qu'elle parvient à nous fait comprendre que nous sommes bornés à la fois par le rêve de perdre son temps et par l'effort de ne plus se sentir coupable lorsqu'on le perd effectivement. « *Qu'est-ce qui ne serait pas du temps perdu ?* » Les réponses abondent certes, mais elles sont toutes relatives. Les actes nobles, par exemple, ne donnent pas l'impression de perdre son temps : aider son prochain, militer pour une cause quelconque, s'éduquer, prendre soin de ses enfants, lire un roman, écrire un poème, visiter un musée, aller au théâtre ou au concert. Les actions critiques offrent pareillement d'excellentes justifications : blâmer les politiciens, haïr les humoristes, rédiger une lettre pour le courrier des lecteurs, ironiser à n'en plus finir, désespérer du monde. Les gestes utiles éloignent aussi du temps perdu : travailler, faire de l'argent, l'économiser, le dépenser, acheter une maison, une voiture, assurer la survie de son couple, prendre soin de sa santé. Les actions superflues, de pur luxe, peuvent enfin servir d'alibi : voyager, noter les fautes de français dans les médias, collectionner des objets rétros, manger bio, écouter Lady Gaga, faire l'amour, boire du vin, jouer au golf, lire une revue.

L'inutilité de cette énumération qui aurait pu se prolonger infiniment découle de l'évidence des réponses et de l'arbitraire de leur classement. Mais c'est justement ces dernières qui nous rendent incapables d'imaginer une seule seconde qu'on perd absolument son temps.

La question n'invite pas pourtant à retrouver le temps perdu (perd-on son temps à lire Proust ?) ou encore à le regagner en arrêtant, sur écran noir, les images aliénantes du spectacle généralisé (citer Debord pour passer le temps ?), mais à imaginer qu'on se retrouve sur une île déserte ou dans la jungle pour rejouer les tourments de la vie sociale et amoureuse à l'état fantasmé de la nature, comme dans le vieux film de Wertmüller qui a donné son titre et ses premiers mots à ce texte ou encore dans *Tropical Malady* d'Apichatpong. Un tel retour est utopique, c'est-à-dire qu'il est un jeu d'espace et de traduction qui nous fait

éprouver autrement le temps en brisant l'évidence des habitudes qui nous le fait perdre, exactement comme le cinéma a rompu jadis avec le mouvement sensorimoteur pour nous donner un peu de temps à l'état pur (Deleuze, autre temps perdu ?). Il ne faudrait pas confondre ici l'utopie avec l'espérance de réenchanter le monde (c'est l'admirable méprise du temps perdu de *Grizzly Man* qu'a bien saisie Herzog) ou d'en vaincre tous les maux, mais avec la volonté d'entreprendre une action intense dans la durée.

On présentait cet été à la Fonderie Darling l'œuvre vidéographique de Dora Garcia. L'un de ses films, *The Joycean Society* (2013), montrait des personnes à Zurich, pour la plupart âgées, qui se rencontrent hebdomadairement pour lire patiemment, phrase par phrase, mot à mot, *Finnegans Wake*. Leur première lecture a duré onze ans ; elles en sont aujourd'hui à leur troisième. Voilà donc presque trente ans qu'elles poursuivent le projet utopique de totaliser la lecture de cette œuvre, tout en sachant très bien qu'elles n'y arriveront jamais. Ce film m'a donné l'impression de me retrouver non pas sur une île déserte mais dans un monastère du Moyen Âge où des moines cherchent à faire durer la lecture d'un texte sacré pour en éprouver intensément l'éternité. Les groupes de lecture sont légion et ils ont tous leur manie. Mais la société joycienne sophistiquée tellement la sienne qu'elle renoue paradoxalement avec une lecture naturelle et primitive qui se ressent dans le corps. Et c'est bien pourquoi elle élève son geste insensé au sublime, car en perdant infiniment son temps, cette société d'infatigables en éprouve la raison.

Le temps parfois que l'on perd nous mène vers un destin insolite. J'imagine *Spirale* rivaliser avec l'utopie de la société zurichoise : depuis plus de 35 ans, le magazine court derrière la culture qui se dérobe incessamment devant lui. Ce qui ne veut pas dire que la poursuite est vaine mais simplement que la course est utopique, c'est-à-dire intense dans la durée. Voilà, à mon sens, une façon d'éprouver le temps : c'est comme sentir un éternel changement de peau, la mystérieuse mue des règnes.

Mais cela n'est que conjecture ; la question demeure...

Nouvellement à la barre de *Spirale*, je salue mon prédécesseur Patrick Poirier.

Sylvano Santini

RENCONTRE AVEC SAMUEL ARCHIBALD

Rencontre avec l'écrivain Samuel Archibald autour du dossier « Territoires imaginaires ». Cette rencontre sera animée par Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier, qui ont dirigé le dossier thématique. À la librairie Olivieri, le 20 octobre à 18 h.

PRIX SPIRALE EVA-LE-GRAND

Les membres du comité de rédaction de *Spirale* sont fiers d'annoncer que le lauréat 2013-2014 du prix *Spirale* Eva-le-Grand est Pierre Popovic pour son essai *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique* (Le Quartanier, 2013). L'intelligence théorique et la richesse d'une lecture qui nous fait découvrir à nouveau un roman abondamment commenté font de cet essai un livre remarquable. Nous sommes fiers de l'ajouter à la liste des essais primés par *Spirale*.

La remise du prix aura lieu le 20 octobre à la librairie Olivieri, à la suite de la rencontre avec Samuel Archibald.

NOUVEAUTÉ

Puisqu'il est de mise de se distinguer en prenant les commandes d'un magazine, j'ai proposé de nouvelles rubriques dont les textes ne sont pas consacrés nécessairement à la recension d'objets matériels ou de spectacles payants. Ces rubriques touchent au commun. Je les laisse délibérément orphelines de présentation, car j'aimerais qu'elles développent leur propre contenu au fil des numéros. C'est une expérience qui comporte un risque certes, mais c'est aussi une invitation aux collaborateurs et aux collaboratrices à participer activement à concevoir un contenu consacré aux pratiques singulières, aux propositions d'existence, à l'intervention directe. *Formes de vie / Politique du présent, Événement et Paroles sauvages* en sont, pour l'instant, les titres. Les textes qu'on y trouve dans ce numéro n'ont pas tous été écrits expressément pour ces rubriques. Ils correspondent toutefois au propos et au ton que j'aimerais leur donner. C'est pourquoi j'ai cru bon les y placer.



La gauche à droite : icebergs à tribord

PAR PIERRE POPOVIC

L'AVENIR D'UNE DÉSILLUSION

d'Éric Fassin

Éditions Textuel, 61 p.

PLUS NOIR DANS LA NUIT. LA GRANDE GRÈVE DES MINEURS DE 1948

de Dominique Simonnot

Calmann-Lévy, 267 p.

En avril 2014, un éditorial du *Nouvel Observateur* a pour titre « Manuel Valls est-il de gauche ? ». Cette question est un aveu. Comment un hebdomadaire de gauche peut-il se demander si, nommé par un président élu sous la bannière de la gauche, le premier ministre d'un gouvernement tenu de mettre en vigueur un programme de gauche est de gauche ? Cherchez l'erreur. Afin de répondre par l'affirmative, Laurent Joffrin monte une argumentation convenue. Il considère des pays qui ont réussi à traverser « la crise » mieux que les autres en appliquant les recettes du conservatisme néolibéral : coupes draconiennes dans les dépenses publiques, réduction radicale de la dette de l'État dans des délais spartiates, baisses dans les impôts directs, désengagements de l'État, ouverture de services divers à la privatisation, philosophie thatchérienne (*TINA – There is no alternative*), allègement des « charges » et réduction de la fiscalité pour les entreprises, etc. Pour Joffrin, c'est par là qu'il faut passer pour réduire le chômage, diminuer la misère et augmenter le pouvoir d'achat. Et de citer entre autres l'exemple du Canada de Stephen Harper, un progressiste bien connu, avant de conclure sur ce paradoxe de salon : pour obtenir des résultats de gauche, il faut mener une politique de droite. Donc : Manuel Valls est de gauche, C. Q. F. D. De

telles prouesses sophistiquées sont courantes et traduisent la défaite idéologique de ce qu'il est convenu d'appeler « la gauche ». Cette débâcle s'accompagne d'une gestion des affaires calamiteuse. Les « résultats de gauche » qui auraient dû être obtenus par « la politique de droite » menée par « un pouvoir de gauche » ne sont pas là. Au contraire : le chômage atteint des chiffres alarmants, le déficit s'accroît, le pouvoir d'achat décline, les inégalités montent en flèche, les jeunes sont exclus du monde du travail. *Resultado fatal* : « la gauche » va de défaite en défaite aux élections (municipales, européennes). Et pire : les électeurs qu'elle perd vont vers l'extrême droite de Marine Le Pen. Le paysage est d'autant plus morose que la France est une sorte de baromètre idéologique européen. Or, en raison du vide créé par le pouvoir socialiste, le terrain des débats sociaux et poli-

tiques est déterminé par les thèmes, les valeurs, les représentations, les argumentaires de l'extrême droite, la droite elle-même se rapprochant autant qu'elle le



peut de cette dernière et s'en trouvant « décomplexée ». En résulte un climat trouble, irrigué de sentiments de trahison et d'impuissance. Dans cette mouise, nombre de textes affrontent la situation telle qu'elle est et cherchent à trouver des raisons et des moyens d'agir.

REPRENDRE LA MAIN

Gauche : l'avenir d'une désillusion examine la façon dont la gauche a renoncé à ses idéaux de liberté, d'égalité et de justice. Prenant acte que la politique du gouvernement socialiste est d'obédience néolibérale, Éric Fassin montre que l'image de « social-démocrate » affichée par le président Hollande est un faux-semblant. La social-démocratie consistait à « protéger la société des marchés »,

prise en compte de la pénibilité du travail dans la gestion des retraites sont autant d'abjurations qui ont offert la scène politique à l'hégémonie idéologique de la droite.

Selon Fassin, la première chose à faire pour combattre cette défaite idéologique est de « reprendre la main ». Au moins sur l'affaire du « mariage pour tous », écrit-il, le foyer du débat a été choisi par la gauche en accord avec ses idéaux de liberté et d'égalité des droits. L'exemple est à suivre, mais ne pourra donner des fruits que si des enjeux clairs sont présentés aux gens, car il s'agit de refonder « le peuple », non plus comme par le passé sur la base d'un grand récit historique enlevant, mais sur la base de ce que les citoyens dorénavant désirent :

Pour que les mots se convertissent en actions, il faudra des relais, et des passeurs.

le hollandisme, lui, cherche à « protéger les marchés de l'État ». S'il est désormais une hégémonie idéologique de la droite, c'est en raison de semblables reniements qui font par exemple que, depuis une trentaine d'années, la déréglementation des mouvements de capitaux, la préséance de l'actionnariat sur le salariat et la précarisation des emplois n'ont été combattues par la gauche que de façon verbale, de sorte qu'elle ne se distingue de la droite sur ces plans que par un pégueux supplément d'âme. S'est répandue l'idée charmante que, au pouvoir, la gauche frapperait inéluctablement le mur de la réalité ; elle annule alors son projet, car elle doit « être responsable », c'est-à-dire faire la même chose que la droite. Éric Fassin combat avec force cette manière consensuelle de voir les choses : elle ne débouche même pas sur le maintien d'un *statu quo* médiocre ; elle ouvre une avenue à l'extrême droite et à sa vision du monde. La préservation de la démocratie exige le dissensus et la possibilité d'une alternative crédible. L'abandon de propositions telles que l'arrêt de la politique antidiscriminatoire, l'octroi du droit de vote aux immigrés aux élections locales et la

faire partie intégrante du projet social, être dûment invités et pris en compte dans le débat public. Deux propositions s'ensuivent. D'une part, il est nécessaire de partir d'enquêtes et d'expériences menées sur le terrain, de sorte à faire naître une démocratie participative engageante. D'autre part, les nouvelles technologies sont essentielles : leur potentiel de nuisance (la surveillance et le contrôle social) doit être critiqué, mais elles sont un moyen efficace pour produire un élargissement de la démocratie. La quatrième suggestion est un impératif : éviter tout repli sur soi, mais éviter aussi toute globalisation qui ne viserait pas une internationalisation de la lutte contre les inégalités. Enfin, la cinquième action invite chacun à « se réapproprier un langage détourné ». Quand le mot « intégrer » passe au pronominal « s'intégrer », c'est une fonction dévolue à la société (l'intégration des citoyens et des nouveaux arrivants) qui est transformée en contrainte imposée à des individus (tenus de se mouler dans un cadre normatif) et, remarque Fassin, « tant qu'on continuera de parler, au lieu de "cotisations", de "charges", celles-ci vont immanquablement "peser" ; elles paraî-

tront forcément "trop lourdes", et la seule politique raisonnable sera, inévitablement, leur "allègement" ».

UNE ARCHÉOLOGIE DU PRÉSENT

Une autre tâche nécessaire est de sortir du caractère hypnotique du « journal télévisé » (l'effet « 20 heures »), avec sa propension au « scoop », sa succession de rubriques, ses simulacres d'histoire, sa fabrication d'oubli si rodée qu'elle engendre l'oubli du fait qu'on a oublié, sa propension à s'occuper des « célébrités » et sa manie du « feuilleton ». Il importe en effet de donner de la durée au présent, au lieu d'aller de commémorations en « journées » (de la faim dans le monde, de la solidarité). Les écrivains et les gens de culture ont à cet égard un grand rôle à jouer. Dominique Simonnot s'est attelée à la tâche dans *Plus noir dans la nuit*. Consécutif à une enquête de terrain de trois années, son récit raconte « la grande grève des mineurs de 1948 » et retrace les suites fort peu glorieuses pour l'État et les pouvoirs politiques successifs de cette grève sur une durée de quelque soixante ans. Simonnot rappelle ce qu'était la vie des mineurs dans les cités minières du nord-ouest de la France : la dureté du travail (hommes, femmes et galibots), la pauvreté des familles dans les corons, la peur obsédante des accidents et des coups de grisou, le rôle compensatoire des estaminets, des bals et de la colombophilie (faire voler des pigeons dans le ciel quand on passe ses journées sous terre à respirer de la poussière de charbon), la surveillance permanente des « gardes des mines » (chargés par exemple de commander le lavage des trottoirs et de repérer les « mauvaises têtes »). Ce monde était tout entier sous la coupe des compagnies des mines, les houillères : elles imposaient une hiérarchie sociale et des règlements stricts tant au travail qu'en dehors du travail, maquillaient leur violence institutionnelle sous une fragrante morale cathopaternaliste, sous-évaluaient systématiquement le nombre (accablant) des victimes de la silicose et faisaient tout ce qu'elles pouvaient pour ne pas avoir à payer une rente à la veuve d'un mineur mort. Renommés pour leur résistance face à l'occupant nazi, les mineurs s'engagent dès la libération en

1944 dans l'effort de reconstruction du pays. Mais à l'automne 1948, alors qu'ils demandent en vain un salaire décent (les prix avaient augmenté de 30 % sans que les salaires bougent) et des conditions de travail plus sécuritaires, ils n'ont d'autre choix que de se mettre en grève. Tout le bassin minier débraie. La répression est épouvantable. Le ministre de l'Intérieur, le socialiste Jules Moch, envoie 60 000 hommes armés (de mitraillettes), CRS et soldats, et un certain François Mitterrand, alors secrétaire d'État, fait du zèle en précisant que « *les forces de l'ordre, lorsqu'elles sont assaillies, pourront se défendre après les sommations réglementaires* ». C'est à ce moment-là que naît l'expression « *CRS-SS* », dont l'origine est faussement attribuée à mai 1968 : frappés sans ménagement au cours des interrogatoires, les mineurs ne voient pas la différence entre les coups qu'ils reçoivent des compagnies républicaines de sécurité et ceux qu'ils recevaient deux ou trois années auparavant des Schutzstaffel. Il y a des blessés par centaines et des morts. Les socialistes au pouvoir font tirer sur les ouvriers. Cela dure deux mois, puis les mineurs, dont les familles crèvent de faim,

aucune des entreprises de la région. Et cela dure. Pour les anciens grévistes, la débrouille et la misère deviennent, et pour longtemps, un lot quotidien. Certains d'entre eux se battent pour que soient reconnues la légitimité de leur grève et l'illégalité des mesures dont ils sont l'objet : pendant cinquante ans, ils vont adresser des kyrielles de lettres et d'appels à la classe politique, en vain. En 1981, l'arrivée au pouvoir de la gauche leur donne de l'espoir mais, les procès et les décisions politiques d'autrefois leur collant aux basques, ils sont exclus de la loi d'amnistie stipulant que les travailleurs licenciés à la suite d'une grève puissent obtenir réparation. Ils frappent à toutes les portes, connaissent l'ineffable joie de se faire promener de bureau en bureau et de ministre en ministre, et finissent toujours par être déboutés. Une seule voix dit clairement que leur licenciement était illégal et qu'ils ont droit à « *une reconstruction de carrière* » (c'est-à-dire à une réparation pour les années où on les a empêchés de travailler et de poursuivre leur carrière de mineur avec les degrés d'ancienneté afférents), celle de Robert Badinter, mais la circulaire envoyée par ce dernier en 1984 est – délibérément – restée lettre

socialiste, ne s'est pas mise à lâcher les revendications ouvrières et populaires hier, qu'elle doit être sur ce plan observée et critiquée autant que la droite, autrement dit : qu'il faut empêcher que « la gauche » devienne un simple fétiche langagier et se préserver de l'illusion que ce fétiche constitue une garantie du programme politique qu'on lui associe. Que la refondation d'un espace de pensée politique animé par un progressisme actualisé ne se fera que par une écoute réelle de ce qui se passe sur le terrain, en opposition radicale avec l'autisme et la surdité dont la classe politique, toutes familles confondues, est capable. Que le récit de la souffrance sociale dont ont été victimes les grévistes que Dominique Simonnot *a écoutés et vraiment rencontrés* n'est pas sans lien avec le fait que la région Pas-de-Calais est désormais aux mains du Front national (ce n'est évidemment pas la seule raison').

FLÈCHE DE TOUT BOIS

Analyser les renoncements du hollandisme et la suffisance avec laquelle ils sont donnés comme une sorte de *must* contemporain, faire le récit de la vie des mineurs de 1948 et dresser la liste de ce qu'on leur a fait subir sont des manières de réagir à la mouise ambiante et de préparer l'avenir. Ce ne sont pas les seules, loin de là. Cependant, pour que les mots se convertissent en actions, il faudra des relais, et des passeurs. Sur ce plan, les choses seront ardues. Les réductions de la dépense publique, la montée de l'extrême droite et la politique du gouvernement français ont eu pour effet de mettre à mal ou de supprimer toute une série d'organisations et d'associations socioculturelles qui accomplissaient un rôle fondamental dans l'entretien d'une culture démocratique, laquelle est indispensable sauf à croire que la démocratie se limite à faire une croix dans un carré tous les cinq ans. ┘

La refondation d'un espace de pensée politique animé par un progressisme actualisé ne se fera que par une écoute réelle de ce qui se passe sur le terrain.

renoncent, la mort dans l'âme. Mais ce n'est pas fini. La répression va continuer, en une manière de longue vengeance. Trois mille mineurs sont licenciés (dans un pays où le droit de grève est pourtant inscrit dans la constitution), des procès torchonnés mènent à 1342 condamnations à la prison ferme, les amendes pleuvent, les rétorsions administratives sont légion, nombre de familles sont expulsées des cités. Comme toujours, la violence passe par le langage : dans les médias, la grève est une « *insurrection* », et les mineurs des « *insurgés* ». Et cela continue. Les houillères ont le bras long : on s'arrange pour que les licenciés de la mine ne puissent trouver de travail dans

morte. Dans les années 2000, des avocats, courageux, les aident à porter leur cause au Conseil de prud'hommes de Versailles. En 2005, les mineurs gagnent – ils ne sont plus qu'une trentaine ! – et obtiennent 30 000 euros par famille. Mais la ministre de l'Économie, la très humaine Christine Lagarde, pousse la société des Charbonnages de France et l'Agence nationale pour la garantie des droits des mineurs à se pourvoir en cassation, et la décision est cassée. Que montre ce long feuilleton honteux ? Qu'aucun droit, jamais, ne s'est obtenu facilement, du fait de la grandeur d'âme des instances de pouvoir. Que « la gauche », et particulièrement le Parti

1. Une lueur d'espoir apparaît au moment de clore ce compte rendu : cela ne veut pas dire que cela va marcher, mais au moins, ce 11 juillet 2014, Christiane Taubira vient de demander au ministère de l'Économie de « *réparer une injustice jamais réparée* » et d'indemniser les mineurs grévistes de 1948 ainsi que leur ayants droit (vu leur âge, cette dernière précision est très utile !). Le livre de Dominique Simonnot n'est pas pour rien dans cette nouvelle.



Féministes sorcières, féminismes révolutionnaires

PAR ÉRIK BORDELEAU

À l'été 2013, un séminaire autonome articulé autour du thème « Défaire l'Occident » s'est tenu sur le plateau de Millevaches, une région sauvage et de tradition résistante en plein cœur de la France, non loin du désormais célèbre village de Tarnac. Une compilation de textes hétéroclite et inspirée intitulée *Féminismes révolutionnaires* a circulé parmi les participants à cette occasion. Ce recueil est le fruit d'un désir d'intervention stratégique dans les milieux politiques radicaux afin de mettre en évidence l'enjeu du *domestique*, entendu au sens le plus large : il invite à de nouvelles manières de penser *l'habiter en commun* et la question des attachements qui font territoire. La compilation regroupe des textes issus d'horizons fort divers, du *black feminism* américain aux témoignages de travailleuses du sexe de Montréal en passant par la « King Kong théorie » de Virginie Despentes.

Cette publication samizdat a été expressément conçue pour les soins de cette rencontre. C'est la raison pour laquelle elle ne se trouve pas en ligne. Pourquoi alors vouloir en parler à des lecteurs qui ne sont pas, à première vue du moins, directement concernés ? Pourquoi vouloir en prendre le relais et en poursuivre le geste à ma façon ? Simplement, par goût du partage des rencontres qui réjouissent et foisonnent. Et aussi pour mieux éprouver et mettre à

Supposons que les Espagnols soient chassés ou réduits à merci. Supposons que de semblables soulèvements en Amérique du Nord et au Canada brisent l'hégémonie anglaise et française. Que se passerait-il ? Un aussi vaste territoire peut-il être tenu sans l'habituel appareil gouvernemental, avec ses ambassadeurs, son armée et sa marine ? Non ; ils ne peuvent tenir le pays que par la sorcellerie. Ceci est une révolution de sorciers et je dois y trouver ma place comme sorcière.

— William Burroughs,
Les cités de la nuit écarlate

l'épreuve le tissage des pensées qui s'y enchevêtrent. J'invite les lecteurs de *Spirale* à se laisser prendre au jeu et à explorer avec moi les chemins de traverse qui se profilent à même cet improbable paysage de pratiques et de pensées. Parce qu'au final, penser, n'est-ce pas toujours suivre une ligne de sorcière, comme l'ont un jour suggéré deux célèbres mages philosophes et intercesseurs confirmés ?

DES FAISEUSES D'HISTOIRE

La première section du recueil, « Sciences et féminismes », présente des extraits tirés des travaux de constructivistes spéculatives

prenant le relais du féminisme perspectiviste de Donna Haraway. Ces femmes, qui participent pour la plupart du milieu universitaire belge, accordent une attention toute particulière à la nécessité de se situer activement et sur le mode de la *fabulation* afin de fabriquer un *nous* féminin, contemporain et historiquement localisé qui sache résister à l'amnésie. Un *nous* prompt à « *faire des histoires* » donc, comme en fait foi *Les faiseuses d'histoires : que font les femmes à la pensée ?* de Vinciane Despret et Isabelle Stengers, dont figure un extrait dans le recueil. Ce livre d'une étonnante vigueur s'ouvre sur un appel qui détaille les obligations et procédures de fabrication

d'un *nous* défini avec une rigueur et une précision quasi techniques, appel auquel répondent une série de lettres venant de penseuses amies et qui composent pièce par pièce ce collectif bien appointé. Ce texte tramé entre plusieurs femmes décidées à se lier d'une commune aventure – *textus*, c'est bien un « tissage de signes » qui, à la différence du simple commentaire, exprime un engagement – témoigne d'un effort concerté pour apprendre à hériter d'un mot d'ordre de Virginia Woolf, *Think we must*, adressé à l'origine aux « filles des hommes cultivés ». De cette induction initiale et de ses reprises multiples et polyphoniques se dégage une puissance transindividuelle qui brouille la distinction du personnel et du politique. Elle devient le vecteur privilégié d'expériences métamorphiques et proprement *sans nom* :

Situées par ce « nous », celui des « filles infidèles de Virginia Woolf », l'évocation de nos expériences devient anonyme, parlant d'autre chose que de nous, comme sont anonymes les points d'inflexion d'une vie, ce qui fait rencontre ou décision, ce dont on n'est jamais l'auteur alors même que l'on ne cesse, qu'on le sache ou non, d'en explorer les conséquences, d'en produire le sens. (Vinciane Despret et Isabelle Stengers, *Les faiseuses d'histoires : que font les femmes à la pensée ?*, La découverte, 2011.)

L'assemblage composite et expérimental des *Faiseuses d'histoires* illustre de manière exemplaire la méthode pragmatiste adoptée par Stengers et ses consœurs, pragmatisme inspiré des travaux de William James et se caractérisant par un « souci des conséquences, voire l'invention, la spéculation sur les conséquences », comme Stengers me le confiait dans une entrevue publiée dans les *Nouveaux cahiers du socialisme* à l'automne 2011. Y brille d'abord l'importance conférée à l'explicitation fine des modes par lesquels les éléments hétérogènes d'un agencement font collectif, manière de se prémunir contre la tendance à la fusion extatique des différences dans un embrassement « commun » (Stengers est particulièrement intransigente sur ce point). Mais on y reconnaît également le respect scrupuleux du caractère obscur et idiorhythmique de cette jouissance constitutive sans laquelle aucune formation collective ni aucune expérience métamorphique ne peut être sérieusement envisagée – *self-enjoyment* qui fait la teneur propre de ce que Stengers appelle, dans son traité cos-



Per Benedictionen, de Chiara Fumai, collage et broderie sur des pages de *Early Theological Writings* de Hegel, 41,2 x 27,5 cm, 2014. EV. © APALAZZOGALLERY et Chiara Fumai.

mopolitique intitulé *Pour en finir avec la tolérance*, la « composante sédentaire des pratiques ». Il faut connaître le type de clivages théoriques régnant au sein des milieux politiques radicaux pour apprécier à sa juste mesure l'audace et le sens du tact dont ont fait preuve les auteurs de cette compilation en cherchant à injecter une dose de différenciation spéculative-pragmatiste dans l'incandescente forme-de-vie militante.

LA MISÈRE DE L'ACCUSATION CATÉGORIQUE

La deuxième section du recueil, intitulée « Black feminisms », est placée sous le signe de l'offensive. En donnant écho à la « sororité révolutionnaire » poétique et émancipatrice dont se réclame bell hooks ou au « principe de plaisir » invoqué par Laura Alexandra Harris, il s'agit d'affirmer la joie constitutive d'un être-en-lutte qui sache en finir avec le victimisme larvé qui domine tout un pan du féminisme et le rive à un sacro-saint « vécu de la domination ». Les artisans de la compilation s'inquiètent en effet « de voir en Amérique du Nord et en Europe se poursuivre encore et depuis 40 ans cette litanie interminable de plaintes, associée toujours plus à l'échelonnement raffiné des catégories de la domination, à leur cumulativité, selon une évaluation quasi mathématique des tares dont ces

« catégories dominées » sont censées être affublées. » On pensera entre autres exemples à l'hypothèse délétère de Léo Thiers-Vidal, selon laquelle la domination est l'essence même de la subjectivité masculine ; ou encore au moralisme de l'intersectionnalité des oppressions et à ce qu'elle recèle de jouissance maligne, découlant d'une entreprise de *reddition de comptes* sans cesse reconduite. Rien de plus triste et prévisible en effet que les enrôlements rigoristes au nom d'un matérialisme sociocritique qui fait de la prise de conscience des « privilèges » le champ de bataille premier de l'anti-oppression ; ou les pratiques d'identification qui se voudraient on ne peut plus « réalistes » mais qui n'autorisent de se saisir des existences qu'en général, comme l'objet plus ou moins décharné d'une *catégorie*. C'est que, conformément à l'étymologie grecque de ce mot auréolé du prestige des découpages ontologiques et définitives du réel, ce type de féminisme carbure à la mise en cause de type juridique, c'est-à-dire à l'*accusation*. Il fonctionne tel un tribunal de la conscience qui, en imposant sa loi, prétendrait civiliser l'espace public – *kata-agorein*, c'est parler sur ou contre quelqu'un ou quelque chose *publiquement* (il faut entendre dans ce mot l'agora si chère aux Grecs). Problème d'exposition donc ; ou encore, à l'inverse, du soin fabulatoire et cosmopolitique accordé à la pluralité des modes d'existence, pour peu qu'on reconnaisse que les éléments les plus sensibles et singuliers de l'expérience requièrent des conditions particulières pour pouvoir s'exprimer, et qu'il y a quelque chose de somme toute désastreux à vouloir tout réduire au seul registre du tout-politique. C'est précisément ce passage obligé par la centralité fantasmée de la place publique commandé par l'impératif catégorique qui anime un certain féminisme que les auteurs de *Féminismes révolutionnaires* cherchent à remettre en question.

Ils trouvent à cet égard de grandes alliées chez ces « quelques débrayeuses » à l'origine d'un texte intitulé « Aux sources sourdes de la puissance », qui étaient aussi présentes sur le plateau. L'essai, publié récemment dans le numéro 31 de la revue anarchiste disponible en ligne *Réfractions*, diagnostique avec acuité que les luttes pour la reconnaissance semblent comme hypnotisées à force de concentrer leur regard sur le trône vide du pouvoir ; et montre combien dans ces conditions la salvation du dominé ne peut logiquement provenir que du

regard du dominant. Il s'agit dès lors, nous disent les auteures, de penser une nouvelle grammaire de la conversion de « l'impouvoir en puissance », et c'est précisément là que l'héritage féministe s'avère indispensable : « Au lieu de mobiliser le féminisme seulement dans ses apports critiques, dans la mise en place d'une vigilance et de mécanismes de contrôle, il faut savoir reconnaître en lui le mouvement principal qui s'est affronté à la question de la sortie de la dialectique maître-esclave. »

C'est ainsi que les « quelques débrayeuses » rejoignent les auteurs de la compilation dans leur effort pour faire advenir un plan de consistance irréductible à celui de la hiérarchie dominante, et qui fait du féminisme non plus un code idéologique mais l'occasion d'une mise à l'aventure. À l'instar du féminisme italien des années 1970, dont l'influence au sein du milieu autonome français depuis la publication d'*Échographie d'une puissance* ne s'est jamais démentie, il s'agit de rester au plus près des penchants, dépendances, désirs et contagions affectives qui nous traversent afin d'apprendre ensemble à les élaborer en une nouvelle force. À titre indicatif, on pensera ici à cette authentique proposition d'ensauvagement que constitue le second manifeste féminin de Carla Lonzi, « Je dis je », publié dans l'ouvrage collectif *La présence de l'homme dans le féminisme* (Rome, 1978), et dont les premières lignes préfigurent, du fond de l'abîme, l'émergence d'un nouveau matérialisme féministe extatique :

Qui a dit que l'idéologie est aussi mon aventure ?

Aventure et idéologie sont incompatibles

Mon aventure, c'est moi

*Un jour de dépression un an de dépression
cent ans de dépression*

Je laisse l'idéologie et je ne sais plus rien² [...]

DU COMMUN SAUVAGE

Et c'est ainsi que la troisième section de ce recueil, « Sexes et féminismes », prend une forme pluri(per)verse et kaléidoscopique, donnant la parole à des collectifs de ménagères, de plottes qui complotent, de belle-à-King Kong et autres travailleuses du sexe jouvence, défonce, manipulateur ou lucratif, pour atteindre à cet état où, comme l'écrivait Foucault dans « Il y aura scandale, mais... » (*Dits et Écrits I*) à l'intention de l'auteur d'*Eden Eden Eden* (1970) menacé de censure : « On ne peut plus voir, on ne peut



I See You Stuck There Forever, de Chiara Fumai, collage et broderie sur des pages de *Early Theological Writings* de Hegel, 41,2 x 27,5 cm, 2014 EV. © APALAZZOGALLERY et Chiara Fumai.

plus imaginer le lieu où vous parlez et d'où vous viennent vos phrases, ce sang : brouillard de l'absolue proximité. » C'est des friches de ce commun sauvage que les auteurs de la compilation se font les intercesseurs. Ils récusent le caractère massifiant des catégorisations politiques traditionnelles en invoquant « cette force de bordure, d'entraînement et de métamorphose [qui] ne s'effraie nullement des répétitions de la vie de tous les jours ni des lenteurs qu'implique la construction d'un quotidien partagé ». C'est à même ces zones liminaires et initiatiques qu'affleure, en distinct-obscur, leur désir de « peupler ensemble nos fêlures », non pas en revendiquant un quelconque droit tout-terrain à la « différence », mais en relevant le défi de faire exister ensemble leurs rêves « d'alliances sans nom » et d'exigences é-meutières, pour ainsi faire advenir « des magiciens qui auraient vraiment le souci des nécessités de la vie quotidienne, des devins qui anticiperaient ne serait-ce que les jours à venir ».

Mais comment se faire précurseur de telles créatures voyantes, de tels entremondes vibrants ? Comment transformer une sensibilité commune mais éparse en puissance collective de destitution et d'agression ? Reprenant pour leur compte les réflexions de Deleuze et Guattari sur les machines de guerre, les meutes et la fonction formatrice de l'anomal, les auteurs de *Féminismes révolutionnaires* en viennent à la conclusion – et méthode – suivante :

Notre devenir révolutionnaire sera sorcier ou ne sera pas, il se fera dans l'alliance et la contagion ou ne se fera pas, et cela parce que :

1. Il implique un pacte avec le démoniaque.
2. Le démon est la bordure de la meute animale dans laquelle l'être humain devient, par contagion.
3. Ce devenir suppose une seconde alliance avec un autre groupe.
4. Cette nouvelle bordure implique, guide la contagion au sein de la meute.

Affaire de sorcellerie, donc. Mais qu'est-ce à dire ? N'y a-t-il pas lieu de se méfier de la tendance à l'exotisme et à l'irrationalisme qui couvent dans ce vocable au charme prémoderne ? N'y a-t-il pas quelques risques bien réels à se réclamer de l'animal, du monstrueux, de la meute ou du démoniaque ? Et en quoi tout cela concerne-t-il plus particulièrement le « féminisme » ? Les initiateurs de *Féminismes révolutionnaires* redoutent, à juste titre, que cet intérêt pour la sorcellerie ne passe pour « une coquetterie de plus », ou que l'appel à l'anomal ne paraisse irrémédiablement primitiviste et romantique. C'est donc avec une insistance bien sentie qu'ils soulignent en quoi, pour eux, « la meute et la bande ne sont pas des figures littéraires, qu'elles sont des formes de vie collectives » qui permettent de très concrètement « cultiver l'ambiguïté entre les règnes ». Cultiver l'ambiguïté entre les règnes, c'est poursuivre le processus d'hétérogénéité et ainsi se prémunir contre la communauté pleine ; c'est déjouer les assignations identitaires (culturelles, professionnelles, sexuelles, etc.) et rester à même ses clinamens et inclinations. Voilà, je crois, une définition on ne peut plus rigoureuse et suggestive de ce qu'on peut espérer de fabulations sorcières-féministes à portée cosmopolitique. ┘

1. Il ne s'agit évidemment pas d'évacuer du tout au tout ni la notion de justice ni celle d'espace public. On pensera par exemple à l'instauration d'un processus de *justice transformatrice* au sein de la communauté militante à la suite des révélations concernant des cas d'agressions sexuelles commis durant la grève étudiante de 2012. Pour une discussion pertinente et mesurée qui souligne l'intérêt de mettre en place un tel processus, mais invite à la prudence à l'égard des « dénonciations punitives » tout en questionnant l'usage des médias sociaux à cet effet, voir *Premiers pas sur une corde raide*, en ligne : <http://colonnellerobles.wordpress.com/2014/02/>.

2. Ce texte donne suite au premier manifeste écrit en 1970, *Crachons sur Hegel*. Pour une remarquable analyse de l'œuvre de Carla Lonzi, voir Claire Fontaine, « We Are All Clitoridian Women : Notes on Carla Lonzi's Legacy », *E-Flux*, n° 47, septembre 2013, disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.e-flux.com/journal/we-are-all-clitoridian-women-notes-on-carla-lonzi%E2%80%99s-legacy/>.

L'image et sa nécessité

PAR SYLVIE LACERTE

N'ÊTRE PLUS QU'UN LIEU d'Angèle Verret

Galerie d'art d'Outremont, du 3 au 27 avril 2014.

Une aura de mystère entoure le travail peint et, plus récemment, les images numérisées d'Angèle Verret. Mais, quelle que soit la technique utilisée, on se sent happé au cœur même des tableaux pour tenter d'en percevoir le secret. Le regardeur se hasarde dans le *mirage*, parfois en se frottant les yeux, afin de détecter des indices qui lui permettraient de dévoiler, à tout le moins, une partie du mystère qui hante ces œuvres. *N'être plus qu'un lieu*, exposition présentée à la Galerie d'art d'Outremont (GAO), ne fait pas exception à cette règle.

La confusion est double même, puisque Verret a exploré les méandres de l'image numérisée avec une telle adresse que la spectatrice médusée s'est demandé pendant un bon moment si le travail numérique était peint ou encore si les tableaux étaient numérisés !

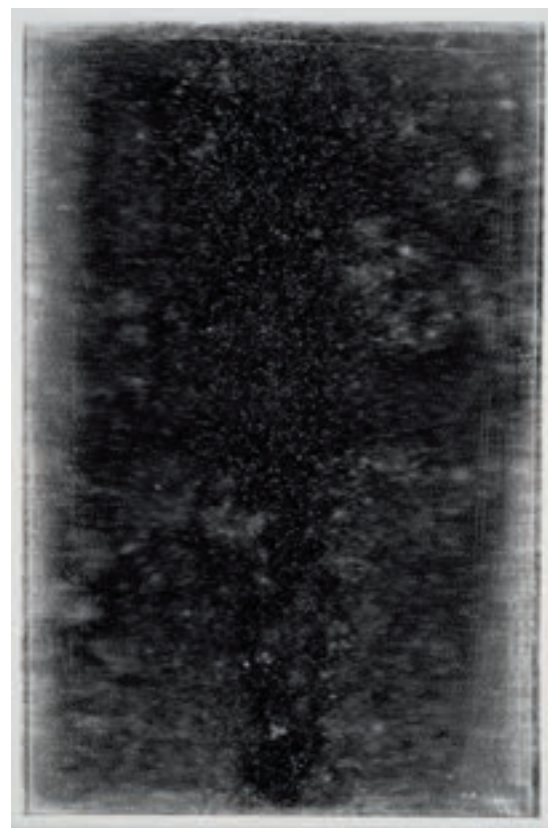
Il fallait y regarder de près. Mais en fait, consulter la liste des œuvres dès l'entrée en galerie eût été plus simple. Seulement voilà, comme au théâtre, je préfère lire le programme après le spectacle, pour l'appréhender sans *a priori*. Or, cet exercice n'est pas toujours probant si l'objet de notre observation (de notre désir) fuit notre compréhension, au-delà des premières impressions où nous sommes saisis devant l'accumulation de tant de mystères, d'énigmes. C'est une expérience presque immersive que de se retrouver dans cette exposition et cela, grâce à la luminosité particulière et à la configuration spatiale de la GAO, qui comprend un immense mur arrondi sur lequel était accroché un

Les images d'Angèle Verret sont comme des mirages, c'est-à-dire qu'elles ne se créent, ne deviennent visibles, que sous certaines conditions.

– Jean-Claude Rochefort, *Tableaux*

polyptyque de quatre grandes images numérisées sur papier, intitulé ... *voir à travers, au travers, de travers... puis, transversalement...*

Et tout autour, figuraient huit tableaux abstraits d'acrylique sur toile qui nous rappelaient, sans l'ombre d'un doute, qu'Angèle Verret est peintre. Il m'a été offert, pour une autre publication, de commenter exclusivement le travail numérique de Verret en faisant abstraction (ce n'est pas un jeu de mots) de son travail peint, en l'occultant, pour ainsi dire ! Cela m'aurait été inimaginable, puisque le corpus peint de Verret a indubitablement nourri ses récentes images numérisées, lesquelles ont, en retour, procédé à une action de contamination dans la manière de peindre de Verret, où les deux processus sont donc profondément liés. De là la confusion du visiteur



...voir à travers, au travers, de travers... puis, transversalement...
numérisation, 183 x 488 cm, 2014

dans cette exposition, composée majoritairement de nuances de noirs, de gris et de blancs, ponctuée de quelques touches de rouge dans les tableaux.

La vidéo *médiatrice*, projetée dans l'antichambre de la galerie, pour laquelle nous devons chausser un casque d'écoute, laissait entendre l'artiste présenter en des termes très simples et passionnés sa manière de peindre, de numériser, de travailler. Elle ne livrait pas tous ses secrets, bien entendu, mais nous aidait à mieux comprendre comment elle peut obtenir certains *effets*, dont on apprend qu'ils seraient impossibles à atteindre si elle travaillait à la verticale. Verret œuvre à plat, étalant des couches successives de peinture, de pigments, dans une répétition de strates très liquides qui, lors du séchage, tel le révélateur de la chambre noire du photographe d'antan (il n'y a pas si longtemps !), fait apparaître un univers parsemé de transparences, de couleurs, de lumières et de textures formant un palimpseste de sédiments mystérieux. Entre les couches, durant les périodes de séchage, il y a le temps qui opère. C'est un travail qui se déploie dans la durée. Un travail de patience où des surprises et des « accidents » peuvent surgir des matières qui ont été appliquées, non sans maîtrise, mais en défi au *fatum* du matériau baignant dans un univers fluide.

Avant de se plonger tête première dans la peinture, Verret avait déjà beaucoup exploré le travail photographique, à l'époque de l'analogique. C'est par ce



Détail d'un tableau en cours, acrylique sur toile, 102 x 122 cm, 2013

détour qu'elle a abouti à la peinture. Et voilà donc que récemment elle retourne au travail photographique, mais par l'impression numérique. Toujours fidèle à sa quête de lumière, à ses questionnements sur le temps, Verret imprègne (anime) ses travaux numériques de textures et de formes trouvées à même des plaques de verre, qui se trouvaient dans son atelier depuis des lustres et qui n'attendaient que d'être utilisées. Ces verres « *empoussiérés* », que l'artiste n'a pas pris la peine de nettoyer, elle les a

numérisés, curieuse de découvrir le résultat qui allait en émerger. Puis elle a eu « *l'idée de poser un miroir directement sur la vitre, de manière à dédoubler la surface et ses poussières* ». Quelle ne fut pas sa surprise d'observer, après cette exploration, que ce processus avait non seulement capté tous les locataires de ce lisse domaine, mais également le fond de la « *boîte noire* » du numériseur, ce qui conférait à l'image une profondeur de champ qu'elle n'aurait pu obtenir sans l'ajout de la surface réfléchissante. Elle a, par la suite, agrandi les images par un procédé de numérisation à très haute résolution et divers autres processus, dont je vous passerai ici les détails. Après l'impression, les grandes images ont dévoilé des fantômes lumineux, des comètes, des astres, et les novae lointaines d'une galaxie inventée.

À terme, que Verret prospecte la peinture à travers les couches successives de matières fluides révélatrices d'un univers de textures, de transparences et de mouvements ou qu'elle sonde les images numériques traduisant des phénomènes d'accumulation de matières et de profondeur de champ, sa quête de lumière est intimement liée au temps qui passe et à la mémoire qu'il daigne nous laisser en héritage. ┘

C'est en m'intéressant au photographique, à sa façon de diviser le réel en fragments, à ses flous, [à] ses bougés, à sa couleur toujours hypothétique, [à] son rapport au temps et à la mémoire, [à] ses supports, formats et finis et par-dessus tout à l'importance de la lumière que j'ai découvert des promesses pour la peinture.

– Angèle Verret

Inquiéter le temps

PAR FRANCIS GAUVIN

THE CLOCK

de Christian Marclay

Musée d'art contemporain de Montréal, du 22 février au 20 avril 2014.

Il est difficile de ne pas être fasciné, hypnotisé ou abasourdi par *The Clock* (2010). Ce film de vingt-quatre heures, qui a gagné le Lion d'or à la Biennale de Venise en 2011, a été monté selon un principe d'une grande simplicité, celui de juxtaposer des séquences cinématographiques où l'on peut voir une horloge, un cadran, une montre, ou tout autre indice permettant d'estimer l'heure, de manière à représenter toutes les minutes qui passent dans une journée. L'ingéniosité de Christian Marclay est d'avoir retenu des images dans une multitude effarante de films (dont certains sont très connus), qui donnent à voir chaque minute de chaque heure, et assemblé ces images de manière à construire une horloge cinématographique de vingt-quatre heures. Sa technique consistant à remixer l'histoire du cinéma sur la base de la représentation littéraire du temps rappelle certainement celle de l'artiste de musique électronique, autre pratique de Marclay, à la différence qu'ici, au lieu de synchroniser des échantillons sonores, il synchronise des indicateurs visuels de temps avec l'heure à laquelle le spectateur visionne le film.

À lire le dossier critique « Cinema as Timepiece » paru dans la revue *Framework: The Journal of Cinema and Media* à l'automne 2013, il est évident que ce film a spontanément suscité un nombre considérable de réflexions qui sont tout aussi variées que pénétrantes. Véritable kaléidoscope cinématographique, cette œuvre déroute aussi bien par l'ampleur de la tâche réalisée que par les possibilités de sens qu'elle contient. Par opposition aux films desquels il puise sa matière première, *The Clock* n'a pas de scénario, outre l'idée qui commande la sélection et l'ordonnement de ses séquences. En échantillonnant des scènes de plus d'un millier de films, sans aucune discrimina-



tion quant à leur qualité, *The Clock* est un labyrinthe de sens pour le spectateur qui, tel un dilettante, ne cesse d'être immergé dans de brefs univers fictionnels et d'en être aussi aussitôt rejeté, puisqu'il est continuellement confronté à sa propre temporalité, au temps qui s'écoule tandis qu'il est confortablement assis dans la salle de projection.

UNE ŒUVRE POSSIBLE

Si toute œuvre qui s'articule dans le temps, qu'elle soit narrative ou non, a un début et une fin, le film de Marclay déjoue la possibilité même d'en cerner les limites. Pour en déterminer la durée, on peut se fier au recommencement de la boucle, au fait que les mêmes scènes sont projetées à nouveau, jour après jour, à la même heure. Cela dit, le montage ne laisse voir aucune césure, ni de moment qui permette d'identifier un commencement ou une conclusion. Rien n'indique que la journée se termine à minuit, pas plus qu'elle ne commence avec le lever du soleil, la sonne-

rie du réveil-matin ou le premier café. C'est au spectateur que revient la liberté d'en déterminer la durée.

La même liberté se remarque par ailleurs quant à la réception de l'œuvre. Plusieurs critiques l'ont noté, un des traits les plus séduisants de ce film est son palimpseste d'images. Il est impossible d'en visionner un fragment sans éprouver un malin plaisir à reconnaître des séquences de films ayant marqué notre imaginaire. L'attrait du montage est que chaque spectateur réagit de manière différente, selon les films qu'il a préalablement visionnés ainsi que l'époque où il les a regardés. Une scène qui m'a accroché, par exemple, est celle où le fils de Peter Pan (*Hook*, 1991) fracasse tous les cadrans chez un horloger, y compris la montre offerte par son père. De manière imaginaire, j'ai tout à la fois été frappé par le malaise que le Capitaine Crochet entretient à l'égard des horloges et par des souvenirs d'enfance, du contexte dans lequel j'avais visionné ce film, qui me sont revenus à l'esprit.

À l'égard de cette ouverture temporelle et interprétative, il est difficile de ne pas songer aux œuvres de Douglas Gordon, dont *24 Hour Psycho* (1993) et *Five Year Drive-By* (1995). Ce sont des films qui, tout en mettant au défi l'endurance du spectateur, jouent sur son encyclopédie, sur l'ensemble de ses

oublie qu'il observe une horloge et s'y projette aisément. L'œuvre se tient entre un temps réel et un temps fictif, un temps qui se dit objectif et un temps vécu ; et entre ces temps, un je-ne-sais-quoi prend forme. À l'instar de l'angoisse de la mort qui motive sans doute la haine des horloges du

Si *The Clock* ne raconte pas une histoire, qu'il n'a pas de scénario ou d'intrigue générale, ça ne l'empêche pas pour autant de provoquer chez le spectateur, qui anticipe ce qui est à venir, une prolifération de petits récits ou d'hypothèses de lecture. Le film produit de nombreux suspenses qui se relaient sans offrir de résolutions ni créer de déceptions. Il suggère ainsi que la cristallisation n'est peut-être pas à chercher du côté du temps, mais dans la double distance entre la projection du film sur l'écran et le spectateur qui lui donne forme. En nous exposant à cette double projection, *The Clock* rend sensible la puissance narrative du sujet qui, malgré le montage frénétique, cherche à conjuguer les images auxquelles il est exposé. Et même si cette activité est de nature encyclopédique, elle ne sert pas qu'à reconnaître les films desquels les séquences sont tirées : elle construit continuellement, en tant qu'horizon d'attente, des relations qui, débordant le montage, donnent sens à l'œuvre. C'est pourquoi, au final, *The Clock* n'est pas qu'une mise en récit de l'heure, du passage du temps, mais il dévoile notre relation inquiétée au temps, une relation habitée par l'intrigue.

The Clock n'est pas qu'une mise en récit de l'heure, du passage du temps, mais il dévoile notre relation inquiétée au temps.

références et connaissances, puisqu'ils ne l'exposent pas qu'à l'histoire des films qu'ils citent, mais la prolongent jusque dans ses souvenirs personnels. Ce qui différencie cependant *The Clock* des films de Gordon, c'est qu'il peut être projeté indéfiniment. Il s'apparente en ce sens aux aiguilles d'une horloge, ou à la rotation de la Terre qui fait circuler l'ombre du gnomon sur un cadran solaire.

Capitaine Crochet, quelque chose surgit dans le temps, quelque chose qui n'appartient pas à l'œuvre, mais qui participe néanmoins à son expérience, qui lui est même nécessaire, sans quoi elle perd sa signification. Quelque chose agit donc à travers le film, ça s'imisce entre les séquences, et entre les minutes. Entre deux temps, il n'y a pas qu'une durée au sens où l'entend Bergson : un espace diégétique s'ouvre.

ENTRE DEUX TEMPS

C'est le propre de toute œuvre d'art d'offrir autant de clés que d'en dissimuler, et c'est le travail du critique, comme le souligne Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Minuit, 1992), de repérer les disjonctions qui s'imposent dans notre relation à l'œuvre, « dans l'entredeux des discours et des objets ». Au-delà des nombreuses possibilités interprétatives qu'il permet, *The Clock* n'est pas qu'une occasion de contempler le passage du temps. Il s'agit d'une œuvre monumentale, qui ouvre un espace diégétique entre ce qu'elle donne à voir et le spectateur. Et pour en mesurer la grandeur, il faut comprendre la spécificité de son image : une image qui est tout à la fois temps et mouvement, une sorte d'hybride entre l'image-temps et l'image-mouvement.

En affichant le passage du temps à même son image, *The Clock* nous confronte au paradoxe de la projection cinématographique. Parallèlement aux vingt-quatre images par seconde qui se chevauchent à l'écran, le spectateur

L'EXPÉRIENCE INTIME DU TEMPS

Beaucoup d'encre a coulé depuis que Deleuze dans *Image-temps* a commenté la citation suivante de Schefer : « *Le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m'est donné comme perception* », mais jamais une œuvre ne l'a rendue aussi évidente que celle de Marclay. Dans la théorie deleuzienne du cinéma, si l'image-mouvement est celle où des formes se reconnaissent dans le mouvement, l'image-temps se cristallise quant à elle entre une image actuelle, présente, et une image virtuelle, passée, et révèle dans son circuit le temps à l'état pur, qui est durée. Or le film de Marclay court-circuite cette logique en intégrant l'heure à même son image. Il montre que le temps est déjà là, dans le mouvement. Sans invalider le propos de Deleuze, il ébranle sa conception du cristal de temps, et il nous appelle à approfondir sa réflexion en identifiant la nature de cette constellation, qui, s'insérant entre les temps de l'image, coagule les séquences et rend possible l'expérience de la durée.

L'HISTOIRE D'UNE JOURNÉE

Il est rare qu'une œuvre d'art réussisse à questionner certains lieux communs intellectuels ou philosophiques grâce à ses traits esthétiques, et lorsqu'un tel phénomène se produit, c'est généralement le signe qu'il s'agit d'une grande œuvre. *The Clock* y parvient en entretenant un rapport ambigu avec le temps et l'histoire. Par l'entremise d'une chronologie toute simple en apparence, ce film nous expose simultanément à l'histoire du cinéma, à celle de nombreux films et à notre histoire personnelle. Et c'est cette jonction entre deux types d'histoire, une extérieure, l'autre intérieure, soit celles du cinéma et du spectateur, qui fonde en ce dernier l'expérience du temps. S'il y a donc cristallisation, comme le prétend Deleuze, *The Clock* laisse bien voir que celle-ci prend la forme d'une mise en récit, d'un enchaînement fragile constamment appelé à se déformer, au gré du montage. D'où l'importance d'avoir un point de référence stable : l'horloge. Mais encore, il ne faut pas oublier que celle-ci raconte également une histoire, celle du soleil qui se lève et se couche périodiquement.

Les Mathusalem obscènes

PAR MARTIN HERVÉ

SUZANNE ET LES CROÛTONS
de Claude Louis-Combet
L'Atelier contemporain, 88 p.

« **S**avoir qu'on n'a plus rien à espérer n'empêche pas de continuer à attendre », disait Proust dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Ce ne sont pas les patients de la Clinique du Confluent qui pourraient dire le contraire. En effet, les vieillards aux verges en berne de *Suzanne et les Croûtons*, ce court texte de l'écrivain français Claude Louis-Combet publié en diptyque avec sa version manuscrite, sont bien décidés à ce que leur mise au tombeau soit précédée de la plus érotique des célébrations. Sous les mains expertes de l'écrivain, l'épisode biblique de Suzanne et des vieillards, relaté dans le livre de Daniel et sublimé par les pinces de Rembrandt ou de Véronèse, s'altère sensiblement et piège les patriarches lubriques dans un hospice aux relents d'urine. Assemblée d'ancêtres décatés, rongés par l'âge et ses douces folies, les « Croûtons » passent leur journée dans le plus simple appareil. Certains déambulent en grognant parfois contre un camarade en décrépitude, tels des chiens galeux tennés par la faim, ou, plus passifs mais pas moins sereins, d'autres guettent le long d'un corridor ce qui ne vient pas. Aucun geste n'est de trop ou ne paraît déplacé quand il s'agit de tuer le temps. Insoucieux de la plus élémentaire pudeur, les Croûtons s'échinent à palper leur virilité, à caresser ce membre désespérément flasque et traître pour réveiller la sève des beaux jours et oublier l'oubli que leur fin prochaine promet. Pour ceux qui n'ont plus rien, les invalides tenus hors du temps et loin du monde, se recueillir devant la flaccidité de son sexe, ce panache éteint de la triomphante vitalité, est aussi dérisoire que nécessaire.

À l'image de leur allure décharnée, réduite à sa plus simple expression, le plus commun des désirs les tennait, celui de la chair. Comme si le corps, en son chant du cygne, cherchait à ranimer une dernière fois ses feux et à se consumer dans un sublime épanchement, sa gloire la plus mystérieuse et la plus sidérante : l'extase érotique. Alors les vieillards attendent, à l'affût de celle qui brisera les lourdes chaînes enserrant leurs phallus dégonflés. Or, cette femme n'est pas n'importe quelle femme. Il s'agit de Suzanne, dont l'arrivée fut annoncée depuis l'aube des âges, « la vierge des vierges », Suzanne qui « fut offerte au monde pour la résurrection de la chair et le salut des agonisants ». Les Croûtons fantasment donc indéfiniment la venue de leur libératrice et les ornements de ses formes voluptueuses. Ils parent leurs sexes d'œillets ou de coquelicots galants, car rien ne semble trop beau pour honorer l'Idole, rêvée tant comme la belle d'un roman courtois que sous les traits d'une divinité primitive et matricielle. *Magna Vagina Mater*. Cette redoutable incarnation du désir, Claude Louis-Combet s'est mis en quête d'elle depuis ses premiers pas en terre d'écriture, avec *Infernaux paluds* et *Tsé-Tsé*, jusqu'à plus récemment *L'origine du cérémonial*, *Le livre du fils* et *Gorgô*. Au cours des années, cet ancien séminariste s'est enfoncé toujours plus loin sur les chemins



tortueux de l'esprit humain pour trouver une équivalence charnelle au transport spirituel des saints et des mystiques qui l'avait tant marqué dans sa jeunesse. C'est pourquoi les figures mythiques et les personnages de l'histoire chrétienne sont les cibles privilégiées de ses expérimentations littéraires impies. Chez Louis-Combet, la sainte a toujours à voir avec la putain et la jouissance surprend par son goût divin. La transgression se lit comme une possible

► SUITE À LA PAGE SUIVANTE

Tombeau pour un père

PAR MARIE CLAIRE LANCTÔT BÉLANGER

ÉCRIRE POUR QUELQU'UN
de Jean-Michel Delacomptée
Gallimard, « L'un et l'autre », 171 p.

Ce sera donc le dernier livre de cette collection créée et dirigée par J.-B. Pontalis. Delacomptée y en a publié plusieurs. Celui-ci, *écriture de soi*, constitue un récit touchant, pudique et, comme le souligne le titre, infiltré de considérations fort intéressantes sur le langage et l'écriture. Déjà, l'exergue de Georges Perec indique la voie : « *J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en*

est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. »

L'HISTOIRE D'UNE PHOTOGRAPHIE

Le livre surgit de la rencontre fortuite d'une photo retrouvée et d'un avis lu dans la chronique nécrologique d'un journal. La photo, longuement détaillée, souvent reprise, date d'octobre 1954 ; elle représente l'auteur enfant – il a alors six ans – et son père marchant dans la rue. On y voit

l'enfant s'adressant à son père tandis que l'adulte incline la tête pour l'écouter. Cartable dans les mains de l'un, grosse valise, « *la vache* » de cuir, dans celles de l'autre. Valise lourde dans laquelle le père transportait les livres qu'il allait vendre, comme représentant de maisons d'édition, dans les librairies. Le sourire de l'enfant, la sollicitude de l'adulte ainsi figés à vif dans leur mouvement par le photographe, dans le ravissement même, peuvent être enviés. L'enfance est interpellée d'une part avec ces principaux acteurs que seront les parents et d'autre part avec

► SUITE À LA PAGE SUIVANTE

► SUITE DE LA PAGE PRÉCÉDENTE

réconciliation de l'esprit et du corps, aux frontières de la mort. Hagiographe peu orthodoxe, l'auteur se jette sans vergogne dans les profondeurs de sa mémoire et de son inconscient pour grimer les figures sacrées avec ses propres fantasmes et angoisses. Cet art très personnel, qu'autorise le faste d'une écriture baroque remarquablement travaillée, a même un nom : la *mythobiographie*. Son géniteur, toujours très inspiré, ne se plie donc à aucune exigence du marché des lettres ni ne ploie face à l'hydre de la modernité et à sa feinte exigence d'originalité. Tranquille, il trace sa route en terrain, non pas connu, mais déjà emprunté : nul n'est maître en ce royaume des secrets de l'âme, où le rêve déborde de la chair et où le monde suspend sa course.

Pour les Croûtons, l'exil loin du temps des hommes s'apparente donc à un sommeil agité, à une pause dans le temps assoiffé

du désir, avant le réveil et l'avènement de la jouissance. Jouissance qui sera assurément démente car Suzanne est voulue pareille à un « *pôle unique d'attraction et de fixation, [u]n feu central de ravage et d'anéantissement* ». C'est sous les traits d'une infirmière que Suzanne vient finalement à la rencontre de son peuple d'élus flapis. Toute investie de sa mission, elle offre sans retenue ses courbes et ses gémissements aux Croûtons massés derrière une vitre, s'en tenant toutefois à son statut d'idole hors d'atteinte et intouchable. Malgré son évidente bonne volonté, le miracle ne vient pas et les membres demeurent inertes. Il faudra donc pour Suzanne déposer la couronne du tabou et renoncer à « *protéger sa jouissance* », quitter les marches de son piédestal et le paravent de verre – écran où se pose, se fixe et se reflète le regard de la jouissance – pour que ses dons thaumaturgiques, tant chantés par les Croûtons,

opèrent enfin et raniment les chairs mortes. Le contact des peaux enflammera finalement le désir ruminé sans cesse et la main de l'étreinte se muera en main aimante et presque maternelle. Dès lors, la femme, rétablie dans sa dualité de mère et d'amante, « *en son éternité de vulve* » rassemblera les deux faces de sa béance génitale, ce creux du féminin que Jacques Lacan imaginait comme celui « *de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face et du visage*¹ », éternellement inconnaissable pour le sujet écrivant. Alors le débordement tant attendu viendra, emportant sur son passage sexe, effroi et monde avant que les mots eux-mêmes ne soient engloutis dans les ténèbres amniotiques et primordiales du ventre textuel. ┘

1. *Le séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978.

cette notice nécrologique qui lie la fin de l'enfance à un premier amour, longtemps oublié, depuis longtemps fané, celui d'une voisine d'alors dont le père vient de mourir. Est-ce à cause de ce rappel abrupt de l'enfance provoqué par la photographie que l'auteur se fait un devoir d'aller aux funérailles ? Il s'y rendra certes, mais non sans évoquer le souvenir de son enfance, dans le quartier de la banlieue de S. où il a grandi, pour, dira-t-il, vérifier l'ordre des choses. Et l'intérêt de ce pèlerinage qui ne veut pas en être un, semblable à ce détour, est l'architecture de l'écriture de Delacomptée. Écriture toute en boucles, en biais et en circonvolutions où le chemin pour y arriver vaut parfois davantage que le but. Portraitiste, l'auteur présente une galerie de lieux et de personnages débordant de finesse.

Se gardant de tomber dans la nostalgie ou dans l'amertume, Delacomptée saisit l'occasion de médire des banlieues, cet étirement informe de la ville. Pour lui, le devenir-banlieue du globe est une ode à la morosité, au sans-âme, au déracinement. Et le langage suit cette uniformité ; sans idiomes, il provient d'une langue apatride, où tout s'aplatit, se détériore, se néglige : « *Quand on vient de la banlieue, on vient de nulle part.* » Seule concession rapidement faite à ce lieu : « *On parlait pauvrement dans ma banlieue, mais on y respirait.* » À l'opposé, le trajet de l'auteur vers la localisation des obsèques le conduira ailleurs puisque c'est sur les traces de Proust qu'il se retrouve, à Cabourg. Pays qu'il connaît bien, qui le ramène à sa lecture de la *Recherche*, à ce qu'il nomme « *une France terrienne sensible à la poésie des vitraux* », jusqu'à suivre Marcel dans le Grand Hôtel de Balbec. Et là encore, le lieu s'y prêtant, l'auteur décrit « *ce basculement dans la modernité naissante et la naissance d'une vocation – celle du narrateur, corpuscule anonyme en quête d'un nom.* »

EN PRÉSENCE DU PÈRE

Toute occasion étant bonne, l'auteur ne cesse de revenir dans un mouvement spirorique à la photographie. Ce mouvement lui permet chaque fois de préciser quelques traits de son père, né albinos, dont l'énorme handicap semble avoir fait de lui un vaincu. Au fur et à mesure du trajet de l'écriture, par ailleurs, ce sera tel un vainqueur, un courageux vainqueur qu'il apparaîtra, dans sa fragilité et sa façon de surmonter celle-ci. Ainsi, c'est

avec son père que l'auteur reprendra la question du titre. Si sa mère fut sa muse, son père, pour la confiance sans bornes qu'il lui manifesta dès son premier manuscrit pourtant maladroite, pour la tendresse prude qu'il lui a témoignée, pour sa bienveillance, est celui pour qui il écrit. Le retour en pointillé vers le père de Proust qui autorise la mère à rester avec son fils après le départ de Swann fait écrire des pages magnifiques sur les pères : « *Aujourd'hui je lui rends grâces. La vérité d'un père s'éclaircit après – quand il n'est plus.* »

Le père : ce sera aussi le lieu d'un hommage à J.-B. Pontalis qui en fut un écho, un autre modèle à qui Delacomptée empruntera, entre autres : « *Cet indicible qui nous submerge, c'est le temps qui ne s'efface pas.* » Ce que Pontalis, ailleurs, aura nommé *l'infans*. Admiratif, Delacomptée revient sur la mort de Pontalis, sur le « *coraggio* » qui fut peut-être son dernier mot, celui laissé à sa fille cadette quelques heures avant sa mort. Mort survenue le jour de son anniversaire, comme il l'avait préalablement écrit : les origines se bouclant ainsi dans cette façon de saluer « *la mort en face, les amours et les joies dont il avait joui ici-bas* ». La photo d'octobre 1954, fil rouge qui tisse les moments du livre, renverra sans cesse à la précieuse et étroite, mais parfois silencieuse, proximité entre pères et fils et au lien qui unit l'auteur à Pontalis. Jusque dans cette manière de parler du chagrin qui porte les accents de Pontalis : « *On est désespéré, on suffoque, surpris dans l'ignorance de ce qui nous étreint, un désarroi, une crispation du corps, alors qu'on pleure quand on a mal, on verse des larmes quand on souffre, quand on se souvient avec des mots, des images. Mais les sanglots, eux, sont sans mots, sans images.* »

La fin du récit, où les obsèques tiendront peu de place et où la perte restera intacte, s'arrêtera sur les portraits des parents qui, de vaincus, deviennent des vainqueurs. Le père aura été largement décrit par fines touches depuis la photo, puis viendra la



mère. Juive née à Châtillon-sur-Seine, sauvée de la déportation alors que ses parents et ses deux frères y ont subi l'horreur lors des derniers convois du printemps 1944, elle aura su garder, malgré une plaie inguérissable, une foi dans l'humanité que les marques de barbarie n'auront pas ébranlée. Il aura fallu la photo pour que Delacomptée révèle cette part juive de lui. Il aura fallu ses parents pour que les livres, la lecture et l'écriture façonnent son être : tenter de dire, d'écrire pour ne pas rester prisonnier de l'indicible. Lire pour retrouver l'écho et l'empreinte des auteurs en soi.

Ailleurs, dans un croisement inattendu, Jacques Poulin a écrit : « *Il ne faut pas juger les livres un par un. [...] Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si l'on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir.* » (*Volkswagen Blues*, 1984.) Il en est de celui-ci comme d'autres livres. Mais tous n'auront pas cette photographie pour bougie d'allumage. †

FERNAND LEDUC

portfolio



Alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette. Et cet envers sera son véritable endroit.

— Antonin Artaud,
« Pour en finir avec le jugement de Dieu »,
Œuvres Complètes. XIII, p. 104.



FERNAND LEDUC

PAR ROGER BELLEMARE

Nous avons ensemble plus de cent soixante ans.

Hier encore, Fernand et moi changions en bonne humeur toute morosité, conversant amicalement et regardant des œuvres d'art, ses nouveaux pastels rapportés du Mexique.

Une génération nous sépare et nous lie.

« *La lumière, la lumière !* » Fernand irradie, sa parole illumine. Il partage son bonheur couleur-lumière, ses associations sont vivifiantes. De sa fenêtre, dès qu'il peut, il saisit la lumière, la note, et travaille sans relâche à la recréer. La lumière attise son courage ; Leduc l'attire par couches superposées, guidé par l'instinct sûr d'une technique précise.

Très jeune j'ai acquis un Leduc : mon préféré coûtait trois cents dollars que je n'avais pas. « *Tant pis, je m'arrangerai !* » Le galeriste veut me présenter l'artiste. « *Non, non non, ce n'est pas nécessaire, c'est le tableau qui m'intéresse !* »

Depuis, nous échangeons cordialement à ma galerie où curieux de tout il aimait venir, convivial comme chez lui à Paris et à Montréal.

Nous proposons des Leduc à la galerie comme si nous le représentions : écho du coup de cœur qui résonne depuis tant d'années.

Fernand Leduc aurait 98 ans cette année. Étonnaient la fraîcheur de son regard, sa curiosité vive et, chose rare à tout âge, son intérêt pour les autres et une bonne humeur réjouissante. Nos rencontres chaleureuses, ouvertes à l'imprévu et à la confiance, l'étaient rarement au souvenir, encore moins au regret.

Son amitié me reste.



Sans titre, 1969, pastel à l'huile sur papier, 26,5 x 34,7 cm, photo : Paul Litherland.
Avec l'aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)

*Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.*

*Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.*

— Hector de Saint-Denys Garneau

FERNAND LEDUC : PAR QUELS CHEMINS ENTRER ?

Vitalités de l'œuvre, couleurs comme résonance, l'envers d'un mysticisme de l'austérité. Quête obstinée des lueurs.

Sans les *a priori* de l'automatisme, de la peinture d'ailleurs des années 1950 contre laquelle la quête de Leduc s'intensifie, on oublie que Fernand Leduc a été jeune ; adolescent, déjà, ses pastels l'accompagnaient en vacances et leurs doigts de couleurs dessinaient en s'y attardant les feux de la lumière et du temps.

Oui, le mentorat de Paul-Émile Borduas, la vénération pour Josef Albers, la fraternité avec Richard Mortensen ont secoué des braises, mais les braises déjà chaudes d'un tempérament vif en quête intime de sens. L'art en fut l'outil, la lumière, l'objectif.

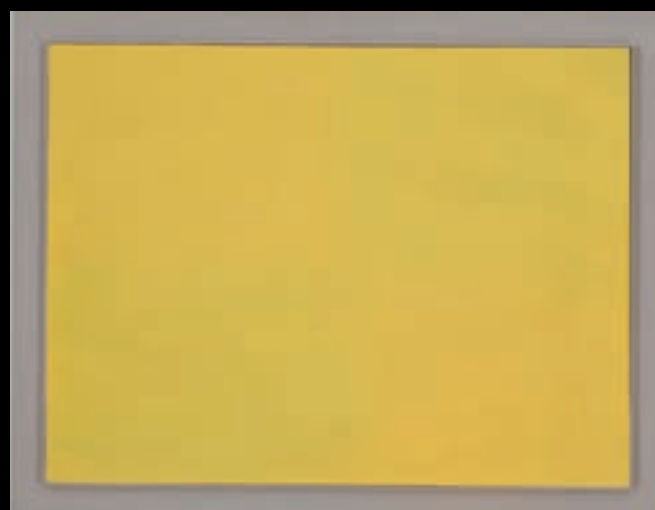
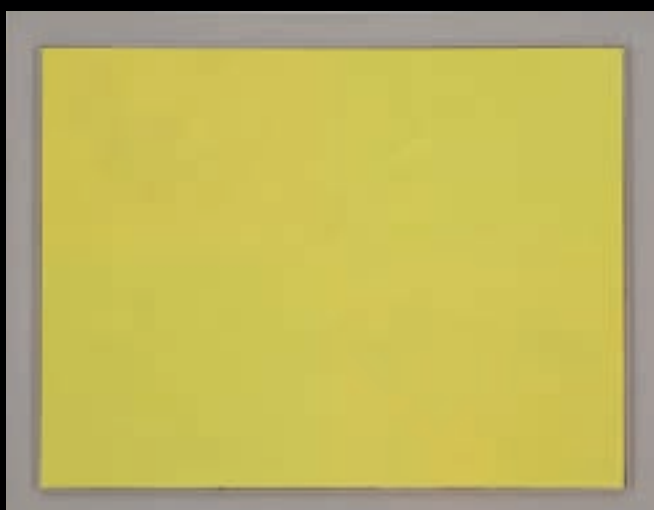
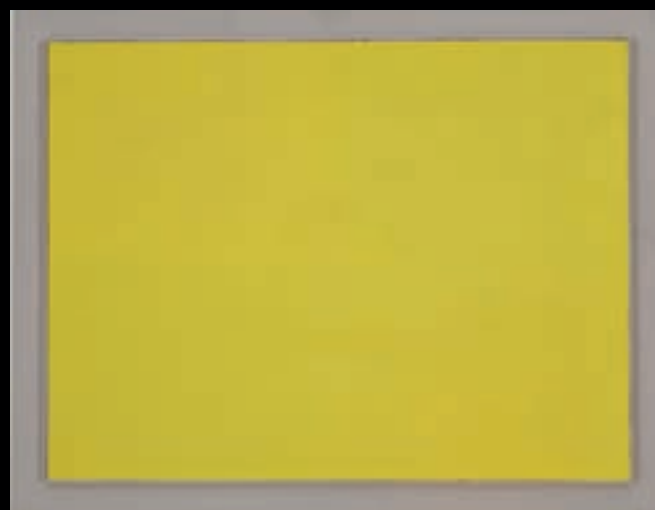
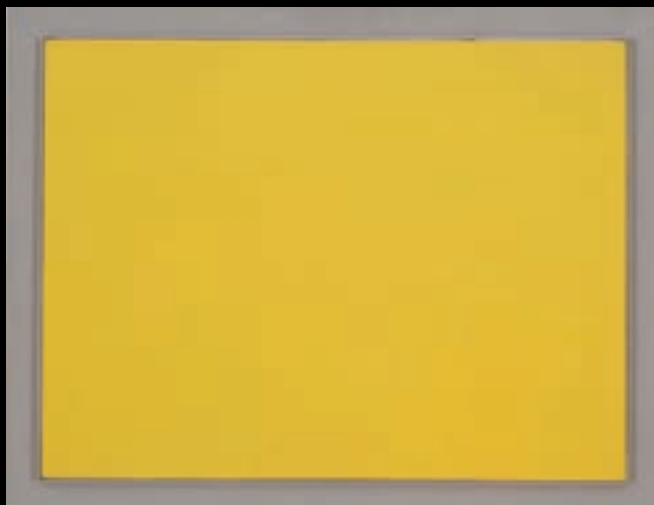
La fulgurance des émois est palpable dans les œuvres de l'île de Ré, les enchantements solaires des lignes portuaires, cet horizon sans fin qu'étire encore la mer. De petit et de moyen format, ces œuvres « littéralement » sautent aux yeux tant leur exubérance assaille. Leduc souhaitait pacifier tout cela.

Plus tard, par leurs titres soudés aux lieux de création, des gouaches et des pastels évoquent les joyeux essors de l'île de Ré, de Formentera, de Juan-les-Pins, de la Yougoslavie. Garantes de l'équilibre, les contradictions abstraction-figuration proposent des titres à l'irrationnel ; si on devine dans les *Île de Ré* des contours des mas, des arcades, d'une vie portuaire, ces œuvres rayonnent toutes du surréel d'une lumière pure dont le « *tumulte* » intéresse Leduc.



Île de Ré, 1950, gouache sur papier, 22,8 x 30,4 cm, photo : Denis Legendre.

Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, don de Marc Bellemare (2013,162) © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)



Série Mic Renaissance, 1994, acrylique sur papier, 6 éléments, 54,5 x 69,5 cm chacun
Collection Hydro-Québec, photos : Guy L'Heureux.



La levée du voile (4), 1997, pastel à l'huile sur papier, 54,5 x 50 cm, photo : Guy L'Heureux.
Collection Marc Bellemare, Québec © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)

LA LEVÉE DU VOILE

Créés à bras-le-corps, ces pastels explorent crevasses et irisations d'une matière sollicitée et pétrie, champs colorés où le support est éprouvé au maximum par le labour de la main.

Rien d'austère ici (mot que Leduc abhorre) ; densité certes, exigence, réflexion, approfondissement des multiples couches de matière dont il fouille les gisements de lumière issus de l'épaisseur.



Nuits (7), 2004, acrylique et pastel à l'huile sur papier aquarelle, 45 cm x 60 cm, photo : Guy L'Heureux.
Collection particulière, Montréal © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)

NUITS (UN POINT C'EST TOUT)

Ce serait tenter le diable que d'évoquer les *Cantiques spirituels* d'un Jean de la Croix pour éclairer ici les *Nuits* de Leduc qui, elles, au contraire, s'incarnent strictement par leur matière céruléenne : poudres de pastel sur papier aquarelle, bleu ciel et mer, aurore et couchant, l'Azur, lumière sur lumière comme on dit ton sur ton.

C'est chez Henri Michaux que se trouvent des traits d'union. « L'homme – son être essentiel – n'est qu'un point. C'est le seul point que la Mort avale. Il doit donc veiller à ne pas être encerclé. » (*La nuit remue.*)

Ainsi, Fernand Leduc, en artiste piocheur et obstiné, cogna à la porte de l'art, longuement ; la vigilance garda ses yeux grands ouverts sur ce double écueil d'une modernité à tout prix et d'une spiritualité feinte.



Nuits éclatées, 1999, acrylique sur papier Fabriano marouflé sur carton, 10 éléments, 61,5 x 51,5 cm chacun, photo : Guy L'Heureux.
Collection particulière, Toronto © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)

Qui donc, si je criais, parmi les cohortes des anges, m'entendrait ?

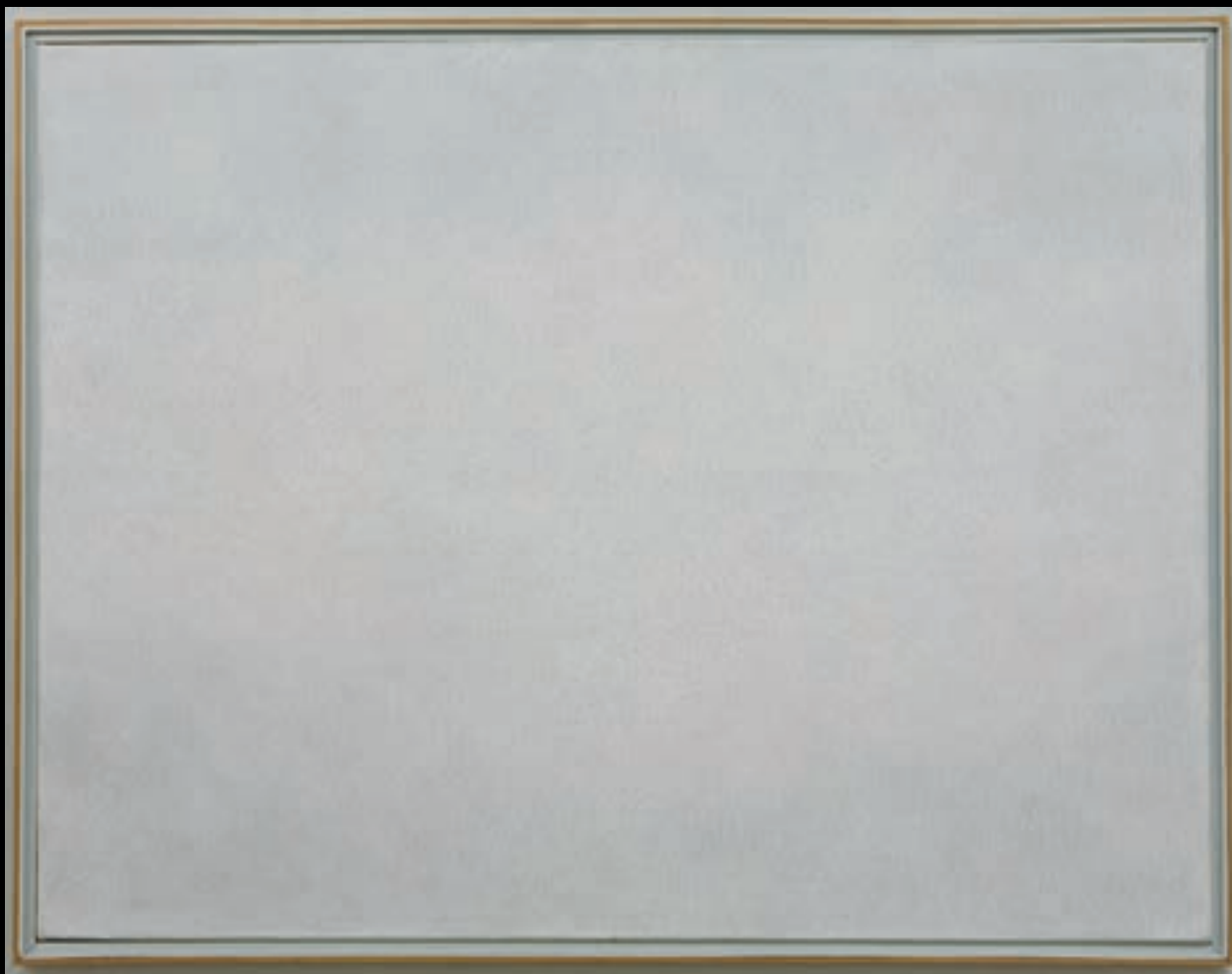
— Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*

KOSOVO

L'artiste bouleversé ne s'en remet pas d'intégrer ces violences et perturbations. Comment s'unir aux protestations des ciels, aux terribles lueurs ?

Pacifier, harmoniser les émotions, ne pas se taire pour autant.

Du grand Leduc, un sommet d'exactitude sensible, sans dénonciation par mimétisme, sans complaisance. Il importe de dire l'intense émotion, impossible à reproduire efficacement, qu'a causé la première exposition des *Kosovo* à la galerie. La peinture ici « *s'est levée* » et les dix tableaux-soldats ont monté la garde et témoigné.



Souvenir. Impression Carrara La Blanche, 1987, pastel gras sur toile, 89,3 x 116 cm, photo : Guy L'Heureux.
Avec l'aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)

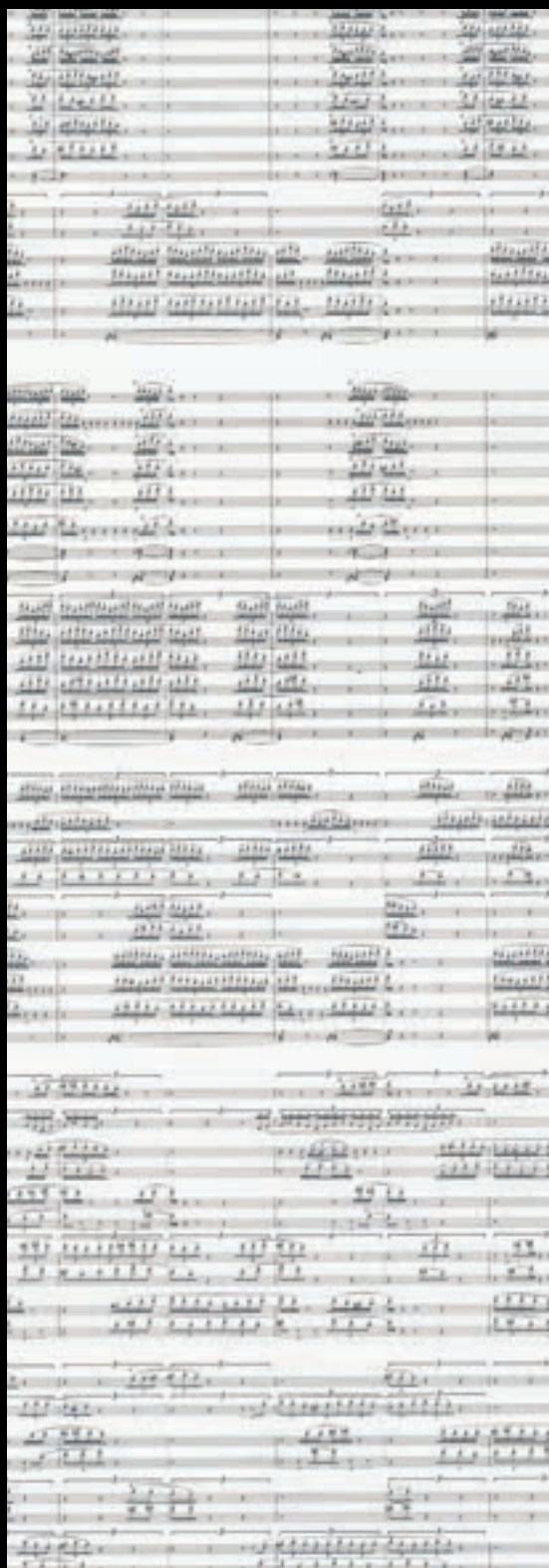
L'obscurité du monde n'est qu'une ombre. Derrière elle, et cependant à notre portée, se trouve la joie. Il y a dans cette obscurité une splendeur et une joie ineffables si nous pouvions seulement les voir.

Et pour les voir, vous n'avez qu'à regarder. Je vous prie donc de regarder.

— Fra Angelico da Fiesole, *Lettre à un ami*



Microchromie 71, ZL ambre, 1971
 Acrylique sur toile, 96,5 x 67 cm
 (Les images du centre et du bas révèlent les dessous
 de l'œuvre originale par un procédé photographique.)
 Photo : Guy L'Heureux
 © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)



Atmosphères (fragment de la partition), de György Ligeti, 1961
 Photo : Guy L'Heureux

LES MICROCHROMIES

Au début des années 1970, Leduc impose à sa démarche un précis complexe et exigeant de l'abstraction.

Sans « lignes » directrices apparentes, sans rythmes de formes imposées, les couleurs par couches de ses réalisations ne se devineront que fugitivement, forçant le regardeur à « regarder pour voir » et, ce faisant, à collaborer à l'achèvement de l'œuvre.

Un peu comme en musique, un auditeur attentif serait sensibilisé aux harmoniques auréolant la partition.

À trois siècles d'intervalle, le compositeur François Couperin (*Les barricades mystérieuses*) et, plus tard, Richard Strauss (*Les métamorphoses*) avaient pressenti ces possibilités.

Plus près de nous, le musicien György Ligeti invitait cette parenté dans *Atmosphères* (1961). Son système, sous le terme de micropolyphonie, propose une texture musicale à plusieurs voix, dans une structure canonique dense « *sans que l'on puisse percevoir le canon, une sorte de texture étanche dont la structure reste cachée comme le microcosme d'un monde sous-marin².* »

Chez Leduc, ces ajouts de densité à la couche picturale en intensifient l'opacité ; malgré cet hermétisme apparent, le désir explicite de l'artiste conviait une longue tenue du regard pour une entrée en profondeur dans l'œuvre.

Dualité résolue à la satisfaction de Leduc qui explora cette approche jusqu'à sa fin.

MON TIBET À MOI

Après le Mexique, les ciels et les mers de Chapala, nous revoilà Fernand et moi à l'atelier.

« La mémoire était vive de ces couleurs du Tibet, entr'aperçues dans un livre mais imprégnées en moi ; j'entrepris, malgré une fatigue considérable, de transposer au pastel ce qui intérieurement ne s'effaçait plus, ni en densité ni en urgence d'apparaître. J'y ai travaillé à fond de train puis ensuite longuement réfléchi et hésité.

Voilà, ils sont ici si tu veux les voir. »

Les sept pastels firent partie de la dernière exposition de Fernand Leduc.



Mon Tibet à moi, 2011, pastel à l'huile apprêté à froid sans acide, 7 éléments, 60 x 46 cm chacun
Photo : Guy L'Heureux, Collection Marc Bellemare, Québec © Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)
Vue de l'installation présentée aux Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert du 15 octobre au 19 novembre 2011.

1. Daniel Arrasse.
2. György Ligeti, *Entretiens*.

* Photo de la page 19 : *Yougo 8*, 1966, pastel sur papier, 24 x 33 cm, photo : Guy L'Heureux.
Avec l'aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert
© Succession Fernand Leduc / SODRAC (2014)

Territoires imaginaires

PAR MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE ET SAMUEL MERCIER

Les représentations régionales sont loin d'être une nouveauté dans le paysage culturel québécois. De *Trente arpents* à *Poussière sur la ville*, des documentaires ethnographiques de l'ONF à *La mort d'un bûcheron*, des chansons de Félix Leclerc à celles de Tex Lecor, le territoire imaginaire ne s'est jamais véritablement limité à l'urbanité. Tour à tour idéalisé, mis à distance, considéré comme le lieu d'un retard rattrapé par l'« arrivée en ville » (parfois avec un certain sens de la perte), ce territoire n'a jamais cessé d'être travaillé par l'imaginaire.

D'après certains critiques, nous serions aujourd'hui devant un renouveau du régionalisme. L'appellation « néoterroir » ne va pourtant pas de soi, nous semble-t-il. Loin de ranimer un patrimoine ancien ou d'emprunter leurs thèmes et leurs formes à un répertoire de récits folkloriques tombés en désuétude, les œuvres réunies – souvent malaisément – dans cette catégorie nous paraissent témoigner d'une ruralité transformée, voire entamée, par l'industrialisation. Plutôt que de faire signe vers le passé, elles s'attachent aux formes et aux représentations contemporaines du territoire et refusent le plus souvent les images d'un terroir authentique. Contrairement aux multiples « produits du terroir » qui fleurissent depuis quelques années dans les marchés québécois, les œuvres littéraires et cinématographiques se présentent rarement comme les reflets d'une territorialité harmonieuse. C'est donc avec une part de doute que nous nous sommes lancés dans le projet d'un dossier sur le territoire et que nous

avons posé la question à nos collaborateurs. Les réponses, elles, donnent à penser tant elles diffèrent dans leurs conclusions.

NI VILLE NI CAMPAGNE

Même si l'expression « *École de la tchén'ssâ* » évoquée par Benoît Melançon (et sur laquelle il revient dans ce numéro) semble avoir connu une bonne fortune pour décrire un ensemble de préoccupations qui serait partagé par une partie des écrivains québécois, force est de constater que la littérature n'est pas le lieu où se déploie avec le plus d'insistance le phénomène. Deux des textes de ce dossier, celui de Pierre-Alexandre Fradet sur le travail cinématographique de Rafaël Ouellet et celui de Jérémie Perreault sur la musique d'*Avec pas d'casque*, tendent à le démontrer.

Impossible de ne pas voir se dessiner ici une tendance. On ne compte plus les œuvres cinématographiques qui situent leur action en région ou dans les zones périurbaines. Qu'il s'agisse de Denis Côté, de Catherine Martin, de Bernard Émond ou de Robert Morin, la liste des cinéastes qui se sont prêtés à l'exercice est longue. De même, depuis les détours *world music* en passant par le Lac-Saint-Jean des Colocs et la musique d'un Fred Fortin ou d'une Mara Tremblay dans les années 1990, le nombre de musiciens ou de groupes folk a explosé durant les années 2000. Qu'on parle de Dany Placard, des Frères Cheminaud, de Caloon Saloon, de

Canailles, de Bernard Adamus, de Tire le coyote ou d'Avec pas d'casque, ces représentations régionales ont cependant en commun avec une bonne partie des œuvres cinématographiques et littéraires qui empruntent cette voie de ne tomber ni dans la carte postale, ni dans l'idéalisation.

RÉGIONALISME OU URBANITÉ SECONDAIRE?

Comme le souligne Élisabeth Nardout-Lafarge, c'est aussi en brouillant les signes, en entrecroisant les lieux et les récits, en faisant se refléter l'Allemagne dans le Québec, et vice-versa, que *La fiancée américaine* d'Éric Dupont s'approprie les géographies, imaginaires ou non. Martine-Emmanuelle Lapointe, quant à elle, s'intéresse aux rapports entre langue et territoire dans *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen et dans *Malabourg* de Perrine Leblanc, montrant bien qu'il est illusoire de vouloir faire correspondre un lieu, une culture, une région à un idiome donné. Dans son compte rendu du *Rang du cosmonaute*, Marie-Hélène Constant s'attache à la cartographie du secret par laquelle se conjuguent sur le mode poétique « *les différents espaces du roman, entre l'urbanité et la forêt* ». Dans *Dixie* de William S. Messier, le retour au – et non du – régionalisme serait manifeste, selon Gilles Dupuis. Mais ce régionalisme aurait pour lieu d'ancrage le territoire américain en entier, le récit se déroulant à la frontière du Québec et des États-Unis.

TERRITOIRE ET MODERNITÉ

Au terme de ce parcours, il est possible de constater que les représentations régionales contemporaines s'inscrivent dans une dynamique plus vaste de reconfiguration de l'espace imaginaire québécois. Alors que des auteurs comme Perrine Leblanc ou Éric Dupont ne se situent pas exactement dans la mouvance néorégionaliste, leurs œuvres respectives ne présentent pas moins les traits d'une décentralisation qui s'élabore depuis

quelques décennies déjà. Les réflexions sur l'américanité des années 1990 ou sur la littérature migrante au cours des années 1980 participent, au fond, de ce même mouvement dont les représentations régionales ne sont aujourd'hui qu'un nouveau développement.

Quant aux œuvres plus typiquement néorégionalistes, il demeure impossible de les lire en tant que travail de nostalgie, de miroir régional ou de retour à la terre. Au contraire, la représentation d'une urbanité secondaire, marquée par une industrialisation qui se serait poursuivie jusqu'au bout du moindre chemin de terre, y est omniprésente au point d'amener à la conclusion que la région n'est pas un nouveau pôle, mais bien une autre manifestation d'un décentrement du territoire imaginaire qui serait bien loin aujourd'hui du *territoire national* ou de la dichotomie entre régionalisme conservateur et modernité urbaine.

S'il fallait terminer sur une image de ce déplacement du régionalisme, ce serait sans doute celle du *Jouet d'adulte* du groupe d'artistes BGL, présenté pour la première fois en 2003. L'œuvre, qui appartient aujourd'hui à la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, représente un quatre roues couché sur le côté percé de plusieurs flèches à la manière d'un animal mort. Cette pièce, qui, d'après les artistes, « *interroge le silence de nos campagnes et de nos forêts* », peut être lue comme le désir d'un retour primitif à la terre, à cette « *nature qui [...] enseigne la beauté* » à Saint-Denys Garneau dans son *Journal*. Mais ce que les artistes ont peut-être oublié ici, c'est que leurs flèches ne sont pas celles des Iroquois, mais bien les flèches de plastique qu'on achète en magasin. Tuer le bruit du quatre roues, sa technologie envahissante, certes, mais pour en revenir à quoi? Un retour à la terre, peut-être, mais un retour à la terre où le *Canadian Tire* n'est jamais loin. ┘

J'ai créé un monstre

PAR BENOÎT MELANÇON

À l'enseigne de *l'Oreille tendue* (oreilletendue.com), je tiens blogue depuis le 14 juin 2009. Voyant venir la parution de mon millièmè texte, je me suis dit que quelque chose sortant de l'ordinaire serait de circonstance; il fallait marquer le coup. Le 19 mai 2012, j'ai publié un billet intitulé « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 » et j'y décrivais un nouveau « mouvement », l'École de la tchén'ssâ. Je venais de créer un monstre.

Ce qui suit est un exercice périlleux : essayer de comprendre un phénomène d'histoire de la littérature dont on est soi-même le géniteur, sans le moindre recul temporel, au *je* et en s'autocitant constamment. Il n'est pas sûr qu'on puisse sortir indemne de ce genre de commande, mais les monstres ont parfois des choses à nous dire, des leçons à nous donner. (On me croira sur parole : tous les exemples sont réels.)

DE L'IRONIE

Il me semblait, décrivant l'École de la tchén'ssâ, avoir fait preuve d'ironie. Par le titre de l'entrée de blogue : « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 ». Par la reprise des poncifs des manuels d'histoire littéraire : « Cette école est composée de jeunes écrivains contemporains caractérisés par une présence forte de la forêt, la représentation de la masculinité, le refus de l'idéalisation et une langue marquée par l'oralité » ; « les textes de l'École de la tchén'ssâ sont encore peu nombreux, et beaucoup de leurs auteurs en sont encore au début de leur carrière. L'historien de la littérature suivra leur évolution avec attention et bienveillance. » Par l'insistance sur des choses qui n'avaient rien à voir avec la critique littéraire : « La tchén'ssâ est d'un maniement relativement aisé – encore que l'ajustement de sa chaîne demande du doigté –, elle est bruyante et salissante, et elle peut être dangereuse. » Par la présence d'exercices ridicules : « Répartissez les tenants de l'École de la tchén'ssâ en deux catégories : auteurs possédant une tchén'ssâ; auteurs ne possédant pas de tchén'ssâ ». Or la fortune médiatique, critique et polémique de l'expression « École de la tchén'ssâ » l'a révélé à une échelle inattendue : l'ironie n'est pas la chose du monde la mieux partagée.

En juin 2012, une blogueuse écrit, le plus sérieusement du monde : « En ce sens, le roman de Gabriel Anctil [Sur la 132], malgré sa thématique de la région, ne s'inscrit pas

tout à fait dans ce nouveau courant de la littérature québécoise que Benoît Melançon a appelé l'École de la tchén'ssâ. » Six mois plus tard, sur Facebook, les Éditions Nota bene me félicitent : « Difficile de renouveler le discours sur la littérature contemporaine; chapeau à Benoît Melançon et à sa proposition d'École de la tchén'ssâ. » Il était question de cette école dans *Le Devoir*, sur des blogues, à la radio de Radio-Canada (« Jonathan Livernois croit que l'année littéraire [2013] sera celle de "l'École de la chainsaw" »). Le plus souvent, l'étiquette École de la tchén'ssâ suffisait; il n'était même pas nécessaire de l'expliquer ou d'en donner l'origine. Tout le monde connaissait, non ? Une désignation comme École de la tchén'ssâ était manifestement commode pour ranger, vite fait, bien fait, des œuvres dont les critiques médiatiques avaient à rendre compte.

On a pu, depuis mai 2012, assister à des conférences publiques où il était question de l'École de la tchén'ssâ ou lire des articles savants où elle est évoquée (« La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui »). Des colloques universitaires ont accueilli des communications sur le sujet (« Maria Chapdelaine à l'École de la tchén'ssâ – La question du terroir, de l'anti-terroir et du post-terroir chez Louis Hémon »). Elle a été enseignée au cégep et à l'université, et jusqu'en France. J'en ai moi-même parlé dans des cours d'une collègue à l'Université de Montréal, pour qui il s'agissait de montrer l'histoire de la littérature en train de se faire.

Qui dit succès dit contestation. C'était couru : des gens se sont opposés à l'École de la tchén'ssâ, des romanciers ont refusé d'y être associés, d'autres se sont réjouis de ne pas en être (malgré un personnage nommé Chainsaw Jack). À ceux qui écrivaient « j'suis de l'École de la tchén'ssâ » (William S. Messier) ou qui collectionnaient les « photos souvenirs des membres de l'École de la tchén'ssâ » disponibles sur le site *Poème sale*, on répondait par le refus d'en être. Par blogues interposés, on discutait de la pertinence, ou de l'absence de pertinence, de « ce concept un peu vide de Tché'n'ssâ » (Samuel Mercier). Fallait-il, ou pas, être « tché'n'ssaïen », fût-ce « de la fesse gauche » (David Bélanger) ?

Sous la plume de William S. Messier, je me suis incarné en personnage de roman : « Il y a même le vieux Melançon qui scande les vers de la chanson en rinçant le moteur de sa chainsaw » (Dixie, 2013).

Dans plusieurs cas – pas dans tous, il est vrai –, on était bien loin de mon projet initial et de son ironie (ou de ce que je croyais être de l'ironie).

DE L'AUTORITÉ

J'avais manifestement sous-estimé un certain nombre de choses.

Ayant, pendant des années, enseigné l'histoire de la littérature à l'université – comme je l'écrivais d'entrée de jeu le 19 mai 2012 –, j'aurais dû être plus sensible à l'autorité implicite de mon discours. Sous le masque transparent de *l'Oreille tendue*, c'était un professeur – mieux, le directeur d'un département d'études littéraires – qui parlait. Cela conférait du sérieux à mon propos, malgré les marques d'ironie semées de-ci de-là. Autorité universitaire et ironie seraient-elles incompatibles ?

Sur le plan publicitaire,
je n'avais jamais pensé
aussi loin.

J'avais également accordé trop peu d'importance au fait que le découpage de l'histoire de la littérature en *écoles* ou en *mouvements* a encore ses adeptes. Depuis Barthes et Genette, il y a plus de cinquante ans, la critique du fonctionnement de l'histoire de la littérature, avec ses mises en garde contre les catégories d'interprétation supposées naturelles, aura beaucoup été entendue chez les spécialistes, mais peu chez les étudiants et dans le public lecteur. Pour ceux-ci, les *écoles* et les *mouvements* iraient de soi. Cela resterait nécessaire à une compréhension de l'évolution de la littérature.

« École du pickup serait un synonyme tout à fait acceptable d'École de la tchén'ssâ », écrivais-je. Peut-être, mais, sur le plan sonore et graphique, cela aurait été un moins bon choix qu'École de la tchén'ssâ. La conversion de *chainsaw* en *tchén'ssâ* a eu au moins deux effets. Elle a compliqué la tâche de ceux qui voulaient écrire le mot et, par là, attiré l'attention sur lui. Elle a également entraîné une acclimatation de la prononciation au français du Québec. Sur le plan publicitaire, je n'avais jamais pensé aussi loin.

Il faut enfin noter que le numérique a changé les règles du jeu en matière d'écriture de l'histoire de la littérature. D'une part, le fait que j'aie publié sur un blogue ma réflexion sur la littérature québécoise en train de se faire lui a donné une visibilité bien plus grande que si

j'avais publié un article dans une revue sur le même sujet, en plus de permettre une interaction que n'offre pas l'imprimé. Non seulement le contenu de ce texte a circulé bien plus rapidement qu'avec les moyens habituels de diffusion du savoir, mais il aussi profité de la porosité constitutive des communications numériques : son public n'était pas celui des seuls critiques littéraires et autres historiens de la littérature. D'autre part, les auteurs dont j'ai parlé sur mon blogue ont eux-mêmes relayé dans leurs réseaux numériques (blogues, Twitter, Facebook) l'existence d'une supposée École de la tchén'ssâ. Jamais, dans l'histoire de la littérature, des échanges aussi rapides, et aussi difficiles à démêler, n'avaient été possibles.

DES LIMITES DE L'IRONIE

Être ironique ne signifie pas écrire n'importe quoi. Au-delà de la façon de traiter l'objet que j'avais retenu – quelques lectures récentes, faites au hasard, sans aucune volonté systématique –, il paraît qu'il y avait dans cet objet matière à réflexion. Existe-t-il bel et bien une École de la tchén'ssâ, avec ses auteurs, ses œuvres, ses thématiques, sa langue ? Oui et non.

Oui, dans la mesure où il est possible de trouver des points communs aux romans de Samuel Archibald, de Raymond Bock, de William S. Messier, de Sylvain Hotte ou de Geneviève Pettersen. Il y a chez eux, à des degrés divers et dans des contextes qui ne le sont pas moins, une réflexion particulière sur l'espace, ce que certains ont appelé la *régionalité*, le *néoterroir*, le *néorégionalisme*, la *néoruralité*, le *posterroir*, l'*antiterroir* (Samuel Archibald), la *ruralité trash* (Mathieu Arsenault) ou le *alt-terroir* (William S. Messier) : ces romanciers proposent une nouvelle cartographie imaginaire. Il y a surtout un rapport singulier à la langue, précisément en lien avec les espaces mis en scène, une décrispation linguistique, nettement visible chez Archibald, Messier, Hotte ou Pettersen. Voici comment on parle au Saguenay, sur la Côte-Nord ou dans les Cantons-de-l'Est, disent-ils ; c'est comme ça. N'en faisons pas toute une histoire : on n'est pas à *Parti pris* ici ; les années 1960 sont finies ; le français québécois est une langue littéraire normale, qui n'a pas besoin d'être revendiquée et défendue.

Cela suffit-il à faire école ? Non, évidemment. Un label tel *École de la tchén'ssâ* ne pourrait avoir de sens que s'il englobait plusieurs écrivains, publiant dans plusieurs maisons d'édition et faisant corps au-delà de ressemblances (pour l'essentiel) de surface. Ce que j'indiquais sur le mode de la plaisanterie – X en fait partie, Y n'en fait pas partie, Z est trop vieux pour en faire partie, même s'il possède une tchén'ssâ – suppose, pour avoir la moindre légitimité, un bassin élargi d'auteurs et un vrai travail de description. « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 » n'avait pas du tout pareille prétention. Ce n'est pas comme ça que ce texte a été lu. —

Arvida, une urbanité métissée

PAR GÉRARD BEAUDET

ARVIDA
de Samuel Archibald
Le Quartanier, 324 p.

LE SEL DE LA TERRE
de Samuel Archibald
Atelier 10, « Documents », 92 p.

L'appel de textes auquel répond la présente contribution suggérerait que plusieurs productions québécoises récentes auraient délaissé l'urbanité pour représenter d'autres aspects du territoire. Les histoires du recueil *Arvida* de Samuel Archibald seraient du nombre. Qu'en est-il au juste ? Délaissé-t-on véritablement l'urbanité dès lors qu'on écrit en région ou qu'on fait de la région l'objet ou le cadre de référence de l'écriture ?

En introduction d'un cours sur le Québec urbain offert en première année du baccalauréat en urbanisme, je souligne que si, jusqu'au milieu du siècle dernier, on pouvait sans trop de problèmes associer l'urbanité à la ville et la ruralité à la campagne ou aux milieux agro-forestiers, il n'en est plus de même depuis plusieurs décennies. Non pas que la campagne ou que les aires agro-forestières aient disparu, mais plutôt parce que leurs habitants ont progressivement adopté des comportements – notamment en matière de consommation – et partagé des codes culturels, des visions, des préoccupations et des attentes qui avaient été jusque-là l'apanage des résidents de la ville, quand ces derniers n'ont pas opté eux-mêmes pour la vie à la campagne, ce qui leur vaut d'être désignés comme néoruraux.

Cette urbanité croissante aurait été induite par le développement des réseaux ferroviaires, la diffusion des catalogues des grands magasins, l'électrification des campagnes, l'accès à la radio, au téléphone, à la télévision et à Internet, la démocratisation de l'automobile, mais aussi par la villégiature, le tourisme, l'alphabétisation, la scolarisation obligatoire et la mobilité étudiante. L'établissement d'un réseau de petites et moyennes villes de province qui constituent autant de relais de la dynamique métropolitaine y aurait également été pour beaucoup. En d'autres termes, la ruralité, comprise au sens anthropologique, aurait reculé face à l'invasion de l'urbanité.

Le territoire étant un construit qu'André Corboz assimile à un palimpseste, le monde rural, dans sa déclinaison maté-

rielle, n'en a pas moins conservé bon nombre de ses attributs originaux ou passés, dont certains sont aujourd'hui valorisés sous l'angle patrimonial et paysager. Les milieux constitutifs de cette ruralité restent par ailleurs des lieux de pratiques héritées – par exemple la chasse et le piégeage – ou de rapports symboliques distincts.

Le départage de l'urbain et du rural n'est conséquemment pas réductible au traditionnel rapport ville-campagne, pas plus qu'il ne l'est au clivage entre le Québec des aires métropolitaines et le Québec des régions. Ainsi, on peut soutenir que si l'urbain et le rural constituent des milieux dont les attributs distincts sont observables empiriquement, ils n'en constituent pas moins, l'un et l'autre, les lieux d'expression de l'urbanité.

ARVIDA, UN BASTION D'URBANITÉ

Quartier de la ville de Saguenay, Arvida ne fut jamais à proprement parler une ville. Il s'agissait plutôt d'un camp de travail haut de gamme, d'un faubourg industriel construit au loin pour tirer parti de l'abondance de la ressource hydroélectrique et de la présence d'un port en eaux profondes. Ce faubourg, contrairement à ceux qui jouxtent les bourgs et qui se transforment peu à peu en de vastes quartiers ouvriers constitutifs de la ville industrielle, participe, à l'instar de nombreuses autres petites communautés planifiées par et pour les grandes entreprises d'ici et d'ailleurs, d'un monde rural au cœur duquel il constitue une enclave marquée du sceau de la cité-jardin howardienne et de l'urbanisme étatsunien naissant. Il s'agit en quelque sorte d'un avant-poste d'une urbanité qui transformera un jour, en adoptant et en adaptant la formule expérimentée au Saguenay et dans d'autres bastions industriels, la totalité des espaces périurbains des villes étatsuniennes et canadiennes.

Si Arvida n'a jamais été tout à fait une ville, elle n'aura pas été dénuée d'urbanité pour autant. Une urbanité dont l'au-

teur du *Sel de la terre* rappelle qu'elle a d'emblée fait de ses grands-parents, qui étaient fils et filles de bûcherons, de draveurs et de fermiers, des salariés de l'Alcan et des maîtresses de maison. Une urbanité qui fut de surcroît synonyme de modernité : « *Partout, depuis la scierie, l'usine à papier et le chantier de la compagnie d'aluminium, la modernité [faisait] vibrer l'air, [émettait] une sorte de bruit de fond dont on ne savait pas encore s'il révélerait un grincement de métal ou un air de dixieland.* » Et puis, ne trouve-t-on pas, au Saguenay comme partout ailleurs, « *un gros supermarché, juste à côté du Canadian Tire, de l'autre bord du viaduc [de l'autoroute]* » ? Sans oublier le « *centre d'achats Place du Royaume* » de Chicoutimi, dont le père de Samuel donne régulièrement des nouvelles.

Inscrite en marge de l'urbanité métropolitaine et de la ruralité saguenéenne, rattachée à l'une et à l'autre selon des modalités qui lui sont propres, Arvida, cette « *petite utopie d'un milliardaire philanthrope* », constitue tout à la fois le port d'attache de la lignée familiale, le terreau dans lequel Samuel Archibald enracine son propos et la plateforme d'observation à partir de laquelle il nous fait partager sa vision du monde.

Cette vision, c'est notamment celle d'une certaine américanité, celle « *des routes interminables qui ne mènent nulle part* », des villes modèles « *montée[s] de toutes pièces au milieu de nulle part* », d'une « *race de bâtisseurs aux pieds pesants, incapables de s'installer nulle part sans jeter par terre un million d'arbres et tirer du fusil partout* ». Une américanité de nulle part mais aussi de nul temps, « *une terre d'asile où pratiquement tout pouvait être effacé et oublié* ».

Cette américanité, c'est aussi celle de la classe moyenne dont Arvida et toutes les autres localités industrielles ont été en quelque sorte les incubateurs. Or, à l'instar des routes évoquées plus haut, les perspectives de cette américanité ne semblent désormais mener nulle part aux yeux d'Archibald, si ce n'est en ces lieux d'une urbanité tronquée, réduite à une frénésie consummatrice (*Le sel de la terre*). Jadis terrain d'expérimentation d'une certaine conception de l'univers industriel et ouvrier, l'Arvida dont nous entretenons Archibald ne diffère plus guère, de ce point de vue, de la banlieue pavillonnaire des dernières décennies du ^{xx}e siècle. L'avant-poste des années 1920 a été rejoint et absorbé par le mouvement d'étalement que les fusions successives ont consacré jusqu'à faire disparaître les toponymes originaux. Mais l'érosion de la spécificité du quotidien de la population de ce bastion industriel avait déjà fait son œuvre. La petite communauté fermée d'avant-guerre vivait désormais au rythme des Trente Glorieuses.

Reste malgré tout la mémoire, y compris celle des origines, pas si lointaines, celle des familles pionnières, dont plusieurs, à l'instar des Archibald et des Lévesque, ont troqué une vie sur la terre et dans la forêt pour l'usine et le confort de résidences dotées d'installations dont la plupart des maisons rurales de l'époque seraient encore longtemps dépourvues. Mais ici aussi, l'auteur évoque

l'urbanité, une urbanité en devenir comme elle l'était dans toutes ces communautés parquées à l'ombre des cheminées d'usine et où les migrants conservaient certaines attaches rurales, ne serait-ce que par familles interposées.

UNE RURALITÉ ATEMPORELLE

Là où le propos d'Archibald prend résolument ses distances par rapport à l'urbanité, c'est quand il évoque une ruralité faite d'expériences liées à des attributs indigènes et à une conception du rapport homme-nature héritée de temps fort anciens. Ici, pas de boisés sauvegardés, sanctuarisés, incarnations d'un idéal de nature conçu par et pour des citoyens. Ici, la forêt est plutôt ressource à exploiter, refuge contre un trop-plein d'urbanité, territoire menaçant, jamais totalement apprivoisé, même quand il est fréquenté par des biologistes de l'Université de Montréal, dont les habitués du coin supposent qu'ils savent ce qu'ils font (« *Cryptozoologie* »). C'est incidemment dans cet environnement que le grand-père de Samuel a choisi de construire un « *chalet* » dont la rusticité oblige à « *se laver dans le lac comme un apache* ».

C'est dans les textes « *Cryptozoologie* » et « *L'animal* », consacrés à ces milieux épargnés par l'urbanisation, mais aussi par l'industrie agroalimentaire, que se révèle un rapport au territoire qui, s'il peut étonner l'urbain par certaines de ses manifestations – par exemple, la suspension de nombreuses activités au moment de l'ouverture de la chasse –, n'enflamme pas moins toujours l'imaginaire de bon nombre de Québécois, fervents adeptes du camp de bois rond et de parties de chasse et de pêche.

Si les catégories conceptuelles de ville, de faubourg, de banlieue et de campagne ont longtemps suffi à décrire l'établissement humain, elles se révèlent, en ces temps d'urbanisation généralisée, mal adaptées aux mutations des territoires. Mais cette transformation des territoires n'en a pas affecté que les dimensions physico-spatiales. Elle a irrémédiablement bouleversé les modes de vie. De ce point de vue, l'urbanisation des modes de vie a même précédé à maints égards l'urbanisation des territoires.

Il n'en reste pas moins que, si l'idée du palimpseste permet de rendre compte de la manière dont le territoire conserve la trace d'états antérieurs, on pourrait recourir métaphoriquement à cette image pour décrire les pratiques qui s'y inscrivent. L'urbanité comme mode de vie a certes poussé la ruralité dans ses derniers retranchements. Elle reste néanmoins présente par des déclinaisons variées de rapports au territoire fondés sur une tradition sans cesse renouvelée.

Il serait à mon sens injustifié de soutenir que Samuel Archibald délaisse l'urbanité pour aborder d'autres aspects du territoire. Il assume plutôt cette urbanité en ce qu'elle a de spécifique et de familier dans le cas particulier d'Arvida. Y compris dans son rapport à la ruralité. C'est en ce sens qu'elle peut être dite métissée. ─

Entretien avec Rafaël Ouellet : le néoterroir au cinéma

PROPOS RECUEILLIS PAR PIERRE-ALEXANDRE FRADET

Mouvance ou école, nébuleuse ou courant, la tchén'ssâ se définit par des airs de famille qui ne constituent pas pour autant les caractéristiques d'un concept figé. Si on l'associe d'ordinaire à la littérature, il y a lieu de se demander jusqu'à quel point elle trouve une expression dans le cinéma actuel. Cette question a été posée à un réalisateur québécois dont la démarche semble faire écho au néoterroir, Rafaël Ouellet. Natif de Dégelis, dans le Bas-Saint-Laurent, Ouellet tourne la plupart de ses films dans sa région natale. On lui doit notamment *Le cèdre penché* (2007), *Derrière moi* (2008), *New Denmark* (2009) et *Camion* (2012), pour lequel il a reçu le Prix de la meilleure réalisation et le Prix du jury œcuménique au Festival international de Karlovy Vary. Il travaille en ce moment même à l'adaptation de *Ménard, maître-draveur*, de Félix-Antoine Savard. Alors que bon nombre de cinéastes refusent d'être placés sous la bannière d'un courant artistique de peur d'y être réduits, Ouellet est tout à fait disposé à s'associer au néoterroir. Dans son cas, cette association se comprend plus comme un acte de solidarité que comme un geste de réduction, et elle n'exclut pas – tout au contraire – que l'auteur tienne à préserver sa singularité et son désir de s'ouvrir à diverses approches dans le présent et l'avenir.

SPIRALE – À première vue, le rapprochement semble permis entre votre œuvre et la tchén'ssâ parce que la plupart de vos films se déroulent à Dégelis – c'est-à-dire en région éloignée –, accordent une large place à la masculinité (ce qui est tout au moins vrai pour *Camion*), collent à l'oralité et évitent l'idéalisation excessive. Qu'en pensez-vous ?

RAFAËL OUELLET – Jusqu'à preuve du contraire, je crois en effet qu'on peut rapprocher certains de mes films de la tchén'ssâ. On peut penser notamment à *Camion*, comme vous le dites, mais aussi à *Arsenault et fils*. Si ce projet de film se concrétise un jour, il devrait rejoindre plus directement encore que mes films précédents l'esprit de la tchén'ssâ. Mais dans le cas de *Gurov & Anna*, c'est autre chose...

SPIRALE – Ce projet s'inspire d'une nouvelle de Tchekhov.

RAFAËL OUELLET – Oui. Il ne s'agit pas de faire une adaptation pure et simple d'une œuvre de Tchekhov, mais de créer des personnages qui « surfent » sur ceux de Tchekhov. Et ce film est plus urbain. Il ne devrait donc pas pouvoir être mis en rapport avec le néoterroir. Malgré tout, je le redis, je suis tout à fait prêt à être associé à certains courants, mais à condition que ça ne représente pas une prison pour ma démarche actuelle et future. C'est le cas autant pour la tchén'ssâ que pour la nouvelle vague québécoise. Ce n'est pas à moi, en définitive, de déterminer à quel courant j'appartiens, mais lorsque la question m'est posée de savoir s'il y a certains traits communs entre mon cinéma et celui d'autres réalisateurs (exemples et arguments à l'appui), je ne m'interdis pas de répondre. Pour moi, la nouvelle vague québécoise existe, et ce n'est pas du

*L'expression « tchén'ssâ »
convient mieux au cinéma
qu'à la littérature.*

tout réducteur d'utiliser cette expression, tout comme la tchén'ssâ existe et partage certaines ressemblances avec mon cinéma. J'irais même jusqu'à dire une chose : dès le moment où l'expression « nouvelle vague québécoise » est sortie, les médias auraient dû l'utiliser plus abondamment, non pas pour créer une mode éphémère, mais pour attirer l'attention sur le cinéma québécois et son pouvoir de renouvellement. Nous sommes des cinéastes nés pour la plupart dans les années 1970 et éduqués dans le cynisme post-référendaire. Nous abordons la politique obliquement, nos façons de faire se

ressemblent. Néanmoins, les cinéastes travaillent actuellement trop souvent en cellule close et feraient bien de s'unir davantage – en faisant lire par plus de personnes leurs scénarios, en s'aidant au montage... Même si j'adhère jusqu'à un certain point à la théorie de l'auteur, je considère que le cinéma produit des œuvres collectives et que c'est en assumant pleinement cet élément collectif qu'on parvient à créer les meilleurs films.

SPIRALE – Vous adaptez présentement le roman du terroir *Menaud, maître-draveur*. Dans *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Pierre Perrault décrit ce roman comme un chef-d'œuvre, mais il reproche à Félix-Antoine Savard de trop idéaliser ses personnages, c'est-à-dire de ne pas faire entendre leur véritable voix (la *chouenne* de Charlevoix). Comptez-vous respecter la dimension quelque peu idéaliste du roman ou lui donner un tour plus réaliste et plus contemporain (ce qui vous rapprocherait davantage du néoterroir) ?

La forme littéraire présente trop de limites pour l'oralité.

RAFAËL OUELLET – Il n'y a pas beaucoup de dialogues dans *Menaud, maître-draveur*. On dénombre plusieurs ellipses, et une bonne partie de l'histoire se déroule dans la tête du personnage. Ce qui fait avancer le récit, c'est une quête assez abstraite si on la situe dans le contexte du Québec de l'époque. Ce qu'on cherchera à faire, c'est à rendre le tout plus concret. On replacera l'histoire dans son époque, mais on tentera de mieux faire entendre la langue parlée. Pour l'instant, on revisite des documents audio qui nous permettent d'entendre une voix semblable à la langue de Charlevoix des années 1930, notamment certaines émissions de radio de Pierre Perrault. Donc, pour répondre à votre question : oui, on cherche à donner un tour plus réaliste et plus contemporain à l'œuvre de Félix-Antoine Savard. Il me semble d'ailleurs important d'éviter de chercher à reproduire parfaitement la langue de l'époque. Si on tentait d'imiter *Pour la suite du monde* aujourd'hui, on tomberait dans la caricature, cette tentative s'incarnerait mal dans la voix des acteurs. Tout en reconnaissant un mérite à Gilles Carle, on peut dire qu'il y a un aspect un peu franchouillard dans la langue de *Maria Chapdelaine* (1983). Aspect qu'on retrouve également dans le roman *Menaud, maître-draveur*. La sensibilité franchouillarde de Savard s'explique, me semble-t-il, par le souci de l'auteur d'aller témoigner en Europe de ce qui se faisait au Québec. À l'époque, les lecteurs n'étaient peut-être pas encore prêts à faire l'expérience d'une véritable oralité. Michel Tremblay n'est arrivé que plus tard et a fait école.

SPIRALE – Qu'est-ce que la forme cinématographique permet d'apporter au néoterroir que n'apporte pas forcément la littérature ? Une meilleure connaissance de la voix des personnages ? Doit-on privilégier une technique précise pour atténuer l'idéalisation et accentuer le réalisme ?

RAFAËL OUELLET – Certains croient que c'est uniquement grâce à la technique du cinéma direct qu'on peut aller au plus près de l'individu en action. Selon moi, cette idée nous ramène à Perrault et à un esprit nostalgique. Dans les faits, à mon avis, toute caméra peut devenir un œil. On peut très bien aller à la rencontre de ses personnages et faire un cinéma réaliste avec une caméra assise, lourde, sur un trépied ou sur un *dolly*, ou encore avec un *steadicam*. Tout réside dans le traitement, dans ce qu'on fait avec les acteurs et la scénographie. L'élément le plus important de la tchén'ssâ est à mes yeux l'oralité. Pourquoi écrit-on « tchén'ssâ », d'ailleurs ? C'est pour s'assurer de faire entendre ce mot d'une certaine façon lorsqu'on le lit, c'est pour marquer l'oralité québécoise à partir d'un anglicisme. Quand on lit des auteurs comme Samuel Archibald, Raymond Bock et William S. Messier, on n'a pas affaire à du pur joual, mais à un français souvent très correct qui tend par moments vers l'oralité. Sur Facebook, quand j'interagis avec Samuel, je suis fasciné de constater à quel point il maîtrise l'oralité. Parlant de football, il écrit par exemple : « Être botteur, c'po une djobbe facile. » J'aimerais rencontrer ce genre d'expressions purement orales plus souvent dans les écrits de la tchén'ssâ. De mon côté, j'espère pouvoir radicaliser ce rapport à l'oralité. Mon scénario de *Camion* n'a pas encore été publié. S'il l'est, il ne sera pas écrit au son du début à la fin, mais ses dialogues seront très proches de l'oralité.

SPIRALE – Les écrits du néoterroir demeurent donc trop léchés à votre goût ?

RAFAËL OUELLET – Oui. Malgré tout le mérite qu'on peut leur accorder, on serait en droit de s'attendre à plus d'oralité de leur part. Et j'en viens à me dire que si ces écrits ne peuvent en donner davantage d'un point de vue oral, c'est peut-être parce que la forme littéraire présente trop de limites pour l'oralité. Ce que j'aime du cinéma, c'est qu'il nous permet d'assumer complètement l'aspect oral. Je pense même que l'expression « tchén'ssâ » convient mieux au cinéma qu'à la littérature, qui pourrait, elle, porter le nom de « néoterroir ». Je suis très conscient des difficultés posées par l'oralité. Ce n'est pas tout le monde qui peut faire entendre une voix. Dans *La peur de l'eau* (2011) de Gabriel Pelletier, l'équipe tente de reproduire l'accent des Îles-de-la-Madeleine, mais le résultat n'est pas très convaincant ; on a l'impression que les habitants des Îles viennent de régions distinctes. Dans *Camion*, j'ai pu travailler avec des acteurs qui maîtrisent bien l'oralité : Julien Poulin, Stéphane Breton, Patrice Dubois, qui est habitué au doublage. Dans *New Denmark*, je me suis inspiré de Cormac McCarthy pour écrire des phrases courtes, axées sur les répétitions et prononcées à tour de rôle par des acteurs non professionnels. En fait, je suis en

quelque sorte un écrivain frustré (*rires*). J'ai bien dit « frustré » et non pas « raté », parce que je ne me suis pas encore risqué à publier un livre. Un projet de roman, que j'avance depuis quelques années, me tient cependant très à cœur, en plus du projet de scénario de *Camion* et d'un projet d'entretiens avec Julien Poulin que j'aimerais publier.

SPIRALE – Même si en général on affirme que la tchén'ssâ s'intéresse au passé à la manière du « *coureur des bois*² » et sans forcément le regretter, certains personnages des œuvres du néoterroir expriment par moments une forme de nostalgie. Ainsi, dans *Arvida* de Samuel Archibald, quelqu'un dit : « *Mon père ne manque plus de rien, mais il s'ennuie du goût qu'avait la nourriture quand il n'y en avait pas assez*³. » De votre côté, cherchez-vous à vous tenir loin de la nostalgie ou au contraire à l'assumer, vous qui revenez presque invariablement à Dégelis pour réaliser vos films et qui n'hésitez pas à vous inspirer de votre père pour créer le personnage du camionneur dans *Camion* ?

*Il faut éviter de donner
l'impression d'agir uniquement
par réaction au cinéma urbain.*

RAFAËL OUELLET – Des vrais nostalgiques, j'en connais, et je ne m'identifie pas vraiment à eux. Dans *Camion*, certains personnages sont nostalgiques parce qu'ils sentent le besoin de retourner vivre sur leur terre natale ; d'autres, au contraire, ont besoin de quitter leurs habitudes et leur quotidien pour vivre autrement, ils constatent qu'un autre mode de vie est possible et souhaitable. La nostalgie est donc relative à chaque personnage, comme à chaque personne humaine. Toujours dans *Camion*, il est question d'un rapport à la nature, de chasse, de cordage de bois. Est-ce que tout ça correspond à mon passé ? Oui et non à la fois. Oui, parce que je viens de Dégelis et que j'ai vu plusieurs personnes dans mon enfance entretenir un rapport à la nature et à la mécanique. Non, parce que je ne suis presque jamais allé à la pêche et à la chasse, et que je ne garde pas de souvenirs impérissables de mes quelques expériences dans la nature. Si mes films parlent à l'occasion du passé, ils n'incarnent pas pour autant le passé lui-même : ils jettent un regard actuel sur lui. Par ailleurs, contrairement à ce qu'on pense parfois à Montréal, le rapport à la nature et à la mécanique n'est pas forcément un trait du passé. Encore aujourd'hui, des gens se réveillent chaque matin pour *mixer* leur gaz et leur huile, réparer leur *skidoo*, et ils ne le font pas par nostalgie.

SPIRALE – Au Québec, d'ailleurs, il y a moins de deux millions de personnes qui vivent sur l'île de Montréal, comparativement à environ six millions qui vivent à l'extérieur et sont susceptibles de poser ces gestes au quotidien. Ce que vos films donnent à voir est donc sans doute bien plus actuel que certains ont tendance à le croire. Assez récemment, des statistiques ont révélé que la plupart des cinéastes québécois s'orientent ou bien vers les centres urbains (en particulier Montréal), ou bien vers les régions éloignées pour tourner leurs films⁴. La ville moyenne (Drummondville, Shawinigan, Victoriaville...), qu'on ne doit pas confondre avec la banlieue, serait-elle le nouveau laissé-pour-compte du cinéma québécois ? Devrait-on s'y intéresser davantage pour en relever les spécificités et les potentialités, la ville moyenne n'étant ni un macrocosme ni un microcosme au sens strict ?

RAFAËL OUELLET – Il est possible que la ville moyenne ait ses propres particularités et potentialités et qu'elle mérite notre attention, c'est bien vrai. Mais comme je ne suis pas originaire d'une ville moyenne, il est difficile pour moi de dire jusqu'à quel point. Certaines alumineries ferment leurs portes, et les villes (parfois moyennes) qui les hébergeaient s'en voient transformées. Les villes moyennes possèdent de grandes rues commerciales. Il y a peut-être là quelques spécificités à examiner. Sarah Fortin, je crois, vient de Drummondville ; peut-être qu'une cinéaste comme elle pourrait nous éclairer là-dessus. De mon côté, je m'intéresse surtout aux villes peu peuplées et éloignées en m'abreuvant à différentes sources. Ma démarche fait en ce sens un peu écho à celles de Fabien Cloutier, de Patrice Desbiens, de Michel-Olivier Gasse et de Victor-Lévy Beaulieu. Dans un de mes génériques, j'ai remercié Raymond Carver parce qu'il a influencé mon écriture. Je pense également à l'écrivain américain Pete Dexter, à la série *True Detective* ou à l'auteur et chanteur Willy Vlautin. Si j'ai introduit sa musique dans mon film, c'est que je ne souhaitais pas faire jouer du Hank Williams père, mais bien du néoterroir. Un autre nom qui m'inspire beaucoup est Robert Altman. Il revisite lui aussi à ses heures le western. Faire en sorte que les personnages parlent en même temps, ne finissent pas leurs idées, changent de sujet et ne donnent pas de réponse lorsqu'on leur pose une question : tous ces procédés à l'œuvre chez lui m'inspirent beaucoup.

SPIRALE – Vous avez assuré le montage des *États nordiques* (2005), de Denis Côté, film tourné à Radisson. Croyez-vous que certains films de Côté, que vous connaissez d'ailleurs très bien, peuvent eux aussi être rapprochés du néoterroir ? Outre Denis Côté, pensez-vous qu'on peut plus ou moins lier d'autres cinéastes québécois contemporains au néoterroir ? Je pense ici à Sarah Fortin, que vous venez de citer, mais aussi, notamment, à Robin Aubert, à Anne-Marie Ngô, à Rodrigue Jean et à Guy Édoin.

RAFAËL OUELLET – *Vic + Flo ont vu un ours* (2013) me semble correspondre assez bien au néoterroir. *Les états*

nordiques (2005), *Carcasses* (2009) et *Nos vies privées* (2007) aussi. Pour ce qui est de *Curling* (2010), un peu moins, parce qu'il s'intéresse davantage à la banlieue. Mais je pense qu'on a bel et bien un néoterroir au Québec, qui a pris le contrepied du cinéma plus urbain des années 1990 et du début des années 2000. Le danger devient à présent d'exaspérer le spectateur en mettant trop l'accent sur la campagne. Non pas qu'on doive renoncer à parler de la campagne, mais il faut éviter de donner l'impression d'agir uniquement par réaction au cinéma urbain, tout comme on doit éviter d'adopter docilement les « manières » de la nouvelle vague. Il faut viser la diversité. Chez Xavier Dolan, l'ailleurs est reposant. Chez Denis Côté, l'ailleurs est encore une fois un refuge. Quand je voyais Denis plus fréquemment, la possibilité avait été évoquée qu'il adapte le premier roman de Perrine Leblanc. Tout cela demeure à voir, et j'ignore où ce projet en est rendu, mais ce serait peut-être là une façon de poursuivre l'activité de création propre à la nouvelle

C'est en regardant
La bête lumineuse que
j'ai reconnu mon entourage
pour la première fois.

vague et au néoterroir. Cela dit, un des autres dangers qui guettent le cinéma est celui de se sentir trop observé par les festivals et leurs attentes (sentiment d'observation qui semble peser parfois sur les épaules de Denis Côté, notamment). Ce danger est difficilement contournable, je l'avoue, lorsqu'on fréquente les festivals et qu'on rencontre un grand nombre de programmeurs, mais il ne doit pas empêcher les cinéastes de rechercher la diversité, de trouver leur propre voie et de rester universels. Quant aux autres cinéastes susceptibles d'être reliés à la tchén'ssâ, je n'ai pas eu l'occasion de voir tous leurs films. Personnellement, je trouve que Stéphane Lafleur tend à prendre ses personnages de haut, tandis que Sébastien Pilote les transporte parfois du côté de la carte postale. Leurs films sont sombres et décrivent un certain échec, je ne le nie pas, mais, pour employer une image, le souper spaghetti de Lafleur est ironique, alors que le souper spaghetti de Pilote est trop beau. Lafleur nous présente une danse en ligne et fait entendre une musique *québécoise* et un clavier *cheapette*. Pilote nous fait voir une réunion de motoneigistes et témoigne d'un certain esprit nostalgique; ses films semblent déplorer la disparition d'une époque. Moi, à l'écran, je n'ai pas encore organisé mon souper spaghetti (c'est-à-dire un rassemblement populaire), mais si j'en organisais un, je m'assurerais de rester à la hauteur des personnages eux-mêmes.

SPIRALE – Quelques films paraissent anticiper l'esprit du néoterroir : *Bulldozer* de Pierre Harel (1974), *Le temps d'une chasse* (1972) et *Les bons débarras* (1979) de Francis Mankiewicz... À l'opposé, un certain nombre de films expriment un attachement à la campagne sans pour autant correspondre au néoterroir, qui porte un regard « mi-figue mi-raisin » sur le monde mais penche surtout vers le côté « trash⁵ » : *Séraphin : un homme et son péché* de Charles Binamé (2002), *Nouvelle-France* de Jean Beaudin (2004), *Le survenant* d'Érik Canuel (2005), *Ésimésac* de Luc Picard (2012), *Le démantèlement* de Sébastien Pilote (2013), etc. Bien que les documentaires de Maurice Proulx mettent en avant les bienfaits du rapport à la terre, ils se distinguent à mon avis du néoterroir puisqu'ils sont d'obédience catholique et orientés vers le passé du Canadien français. Vous avez déjà affirmé en entrevue que *La bête lumineuse* (1982) est l'un des films les plus marquants de l'histoire du Québec. Pourquoi ce film (ou d'autres œuvres) vous inspire-t-il ?

RAFAËL OUELLET – On dit souvent qu'à la sortie de *Pour la suite du monde*, les Québécois ont pu s'entendre parler et se voir projetés sur écran pour la première fois. Eh bien, dans mon cas, c'est en regardant *La bête lumineuse* que j'ai reconnu mon entourage pour la première fois, dans ce qu'il a de beau et de laid. Ce film révèle des vérités crues sur nous, il nous renvoie à nous-mêmes. Le poète Stéphane-Albert Boulais est fascinant parce qu'il cherche à s'intégrer à un groupe de chasseurs qui en retour ne veulent pas (ou si peu) se laisser affecter par lui. Même si je ne suis pas poète, je suis en quelque sorte le poète de ma famille parce que j'écris des films. Je me suis donc reconnu à certains égards dans Boulais. En ce qui concerne l'œuvre de l'abbé Proulx, vous avez raison de souligner qu'elle ne peut pas être rapprochée du néoterroir. À vrai dire, elle est même aux antipodes du néoterroir : elle est représentante du terroir lui-même ! C'est avec des cinéastes comme Perrault (et Brault et tous ses collaborateurs, trop souvent oubliés mais pourtant essentiels) que le cinéma québécois est passé du terroir au néoterroir. Ces cinéastes ont voulu aller fouiller dans ce qui n'existait plus ou tendait à disparaître. En ce sens, si l'on veut, la production actuelle semble correspondre davantage à un « néonéoterroir » : elle déploie dans un contexte nouveau une pratique mise en place il y a un certain temps déjà. ┘

1. Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, L'Hexagone, 1996, p. 115.
2. William S. Messier, « Les sentiers battus. Quelques notes sur le coureur des bois », *Liberté*, n° 295, vol. 53, avril 2012, p. 29.
3. Samuel Archibald, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, p. 19.
4. Steve Proulx, « Petite géographie du cinéma québécois », *Nouveau Projet*, n° 02.
5. Mathieu Arsenault, « Ruralité trash », *Liberté*, n° 295, vol. 53, avril 2012, p. 46.

La fin du sentier

PAR JÉRÉMI PERRAULT

DANS LA NATURE JUSQU'AU COU
d'Avec pas de casque
Montréal, Grosse boîte.

Depuis 2004, le discret Stéphane Lafleur pilote le groupe folk Avec pas d'casque. Il possède sans contredit le don de faire beaucoup avec peu : la force de ses images poétiques surgit de mots simples. Ses projets menés en parallèle semblent puiser dans une poésie du champ gauche. Je pense au destin fade des personnages de ses films (*Continental : un film sans fusil* [2007], *En terrains connus* [2011]) ou à la symbolique de l'album *Mon ami Bao*, paru en 2013, dont il signe les textes accompagnant les illustrations de Katy Maurey. Le deuxième album complet de la formation, *Dans la nature jusqu'au cou*, paru en 2008, aura non seulement consolidé la place d'Avec pas d'casque sur la scène musicale *underground* québécoise, mais il aura aussi permis au poète de déployer l'étendue de sa force créatrice. En rupture de ton avec le premier album, *Trois chaudières de sang*, paru en 2006, dans lequel l'esthétique garage et *lo-fi* s'harmonisait avec les textes très personnels de Lafleur, *Dans la nature jusqu'au cou* offre plutôt un espace décroisé. Le décor met l'accent sur l'extérieur et sur le territoire vierge et sauvage de la nature : on y rencontre l'« ours », on se « perd dans les fougères » en proie à un « lac de peine » ; « la rivière » et la « montagne » surveillent ceux qui prennent part à l'excursion. À ce titre, l'œuvre pourrait bien s'inscrire dans un regroupement qu'il est commode d'appeler le « néoterroir » : on imagine bien l'auteur attablé dans un chalet de quelque région nordique, écrivant ces refrains et couplets au crayon de plomb, question de mieux faire corps avec la nature. Ce serait bien entendu un fâcheux raccourci, car plusieurs autres images qui marquent la poésie du lieu rompent avec les codes de la nature qu'on pourrait attribuer à un courant tel que le « néoterroir » : « un ciel de mayonnaise / un repère de fusée », « des pelures de tôles venues d'ailleurs » déplacent de manière efficace l'imaginaire du terroir.

La musique épurée de *Dans la nature jusqu'au cou* emprunte ses influences à la tradition country-folk : guitare acoustique, rythme de batterie trottant subtilement, guitare *slide* et basse à l'arrière-plan permettent de soutenir les textes en les mettant en valeur. Toutefois, la présence de trompette, de grelots, de gazou et d'autres bruits expérimentaux se joue des codes de la musique folk et confère un second degré déjanté à l'ensemble. Même chose pour le livret accompagnant l'album : c'est dans un décor complètement blanc et vierge que prennent place

des personnages et des animaux dessinés de manière enfantine par Joël Vaudreuil, le batteur du groupe (qui met l'univers d'Avec pas d'casque en images). Leurs vives couleurs contrastent avec la pureté du décor, voire l'absence de celui-ci, ce qui suggère à mon sens une focalisation sur le sujet. L'imagerie ajoute une note à la fois épurée et colorée à la représentation de l'espace dans l'œuvre, rendant plus complexe la valeur du lieu des textes de l'album. Quelle est donc précisément la valeur de la nature dans les textes de Stéphane Lafleur ?

Le ton décalé qui caractérise l'écriture de Stéphane Lafleur travestit les thèmes qu'on associerait au courant plus ou moins défini du « néoterroir ». Il me semble que la nature, dans le deuxième opus d'Avec pas d'casque, a plutôt une fonction de lieu de rencontre de l'autre, voire de non-lieu : le texte gomme les référents spatiaux afin de mettre à l'avant-plan l'énonciation du sujet en dialogue avec l'altérité. La dialectique entre le même et l'autre est exploitée de diverses manières : entre autres, la narration à la première personne est privilégiée dans tout l'album, un *je* s'adresse à un *tu* et favorise le contact parfois brutal entre les êtres. La pièce « Si on change les équipes ce n'est plus une revanche » fait ainsi de la nature une véritable arène où l'altérité est vécue comme un affrontement. Sa cadence suggère la marche militaire et la mélodie a quelque chose de psalmodié, comme un chant que l'on entonne à plusieurs lors d'une excursion.

Mais ce qui à mes yeux constitue une des forces majeures de l'album est la manière dont le lieu possède son identité propre. Dès les premières secondes de l'album, dans la pièce « Apaiser le signe », la guitare et la batterie, s'unissant pour créer un rythme à la fois lent et soutenu, évoquent les marcheurs qui s'enfoncent au cœur de la nature – « Dans la nuit un sentier qui va pas plus loin / mon radar voudrait pouvoir penser à rien / mais dans la tempête nos lumières brillent dans l'beurre ». Un « nous » émerge de cette scène et met le territoire à distance, insistant sur son caractère inconnu et incertain. De cette manière, la valeur du lieu de *Dans la nature jusqu'au cou* s'inscrit dans la conception du Nouveau Monde de Pierre Nepveu. Au sein de la littérature contemporaine du continent américain, le rapport au territoire se vivrait comme une rencontre comportant son lot d'inquiétude et de peur, mais aussi de dangers et de brutalité.

Dans ce Nouveau Monde mis en mots par Lafleur, l'amour est toujours voisin de la douleur. Dans « L'amour passe à travers le linge », un accident suscite le rapprochement : « *c'est drôle d'avoir la certitude qu'on va dormir ensemble* » après cet événement tragique. La cruauté du décor est accentuée par la violence de « *la tôle qui se froisse* » et de la « *science [qui] connaît d'excellentes histoires de peur pour les enfants* ». Les amoureux se rapprochent, mais expérimentent surtout la tragédie de la nature. Le narrateur solitaire de « Spirographe » contemple pour sa part l'« *inondation superbe* », cette « *catastrophe de beauté* », et perd ses moyens, éprouve la douleur que cause l'extérieur : « *J'ai mis ma tête sous l'eau / et j'ai pris une grande inspiration.* »

Tout au long de l'album, cette rencontre avec le territoire, doublée de l'affrontement avec l'autre, se fait et se défait. Lorsque le sentier prend fin, là où le « radar » est sollicité à outrance, le sujet s'inscrit à même l'espace. Le territoire,

*Le rapport au territoire se vivrait
comme une rencontre comportant
son lot d'inquiétude et de peur, mais
aussi de dangers et de brutalité.*

dépouillé de ses repères tout en étant très – trop ? – présent à l'esprit du sujet, est intériorisé : « *Je cale mon lac / je déplie mes défenses* », affirme le narrateur dans la pièce « Un nez qui saigne ». Les limites du sujet semblent ne plus exister matériellement alors que la nature est intériorisée par le sujet qui s'énonce.

De cette manière, l'expression « *je vais dans la nature* » de la pièce-titre signifierait « *je vais en moi-même* » et ferait de la nature un lieu de l'intime en dédoublant la situation d'énonciation. Il n'est certainement pas anodin que cette pièce porte le titre de l'album en entier, car j'y vois un concentré de ses problématiques. La narration à la première personne prend une fois de plus l'autre à partie, mais cette fois, l'autre possède sa voix propre – elle est assurée par Joël Vaudreuil au deuxième micro – et répond au narrateur : « *Où vas-tu ma tête ? / je vais dans la nature* » (c'est moi qui souligne). Ainsi intériorisée, la nature devient un lieu de transferts, pour reprendre le mot de Pierre Nepveu dans *Lectures des lieux*. Il s'agit d'un endroit paradoxalement illimité, « *où transitent toutes les images, toutes les nouvelles du petit et du vaste monde*¹ ». Est-ce un lieu imaginé ou un lieu réel que découvre le sujet ? La nature possède une valeur hautement symbolique et offre des possibilités infinies. Les verbes au futur de la pièce « Boire. Manger. Dormir. » traduisent le caractère éventuel des événements : « *Tu me chercheras dans le désert / dans les bras*

d'une autre femme / [...] ce sera la fin de l'hiver / ce sera dimanche si tu veux. » Le décor indéterminé et le moment imaginé, laissés à la discrétion de l'interlocuteur, permettent au narrateur d'y injecter toutes les potentialités. Il s'agit bien d'un des seuls passages de l'œuvre où l'action se concentre dans un endroit clos, mais les contours de celui-ci demeurent vagues, quasi immatériels, et ils ouvrent sur l'extérieur comme sur l'indéterminé. Sa valeur tragique, d'une part, et intime, d'autre part, lie le territoire de *Dans la nature jusqu'au cou* aux larges réflexions sur la littérature contemporaine.

Dans « Les nouveaux paysages », tiré du minialbum *Dommage que tu sois pris*, paru en 2013, le narrateur se replonge dans les étendues incertaines évoquées dans le disque lancé cinq ans plus tôt. Il regarde derrière lui, se remémore un temps révolu où l'espace semblait ouvert : « *Elle revient souvent cette image / De toi et moi dans la nature / Plus prudents sont les nouveaux paysages / Où y'a une vue, y'a des clôtures.* » Contrairement à la « *nature* », ces « *nouveaux paysages* » sont traversés de clôtures, ils sont désormais moins risqués. La scène où les sujets sont réunis en pleine nature est une « image » virtuelle ou imaginée, alors que le paysage renouvelé est plus physique, plus réel. Le narrateur des « Nouveaux paysages » jette un nouvel éclairage sur un texte passé, ce qui suggère une évolution de son point de vue sur le territoire, comme si un récit parcourait le corpus de Stéphane Lafleur.

« *Je n'ai pas absolument besoin d'un thème pour écrire, mais je ne déteste pas l'idée qu'il y ait un cadre à tout ça, une espèce d'homogénéité, une cohérence dans le rythme et dans le ton. On dirait que ça nourrit tout le monde*² », affirmait Stéphane Lafleur en entrevue au *Voir* en 2012. La parution cette année-là d'*Astronomie* a valu à Lafleur le Félix de l'auteur-compositeur de l'année. La charge poétique des textes du parolier déborde sans contredit de leur cadre musical. L'article de Maxime Catellier paru dans *Liberté* en 2013 sur les « *voix parallèles*³ » de la poésie québécoise contemporaine insistait sur la force des textes de Lafleur, même dépouillés de leur musique. Dans cet article, Catellier évaluait la portée sociale de certains textes de l'album *Astronomie* en effectuant un parallèle convaincant avec les événements du Printemps érable. Si ces événements ont touché l'ensemble du Québec jusqu'à trouver quelques échos au Canada anglais et même plus modestement en France, il n'en demeure pas moins qu'ils se sont principalement déroulés autour de Montréal. *Dans la nature jusqu'au cou* possède bien entendu des caractéristiques rappelant la mouvance du retour du terroir, dont les acteurs ne possèdent finalement que peu d'éléments en commun, mais la richesse des textes de Lafleur multiplie les points de vue et les paradigmes. ┘

1. Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 214.

2. Olivier Lalande, « Avec pas d'casque : combustion lente », *Voir*, 22 mars 2012, en ligne : <http://voir.ca/musique/2012/03/22/avec-pas-dcasque-combustion-lente/> (consulté le 26 août 2014).

3. Maxime Catellier, « Les voix parallèles. La poésie qui s'en vient est flambant neuve », *Liberté*, vol. 54, n° 2, 2013, p. 38-39.

Rivière-du-Loup – New-York – Königsberg

PAR ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

LA FIANCÉE AMÉRICAINE
d'Éric Dupont
Marchand de feuilles, 568 p.

Peut-on lire *La fiancée américaine*, « symphonie du Bas-du-fleuve » selon la formule d'Elsa Pépin¹, dans la perspective néorégionale à laquelle se consacre ce dossier ? Les dédoublements et redoublements de la territorialité de même que l'usage ambigu que le roman fait des représentations traditionnelles de l'identité incitent plutôt à interroger les critères de ce nouveau regroupement des textes québécois contemporains. Car, comme sa jaquette de livre de cuisine que vient troubler en couverture l'illustration de Kaï McCall, *La fiancée américaine* brouille les signes. Malgré la précision de la référence géographique et historique, Rivière-du-Loup, anciennement Fraserville, y est peut-être moins un lieu ou un territoire qu'un point que le hasard des récits entrecroisés place au centre d'un réseau de déplacements dans l'espace aussi bien que dans le temps.

LES « FIANÇAILLES AVEC L'AMÉRIQUE² »

Cette expression de l'auteur, filant la métaphore de son titre, insiste sur la proximité avec les États-Unis, dont l'inscription dans le roman oscille entre la nouveauté et le recyclage des principaux lieux communs de la représentation québécoise de l'Amérique. Louis Lamontagne, fils de cette Américaine « aux yeux sarcelle », trait qu'il a hérité d'elle et qu'il lèguera à ses descendants, devient un homme fort, surnommé Cheval Lamontagne ; il se produit dans les foires et se reproduit – « des yeux sarcelle en Ohio, en Iowa, au Michigan et bientôt dans l'État de New York » – dans une étonnante reconquête par l'amour de l'Amérique française des explorateurs. C'est dans « la US Army [...], une vraie armée qu'on voit au cinéma ! » qu'il fera la guerre. Mado effectue deux voyages à New York : le premier en autobus pour subir un avortement auquel elle renoncera, le second dans sa luxueuse Jaguar, pour y ouvrir un de ses restaurants (et « régler de vieux comptes »). Si la distance est marquée chaque fois par le récit du trajet, cette Amérique-là n'est pas pour autant perçue comme un territoire étranger, les personnages y ont des souvenirs, des attaches, des liens de parenté, sus ou tus. Or la nouveauté qu'apporte la connotation amoureuse de « fiançailles » dans la manière de nommer le rapport du Québec à l'Amérique, rapport longtemps posé en termes de résistance à l'hégémonie, est

mise en tension avec le recyclage de plusieurs clichés. La figure nourricière et rassurante de la Madeleine américaine, associée au gâteau renversé à l'ananas, et, par sa mort en couches pendant la messe de la Nativité, inscrite dans l'imagerie religieuse canadienne-française, se trouve récupérée, grâce au précieux livre de recettes, dans l'esprit d'entreprise de sa petite-fille. *Self-made-woman* façon Québec Inc. (difficile de ne pas penser que les restaurants Cora ont ici servi de modèle), elle doit sa fortune à la synthèse réussie de l'avarice paysanne de sa mère et du *care* que pratiquait avant la lettre sa grand-mère, championne des crêpes au sirop. En construisant un point de vue qui les désigne comme accessibles et partiellement appropriés, le roman « désexotise » les États-Unis tout en reconduisant leur caractérisation conventionnelle de puissance militaire et économique, de terre d'accueil de tous les émigrants, de promesse de tous les succès individuels.

LE MIROIR ALLEMAND

L'Allemagne est un autre pôle important de la territorialité romanesque ; l'un des jumeaux de Madeleine, Gabriel, le fils rebelle, séducteur et sportif comme son grand-père, y séjourne à la fin des années 1990. Constituée de la correspondance qu'il échange avec son frère (frère ennemi tant il est différent, chanteur d'opéra et fidèle à la mère), la section du roman consacrée à l'Allemagne est cristallisée par la rencontre du protagoniste avec Magdalena Berg, bavarroise d'origine, qui a survécu à la guerre et à l'après de la vie en Allemagne de l'Est. Magda raconte sa vie à Gabriel au cours de trois chapitres, les cahiers de Magdalena Berg. Si le récit que le stratagème de ces cahiers permet d'intégrer au roman dépayse radicalement la fiction en racontant le destin d'une Allemande malmenée par l'histoire du xx^e siècle, portant la culpabilité des bourreaux et pourtant victime, c'est de nouveau par la parenté qu'il se trouve pourtant ramené à l'intrigue : « J'ai eu un flash : elle s'appelle Magdalena Berg, ce qui est plus ou moins l'équivalent allemand de Madeleine Lamontagne. Tu ne trouves pas ça bizarre ? Surtout que les Lamontagne de Rivière-du-Loup sont d'origine allemande, leur nom a été francisé au dix-huitième siècle, c'est Suzuki qui me l'a dit. »

Nouvelle variation sur le nom « *Madeleine* », Magda apparaît ainsi à la fois dans sa singularité, mémoire vivante des horreurs allemandes et des tragédies européennes, et, grâce à la sérialité ouverte par le nom, dans une sorte de communauté générationnelle de femmes d'une époque, batailleuses et malgré tout résilientes. Dans cette construction typique de la saga, où la gémellité des personnages et des destins est structurée par les coïncidences et matérialisée dans des objets (petite croix que portent au cou les différentes Madeleine, *Mise au tombeau de la vierge* que le G. I. Lamontagne a échangée contre sa ration de chocolat avec une « *fraûlein bavaroise, une blonde costaude qui riait tout le temps* » et rapportée à sa mère qui l'accrochera au mur du réfectoire du couvent de Rivière-du-Loup), l'Allemagne est moins un ailleurs qu'un miroir déformant.

La fiancée américaine entretient
un rapport pour le moins oblique
avec ce que la critique commence
à appeler, peut-être imprudemment,
le « néoterroir ».

C'est, de manière plus dramatique, ce que donne aussi à penser le rôle que joue la guerre dans le destin de Louis. À son retour d'Allemagne, comme si la mort était devenue sa nouvelle compétence, il ouvre une entreprise de pompes funèbres dans le bungalow familial. La scène de sa propre mort superpose jusqu'à les confondre Rivière-du-Loup et les lieux allemands : « *Il était ailleurs, là où l'alcool faisait parfois voyager son esprit, au bord du lac Starnberg. Une lune allemande illuminait le paysage allemand.* » Dans une sorte de sidération, ses souvenirs, « *image lancinante des corps gelés empilés dans les wagons* » et « *crissement des roues des trains allemands* », l'immobilisent dans la neige, sur la voie ferrée, où une locomotive le heurtera mortellement. La réinterprétation de l'un des *topoi* du roman québécois vient donner à cette mort dans la neige la résonance du pire : « *La neige tombait dru, tournoyait, rapelait le nom du juif trouvé dans la neige.* » Toute distance abolie, Rivière-du-Loup est en Allemagne et l'Allemagne à Rivière-du-Loup, comme s'y trouve aussi Nagasaki, où « *la jumelle de sœur Marie-de-l'Eucharistie, sœur Sainte-Jeanne d'Arc, aussi appelée sœur Sainte-Marie-de-Nagasaki [...], est morte en 1945* ». Dans une déterritorialisation générée par la menace, la ville natale ressemble à « *n'importe quel endroit dont la destruction est imminente* ».

FLÈCHES DE TOUT BOIS

Ainsi on n'a pas affaire ici à un territoire que les déplacements des personnages esquisseraient autour d'un centre, selon un rapport binaire entre le lieu d'origine et le vaste monde, le local et l'universel, mais bien plutôt à la construction d'un

réseau de liens dont le roman raconte l'histoire. Parmi les multiples figurations de ce relais par lesquelles *La fiancée américaine* métaphorise un tel dispositif, on retiendra celui de ces flèches, tirées à l'opéra de Königsberg, l'été 1943, lors de la curieuse représentation du *Freischütz* de Weber à laquelle assiste Magda. Les trois dernières flèches ne sont « *jamais retombées des arbres qui dominaient la scène* » ; deux viendront se planter, « *comme une flèche d'Indien* », dans les cœurs de Madeleine « *la Mère* » et de sœur Marie-de-l'Eucharistie alors qu'elles se promènent dans la sapinière à l'arrière du couvent de Rivière-du-Loup, le soir de la Saint-Sylvestre 1999 ; la dernière, à la toute fin de l'épilogue, surprend les promeneurs du cimetière de Nagasaki quand, le 1^{er} janvier 2000, elle « *se fiche dans la terre devant une pierre tombale blanche, celle d'une religieuse canadienne emportée en 1945 par la bombe atomique* ». Juste avant, avait eu lieu, à Rome, la grande scène de dévoilement mélodramatique et le sacrifice de Magda qui saute dans le vide en chantant l'*aria* finale de la *Tosca*.

Construit selon une logique qui doit davantage à la mémoire (comme le rappellent ces Madeleine successives) qu'à la géographie, récupérant les grands genres populaires et réactualisant leurs clichés, *La fiancée américaine* entretient, on le voit, un rapport pour le moins oblique avec ce que la critique commence à appeler, peut-être imprudemment, le « néoterroir ». Martine-Emmanuelle Lapointe situe d'ailleurs le livre d'Éric Dupont dans une filiation littéraire urbaine de « *romans fleuves parus au Québec dans les années 1980-1990*. Les Chroniques du Plateau-Mont-Royal de Michel Tremblay ou encore Maryse et Myriam première de Francine Noël, best-sellers reçus favorablement par la critique, entretiennent eux aussi un rapport "décomplexé" à l'écriture et à l'Histoire³ ».

On peut y lire également des indices d'une reprise parodique du projet d'« *épopée nationale* » de Victor-Lévy Beaulieu qu'évoquent non seulement le Bas-du-Fleuve mais aussi la famille déjantée des Lamontagne et les couples fraternels incestueux ; les frères ennemis, Michel cultivé et précieux et Gabriel fort et direct, ne sont pas sans rappeler le tandem de *Salut Galarneau* de Jacques Godbout, et le rôle du vieux Zucker dans la réussite de Mado foudroyait d'intéressantes comparaisons avec celui que joue Ratablavsky dans le destin de Florent dans *Le matou* d'Yves Beauchemin. Rivière-du-Loup, avec son défilé de la Saint-Jean-Baptiste, son croque-mort conteur, l'accent de Madeleine la Mère et les sœurs qui font croire à la fin du monde pour obtenir de leurs élèves plus de discipline, appartient moins à une représentation renouvelée des régions qu'à un passé déjà stylisé, mythifié, filtré par la littérature et ironiquement offert à la complicité du lecteur. —

1. Elsa Pépin, « *Symphonie du Bas-du-Fleuve* », *Voir*, en ligne : voir.ca/livres/2012/11/22-eric-dupont-la-fiancée-américaine-symphonie-du-bas-du-fleuve (consulté le 22 avril 2012).

2. Éric Dupont, entrevue avec Chantal Guy, en ligne : www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201210/05/014580557-eric-dupont-que-la-joie-demeure.php (consulté le 22 avril 2014).

3. Martine-Emmanuelle Lapointe, « *Géométries variables* », *Voix et images*, vol. 38, n° 2, 2013, p. 132-137, disponible en ligne : www://id.erudit.org/ iderudit/1015170ar (consulté le 22 avril 2012).

Une cartographie du secret

PAR MARIE-HÉLÈNE CONSTANT

LE RANG DU COSMONAUTE
d'Olga Duhamel-Noyer
Héliotrope, 218 p.

Et le génie minier, dont j'ai une connaissance rudimentaire, me donnait du courage, tandis que son vocabulaire technique, que je connaissais dans les grandes lignes, m'aidait à m'orienter dans tout ce noir, dans les profondeurs de la mémoire infestées d'espèces inconnues mêlées à tant de visages familiers.

— Olga Duhamel-Noyer,
Highwater

En 1981, Hervé Guibert, aux dernières lignes de *L'image-fantôme*, écrivait : « Mais maintenant ton secret est devenu aussi mon secret. Et je me comporterai avec lui comme avec tous mes secrets : j'en disposerai au moment venu. Et il deviendra le secret d'un autre. Il faut que les secrets circulent!... » S'il faisait en sorte que ces derniers, devenus matière de ses textes, se meuvent et percutent autant les destinataires que les personnages de ses livres, c'était pour mieux les transformer en

Duhamel-Noyer écrit l'étendue plus que la zone délimitée, l'espace plus qu'une région uniforme.

autant de fictions. Participant d'une esthétique du dévoilement, les écrits d'Olga Duhamel-Noyer rejoignent ceux de Guibert dans ce qu'ils ont de mise à nu et d'exploration quasi anthropologique de soi. Dans son dernier roman, *Le rang du cosmonaute*, publié en mars

dernier aux éditions Héliotrope, Duhamel-Noyer délaisse l'écriture à la première personne propre à ses deux premiers romans – *Highwater* (2006) et *Destin* (2009) – au profit d'un récit narré au « il ». Cette incursion dans l'imaginaire de Youri, anthropologue et chercheur sur l'imaginaire forestier, retrace une série de souvenirs et d'images marquantes extirpés de la mémoire du personnage. Cette véritable excavation prend place sur le territoire de l'enfance, l'éloigné village romanesque de Bernard-Station, région où les arbres sont exploités par l'industrie forestière et où il n'y a personne, « [que] des animaux, des arbres, le vent et la neige ». Or il n'est pas question que d'un retour aux sources pour le personnage de Youri, qui s'est installé avec Julia, la femme qu'il aime, dans « la petite agglomération » ; au contraire, du rang des Épinettes, où demeure la maison vide et abîmée de son père décédé, au chantier forestier nordique, en passant par le centre commercial au « stationnement géant sans arbres [et] constamment balayé par un vent glacial », ce sont les différents moments de la vie de Youri qui reviennent à sa conscience, et ce, jusqu'aux aveux. Par une nuit d'hiver, enivré, Youri conduira son camion jusqu'au bout du rang des Épinettes pour retrouver la maison abandonnée de son père. Croyant avoir vu une lumière à l'intérieur, il y

retournera en compagnie de Julia pour terminer le ménage que d'autres ont déjà entamé. Autrement, c'est la collecte de témoignages de travailleurs du chantier forestier où est engagé leur ami Jimmy et le contrat de réécriture d'un livre sur l'affaire Roswell qui occupent Youri et Julia.

COSMOS, ÉTENDUE

Il reste de l'enfance à Bernard-Station un surnom – le cosmonaute – donné à l'enfant marginal qu'était Youri, une amitié ambiguë avec Jimmy, la peur du territoire sauvage du haut de la montagne où restait l'ermite, l'homme aux chiens qui hante les cauchemars. Dans une langue sobre et traversée par les mots de Baudelaire, Duhamel-Noyer écrit l'étendue plus que la zone délimitée, l'espace plus qu'une région uniforme. Le

Ce sont ces allers-retours incessants entre le territoire réel et l'imaginaire, voire entre le territoire et la mémoire, qui tracent, dans Le rang du cosmonaute, une cartographie du secret.

territoire est omniprésent dans le roman, mais moins comme un espace (in)habitable que comme le lieu de la rencontre entre les différentes fascinations du personnage. Il en va ainsi d'un récit de l'espace : du cosmos à la région, puis à l'intime. Quant aux vers des *Fleurs du mal* de Baudelaire mis en exergue et disséminés dans le roman, ils appuient la conjonction poétique entre les différents espaces, entre l'urbanité et la forêt : « *Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales* », lira-t-on en présentation. On a moins affaire au flâneur baudelairien qu'à la possibilité qu'advienne, dans l'écriture, une certaine transcendance.

On pourrait facilement tracer des correspondances entre les lieux et les objets qui peuplent la vie de Youri et l'univers de Youri Gagarine et de l'exploration spatiale, entre le réconfortant habitacle du camion de Youri et le vaisseau de l'astronaute, par exemple. Plus qu'une correspondance entre les imaginaires, il s'agit d'une surimpression : entre le rang des Épinettes et le « *rang du cosmonaute* », les lieux, les imaginaires et les temps se conjoignent. De façon plus subtile, ce sont ces allers-retours incessants entre le territoire réel et l'imaginaire, voire entre le territoire et la mémoire, qui tracent, dans *Le rang du cosmonaute*, une cartographie du secret. Car le véritable enjeu du roman ne réside pas dans le trajet du retour à la terre de l'enfance : c'est plutôt l'incursion

dans les strates de la mémoire du personnage, pour retrouver et dire – pour avouer enfin – l'histoire de la disparition du père, qui sous-tend le récit. À la profondeur des souvenirs stratifiés, il correspondrait ainsi un plan horizontal où s'esquissent et se connectent les secrets enfouis de Youri ; « *le rythme lent de la région et son isolement favorisent en lui le déploiement du passé* ».

CORPS-OVNIS, CORPS-MACHINES

Il faut dire un mot du rapprochement entre l'aridité de la région nordique et les territoires désolés de Tchernobyl, dont les images et les anecdotes traversent à de nombreuses reprises le récit. Chez l'auteure, ce sont deux espaces à la violence latente, d'une violence mal comprise, mi-humaine, mi-extraterrestre, comme ces mannequins anthropomorphes des photos de l'affaire Roswell. De garçons s'amusant, à Bernard-Station, à piquer des vers sur le bout des hameçons, plus par cruauté que pour la pêche, à ces « *poissons-chats [qui] savent rester dans la vase longtemps sans mourir, attendant que l'eau, même la plus contaminée, revienne* », il y a une grande proximité. La région se trouve donc à être le lieu de la contamination, de la forêt et de sa destruction et de la présence dissimulée des sauvages.

À plus petite échelle, il existe des lieux clos à l'intérieur de la région, des espaces opposant le dedans au dehors : le camion, la maison neuve de Julia et de Youri, leurs corps. Pour Youri, le corps est l'espace nécessaire de l'expérience où se mêlent de façon concrète les imaginaires : « *Il sombre. Un phénomène physique se met en place, le passé exerce une force d'attraction, comme le fait placidement la gravitation terrestre sur les corps, tandis que le vide laissé par la disparition de sa mère redevient un précipice.* » Par une sexualité qui arrive, dans le texte, sans avertissement et de façon surprenante, les corps de Julia et de Youri flirtent avec la machine lors d'une séance d'électrostimulation érotique. Cet épisode s'inscrit dans une période d'autarcie du couple où, enfermés dans la maison, ils travaillent au contrat de réécriture de Youri : entre fiction et réalité, les personnages se perdent, sont poreux, expérimentent l'une et l'autre.

Quand les secrets circulent chez Olga Duhamel-Noyer, il en résulte une cartographie complexe reliant les espaces mentaux et imaginaires. La question du territoire, posée depuis la première œuvre de l'auteure, demeure liée à la mémoire et à une conception du temps à excaver. De Youri Gagarine à la catastrophe de Tchernobyl, en passant par une exploration forestière toute québécoise, *Le rang du cosmonaute* met en scène différents espaces, sans toutefois se cantonner à une conception lisse de la région.

1. Hervé Guibert, *L'image-fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, p. 170.

Délivrance

PAR GILLES DUPUIS

DIXIE
de William S. Messier
Marchand de feuilles, 161 p.

S'il s'avère que nous assistons bel et bien depuis au moins une décennie au retour d'un certain régionalisme dans la littérature, et de façon plus généralisée dans la culture québécoise (musique, cinéma, art, gastronomie, festivals, etc.), l'écrivain des Cantons de l'Est William S. Messier (*Townships*, 2009 ; *Épique*, 2010), né à Cowansville (comté de Brome-Missisquoi), compte très certainement parmi les figures de proue de ce mouvement qui n'ose dire son nom ou auquel on hésite encore à accoler une appellation d'origine : néoterrorisme, néorégionalisme, « École de la tchén'ssâ »... À l'image des Cantons où il a élu domicile (littéraire, s'entend), arborant fièrement son nom « bilingue » (à l'instar d'un certain Nicolas Dickner), ce « fils de douanier » situe son œuvre à la frontière du français et de l'anglais, du Québec profond et d'un Vermont tout aussi profond, tout en restant farouchement de ce côté-ci du mal... être.

Et si, en jouant les prophètes, on disait que ce à quoi nous assistons est un retour *au* plutôt qu'un retour *du* régionalisme dans la littérature et la culture québécoises, contrairement à ce qui était de mode (postmoderne) dans les années 1980, il faut d'ores et déjà interpréter ce retour « salubre » comme une revanche des régions sur le monopole exercé par les grands centres métropolitains (Montréal, Québec, Gatineau, Sherbrooke...) sur notre imaginaire, et sans doute aussi comme une réaction à l'engouement exagéré des critiques et des lecteurs pour les « écritures migrantes » au cours des années 1990. La seule variable qui demeure inchangée dans l'équation est l'attrait que continue de représenter pour les jeunes écrivains d'ici l'appel à la fois si proche et si lointain de l'Amérique – et son invitation à suivre les anciens pionniers sur les voies récemment tracées par le roman de la route. Il y a pourtant deux exceptions à cette règle : Raymond Bock, qui dans ses *Atavismes* revisite plus volontiers l'histoire que l'arrière-pays, et Messier lui-même, qui résiste paradoxalement à l'américophilie dans son Dixieland transfrontalier.

MALAISE DANS LA CIVILISATION

Dixie est avant tout l'histoire d'un malaise. D'un malaise dans la civilisation canadienne-française, ou dans la culture québécoise, qui se joue à la frontière du Canada et des

États-Unis, du Québec et du Vermont, plus précisément dans cette région vague située entre la Montérégie et les Cantons de l'Est, où le français et l'anglais font bon ménage (ou du moins s'endurent), comme dans les autres régions frontalières du Québec : Outaouais, Abitibi-Témiscamingue, Gaspésie... Dès l'ouverture du roman, un type louche fait son apparition dans les parages « *de Beckford et Saint-Armand* ». Le « *bum* » en question, désigné comme un « *prédateur* » ou « *une hyène dans les Cantons* », est un voleur venu d'outre-frontière, donc américain, mais dont on apprendra *in extremis* qu'il est (ou plutôt qu'il a été) un bon samaritain. Avant cette ultime révélation, sa double qualité d'étranger et de mauvais garçon aura toutefois suffi à le discréditer aux yeux méfiants, voire mesquins, des villageois.

Il n'en faut pas plus pour établir un lien avec *Le survenant* de Germaine Guèvremont. Le « *survenant* » de Messier n'en demeure pas moins inquiétant tout au long du roman (du moins jusqu'aux toutes dernières pages), pour les habitants qu'il terrorise comme pour le lecteur qu'il méduse. Quelles sont ses (véritables) intentions ? Se contentera-t-il d'être un voleur de grand chemin, qui cambriole pour s'enrichir ou tout simplement pour survivre, ou se révélera-t-il un dangereux psychopathe en quête d'une chair plus tendre et innocente que celle déjà passablement vieillie qu'il prélève dans les congélateurs de ses victimes ? Avant qu'on connaisse le fin mot de l'histoire, il incarne, dès sa première apparition, la menace qui vient toujours de l'extérieur et qui bouleverse l'ordre paisible des rangs bien ordonnés de la vie rurale. Or le mal n'est pas toujours là où l'on pense...

HONNI SOIT QUI MAL Y PENSE

Il y a des effluves persistants de Faulkner dans *Dixie*. Déjà, le titre fait signe à la culture populaire, en particulier musicale, du Sud des États-Unis, notamment au Mississippi et à la Louisiane, où est né le jazz de la Nouvelle-Orléans. Il y a d'ailleurs un « *Negro Cemetery* » dans les environs, appelé « *Nigger Rock* », et l'un des personnages, qui répond au nom on ne peut plus québécois de Léandre Pelletier, est « *aussi noir qu'une nuit de janvier* ». Mais il y a aussi des références à peine voilées dans le roman de Messier aux *hillbillies* américains, dont le mode de vie jugé à tort inculte et rétrograde

s'étendait tout le long des Appalaches, du Vermont jusqu'à l'Alabama, en passant par le Kentucky et les deux Caroline. Patrie du *moonshine* (bagosse) et du *bluegrass* (ancêtre de la musique country), la culture stéréotypée du *hillbilly*, qui avait fait l'objet d'une adaptation « dégradante » dans le film culte *Delivrance*, refait surface dans *Dixie* par l'entremise du banjo fétiche découvert fortuitement par un cultivateur en équarissant ses champs : sorte de couverture de Linus (« *Il serre son banjo comme une doudou* ») et instrument de salvation (car il fait fuir le diable) pour Gervais, l'enfant maladif du roman qui incarne, à sa façon, le personnage du *hillbilly* demeuré mais doué du film américain.

Tous ces stéréotypes sont repris, déjoués et rejoués au fil d'une intrigue « tricotée serrée » qui ne se contente pas de leur insuffler une seconde vie, mais qui s'applique à retourner le cliché contre ceux qui en font par malice, ou par simple ignorance, la promotion. C'est avec un verbe décapant, au sens premier de l'expression, et par une ironie tout aussi mordante que l'auteur varlope son sujet, usant d'une langue verte qui mêle l'anglais, le français et tout ce qui se trouve à mi-chemin entre ces deux pôles linguistiques : archaïsmes, régionalismes, canadianismes ou québécoïsmes... Si, comme le prétend Benoît Melançon sur son blogue *L'Oreille tendue*, la nouvelle génération d'auteurs liés à tort ou à raison à ce qu'il a baptisé ironiquement « *L'École de la tchén'ssâ* » cultive sans complexe la contamination des registres de langue, en accordant une place importante à la langue populaire (contrairement à la génération *Parti pris*, qui faisait du jocal un usage critique mais coupable), c'est sans doute chez Messier que le vernaculaire atteint son plus grand bonheur d'expression. Tout un cours de linguistique appliquée pourrait d'ailleurs être dispensé à partir de son dernier roman afin d'illustrer la vivacité actuelle et la sédimentation historique du québécois d'aujourd'hui, du moins dans sa variété rurale. Il faut ajouter à ce trait l'onomastique des personnages, qui révèle leur appartenance à un monde « archaïque » persistant néanmoins à l'époque moderne : tous ces Léo, Dorothee, Euchariste, Lucille, Gonzague, Tancrede, Basile, Ida, Rose-Emma qui peuplent la région, sans oublier notre Léandre de couleur... locale.

DÉLIVREZ-NOUS DU MAL

Mais alors, où se trouve le mal dont nous aurions à nous libérer, comme le veut la prière au Père que semblent réciter tout bas les villageois ? Dans l'univers fictionnel campé par l'auteur, le mal provient d'abord de l'autre côté de la frontière : ce sont les jobbeurs, Hank et Eugene, venus des États pour travailler sur les fermes des environs tout en se livrant à la contrebande, ou ce colosse sans nom, également venu d'outre-frontière, qui terrorise le canton avant de sauver le petit Gervais des crocs affamés d'un coyote (l'incarnation du Malin). Messier nous décrit la peur atavique des habitants face à l'intrus venu de l'autre côté du bien et leur volonté de tourner le dos au mal que représente en soi la frontière : « *La frontière, ce pandémonium ! Ce filtre, cette moustiquaire, cette porte-patio ! Ce purgatoire ! Lieu*

d'inquiétudes, lieu de joies, lieu d'exotismes, lieu de mélanges, lieu de renouveau, lieu de vieux, lieu de souvenirs et d'histoire, lieu d'ordre, lieu de désordre, lieu de subversion, lieu de fléaux, lieu de hantise, lieu de guerres, lieu de violence, lieu de partage, lieu de transit, lieu d'identité, lieu politique, lieu symbolique, lieu d'héritage. » Jamais le « non-lieu » n'aura été autant un lieu investi de pouvoir : « *La frontière, pour ainsi dire, légifèrait.* »

Nous ne sommes pas éloignés ici de l'un des poncifs du roman de la terre, qui voyait dans l'Anglais, et plus encore dans l'Américain, la source du mal dont il fallait à tout prix se préserver. Or, le roman finit par donner raison à l'étranger contre la communauté qui le condamne, sans pour autant blâmer cette dernière (malgré son évidente étroitesse d'esprit). Le fait même que ce soit Euchariste, le frère de Gervais, qui en vient à reconnaître tardivement la bonté réelle du personnage, alors qu'il avait fait les frais de sa colère au début du roman, montre que la question du bien et du mal est bien relative quand on se situe à sa frontière... Le mal, c'est tout simplement la peur, et les ravages qu'elle occasionne : peur de l'Autre, des autres ; peur de la frontière, de ce qui se situe au-delà de soi. Dans le roman, cette peur malade est incarnée par les animaux sauvages qui rôdent en esprit, ou en chair et en os, dans la région domestiquée et auxquels est assimilé le « molosse » américain : hyène symbolique, coyote diabolique, sinistres urubus qui planent dans le ciel en quête d'une carcasse, animale ou humaine (le charognard ne fait pas de distinction entre les espèces...). C'est lui, toutefois, qui libérera le village du coyote meurtrier, lui dont la cache provisoire aura été découverte par les vautours vindicatifs. Le « *grand tintamarre* » qui accompagnera ses funérailles rappelle *in extremis* la présence francophone qui refuse de mourir à la frontière (cette fois historique) de l'ancien pays.

C'est l'ultime sens que recouvre la frontière dans le roman « régionaliste » de Messier. Après avoir stipulé que la frontière légifèrait, le roman suspend son vol et se fait brièvement essai. Le lecteur a droit alors à une autre envolée lyrique sur la question toujours problématique de l'identité : « *Pour certains, l'esprit d'une région est défini par l'ombre d'une montagne qui veille sur ses habitants et qui jette sur eux un souffle épique pour les accompagner dans l'ouvrage ordinaire [on pense ici aux Travaux et les Jours d'Hésiode]. Pour d'autres, c'est un fjord qui creuse l'âme collective [Neige noire d'Aquin ?]. Ou encore les berges d'un fleuve dont les marées menacent quotidiennement de révéler au grand jour un secret depuis longtemps noyé [Poulin et ses Grandes Marées ?].* » Après ces éléments de définition, c'est le malaise identitaire qui prévaut : « *On ne se tient toujours qu'entre les guillemets ouvants et la première lettre, dans l'interstice du langage identitaire national. Les plus paranoïaques hésitent, ici, à se dire "Québécois", voire "Canadiens", de peur qu'une infime ondulation politique, géographique ou même cartographique ne les envoie un beau jour du côté des États.* » C'est de ce malaise identitaire, voire existentiel, que *Dixie* semble vouloir nous libérer, sans se faire d'illusion quant à l'issue de cette délivrance. ┘

Violences et images du territoire

PAR MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

LA DÉESSE DES MOUCHES À FEU
de Geneviève Pettersen
Le Quartanier, 208 p.

MALABOURG
de Perrine Leblanc
Gallimard, 192 p.

Il s'agit là d'une évidence, les catégories sont toujours un peu fausses. Le brouillard et les landes ne font pas l'Angleterre; la France ne saurait être ramenée à ses vignobles et à ses pavés et le Québec est sans doute bien las d'être associé sans relâche aux caribous éternels, à la terre familiale, aux grands espaces et à la beauté majestueuse du fleuve en hiver. Images figées donnant à voir une identité de carte postale, ces clichés commodes n'en constituent pas moins des représentations travaillées par l'imaginaire collectif. Elles hantent, on le sait, contes et légendes anciens. Plusieurs romans du terroir s'en inspirent, de *Maria Chapdelaine* à *Trente arpents*, en passant par *Le survenant*. On ne s'en sort pas.

Autant l'avouer, c'est avec un brin de méfiance que je me suis plongée dans la lecture des articles et des dossiers récents consacrés au retour du terroir, de la régionalité et des formes associées aux contes oraux et à la chanson traditionnelle dans la fiction québécoise contemporaine... Les chansons politiquement tendancieuses sur la dégénération des contemporains et les veillées folkloriques, aussi urbaines soient-elles, ne m'attirent guère. Je ne garde pas un souvenir très ému de ma lecture de *La terre paternelle*. Ma bibliothèque du XIX^e siècle canadien-français est plutôt mince, ce qui pourrait me valoir quelques critiques bien méritées de la part de ceux et celles qui s'efforcent de nous la faire redécouvrir. Ma bibliothèque du XIX^e siècle canadien-français, qui plus est, accorde une place centrale aux lettres de Crémazie et de Buies, qui servent fort bien mon désintérêt et ma prétendue lucidité critique. Aussi le retour en force de la région ou du régionalisme dans la critique québécoise contemporaine me semblait-il suspect, déjà coupable d'une forme à peine larvée de renationalisation du corpus à partir de repères trop peu modernes, d'effets de miroitement qui condamneraient le texte à ressembler à un ici jadis patiemment cartographié, mais délaissé depuis la Révolution tranquille. On semblait y revenir pour se convaincre de l'existence d'un territoire imaginaire bien

distinct de celui de la métropole, lequel était bien sûr cosmopolite, migrant, babélien, parfois même anglophone.

Je me trompais bien sûr. Les travaux sur le sujet montrent bien que les nouvelles cartographies régionales de la fiction québécoise ne s'accompagnent pas nécessairement d'un programme politique, qu'elles sont plutôt tiraillées entre le désir de traduire une certaine appartenance à un territoire existant et celui de recréer, d'inventer des référents inédits. Avant d'entrer dans le vif du sujet, je me permettrai de reconnaître mes dettes et de mieux situer ma réflexion dans le contexte critique actuel. Trois constats méritent, me semble-t-il, d'être retenus. D'une part, les régions mises en scène dans le roman québécois contemporain sont le plus souvent des territorialités de papier, « *c'est l'éloignement qui l'emporte sur la singularité, le trait typique qui pourrait tenir lieu de support à l'identité*¹ ». D'autre part, la ruralité des textes contemporains est souvent *trash*, pour reprendre l'idée de Mathieu Arsenault, elle tend à tordre les valeurs du passé, à déformer notre regard en s'attachant aux espaces délaissés par la carte postale et le tourisme, nous donnant à lire « *la brutalité du désœuvrement [répondant] à la rudesse du paysage et constitu[ant] une sorte de voie d'accès à la beauté sauvage et ambiguë du territoire*² ». Comme le note non sans ironie Benoît Melançon, « *les écrivains de l'École de la tchén'ssâ, enfin, aiment faire entendre la langue populaire québécoise* ».

Loin de moi l'intention de faire correspondre à ces constats les deux romans que je me propose de commenter ici. Ces constats constitueront plutôt l'horizon de ma réflexion sur les représentations du territoire dans les romans *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen et *Malabourg* de Perrine Leblanc, tous deux parus en 2014. À ces représentations s'attache une certaine violence, indissociable, chez Pettersen, de la parole de sa narratrice. Catherine, jeune adolescente de Chicoutimi, relate dans un style cru et fortement oralisé

l'année de ses 14 ans. La violence de *Malabourg*, sans être moins contenue, contamine peu la parole de ses personnages. Elle s'exprime néanmoins dans la narration omnisciente et, surtout, par les meurtres relatés dans les deux premières parties du roman.

CHRISTIANE F. À CHICOUTIMI-NORD

Pour son quatorzième anniversaire, Catherine reçoit un discman Panasonic Shockwave jaune, un pyjama, *Moi, Christiane F.*, 13 ans, droguée, prostituée et un chèque de 1000 \$ signé rapidement par son père éméché. Le discman finit dans les toilettes de la polyvalente ; le montant du chèque est vite dilapidé ; le pyjama est boudé ; seul le témoignage de Christiane F. laisse une trace durable dans l'imaginaire et dans la jeune vie de Catherine. Allant à l'encontre des attentes de ses parents, qui pensaient sans doute offrir à leur fille un éloquent contre-exemple, Catherine fait de Christiane F. le modèle à imiter, la muse.

Cette langue ne reflète pas la réalité adolescente des années 1990 au Saguenay, elle constitue plutôt une invention littéraire.

Pourquoi une adolescente de la classe moyenne souhaiterait-elle adopter le mode de vie d'une jeune héroïnomane berlinoise ? La réponse n'est jamais donnée dans le roman de Pettersen. L'explication psychologisante est d'ailleurs mise à distance par la narratrice elle-même : « *Je me disais que je pourrais lui raconter n'importe quoi, au travailleur social. Je savais exactement quoi faire pour qu'il me crisse la paix. Je lui parlais du divorce.* » Aussi, Catherine puise dans le témoignage de Christiane F. un *ethos* : elle s'habille comme son modèle, elle veut « *faire pareil* » ; surtout, elle partage avec elle ce furieux désir de sortir de soi en surconsommant des drogues. Comme il n'y a pas d'héroïne à Chicoutimi, nous apprend la narratrice, ce sera la mescaline – le PCP plutôt – qui lui servira d'exutoire. Plusieurs l'ont dit, *La déesse des mouches à feu* est un roman sur l'adolescence, sur l'expérience des limites, sur la quête de sensations fortes. Catherine n'a, en apparence, peur de rien, elle ne réfléchit guère aux conséquences de ses actes et elle ne pense pas au lendemain. Elle vit ses expériences en marge du monde des adultes, dans un *campe* construit par ses amis dans le bois de Chicoutimi-Nord. L'abri de fortune est une sorte de refuge où toutes les dépenses – d'énergie, d'émotions, de sensations – sont permises.

Au fil du récit, Catherine gagne en assurance, elle se métamorphose, elle devient la déesse des mouches à feu :

Je me rappelle que, pendant qu'on dansait, Keven me tenait par le cou pis que j'avais l'impression que de la lumière jaune sortait de mon corps. Il m'a embrassée pis j'entendais plus rien sauf David Bowie. On était au Sound. Je portais une minijupe en cuir noir. J'inventais toutes les danses. Ma mère mariait le King. Mon père me montrait comment vider un orignal. Je dessinais la carte du monde. Marie-Ève avait des cheveux infinis. J'encannais de la truite arc-en-ciel. Keven se mélangeait avec la lumière. Dehors la perdrix était gelée ben dur. Y'avait plus grand chose à faire avec.

Dans ce passage, Catherine vit un moment extatique : elle est projetée hors de son propre corps et de son milieu immédiat. S'entrelacent les références à la vie urbaine et au mode de vie, éminemment désirable, de Christiane F. La musique de Bowie, la danse, le Sound, la minijupe en cuir noir renvoient à l'imaginaire *underground* berlinois, du moins tel qu'il est perçu par la narratrice du roman. À ces motifs attendus se greffent cependant des allusions à la chasse et à la pêche, et plus particulièrement à certains savoirs transmis de génération en génération. Le retour de ces thèmes peut paraître étonnant. L'orignal, la truite arc-en-ciel et la perdrix ne sont-ils pas à des lieues de l'expérience des limites qu'offre la consommation de drogues ? Oui et non. Oui, car ils ramènent au monde des hommes – père et beau-père – qui en bons chasseurs et pêcheurs semblent dominer le monde naturel. Non, car le *campe* permet en quelque sorte à Catherine de renouer avec la nature, de fuir l'artificialité de son milieu immédiat et de ses divertissements. Elle y trouve une forme de vérité. *Vérité*, le mot est certes lourd de sens – et on aurait tort de penser que la nature offre une solution aux problèmes existentiels de la narratrice –, mais il n'en demeure pas moins révélateur d'une autre forme de rapport au réel. Le monde dans lequel évolue Catherine est fabriqué, artificiel. En témoigne le portrait de sa mère, qui a de faux ongles, qui est une fausse sportive, une fausse « *kawish*³ », qui aime « *se peindre une autre face* ». Après le divorce, mère et fille emménagent dans un condo construit dans « *le nouveau développement avec pas d'arbres* ». Avant la découverte de la drogue et la construction du *campe*, Catherine traîne au centre commercial avec ses copines, regarde des films d'horreur, assiste à des bagarres entre *skateurs* et *pouilleux*. Or la fréquentation du *campe*, de manière sans doute fort paradoxale, exhume certains savoirs acquis pendant l'enfance : tenter de tuer une perdrix en lui faisant faire un saut, comme le lui « *avait appris [son père] à la petite chasse* », ne pas nourrir les pies car « *[son] père avait tout le temps dit que c'était pas correct de nourrir les animaux sauvages* », repérer les constellations pour ne pas se perdre en forêt, ces enseignements accompagnent Catherine, témoignant malgré tout de sa fidélité, relative bien sûr, à la filiation paternelle. La nature est également

le lieu des émotions extrêmes, des sensations vraies, de l'expérience encore une fois. Elle ne laisse pas indemne.

Sans doute est-il discutable d'établir une analogie trop immédiate entre ces représentations de la nature et la langue de *La déesse des mouches à feu*. Je m'y risquerai quand même. Si la nature est le lieu de la sensation vraie, la langue de Catherine pourrait bien s'opposer à l'artificialité des rapports sociaux qu'expose le roman. Car que recherche Catherine en se réfugiant dans le *campe* sinon une communauté autre qui ne serait plus assujettie aux règles dominantes ? Sa langue, par ses multiples écarts au regard de la norme, par son absorption des expressions adolescentes des années 1990 et des régionalismes saguenéens, reflète ce désir de recreation d'un lieu à soi, d'un monde à habiter, d'une communauté propre. S'agit-il d'une langue vouée à dénoncer les injustices et à porter un message ? Absolument pas. Cette langue ne reflète pas la réalité adolescente des années 1990 au Saguenay, elle constitue plutôt une invention littéraire, d'une cohérence exemplaire qui plus est, et offre

Malabourg est un village improbable, sorti d'une Gaspésie imaginaire, rappelant les territorialités fictives des fables et des contes traditionnels.

un contrepoids à la faillite de la communication qui, dans l'ensemble du texte, semble généralement caractériser les rapports entre adultes. Les parents de Catherine échangent des paroles d'une violence inouïe, lesquelles sont littéralement intériorisées par la narratrice : « *En partant, il a crié à ma mère de prendre sa fille pis ses guenilles pis de crisser son camp. Il a dit que, si on était encore dans sa maison quand il reviendrait du bois, il lui tirerait une balle dans la tête.* » Plus tard, le père et la mère de Catherine ne parviendront à communiquer que par télécopieur. La langue de Catherine, la langue du *campe*, multiplie les allusions et les codes, symptômes d'un *ethos* adolescent certes, mais aussi signes d'appartenance à une société de la marge. L'équilibre précaire de cette société sera vite rompu par le suicide d'un de ses membres, ramenant malgré elle Catherine dans le cocon familial.

Ironiquement peut-être, la nature reprend ses droits à la fin du roman. De retour d'un voyage de pêche au lac à Joe Dalle, Catherine et son père sont saisis par les ravages causés par les pluies torrentielles qui se sont abattues sur Chicoutimi : « *[Mon père] a dit qu'on vivait un*

moment historique pis, juste au moment où il disait ça, j'ai vu la maison commencer à couler, pas si loin d'où on était, mon père pis moi. » Le naufrage de cette maison, où ils étaient près de déménager jadis, peut être interprété de différentes manières. Est-ce le symptôme de l'écèlement de la famille, de l'imprévisibilité de l'existence ou de l'impossibilité de contrôler le cours des choses ? Difficile de trancher... La maison-tombeau est animée d'un double mouvement : engloutie par les eaux du Saguenay, elle dit à la fois la fin et le recommencement, le deuil et la survivance.

LES GÉOGRAPHIES IMAGINAIRES DE MALABOURG

Contrairement au Chicoutimi-Nord de *La déesse des mouches à feu*, Malabourg est un village improbable, sorti d'une Gaspésie imaginaire, rappelant les territorialités fictives des fables et des contes traditionnels. Les deux premières parties du roman, qui se déroulent à Malabourg, sont d'ailleurs narrées à l'imparfait et au passé simple, ce qui semble inscrire le lieu et ses personnages dans une temporalité lointaine, une sorte de hors-temps. Pourtant, il n'en est rien. L'époque du récit nous est presque contemporaine, elle couvre les années 2007 à 2012. Le nom-valise *Malabourg* exprime d'emblée l'angoisse, voire le malaise, qui domine les habitants du lieu : « *Le nom le dit, le mal est dans le nom du village.* » Le village est en effet mortifère, étouffant. Les gens qui l'habitent semblent tous issus de la même lignée, ils ont les cheveux blond-roux, les femmes sont voluptueuses, les hommes costauds. Tous ont le menton en galoche. Ils forment une sorte de clan homogène auquel l'héroïne du roman n'appartient pas. Mina, jeune femme brune et filiforme, descendante d'une grand-mère « *kawish* », une vraie celle-là, se présente littéralement comme le témoin de la tragédie qui se joue à Malabourg. Elle saura avant tout le monde qui est l'assassin des trois jeunes filles mortes dans des circonstances mystérieuses, elle devra en garder le secret pour assurer sa propre survie.

Mina n'est pas que le témoin des crimes de Malabourg, elle est aussi la déléguée textuelle de l'auteure du roman, le regard qui filtre et interprète les faits et gestes des différents personnages de la fable : « *Mina étudiait les gens. Par la pratique du silence, elle n'entrainait pas vraiment en relation avec les autres mais les contemplait, elle avait réussi à identifier chez ceux qui l'entourent la faille dans laquelle la mort commence à germer, une faiblesse.* » Ce regard est scrutateur, parfois clinique. S'il n'est pas dépourvu de lucidité, il n'en demeure pas moins fort éloigné de ses sujets, à la surface des êtres et des choses. Il n'y a pas de véritable communauté à Malabourg. On y rencontre surtout des personnages typés, jeunes filles en fleur, maire louche, apprenti parfumeur romantique, tenancière de bar au passé trouble. « *Malabourg, qui n'a pas de centre, [...] ne s'est pas développé autour d'une église mais le long d'une route et en bordure de mer* », écrit Perrine Leblanc. Cet allusif portrait est à l'image de la communauté du roman : déliée, peu solidaire, mais

aussi difficile à cerner, un peu comme si le parti pris aréférentiel de la narration la rendait inconnaissable.

Les paysages de Malabourg, le climat asphyxiant, les meurtres des jeunes filles ne sont pas sans rappeler *Les fous de bassan* d'Anne Hébert. Le roman de Perrine Leblanc bifurque cependant en cours de route, éloigne ses lecteurs des rivages gaspésiens pour les plonger dans une histoire d'amour et de parfumerie ayant pour cadre Montréal. Les critiques et l'auteure ont beaucoup insisté sur la présence d'une scène renvoyant au printemps étudiant de 2012. Celle-ci couvre quelques pages à peine et donne à voir le couple amoureux mêlé à la foule des manifestants. Ce soudain ressac du référent spatiotemporel peut paraître étonnant. Que dit cette scène? Le retour de la communauté par « *des phrases répétitives qui font penser à des formules politiques magiques d'une autre époque, comme si un régime et un*

Contrastant avec le style de Geneviève Pettersen, la langue de Perrine Leblanc accorde peu de place à l'oralité.

système étaient des montagnes »? Ou le caractère uto-pique de celle-ci? Peut-être la réponse, s'il en est une, se trouve-t-elle dans l'entre-deux, entre l'engagement fervent de Mina, qui n'hésite pas à transporter des bombes de peinture dans sa besace, et le scepticisme d'Alexis. La scène se termine d'ailleurs dans l'alcôve, sous les draps plus précisément, l'intimité des amoureux éclipsant les emportements de la sphère publique. Dans cette troisième partie du roman, Malabourg ne disparaît pas complètement. Le village y donne même son nom à un parfum créé par Alexis, « *un parfum de peau de jeune fille réchauffée par le souffle du dragon* ». La référence aux tragédies de Malabourg est évidente, mais ne parvient malheureusement pas à conférer une cohérence véritable à l'ensemble du texte. Tout se passe comme si le roman se construisait à partir de deux histoires disjointes, aussi déliées que les membres de la communauté de Malabourg.

Contrastant avec le style de Geneviève Pettersen, la langue de Perrine Leblanc accorde peu de place à l'oralité. On retrouve certes, dans le corps du texte, les traces d'une réflexion sur la langue des habitants de la Baie des Chaleurs. L'auteure évoque la prononciation des poivrots de Malabourg, « *un franglais qui n'existe que dans les étalissements du coin* », elle oppose leur « *français chantant* » au « *français ordinaire [des jeunes exilés en] ville,*

moins mélodieux que celui de leurs parents », elle fait allusion à « *la diction de bûcheron* » d'Alexis et aux trois langues de Cécile, la grand-mère « *kawish* » de Mina, soit « *un français de chez elle appris au pensionnat, un anglais qu'elle cassait à bon escient et la sienne, qu'ils sont peu à pratiquer* ». Cette langue ou ces langues se donnent à lire très timidement, sont pour ainsi dire aussi inconnaissables que le territoire et la communauté de Malabourg. Exception faite des quelques répliques échangées ici et là, la prose de Perrine Leblanc s'avère classique, limpide, s'attachant à la langue normative plutôt qu'aux multiples variantes et accents qu'offre le français. Nous sommes bien loin des grondements de la tchén'ssâ.

VIOLENCES DE LA LANGUE

On savait depuis longtemps que les écrivaines ne donnaient pas que dans la dentelle. Les filles savent aussi être *trash*. Entre la cruauté de la langue adolescente de Geneviève Pettersen et celle des crimes représentés dans *Malabourg* s'impose cependant un écart manifeste. Pettersen malmène la langue, n'hésite pas à décrire de manière explicite les actes sexuels, les affrontements verbaux et physiques, les mesquineries et les violences quotidiennes que s'infligent entre eux les adolescents de son roman. La langue est indissociable de la conscience de sa narratrice, jeune fille de 14 ans obnubilée par le regard des autres, perverse et mesquine par moments, en quête de sensations fortes. Le territoire qu'elle conquiert, ce *campe* de fortune construit avec des matériaux destinés à la *dompe*, serait ainsi une sorte de petit Far West, de zone limitrophe réservée aux seuls initiés. Dans *Malabourg*, la violence est représentée à l'aide d'images qui attestent une autre forme de travail sur la langue. On s'insulte dans « *l'esperanto de la colère, la langue du "fuck you"* ». Les victimes ne voient pas « *le visage de la bête* » qui les achève. Et le corps de l'une d'entre elles refait surface sous la glace d'une patinoire, « *crinière de gorgone* », « *masse sombre* ». Comme le village inventé, la violence ne montre jamais son vrai visage, elle se devine, voilée par les nombreux procédés métaphoriques que déploie l'auteure. Qu'en est-il, dès lors, de l'appartenance des ces deux auteures au présumé courant contemporain du retour du terroir et du régionalisme? Je ne souhaite guère répondre à la question. L'intérêt de cette nouvelle catégorie réside à mon sens dans sa manière de déplacer les rapports traditionnels entre la langue et le territoire, de ne plus faire correspondre un lieu, une culture, une région à un idiome donné. Et de ce déplacement les deux romans commentés ici témoignent éloquentement. ┘

1. Francis Langevin, « Un nouveau régionalisme? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, automne 2010, p. 76.

2. Mathieu Arsenaux, « Ruralité trash », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 46.

3. Le mot « kawish » a une connotation péjorative. Il n'est pas de l'auteure de cet article.

Le roman tout-puissant

PAR MARCEL OLSGAMP

THE DREAM OF THE GREAT AMERICAN NOVEL de Lawrence Buell

The Belknap Press of Harvard University Press, 567 p.

La jaquette de cet ouvrage est illustrée par deux images anciennes superposées : la première représente un paisible coucher de soleil sur la baie de Fundy, au large du Maine ; la seconde, qui en est comme l'antithèse, reproduit une gravure du XIX^e siècle montrant un groupe de pêcheurs s'apprêtant à harponner une baleine sur une mer tourmentée. Il s'agit bien sûr d'une référence implicite à *Moby Dick*, livre emblématique et parangon de « *Great American Novel* » auquel les autres aspirants au titre doivent obligatoirement se mesurer un jour ou l'autre. On peut y deviner aussi une allusion à la présence presque encombrante de cette quête « du » roman national dans l'histoire de la critique aux États-Unis. Enfin, il n'est pas interdit de voir dans cet imposant cétacé une évocation du livre lui-même, cet ambitieux *Dream of the Great American Novel* qui embrasse la quasi-totalité du corpus romanesque américain.

Lawrence Buell décrit ici la genèse d'une idée qui hante l'histoire intellectuelle des États-Unis depuis les années 1850. Dans les milieux littéraires, la notion de « Grand Roman » national est tellement répandue qu'on l'assimile souvent à un cliché improductif dont tout chercheur qui se respecte devrait se détourner. Pourtant, le rêve du « *Great American Novel* » – ou « *GAN* », comme le surnommait affectueusement Henry James – continue de faire couler beaucoup d'encre, malgré le discrédit dans lequel on le tient parfois, peut-être parce que ce « rêve » n'est jus-

tement pas réservé aux seuls critiques patentés. Né au XIX^e siècle, ce concept un peu flou était généré par une sorte d'anxiété devant la lenteur des écrivains à produire, aux États-Unis, une voix littéraire vraiment nationale ; à l'époque, les intellectuels et le grand public avaient soif d'une légitimité culturelle qui leur permettrait de faire face aux prestiges du Vieux Continent. Ironiquement, la notion de grand roman national commence aujourd'hui à faire son chemin dans certains pays européens, en Angleterre par exemple, là où les critiques se sont longtemps moqués de cette lubie typiquement américaine. Encore ici, l'essayiste croit déceler une sourde crainte dans cette résurgence inattendue : celle que la « grandeur » du roman britannique soit chose du passé et que l'avenir du roman de langue anglaise se trouve désormais dans les fictions dites « postcoloniales ».

QUATRE SCÉNARIOS POUR UN RÊVE

L'ouvrage est divisé en cinq grandes parties d'inégale longueur. Dans les deux



premières sections, Buell s'attache à définir cet « *unkillable dream* » en retraçant la naissance, la fortune critique et l'évolution de la notion de Grand Roman américain ; ce faisant, il met au point une série de concepts opératoires qui lui permettront, dans les trois parties suivantes, de se livrer à de fascinantes « *études de cas* » regroupées en fonction de leurs affinités structurelles ou thématiques. Évidemment, avec un

champ d'étude aussi vaste, il aurait été difficile de s'en tenir à une composition platement – et inutilement – chronologique. C'est d'ailleurs ici que se trouve l'une des grandes originalités de cette étude : depuis *Uncle Tom's Cabin* (1852) jusqu'à *Beloved* (Toni Morrison, 1987) – en passant par les « classiques » de Fitzgerald, de Faulkner, de Pynchon (avec des aperçus très éclairants du côté de Jonathan Franzen et des « post-9/11 fictions »), l'auteur analyse des dizaines d'œuvres qui sont réunies en « constellations » selon leur conformité à des « scripts » (ou canevas) récurrents ; au nombre de quatre, ces scénarios « *have proven auspicious for generating GAN candidates* », c'est-à-dire qu'ils ont été utilisés à différents moments de l'histoire pour définir les critères du Grand Roman américain. Il vaut la peine de les décrire brièvement ici, puisque l'essayiste croit possible d'en tirer une

Grand Roman américain doit aussi raconter la vie d'un personnage socialement représentatif qui cherche à se transformer lui-même, avec ou sans succès, « *from obscurity to prominence* » ; on pense ici, bien sûr, à *Huckleberry Finn* ou à *The Great Gatsby*. Son intrigue doit tourner autour des grandes divisions sociales ou ethnoraciales de la société américaine (« *the romance of the divide* », selon la belle expression de l'auteur) ; voilà qui caractérise parfaitement certains textes de William Faulkner (*Absalom, Absalom !*) ou de Margaret Mitchell (*Gone with the Wind*). Enfin, le dernier scénario proposé par Buell – peut-être le plus complexe et le plus riche de possibilités – réunit des « *meganovels that assemble heterogeneous cross-sections of characters imagined as social microcosms [...] interacting in relation to epoch-defining public events or crises* ». L'auteur classe

autres parce que l'essayiste voit dans l'équipage du *Pequod* – le navire baleinier du capitaine Achab – un microcosme du Village global et une grande métaphore de la démocratie américaine.

UN MODÈLE EXPORTABLE ?

Sans avoir l'air d'y toucher – et souvent avec beaucoup d'humour –, cette étude remarquable suscite des réflexions très stimulantes, par exemple sur la tension entre synthèse et particularismes dans la recherche d'un roman emblématique de la Nation, sur l'importance des questions raciales, sur les vertus comparées du cosmopolitisme et de « *Main Street America* », etc. Ce faisant, l'auteur rétablit et justifie, de manière extrêmement convaincante, la pertinence d'une lecture géocentriste des récits à l'heure où la critique ne jure souvent que par le roman transculturel et fait preuve d'une méfiance généralisée (« *systemic distrust of the centripetal force* ») face à tout imaginaire national.

En terminant, comment ne pas penser ici à la lancinante question du livre « total », telle qu'elle s'est aussi posée au Québec depuis les années 1960 et 1970 ? Comme l'a bien montré Jean Morency dans *La littérature québécoise dans le contexte américain* (Nota Bene, 2012), la version québécoise du roman mythique « *est venue interférer avec l'ambition du texte national* » qui subsistait au Canada français depuis les origines. Plus récemment, François Ouellet, avec *Grandeurs et misères de l'écrivain national* (Nota Bene, 2014), s'est intéressé aux relations complexes entre Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu, notamment à propos de leur hantise commune du Livre fondateur. Pour relancer le débat sur de nouvelles bases, il pourrait être intéressant de mettre le corpus romanesque québécois à l'épreuve des quatre « scénarios » proposés par Lawrence Buell ; il y a fort à parier que la liste des œuvres candidates au Grand Roman définitif, ainsi sélectionnées, nous réserverait quelques surprises de taille.

« L'auteur rétablit et justifie, de manière extrêmement convaincante, la pertinence d'une lecture géocentriste des récits à l'heure où la critique ne jure souvent que par le roman transculturel »

sorte de théorie générale ; ces scénarios, croit-il, ne sont pas exclusifs à la littérature des États-Unis ; il faut les considérer comme une sorte de « *mediation on the works of novels as carriers and definers of evolving "national imaginaries"* ».

Pour que son appartenance au groupe select des « GAN » soit admise et reconnue, une œuvre de fiction doit d'abord avoir très fait l'objet de nombreuses et « *memorable imitations and reinventions* » ; c'est le cas par exemple de *The Scarlet Letter*, récit capital qui fait partie de l'« ADN littéraire » des États-Unis. Le

dans cette dernière catégorie les grandes entreprises romanesques de John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*) ou de Dos Passos (avec sa trilogie *U.S.A.*). Bien entendu, les frontières de ces quatre synopsis possibles ne sont pas étanches et plusieurs romans appartiennent de plein droit à deux ou trois catégories différentes. Ainsi, *Moby Dick* figure au premier chapitre parce que ce monument littéraire a depuis longtemps atteint le statut de « *cultural icon* » et parce qu'il a fait l'objet de multiples relectures et adaptations ; on le trouve aussi dans la quatrième catégorie, celle de l'hétérogénéité, entre

Déparer le poème

PAR GUILLAUME ASSELIN

NE CALME PAS LES DRAGONS

de Jean-Marc Desgent

La Grenouillère, 85 p.

Bard de distinctions nationales et internationales, lauréat du prestigieux Prix du Gouverneur général en 2005 pour son recueil *Vingtièmes siècles*, auteur d'une œuvre poétique aussi originale que prolifique, Jean-Marc Desgent n'a sans doute plus besoin de présentation. On le retrouve avec bonheur dans cette nouvelle plaquette parue aux Éditions de La Grenouillère dans la collection « Les classiques du XXI^e siècle ». L'étiquette peut surprendre : court-circuitant la logique de canonisation présidant habituellement à l'intronisation des œuvres dans le club très sélect des chefs-d'œuvre, elle prend de court le temps dont l'épreuve change brusquement de nature. C'est un trait de l'époque, qui court elle-même de plus en plus vite, où le présent déborde toujours plus rapidement sur le futur vers lequel il se projette peut-être moins qu'il n'est projeté, jeté devant où demain s' imagine et, avec lui, le cortège des œuvres dont on s'essaie à deviner les chances et le potentiel de survie dans les mémoires, où le souvenir s'anticipe désormais bien plus qu'il n'est remémoré. Mémoire *prospective* plutôt que *rétrospective*, mémoire de l'avenir qui n'en est plus à inventorier les œuvres qui sont passées à l'histoire, comme il était d'usage autrefois (c'était hier, déjà), mais à anticiper celles qui, chargées de présent, *passeront* à l'histoire. Le classique, au XXI^e siècle, n'est plus celui qui a survécu à l'oubli, s'est déjà inscrit dans la somme des siècles, mais celui qui *survient* – *troue le mur du temps*. Celui qui, depuis le présent, s'arrache au présent comme un bloc d'heures pures, irradiantes, météore errant en marge des chronologies dont il rompt les repères, brouille les balises. Non plus le revenant des anthologies, mais le survivant des prospectus. Il ne faut plus le chercher en arrière mais en avant, sa parole ayant pris de vitesse le pré-

sent qu'il fait se contracter tout entier dans l'énergie du bond qu'il fait par-dessus et au-delà de son propre temps. De sorte qu'aujourd'hui se met soudain à retarder dans son sillage de comète parlante, de la même façon que le bruit de l'avion qui a franchi le mur du son ne nous parvient toujours qu'après coup. Il faut imaginer un présent pulsatile, un présent divinatoire qui voit déjà demain maintenant.

L'ÉCRITURE DU DÉSASTRE

Et ce que voit le poème ainsi avancé tout au bout du temps, ce qu'il avise perché sur la pointe de l'extrême contemporain où il ouvre l'œil du futur ici, du futur maintenant, ce qui se présente à son regard de voyant prend quelquefois et même souvent la forme du terrible, le visage de l'horrible. « *Ça voit le désastre* », qui partout étend ses tentacules de cauchemar sur ce fond de catastrophe dont le poète a fait jadis la théorie (*La théorie des catastrophes*, 2000), cette nuit des choses cassées, broyées, disloquées, comme fatiguées d'exister, qui ne tiennent plus que par ces ruines parmi lesquelles erre la troupe défaite des mendiants maudits de l'impossible. C'est l'hiver dedans qui a neigé sur les cœurs, c'est l'hiver dehors qui a givré les corps, congelé les âmes tremblant comme des flocons de fièvre dans le froid – « *des angelots sous verglas* ».

*Ça grelotte nous,
ça gèle je,
ça étouffe,*



*je suis dit par tant de croix
les soleils qui s'empalent, un vivre et un
[revenir inutiles,
je suis à nous exister malheureusement.*

Ficelées sous cette froidure jetée sur l'esplanade-monde comme un « *suaire vertical* », un « *suaire général* », les vies vacillent au bout d'un sang de peine qui circule mal, qui coince dans le ruisseau crevé des veines, tandis que les bouches blanchissent sous les assauts sans pitié du froid. « *L'hiver le dehors les jours cassent [...]*

tu vois bien l'immense froid. » Couché dans le lit brisé du siècle, à genoux dans le sac-cage qu'il s'agit tout à la fois d'aggraver et de réparer, le poème s'offre comme un abri de fortune à l'usage des éclopés, des vivants écorchés vifs, des morflés et des paumés, des sans-logis, des sans-papiers, des sans-paroles, des sans-rien qui vaille. Le poème-maison, la parole-mansarde pour tous ces « *déboîtés de l'histoire* » dont l'écrivain se souvient jusque dans son propre sang de vaurien puisqu'il s'agit d'épouser la condition des sans-terre, de marcher aux côtés des fils et des filles de Mère-misère.

*Je couvre de vêtements chauds chaque être dévêtu, c'est plusieurs c'est
[innombrable,
pour transmettre le dur mystère de tout
[un chacun,
pour avouer sans délicatesse que nous ne
guérirons pas.*

Le constat est dur, la lucidité cruelle, « *ne calme pas les dragons* ». Comment dire la beauté du désespoir autrement qu'en faisant corps avec lui ? Appelons cela le *pes-simisme poétique* de Desgent qui veille vaillamment dans les décombres de l'enfer où l'on est, logeant les affolés comme il peut, « *donn[ant] des espaces aux détruits* », aux grands décousus du bonheur, aux très abonnés de la douleur.

BOSCH LES DRAGONS

Un morceau de *La vision de l'enfer* de Bosch : c'est ce qui orne la couverture du recueil, dont l'image noire se détache sur un fond plus noir encore – nuit des couleurs bordant la nuit des supplices au dernier étage des horreurs, nuit au carré brassillant sous les feux allumés par lesquels la lumière s'est mise à manger les vivants, du moins ce qui en reste au milieu des fantômes et des squelettes. L'auteur n'aurait su choisir meilleur blason pour traduire visuellement le pays perdu qu'il arpente en sa qualité de marcheur transsouterrain, de démineur des âmes et de brancardier des condamnés. Dans ce décor de fin du monde, de fin de tout qui apparaît comme le dépotoir pouilleux de l'infini, il y a l'énorme masse grouillante des monstres qui pullulent comme des teignes dans la chevelure incendiée d'une imagination devenue folle à force de côtoyer le pire :

*Je suis avec des couchés immobiles,
des gelés dur des cadavres des enfants,*

*pourtant leur poitrine est un sanctuaire
[de feu,
chaque jour le squelette perdu des êtres.*

Plus de squelette, c'est la colonne vertébrale du réel qui s'effondre alors que les directions sont égarées, la boussole détraquée : il n'y a que le nord qui semble encore vouloir signifier quelque chose, indiquer un horizon peut-être – nord qui brille et cli-gnote comme un phare magnétique à travers l'orage général et l'énorme mêlée monstrueuse. « *Mes combats avec les monstres / je suis plusieurs lutteurs déments / [...] le ciel est orienté nord plein nord.* »

On ne sort évidemment pas indemne de ces luttes, de ces combats avec l'armée moisie des miasmes et des monstres. Percé, troué, brûlé, déchiré, le poète fuit de partout comme une tonnelle aux flancs défaits, depuis cette faille qu'il est, cette « *fissure qui laisse tout partir* ». « *Mon esprit est une catastrophe / j'ai la pensée blessée bleue drapeau.* » De sa « *tête de pandore* » ouverte à tous vents, les mots jaillissent comme cette suite sans fin de maux que l'insouciance de la sœur d'Ève avait fait s'écouler, à l'origine, hors du fameux coffret dont seul l'espoir devait rester prisonnier. Le poète est envahi par toute une nuée de plaies venues d'Égypte et d'ailleurs qu'il est impossible de refermer et encore moins de cicatriser. « *Réceptacle obligé* » de l'infini néant qui vomit ses tribus de démons et de diabolotins dans l'outré rompu de ses tripes pétillant sous l'ivresse des débordements, il se découvre poreux au mystère des possessions et des dépossessions : « *Je suis un mystique / je vis dans l'âme tordue des diaboliques.* »

UN MOI DÉDALIQUE

Comme les formes et les corps dans le tableau-cauchemar de Bosch, l'âme du poète s'emmêle et se tord dans le labyrinthe de l'identité où il égare son moi, multiplié par toi, nous et les autres dont il a tôt fait de perdre le compte : « *je suis tant il y en a tant* », « *je ne me rappelle jamais qui est mon pluriel, / moi les entassés déchirés décousus* ». C'est un sujet dédalique, schizoïde, qui danse sur le fil barbelé du dédoublement de personnalité et des états *borderline*. Ce je voyageur, multiplement métissé, innombrable dans ses migrations et ses transmigrations, en vient bientôt à franchir l'ultime frontière, la sexuelle : « *je suis fait comme une fille* », « *je suis de biais fillette poupée*

chiffon ». Il y a quelque chose de chamannique dans ces excursions chez les morts, les femmes-enfants et les monstres, où le poète psychopompe se fait « *le pasteur du nous* ». Pas pour faire rentrer le moi à la maison ni le reconduire au milieu des moutons pour qu'il se mette sagement à bêler la belle béatitude – non, tout au contraire : c'est pour le convertir aux vertus de l'égarement merveilleux, lui et sa horde de doubles nomades, de guenilloux et de golems galeux. Un essai, publié en 2005 en collaboration avec l'ethnologue Guy Lanoue, prolonge en pensée cette poésie de la dérive : *Errances (Comment se pensent le Nous et le Moi dans l'espace mythique des nomades septentrionaux sekani)*.

Le poète compte au rang de ces « *hommes vertiges* » qui appellent à « *aller perdu se perdre / du côté des langues errantes involontaires cassées* ». C'est une véritable leçon de désapprivoisement que nous sert ici Jean-Marc Desgent, dépiautant tout ce qui lui tombe sous la main, à commencer par la langue qu'il arrache à sa belle entente et à ses cadences trop bien réglées. Bouleversant la syntaxe qu'il plie aux nécessités d'un dire en prise directe avec les « *hautes températures* », il en vient à produire des images toutes plus étonnantes les unes que les autres : « *je t'aime le tonnerre que tu ne parles pas* ». Pour dire ça – le ça de la pulsion, ça l'innommable, ça le « *total abîmé* », ça l'impossible, ça l'impensable qui poudroie dans l'enveloppe pythique des poumons – « *la langue n'existe pas encore* ». La langue pour dire ça – « *la parole et la crampe dedans* » –, il faut l'inventer, la trouver, la débusquer, l'exhumer, la tirer de cette nuit derrière la nuit où le poète plonge à l'assaut de l'inconnu. De cette nouvelle saison en enfer il tire des illuminations mettant « *l'incendie dans la tête* » qui flambe et file, triste-heureuse, pollinisant et moissonnant dans le feu, la fureur et les tremblements où l'on s'abîme, ivre fou, encore et encore. Et l'on se répète, en refermant le livre, le mot du poète inscrit en tête du recueil comme un commandement : *ne calme pas les dragons*, c'est d'eux – d'eux en toi, de vous en nous – que vient le meilleur. Laissons venir les monstres et les « *bêtes couronnées avec le poignard du soleil* », afin qu'ils-elles nous fécondent et nous fassent « *descendre escalader le grand souffle* » qui pulse si puissamment sous le poitrail rompu des tempêtes.

Requiem pour une image

PAR EMMANUEL KATTAN

UNDER THE SKIN OF WAR
de Chantal Ringuet
BuschekBooks, 90 p.

Don McCullin, grand photographe de la guerre du Vietnam, de la guerre du Biafra et des « Troubles » en Irlande du Nord, refusait l'étiquette de « photographe de guerre ». Il se voulait plutôt, selon son ami Harold Evans, ancien rédacteur du *Times*, un « *photographe humaniste* ». Cette humanité, cet insaisissable sentiment d'empathie pour les démunis et les déshérités, se trouve au cœur de la démarche de Chantal Ringuet, dont le dernier recueil de poèmes, *Under the Skin of War*, est inspiré par les photographies de Don McCullin.

L'ouvrage s'organise autour d'une succession de dialogues, reflétant le souci de l'autre dont la vie du photographe britannique a été pénétrée. Dialogue, tout d'abord, avec McCullin lui-même : « *Dans ton regard froissé, j'aperçois le ciel incolore que désertent les âmes.* » Par ses images lucides et généreuses, Chantal Ringuet interpelle le photographe, le prend à partie, lui offre le réconfort du regard que lui-même présentait à ses sujets. Ainsi invoqué, McCullin nous devient proche, il n'est plus simplement un photojournaliste, mais un homme qui a vu l'horreur et ne s'en est pas détourné : « *Dans ta main se dresse / le parchemin annonçant / la mauvaise nouvelle : / la fin des temps / charrie l'éternel retour / du deuil et de la perte.* »

On trouve aussi dans *Under the Skin of War* une rencontre des langues, puisque s'y succèdent textes en français et textes en anglais. Auteure d'un premier recueil de poèmes, *Le sang des ruines*, qui lui a valu le prix Jacques-Poirier en 2009, Chantal Ringuet nous entraîne ici dans une alternance savamment mesurée, un

va-et-vient de voix s'éclairant progressivement l'une l'autre. Dans cet espace de paroles, les photographies se répondent, se correspondent et s'amplifient pour donner au silence qu'elles provoquent la force d'une sentence et l'urgence de l'action. Les visages et les témoins trouvent alors leur chemin vers nous, libérés du langage, façonnés par des sonorités et des rythmes multiples, restitués à leur richesse humaine dans ce croisement de cultures.

LE SILENCE DU TÉMOIN

Le recueil, enfin, dans une langue à la fois dénudée et vibrante, établit un dialogue entre le lecteur et le monde du photographe. Si les œuvres de McCullin ne sont pas reproduites dans l'ouvrage, elles ne sont que mieux imaginées, puisqu'elles sont recrées pour nous par la vision de Ringuet. Le lecteur, pour voir, doit s'en remettre aux images que dessine la langue. Nous sommes un peu comme ces aveugles à qui on décrit, peu à peu, un paysage : la parole nous guide d'autant mieux qu'elle se libère de tout ce qui l'encombre. Un seul détail – un regard échangé entre les barbelés – suffit pour inventer l'horizon tout entier.

Les mots finement ciselés de l'auteure ne sont pas le substitut de l'image, mais son écho, la lueur qu'elle a laissée et à partir de laquelle nous devons reconstituer l'ensemble. La richesse et la détresse des photographies ne naissent pas d'une accumulation de détails, mais de la lenteur solennelle de quelques paroles, toutes simples, qui nous transportent dans cet ailleurs, dont nous nous faisons, nous aussi, les témoins. Et de témoins,

nous devenons le regard lui-même. Le lecteur, répondant au silence, devient le double de l'image, la doublure de cette image absente, qu'il représente, qu'il incarne, et de laquelle, comme un otage consentant, il tient lieu.

Car, par sa parole, Ringuet, tout comme McCullin lui-même, interroge, défend et met en cause le rôle du témoin. Face au visage, infiniment vulnérable, de l'enfant qui va mourir, que peut faire le photographe ? Témoigner est son devoir, bien sûr, pour que le monde connaisse l'horreur des conflits, du Cambodge au Vietnam, de Londonderry à Beyrouth. Le regard dont il s'empare exige qu'il le soutienne et qu'il prolonge sa parole : voici la violence, voici la fin de l'espoir, voici ce que les hommes font aux hommes. Mais en même temps, en témoignant, ne renonce-t-on pas au pouvoir d'agir ? L'image arrachée à la misère n'est-elle pas le déni du geste qui secourt ? « *You offer a framed requiem.* » Ces quelques mots donnent toute la visée de l'ouvrage.

Ce qui sauve, peut-être, le témoin de sa faiblesse, c'est la dignité de celui qu'il ne sauvera pas. C'est lui, l'enfant du Biafra, qui répond du photographe impuissant et le rend à son humanité en lui offrant la sienne. On ne voit plus le corps décimé, mais seulement la rectitude d'un regard qui raconte l'infini, un regard qui a saisi dans la durée, non seulement la fin qui le dévore, mais l'avenir de la guerre et la certitude de la déshérence : « *ni sauveur ni prophète / tu es un messenger / McCullin / par-delà les époques / tu récoltes les vestiges / de tous les cataclysmes.* » —

Tirer le portrait

PHILOSOPHIE ET PSYCHANALYSE



PAR GINETTE MICHAUD

L'AUTRE PORTRAIT de Jean-Luc Nancy Galilée, 114 p.

Cet essai de Jean-Luc Nancy reprend la question du portrait abordée il y a une quinzaine d'années dans un petit opuscule inaugural en quelque sorte, *Le regard du portrait* (Galilée, 2000), qui allait droit au cœur du sujet, en mettant au foyer de sa réflexion le regard, voire l'œil écarquillé, exorbité, pour en cerner l'insondable fond¹. Dans *L'autre portrait*, Nancy élargit la question à celle du genre, saisi ici à travers non seulement son « caractère ancien, traditionnel » mais surtout son devenir (transformations, ruptures, surprises). Il se concentre sur ce qui, dans tout portrait, relève du « point focal de la "figuration" en général » – la question de la *mimésis* – et s'intéresse donc à ce qui scelle dans cette persistante modalité artistique particulière quelque chose de la figure en général en l'analysant à partir de trois aspects spécifiques : ceux « de la représentation, de la fiction, donc de la présence et de la vérité ; du visage, de la présence de l'absence ; de l'autre, de sa proximité, de sa distance ».

D'abord conçu pour l'exposition éponyme dont Nancy assura le commissariat au Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rovereto e Trento qui eut lieu d'octobre 2013 à janvier 2014, ce traité du portrait, suite de treize fragments et trois codas, met l'accent dès le titre (plus suggestif en italien : *L'altro ritratto*) sur le retrait en jeu dans tout portrait : l'« autre portrait », ce n'est pas seulement un portrait différent mais le portrait « retiré », c'est-à-dire « l'autre en tant qu'autre du même [...] considéré dans un retrait – une retraite, un recul, voire une disparition – qui serait lui-même un effet ou une propriété du portrait ». « *Ritratto* » a en effet la chance de nouer l'« intrigante complexité sémantique » qui intéresse Nancy, alliant le sens « ordinaire » de la « caractéristique »,

de la représentation, d'une part, et « *l'extraction du trait, l'action de le tirer hors du modèle pour le reproduire* », d'autre part, produisant, contre l'imitation du modèle ou grâce à elle, en elle, « *le retrait, la rétraction ou le retirement* ». Une tension se fait ainsi jour entre la reproduction, la ressemblance (que traduit si bien l'exclamation appelée par tout portrait : « *c'est tout à fait lui !* »), et l'intensité qui absorbe, transforme et dépasse tout aspect du « modèle », soulignant par sa mise en présence exacerbée « *l'absence du modèle, voire sa disparition* » et portant dès lors « *à l'incandescence la problématique de la représentation ou de la figure* ».

Mais qui, ou quoi, voit-on dans ce « voyant » qui nous regarde ? Ce n'est plus alors simplement que sujet et modèle se « ressemblent » : la reconnaissance qui advient dans le portrait tient à autre chose, à « *l'autre rendu plus inconnu qu'avant cette reconnaissance* », l'autre rendu à son énigme, une énigme qu'il ne s'agit plus de dévoiler mais de révéler. D'autant plus que le portrait, qui a intrinsèquement partie liée avec la mort (on le sait, tout portrait est masque mortuaire, « *apostrophe muette* » pour emprunter au titre de l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly sur les émouvants portraits funéraires du Fayoum), convertit, autre paradoxe, « *l'absence de la personne présente en présence de la personne absente* », tenant d'une « *présence qui ne recouvre rien ni ne manifeste rien que le creux de tout son volume* » : l'autre portrait exerce ainsi une « *redoutable autorité* », écrit Nancy, il « *avertit le spectateur de l'ouverture en lui-même d'une absence semblable* » – et c'est alors, là, « *en moi que retentit l'écho de ce retrait* ».



TEL QU'EN LUI-MÊME, TOUJOURS AUTRE

Le portrait tend donc tout à la fois à combler et à décevoir le « *désir d'une ressemblance simple et claire* ». À vrai dire, déjà à ce niveau de la représentation, rien n'est simple. Car si tout portrait compose une caractérisation, celle-ci « *opère une configuration originale par laquelle se distingue une propriété singulière* », ce qu'avait déjà excellemment perçu La Bruyère dans ses inclassables *Caractères*². Le portrait vise la mêmété, le « tel » du sujet, mais il le fait de telle manière, justement, si distincte, si singulière, si remarquable, qu'il exhibe chaque fois « *un nouveau caractère, une nouvelle variante, nuance ou tonalité* » qui le rend... original, c'est-à-dire à la fois *tel* et *autre*. Le

portrait vise simultanément deux cibles, ce qui lui donne peut-être ce regard quelque peu louche : d'une part, il se mire dans sa « gloire publique » (même quand il s'agit d'un anonyme ou d'un quidam); d'autre part, il met toujours en scène, même discrètement, son intimité. Nancy condense cette transaction contradictoire dans une belle formule : « *Les deux semblent se repousser l'une l'autre, mais chacune pourtant appelle l'autre en somme pour se soutenir : l'intimité veut être signalée, reconnue pour être respectée; la notoriété veut qu'on la devine habitée par un secret.* »

Mais au-delà de l'une ou l'autre de ces visées, c'est encore à une autre réalité, inaccessible, que s'adresse le portrait, c'est un « insondable » qu'il entend « *pénétr[er] et expos[er]* » : « *le recul, le retranchement ou le retrait d'une altérité* », qui est tout aussi bien picturale qu'ontologique. Car ce qui est invisible ne relève pas de la perception, mais de « *la vision elle-même, qui par définition ne peut se retourner sur soi* ». Nancy fait de cette condition du regard qui ne peut se voir et qui pourtant veut voir la vision, « sa vision » précise-t-il, non seulement « *le cœur de l'art visuel* » mais le cœur du rapport à soi. Dans le portrait, l'œil s'éprouve ainsi lui-même en son fond, il se projette moins au-dehors qu'il ne se retire en lui-même, cette obscurité étant ce que le portraitiste tente de donner à voir.

PORTRAIT : PRÉSENTATION DE SOI COMME AUTRE

Même si toute peinture, avance Nancy, pourrait être dite « *“métaphore” du portrait* » et celui-ci dès lors prendre une extension indéfinie (paysage, scènes, natures mortes, tout pourrait être « *pourtraict* » de cette intensification), il retient tout de même le visage comme son association cardinale (« *un visage fut un portrait avant d'être une face* »), cette face qui « *est aussi celle sur laquelle paraît le regard* », tout à la puissance de la vision au-devant de lui, qu'il fixe tout autant qu'elle le fixe, lui, en tant que corps regardé (et depuis les peintures pariétales, l'homme est tout à la fois « *proie, obstacle, menace* », projeté vers cet ailleurs à l'égal de sa propre « *région “intérieure”* »).

C'est ce « *rapport à quelque chose et à d'autres corps dans un monde* », cette tension du rapport que Nancy retrouve dans le portrait où ce qui importe, c'est moins le « *réalisme* », « *la reproduction de formes*

exactement identifiables », que la *mimêsis*, d'ailleurs contemporaine de l'invention du portrait, comme il le souligne. Qu'est-ce à dire ? Ce n'est pas tant la ressemblance qui forme ici l'essentiel que le fait que la *mimêsis* « *engage bien plutôt une métamorphose de l'acte que nous nommons “artistique”* » : la *mimêsis* « *ne “figure” pas les dieux “sous des apparences” humaines*, écrit Nancy. *Elle fait venir la présence divine dans un apparaître qui est celui de l'homme* », tout comme la *politeia* dans l'ordre du politique et le *logos* dans celui de la logique. La *mimêsis* « *porte postulation de l'autonomie* », une autonomie qui survient « *exactement au lieu et dans le mouvement de ce retrait* » des dieux, ces « *autres* ».

Rendu en ce point de son argument, presque à mi-parcours de l'essai (fragment VI), Nancy s'engage, pour éclairer cette « *ressemblance autonome* » d'une figure non plus analogique ou allégorique mais en laquelle « *réside le divin* », dans un « *léger détour* » par la question du « *sujet* », terme désignant d'abord « *substance* » (« *cela qui est posé dessous* »), avant de signifier « *l'unité insubstituable d'un “être soi”* » (conscience, identité, personnalité, entité juridique) où être « *quelqu'un* » signifie « *être reconnu par lui-même et par les autres en tant que le même que soi* » – reconnaissance qui est bien évidemment aussi celle du portrait. C'est même cette « *invisible mimété que la mimêsis doit donc faire voir – et même faire voir en tant qu'elle se dérobe* », affirme Nancy, donnant lieu à une « *mutation mimétique* » en quelque sorte où l'intériorité elle-même s'excèdera des traits de l'altérité et de l'étrangeté. D'où la double contrainte qui contracte tout portrait entre *réalisme* et « *infigurabilité* » du soi, entre l'imitation de figures réelles et l'idéalisation du canon esthétique, les plus réussis instillant une ambivalence entre les deux registres.

VERA ICONA

Dans le fragment VIII, Nancy consacre des pages essentielles au christianisme, « *dans son tressage judéo-grec* », en rouvrant la question de la ressemblance de l'homme à l'image de Dieu. Commentant l'interdit de représentation de l'image de Dieu, il écrit, en prenant appui sur l'« *autoportrait théophanique* » de Dürer (*Autoportrait à la fourrure*, 1500) : « *Si d'une part il est clair qu'il n'y a pas de portrait du Christ, il est d'autre part non moins clair que le portrait d'un homme ouvre à quelque chose de*

divin, et singulièrement dans le portrait du peintre si ce dernier ravive en peignant le geste de la création ou bien reçoit son art de Dieu lui-même. » Cette quête de l'*autos* comme altérité de soi trouvera plus tard son expression la plus forte dans les nombreux autoportraits de Rembrandt ou encore dans les métamorphoses d'un artiste contemporain comme Urs Lüthi. Si, de Rembrandt à Lüthi, Nancy note bien un changement dans la « *tonalité affective du portrait* », il ne s'agit toutefois pas de « *psychologie* », mais d'un déplacement du schème de la *mimêsis*, « *sans doute déjà au travail chez Rembrandt* », et où le sujet du portrait « *s'est toujours-déjà retiré et altéré (voire aliéné, devenu étranger ou bien affolé...)* », la *mimêsis* se pensant « *en sa vérité sans modèle donné* », son « *vrai modèle* [étant] *dans son exécution même* ».

La dernière section de l'essai et ses trois codas font la part belle à la question du portrait dans ses défigurations et transfigurations contemporaines, même si Nancy n'adhère pas lui-même à cette classification de l'art. La plus forte image de ce portrait fluide, en fuite, est peut-être captée dans le *Narciso* d'Oscar Muñoz, où un portrait, tracé au charbon sur l'eau, flotte puis s'écoule au fond du lavabo. Sans doute tout portrait se joue-t-il pour Nancy toujours sur ce fond sans fond, « *ne cherch[ant] pas à capter l'identité d'une figure* », mais ce qui, en elle, reste « *l'indéfigurable même* », selon la belle expression d'Alain Buisine dont Nancy cite ces lignes : « *Peut-être est-ce justement cela un visage quand nous le découvrons dans sa vérité : une impression aussi fugace que tenace.* » Éclipse, suspens, partage fuyant : dans cette « *apparition de la disparition* », le sujet « *s'apparaît sans se reconnaître et s'il se reconnaît il ne s'apparaît plus : il s'est retiré dans son portrait* ». Nul doute aussi que, décrivant cette « *essentielle instabilité* » du portrait, Jean-Luc Nancy offre ici du même trait elliptique son autoportrait piqué au vif et nous fait sentir son bougé encore. ⊥

1. Cf. mon compte rendu, « *Se dépeindre* », *Spirale*, n° 174, septembre-octobre 2000, p. 33-34.

2. On notera une conjonction intéressante de réflexions, d'horizons très différents, mais non sans point de rencontre, autour des *Caractères* : cf. l'essai philosophique de Jérôme Lèbre, *Les caractères impossibles* (Bayard, 2014) et le dernier ouvrage de Christine Angot, *La petite foule* (Flammarion, 2014), à l'enseigne de La Bruyère cité en épigraphe et partout présent dans ces portraits.

De l'économie libidinale

PAR GINETTE MICHAUD

AU CŒUR DE L'ÉCONOMIE, L'INCONSCIENT. AVOIR OU ÊTRE ?

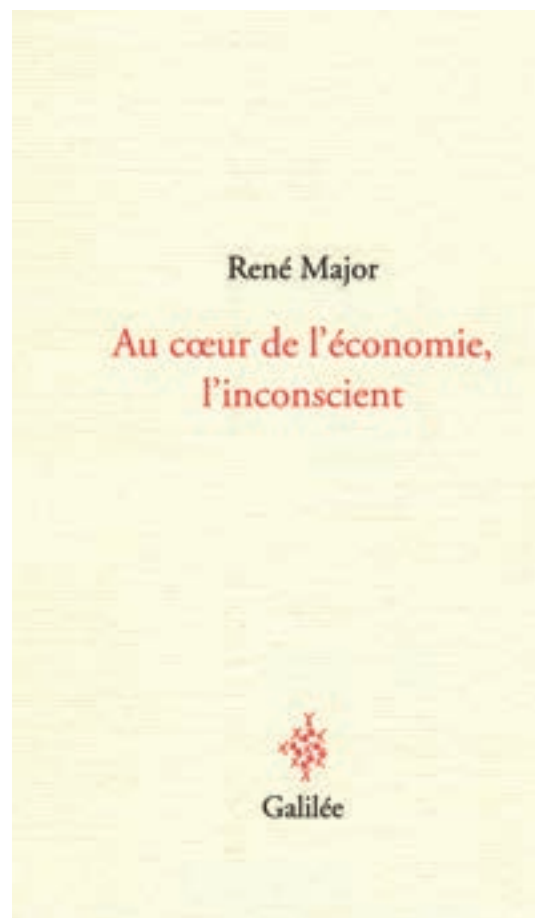
de René Major

Galilée, 169 p.

Chaque fois que j'évoque le titre de l'ouvrage de René Major, une légère hésitation s'insinue qui me fait renverser sa proposition initiale et lire plutôt : *Au cœur de l'inconscient, l'économie*. Le chiasme n'est pas faux et peut-être même pointe-t-il l'argument qui traverse tout cet essai examinant une dimension cruciale et trop souvent négligée de l'« économie » : celle du désir inconscient, effectivement au foyer de toutes ces questions de crédit et de croyance, de cruauté et de possession nouées dans la si mal nommée « raison » économique, si souvent irrationnelle, justement.

Dans le sillage de Jean-François Lyotard qui, dans *Économie libidinale* (Minuit, 1974), analysait déjà ces dispositifs pulsionnels (« toute économie politique est libidinale », écrivait-il) – notons ici une reconnaissance de dette des plus intéressantes, et justifiées, de la part de René Major, à l'endroit non seulement du travail de Lyotard mais également de celui de Jean Baudrillard, notamment dans *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Gallimard, 1972) et *L'échange symbolique et la mort* (Gallimard, 1976) –, Major réunit dans ce livre l'essentiel d'un séminaire qui s'est tenu à l'École normale supérieure de 2009 à 2013 dans le cadre de l'Institut des hautes études en psychanalyse. Il y établissait, entre les lois de l'économie psychique et celles de l'économie politique, « des voies de passage entre des champs qui se donnent pour hétérogènes », envisageant « le politique comme la socialité en tant que corps et l'organicité comme

expression biologique, dans l'ordre social, de la structure pluricellulaire des organismes supérieurs » (d'où mon lapsus aimanté par ce chiasme), autrement dit, la manière dont l'État peut, quand il se sent menacé, assurer « sa survie libidinale en laissant les pulsions de mort œuvrer au sacrifice d'une partie de ses cellules et attaquer ses propres défenses immunitaires », comme l'avait déjà bien vu Freud au sujet de la pulsion de mort dans *Au-delà du principe de plaisir*. Major s'attache ainsi à cerner les « raisons inconscientes » de la crise économique grave qui s'est déclenchée en 2008, en faisant souvent référence à l'actualité et aux déclarations de chefs d'État (les « professions de foi » en l'ultralibéralisme économique et moral [sic] d'un Nicolas Sarkozy, par exemple). L'un des intérêts indiscutables de l'ouvrage, outre ce point de vue critique de la psychanalyse, concerne d'ailleurs la fétichisation du langage – la *novlangue* néolibérale – par la classe politique dont Major fait saillir toute la violence et la brutalité.



L'INCONSCIENT CALCULE

La première épigraphe donne résolument le ton : « Ignorer Freud en économie est à peu près équivalent à ignorer Einstein en physique. » L'affirmation n'émane pas d'un psychanalyste, mais d'un agrégé d'économie et membre du

Conseil de la Banque de France, Bernard Maris, dans un ouvrage consacré à l'économiste John Maynard Keynes, *Keynes ou l'économiste citoyen* (Keynes est le premier économiste à avoir pris au sérieux les théories de Freud, son contemporain, en ce qui a trait à l'argent). L'analyse de la réalité économique sera donc menée ici du point de vue de l'« *énergie libidinale, qui est à la source des investissements affectifs, de leurs déplacements et de leurs transformations, et qui échappe à la conscience et à la rationalité économique en se modelant sur certaines représentations de l'autre et de soi, imprégn[ant] toute la réalité économique proprement dite* ».

Car la crise des *traders*, le système bancaire fantôme, les *subprimes* et excès

reprise ici dans une lecture très fine par Major qui lui consacre tout un chapitre.

Dans une réflexion très large qui mobilise autant le juridique et le politique que les théories économiques (Keynes, Fitoussi), l'anthropologie (Mauss, Lévi-Strauss), la philosophie (Lyotard, Baudrillard, Marx, Nietzsche, Derrida), la littérature (Klossowski, Bataille) et la psychanalyse (Freud, Lacan), René Major donne sans doute ici son ouvrage le plus maîtrisé sur la pulsion de pouvoir, cette *Bemächtigungstrieb* qui n'a cessé de l'occuper depuis qu'il réfléchit à ces enjeux. *Au cœur de l'économie, l'inconscient* souligne la complexité pulsionnelle qui est en jeu dès lors qu'il est question d'économie, et plus encore d'économie libidinale. Loin de réduire celle-ci à une dualité du type pulsions

sacrifié par la « mondialisation », hégémonie mondiale de la cupidité plutôt, dominée par la seule loi du profit). Parmi les pages les plus intéressantes de cet essai consacré pour une part à la relecture minutieuse de plusieurs textes de Freud, notamment *Le malaise dans la civilisation* (1929) et les *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1932), on remarque d'ailleurs la figure d'Edward L. Bernays, neveu de Freud et auteur de *Crystallizing Public Opinion* (1923) et de *Propaganda* (1928), qui fut l'inventeur de la propagande politique et joua un rôle déterminant dans ce que l'on désignera plus tard comme « *fabrique du consentement* », la manipulation de l'opinion publique (Bernays réussit, entre autres, à neutraliser le tabou concernant l'usage de la cigarette par les femmes dans les années 1920 et à lancer la vague du consumérisme en persuadant « *des millions de personnes d'emprunter au-delà de leur capacité auprès des banques qu'il représentait souvent lui-même* »).

Le fil rouge de cet essai consiste donc à voir comment « *la pulsion de pouvoir peut arraisonner à son service la pulsion partielle jusqu'à un point tel de saturation que seule la pulsion de mort puisse la mettre en échec* ». Or l'amour de l'argent – dont Freud a d'emblée montré les transpositions pulsionnelles dans l'analité (*faeces*, excrément, cadeau, enfant ou œuvre d'art) –, la cupidité, l'appât du gain comme on dit si bien, relèvent de la « *conjonction constante* » de trois traits de caractère : « *être ordonné, économe et entêté* », qui s'allient fortement dans l'érotisme anal et constituent des « *défauts* », dit Freud, quand ils tendent à la fixation et à l'obsession (ce sont précisément ces mêmes traits qui sont considérés comme facteurs de réussite dans « *le domaine de la Bourse* », « *la bien nommée* », note ironiquement Major), empêchant le développement ultérieur de l'organisation psychique en raison de la jouissance qui y est attachée et se traduisant en une insatiable soif de l'« or ». De manière révélatrice, l'essai s'ouvre et se clôt sur l'analyse de deux films cultes, *Le trésor de la Sierra Madre* de John Huston (1947) et *Kings of the Sun* de J. Lee Thompson (1963), qui illustrent parfaitement cette loi sans merci

Cette crise aura mis au jour à quel point le néolibéralisme et son consumérisme effréné, qui échappent à toute volonté politique concertée, ont partie liée avec le travail de la pulsion de mort.

d'endettement nous l'auront encore spectaculairement montré : quoi de plus pulsionnel que le rapport à l'argent ? Cette crise aura mis au jour à quel point le néolibéralisme et son consumérisme effréné, qui échappent à toute volonté politique concertée, ont partie liée avec le travail de la pulsion de mort et exposent « *à la maladie auto-immune, c'est-à-dire à la destruction par l'appareil psychique de ses propres défenses immunitaires* », en une autodestruction programmée que les forces d'Éros ne parviennent plus même à juguler. Plus que jamais, l'économie de marché est un marché de dupes, qui repose sur des croyances (crédit et croyance, fiducie et confiance échangeant sans cesse leurs valeurs) et n'est pas sans rappeler la fable de Baudelaire, *La fausse monnaie*, exemplairement analysée par Jacques Derrida dans *Donner le temps* (1991) et

de vie *versus* pulsions de mort, Major insiste au contraire sur la « *constante altération réciproque* » qui les intrique et met en évidence, dans cette « *critique freudienne de l'économie politique* », l'emprise exercée par cette pulsion qui « *peut en venir à dominer l'ensemble du corps pulsionnel et le soumettre à son régime par l'exercice violent du pouvoir* ».

ÉCONOMIE DE CRUAUTÉ

Sans refaire une histoire du capitalisme, René Major choisit plusieurs points névralgiques (l'effondrement de la Bourse en 1929, la chute du mur de Berlin, la *glasnot* et la *perestroïka*, la fin [et le retour] de la Guerre froide) et y décèle les « *fantômes d'avenir* » qui continuent toujours de hanter non seulement l'Amérique mais aussi l'Europe (sans parler du « *reste du monde* », souvent

de l'avidité et l'agressivité (dé)réglant cette économie pulsionnelle.

Cet érotisme anal est donc le ressort fondamental du capitalisme sous toutes ses formes (marchande, industrielle, financière), qui ne connaît, dans la phase ultralibérale où nous sommes plongés, nulles frontières ni limites (étatiques ou générationnelles : la question de l'endettement transgénérationnel le montre bien). La loi de la maison, de l'*oïkos*, et du propre est désormais agrandie à l'échelle mondiale et apparemment libérée de toute entrave. Mais Major souligne avec finesse qu'elle se révèle en fait *soumise* à l'injonction de jouir (du sexe et de l'argent). De manière très pertinente, il relie dans son introduction les deux « libérations », celle des marchés et de

excepté, mais évidemment toujours plus éclatant dans ses usages occultes, mafieux et paraétatiques), le langage joue aussi un rôle déterminant, puisqu'il s'agit de « *rendre visible ce qui est du domaine de l'ombre et qui devrait, en principe, demeurer caché* », en l'assortissant, au surplus, « *d'un discours sur la moralisation du capitalisme* » justifiant de la manière la plus cynique qui soit une économie mondiale toujours plus injuste où « *un milliard de personnes souffrent aujourd'hui d'un système bancaire fantôme et de sa fausse monnaie* » alors que les richesses sont concentrées dans les mains d'un millier d'investisseurs d'une cupidité inassouissable. Or toute l'opération de la fétichisation, écrit Major, consiste à « *rendre au visible, dans une apparente transparence, ce qui*

homo oeconomicus et homo communicans : même optimisation des biens et services, même rapport instrumental au langage, simple, banal et évident –, « *aura réussi l'exploit verbal de forclorre le manque, de forclorre, au sens psychanalytique et juridique du verbe, ce qu'on nomme la "castration" comme cause du désir* », réussissant ainsi « *à la dénier et à la rejeter hors du champ symbolique du langage* » – avec le *hic* majeur, cependant, qu'elle fasse ensuite retour dans le réel.

Au cœur de l'économie, l'inconscient vient à point nommé nous offrir d'autres ressources pour penser l'économie politique que nous sommes, au-dehors comme au-dedans, et pour résister à l'horrible vœu formulé par le président américain Herbert Clark Hoover de « *transformer les gens en automates du bonheur* ». Ce n'est sans doute pas un hasard si revient en certains points stratégiques du livre, telle une hantise ou sa *part maudite* (belle lecture de Bataille également), une autre Amérique, celle des Sioux dans l'expérience du deuil, du don et du sacrifice, celle du *potlach* des tribus du Nord-Ouest canadien, ou encore celle des Iroquois qui mangeaient le cœur des jésuites pour incorporer leur courage. Comme le rappelle Major, le deuil n'est pas que mélancolique, les sacrifices et les fêtes peuvent aussi « *coïncider au sein des sociétés* », comme l'attestent les révolutions. L'économie est double, ambivalente et productrice de *double bind*, comme le souligne ce passage de Baudrillard auquel souscrit Major : « *Les hommes au pouvoir ont un double problème : dans l'ordre politique, celui de l'exercer – dans l'ordre symbolique, celui de s'en débarrasser. C'est exactement comme pour l'argent : le problème économique est d'en gagner et de le faire fructifier, le problème symbolique est de s'en débarrasser à tout prix, d'écarter de soi cette malédiction. Et c'est une tâche presque impossible.* » Alors, avoir ou être ? Ici encore, sans doute pas d'opposition simple, la subversion la plus forte restant sans conteste celle qui, contre le sens commun, « *lie le donner à l'avoir* » et entend, comme en amour, « *donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui ne l'est pas* ». ┘

La loi de la maison, de l'oïkos, et du propre est désormais agrandie à l'échelle mondiale et apparemment libérée de toute entrave.

la sexualité, et, observant qu'« *un temps d'écart aura séparé ces deux libérations – l'ultralibéralisation des marchés succédant à ladite libération sexuelle* – », il se demande « *si la seconde ne s'est pas emparée avec précipitation du désenchantement produit par la première* », l'apparition du sida et ses conséquences auto-immunes préfigurant en quelque sorte la « *politique préservative, prophylactique, hygiéniste, sécuritaire, s'étendant progressivement à tous les fantasmes primitifs qui concernent le sol et le sang, le propre du propre* » qui s'est imposée par la suite.

FÉTICHISATION DU LANGAGE

Dans l'opération qui vise à rendre le capitalisme « transparent » et l'argent (qui a la réputation d'être sale), toujours plus propre (« blanchiment »

laisse à désirer et reste soustrait au regard, en le faisant par un jeu de déplacement ». C'est bien entendu sur ce terrain que l'enseignement de la psychanalyse se révèle indispensable. Je ne citerai qu'un seul exemple relevé par Major de cette fétichisation du langage, nécessaire pour « *colmater le clivage social que le malaise actuel de la civilisation ne fait qu'accentuer* » : il tient justement à l'usage du mot « *libido* » qui « *vient de faire son apparition dans le Code de procédure pénale* » en France, permettant ainsi à un juge d'ordonner un « *"traitement anti-libido"* », mais sans pour autant préciser qu'« *il s'agit de la libido d'objet et non de la libido narcissique* ». Major voit avec raison dans ce détournement de sens un exemple éloquent de la façon dont le discours capitaliste actuel, alliant de manière redoutable l'économie, le politique et le cybernétique –

Mettre en tension le temps et l'âge

PAR MARIE CLAIRE LANCTÔT BÉLANGER

UNE ETHNOLOGIE DE SOI

de Marc Augé

Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 150 p.

Il aura fallu pour Marc Augé atteindre un certain âge, avoir beaucoup lu, fréquenté des populations différentes, vu, *là-bas*, de nombreux paysages, avoir subi des pertes, avoir peut-être eu des enfants et des petits-enfants pour réussir cet exercice de funambule entre le temps et l'âge et tourner, *ici*, son regard vers soi. À l'aide de lieux communs, de libres associations, il parvient à toucher ce point sensible qu'est *avoir un certain âge*. Avant cela, rien n'altère le sentiment d'immortalité. Rien, sauf pour les diaristes ou les autobiographes, n'oblige à faire ce pas de côté pour regarder le temps, traverser le déni et demander outrageusement : *Qui suis-je ? Qui vive ? Que suis-je ?*

Gardant au coin de l'œil l'œuvre de Michel Leiris dans *L'âge d'homme* (1939), Augé tente de retracer l'oscillation entre le temps et l'âge. « *La mention de l'âge n'est qu'un repère dans l'observation de soi.* » Davantage que des considérations sur le temps, l'âge importe pourtant dans la gérontocratie proposée par Cicéron, avec ses limites (majorité, retraite, droit de vote, cotisation à l'épargne et à d'autres banques, etc.) et, surtout, avec la question de *faire ou de ne pas faire son âge*. Certes, le temps n'a pas d'âge. Vrai aussi que l'on ne se reconnaît jamais dans son âge : la rencontre d'anciennes connaissances dont on remarque rapidement le vieillissement du corps ou de l'esprit réinstalle le déni et rejette le miroir qu'elles pourraient offrir.

Augé note malicieusement une façon de voir le temps qui passe dans les expressions qui deviennent surannées, obsolètes ou incompréhensibles. Les mots

sont datés ; ils *font leur âge*. Qui se souviendra bientôt des mangeurs de balustre ? de l'âge bête ? des images d'Épinal ? des stylos-plumes ? du passe-temps ? Les nouvelles locutions arrivent à une vitesse folle ; disparaîtront-elles tout aussi rapidement ? Ce que l'auteur souligne trop peu, c'est l'inexorable rapport du corps au temps et à l'âge. La dégénérescence qu'on cache et maquille, celle qu'on ne peut plus effacer, la douleur qui s'installe à demeure et marque les traits, les tavelures et la sécheresse de la peau, le dos qui se courbe, l'hésitation à marcher, la voix qui s'agrippe : tout se fane, tout tombe, tout se gâte. Il n'y a que d'anciennes photos pour rappeler que nous avons déjà été beaux, souvent sans l'avoir reconnu alors.

Il faudra bien parler de nostalgie. Augé en distingue deux : « *Celle qui porte sur le passé qu'on a vécu et celle qui porte sur le passé qu'on aurait pu vivre.* » Celle de l'irréversibilité du temps, celle de l'irréel du passé. Les deux formes jouent avec le temps et la conscience du *manque*. Elles ont à voir avec les désirs apaisés et ceux auxquels on fut contraint de renoncer. Les nostalgies politiques essaient de recomposer le passé en portant une utopie

MARC
AUGÉ
UNE ETHNOLOGIE
DE SOI
LE TEMPS SANS ÂGE

LA LIBRAIRIE
DU XXI^e SIÈCLE
SEUIL

inavouable. Les deux s'entremêlent dans l'idée de l'inachèvement, *entre un passé perdu et un futur inconnu*. Le temps est un *palimpseste*. Les écritures qu'on y inscrit réussissent parfois à nous situer *hors du temps* tout en tentant de le fixer ou de le défier. Pour dire avec Georges Didi-Huberman (*Sentir le grisou*, 2014) : le temps est « *un gaz grisou dont il nous reviendrait chaque fois de sentir, de voir ou de prévoir, de reconnaître ou d'anticiper, la force catastrophique* ». Vieillir, est-ce une catastrophe ?

Danser l'origine

ESSAI

PAR GUILLAUME ASSELIN

L'ORIGINE DE LA DANSE

de Pascal Quignard

Galilée, 175 p.

Pour les penseurs et les écrivains qui ont tenté de retrouver et d'incarner, par l'entremise de leur œuvre, la libre spontanéité présidant à la naissance du vivant, pour ceux que passionne la pensée abyssale que rien ne fonde hors de l'élan qui l'emporte, la danse s'est toujours présentée comme l'art le plus naturel, le plus immédiat, le moins lourd, le plus natif, le plus *originaire*. Elle est, avec la musique, ce qui se rapproche le plus de la transe et de l'extase, la porte qui permet le plus efficacement et le plus radicalement de *sortir de soi*, de s'arracher aux ornières de la réflexion tortueuse, aux gestes et aux paroles trop étudiés. Elle est l'ombilic qui abouche le corps à l'abîme dont il est issu et qui le porte dans l'action même de se dérober, d'où naît le premier pas dans la peur de la chute, dans le désir de la chute, dans le regret et la nostalgie de la chute qu'il cherche à rejoindre. « *La chute hante la danse* » dans la mesure même où danser c'est s'abandonner, se laisser tomber dans l'instant, se laisser choir sans retenue dans l'espace – à l'exemple du chaman de la grotte de Lascaux, dans cette fameuse scène du puits où un homme bascule vers l'arrière, devant un bison, le membre en érection, que l'écrivain exhausse au rang d'une icône matricielle : « *Je ne cesse de méditer que la première image humaine tombe.* »

« TOMBER DANS LE LÀ »

Écrire, penser, faire œuvre d'art pour Quignard, c'est retrouver ce geste originare, cette « *étrange danse lente de tombée* » qui fait le cœur du lâcher-prise où créer, véritablement créer peut advenir comme surprise, survenue, jaillissement – authentique et absolue nouveauté que rien ne pouvait laisser présager puisque rien ne l'aura préparée. Elle montre et

fait sentir de la façon la plus concrète qui soit que le naturel, l'originare ne se manifestent que dans le plus parfait dénuement. Se rejoue en elle la *déposition de croix* dépouillée de tout le bric-à-brac religieux qui entrave la vision de ce qu'elle est dans son essence : le *pur dépôt*. Danser, c'est se délester du fardeau, quelle que soit la forme qu'il prenne (dogme, idéologie, savoir, biographie, *a priori*), se dessouder de son histoire, de son identité, du regard des uns et des autres, *s'oublier* et *se perdre* dans l'élément liquide du mouvement.

« *Tomber dans le là. [...] Loin en amont des pas, en deçà des gestes, tomber comme au premier jour. Lâcher tout pour laisser être tout ce qui est, pour "se" laisser être dans le lieu comme abandonné au lieu, se perdre dans le temps, flotter dans le flux de l'univers.* » C'est se tenir, le pied en équilibre sur le présent brasillant de la chair extasiée, dans l'ombre de la danse intra-utérine, cette « *danse-avant-la-danse* » sur laquelle danser s'appuie dans le souvenir de cette natation perdue où le corps ne rencontrait pas encore d'obstacle, où l'eau lubrifiait chacun des gestes du fœtus – où *danser* ne se différenciait pas encore de *nager*. C'est cette nage inconsciente, cette danse prénatale que le chaman, l'acteur et le chorégraphe tentent de reproduire dans l'espace de l'air, c'est ce flottement dans la nuit des eaux génétiques que chacun s'évertue à transporter dans le milieu atmosphérique en une sorte de lutte contre la gravité,



comme si le simple souvenir du bain premier avait le pouvoir d'empoigner le corps et de le faire léviter au moins minimalement au-dessus de la terre. Comme celui de Carlotta Grisi, « *ras[ant] le sol sans le toucher* », à la danse de laquelle Quignard nous fait assister par l'entremise des yeux émerveillés de Théophile Gautier. La danseuse avait un nom pour cela, chatoyant comme un talisman entre les mains de l'esprit : le « *pas du songe* ». J'aime à penser que c'est ce pas que cherche à reproduire l'écrivain lorsqu'il fait tourner sa plume au-dessus du papier où il chorégraphie sa pensée sous la lumière moussue de sa lampe, appuyée comme le ventre d'une luciole contre la nuit.

LE « BUTO DES TÉNÈBRES »

La danse, qui n'advient que lorsqu'on laisse tomber le désir de maîtrise, que lorsqu'on se risque véritablement dans l'inconnu, qu'on s'élance dans le vide sans idée préconçue de ce qui viendra ensuite, est la mise en acte, la *mise en gestes* de ce non-savoir dont l'écrivain a fait son principe, pierre de touche de sa propre pratique. « *Le savoir ignoré redevenu élan intime, telle est toute œuvre qui surgit des lèvres, ou des doigts, ou des pages.* » Sceau cinétique de l'authentique œuvre d'art, la danse a, pour la pensée et tout acte de création, valeur de paradigme. Écrire, penser, méditer, c'est s'avancer dans le noir, errer longtemps, obstinément, sans lumière ni boussole, remonter vers la nuit où danser s'enracine. À la « *manière noire* » que l'écrivain empruntait jadis au domaine de la gravure pour illustrer cette sorte de réversion nocturne, répond ici le « *buto des ténèbres* » appris dans le ventre maternel. Oubliez la technique, le rythme, l'espace, la musique, le fil étriqué des heures. « *Cessez de vous entraîner* », recommande Hijikata, maître de buto. « *Ne soyez plus relié à rien. Songez à naître, c'est cela l'essentiel. [...] Puis abandonnez-vous au mouvement qui jaillit.* »

Trop de préparation et de concertation entrave le libre mouvement. Il faut embrasser la maladresse natale, se caler tout entier dans le pas de l'enfant qui trébuche, titube, hésite, défaille, ce pas si beau, si poignant sous lequel le monde et le temps oscillent comme un pendule auquel est pendu le possible qu'il tient et maintient ouvert, refuse de fermer ou d'enfermer dans une formule ou un geste final, définitif. Toujours il s'agit de renaître – de mourir au connu, de se défamiliariser, de quitter les demeures, les charges et les acquis afin de recommencer à neuf, de se déprendre de la « *position sujet* » pour redevenir cet errant au cœur léger qui va dans l'espace comme l'oiseau glissant sur l'aile soyeuse de l'air. Rompre toute entrave, lâcher les amarres, dévisser, débloquent. « *Fénelon a écrit : Quand on est ainsi prêt à tout, s'offrant totalement, dans le vertige de se perdre tout entier on se jette aveuglément dans les bras de Dieu; on s'oublie [...]; le cœur s'élargit; la porte s'ouvre. C'est la porte du réel. C'est le point où l'improvisation improvise. C'est le point de naissance, de décoordination, de trauma, de honte, d'effroi, de transe, d'ek-stasis, de lâcher-prise.* »

« LES VOIES DU NON DIRE »

Quignard, avec sa maestria et sa pénétration habituelles, épuise pratiquement dans ce livre tous les sens, les figures et les formes de la danse, laquelle se voit dilatée bien au-delà de ce qu'on croyait devoir entendre par là jusqu'ici. Il danse avec la danse elle-même, avec le mot dont il traque chacun des mouvements, chacun des sauts – jusque dans l'étymologie des autres langues, qu'il entend et fait résonner dans la sienne, dans la nôtre. Ainsi ce monosyllabe, *tanz*, vibrant dans le mot *décontenancement*, dans lequel il voit une autre expression de la danse comme rupture du contenant, issir pur hors de l'outre, du havre, du port, de la scène... La danse est partout où nous n'aurions pas su ni pensé la chercher, l'écrivain en débusquant les gestes discrets jusque dans la statuaire égyptienne où le *ka*, l'énergie motrice du vivant, est représenté nu, bras levés, paumes ouvertes, sexe érigé. Du *ka* égyptien l'on passe – l'on saute – au *kam* et au *cham*, mots turc et évenk désignant, dans la personne du chaman, « *la force qui bondit* » – moteur de la danse et de la transe entre lesquels il est tout simplement impossible de tracer une frontière.

Tout renaît ainsi dans la lumière de la danse, là où une pluralité de gestes, de fluxions et d'abandons se voient liés par le corps fédérateur et polytropique du mouvement général autour duquel gravitent, pêle-mêle, le catch, la corrida, la *torada* portugaise, le balancement du rabbin au-dessus des pages ravinées de la Torah, l'agenouillement du croyant dans le lit brisé de la prière, la danse des clercs et des moines au moment de Pâques appelée *pelota*, le mouvement de retrait esquissé devant Marie par le Jardinier ressuscité du tombeau (*noli me tangere*), la chute de saint Paul sur le chemin de Damas, le flamenco singulier du géant Antée, le saut sublime d'Empédocle dans la bouche du volcan, la danse des fous, les manies gesticulées de l'autiste, le retournement répété du dormeur cherchant désespérément le sommeil... Bref, toutes « *les voies du non dire* » mettant en scène cette lutte entre la musique-danse et le langage qui se profile plus ou moins en filigrane dans chacun des livres de l'écrivain, cet affrontement foudroyant entre l'esprit et le « *corps silencieux* », le « *corps d'avant le langage* », « *d'avant le moi* ». Et, au-delà même des arts muets, c'est la *geste* complète du

monde qui se voit convoquée et invitée à entrer dans la danse, dans le tourbillon de laquelle l'écrivain inclut aussi bien le va-et-vient de la vague, l'efflorescence de la plante, la marche nagée des fauves ou la pérégrination orbitale des planètes entraînées dans une ronde endiablée autour de leur étoile. Inventaire tournoyant dont l'emblème ou le blason pourrait bien être ces *spinstars* auxquelles il consacre un court chapitre, ces étoiles gigantesques, mille fois plus massives que le soleil, les premières apparues dans le sillage explosif du Big Bang, tournant sur elles-mêmes à plus de 500 km par seconde.

L'univers n'apparaît plus ainsi que comme une seule et immense sarabande, représentée et personnifiée par Shiva, l'arche cosmique logée dans la pieuvre de ses bras, faisant tenir le monde tout entier dans l'orbe brûlant de sa danse sauvage, endiablée, le pied posé sur le corps recroquevillé d'un enfant comme sur la pierre roulée du tombeau d'où ressurgit le monde à chaque instant dans sa nudité première, ressuscité et remis à neuf au bout du cycle, dans le cours même de ses incessantes transmutations puisque rien ne demeure ici-bas : tout bouge, tout danse, jusqu'à en perdre le souffle. On pense aussi bien sûr au « *dieu qui danse au-dessus de l'abîme* » de Nietzsche, à Dionysos (« *Le fond de l'homme est un satyre excité qui danse, qui désire, qui déchire l'autre nu* », dit Quignard) et aux danses de destruction qu'il inspirait aux bacchantes, derrière lesquelles se profile l'ombre de la « *Mère Noire* », dévorante et toute-puissante – Médée, Méduse ou Cybèle. Parce que le fond de la danse est effrayant et que savoir s'abandonner c'est savoir se laisser dévorer par un corps plus grand que soi, un corps aïeul, extraordinairement archaïque, merveilleusement terrifiant – sauter à cloche-pied par-dessus la peur pour enfin être porté par ce trou d'où l'on est tombé. Tout, autour de nous, dit et redit la nécessité de comprendre et d'accepter que, du moment où nous sommes nés, nous avons été *jetés dans la danse*, à jamais et pour toujours. Être, ce n'est pas penser, comme a voulu le (faire) croire Descartes. Être, c'est danser. Ce qu'il fallait non pas démontrer, mais prouver par le geste – *danser la danse*. Et, à ce chapitre, aucun ne s'y entend mieux que Quignard, dont la plume voltige comme celle de l'aigle dansant avec sa proie qu'il fait chanter au moment de mourir sous l'archet rugueux de ses serres dorées. ┘

La rage contre le cliché

PAR MARC-ALEXANDRE REINHARDT

NAY RATHER
d'Anne Carson
Sylph Editions, 44 p.

Il y a un rapport intime entre l'art de traduire et la poésie. L'épreuve de l'indiscutable recoupe celle de l'intraduisible tout en révélant, par le fait même, l'abîme inépuisable de la langue. Cliché, n'est-ce pas ? Peut-être bien. Anne Carson n'a cessé d'expérimenter les enjeux de ce cliché en concevant des procédés poétiques intimement informés par la tâche de traduire. Son plus récent ouvrage, *Nay Rather*, rappelle les limites de ce que l'on peut dire tout en évoquant le droit de laisser œuvrer le silence supportant de telles limites. Il y a une affinité ontologique entre le langage et le silence, mais l'exposition de cette affinité n'a pas besoin d'être forcément hermétique ou érudite, analytique ou mystique ; le livre de Carson propose des variations sobres et ludiques autour de cette affinité en abordant la question de la traduction telle qu'elle se manifeste dans différentes formes.

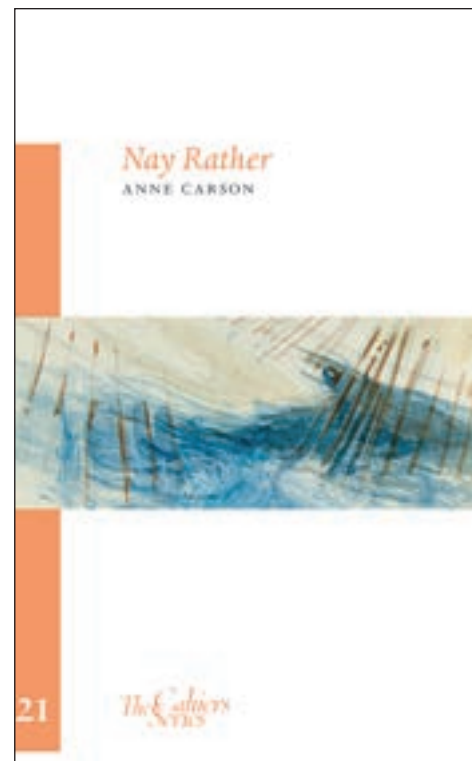
« *Quelque chose n'est rien de plus que la célébration du rien qui le supporte* », écrit John Cage. Carson célèbre cette célébration en partant de la figure du rien qu'est le silence. Plus précisément, elle explore le droit au silence, cette chose aussi cruciale que les mots lorsqu'il s'agit de penser ou de pratiquer la traduction. Le livre, composé d'un essai poétique et d'une série de traductions d'un fragment lyrique, est accompagné de dessins et de gouaches de l'artiste Lanfranco Quadrio. Malgré l'autonomie relative des deux textes, leur adjonction génère une friction cognitive à laquelle Carson parvient dans un mélange bien dosé de prose et de poésie, une mixture se trouvant déjà

dans *Variations on the Right to Remain Silent*, le premier texte du recueil.

Cet essai traite de l'intraduisible dans une prose sobre et inventive interrompue par des vers d'un poème (*By Chance the Cycladic People*) dont l'agencement a été aléatoirement déterminé par un générateur algorithmique. Sa mise en page semble paradoxalement appuyer, par la dynamique textuelle qu'elle initie, la thèse que Carson énonce dès le début : « *Les langues ne sont pas des algorithmes, il est impossible de faire correspondre chacun de leurs termes.* » L'intraduisible excède cette correspondance, il demeure en reste lorsque le langage en imprime le relief, en trace le contour.

À coups de rapprochements en apparence fortuits entre Homère et Hölderlin, Jeanne d'Arc et Francis Bacon, Carson met en scène le pari qu'il y a à se mesurer au « *silence physique* » et au « *silence métaphysique* » des textes que l'on traduit. Le premier type de silence désigne la détérioration inévitable des écrits dans le temps, ce que les éditions critiques des fragments de l'Antiquité restituent parfois par l'usage de crochets pour cerner leurs lacunes constitutives. Le deuxième émerge de l'intraduisibilité inhérente à l'archaïsme de certains mots qui manifestent la prégnance intime des choses qu'ils incarnent, « *la frappe unique* »

qu'évoquait déjà Mallarmé dans *Crise de vers*. Par exemple, le mot français « cliché », repris tel quel dans la langue anglaise, vient du verbe « cliquer », un terme désignant le bruit que fait la frappe d'un stéréotype dans le procédé de l'imprimerie. Or les deux types de silences, soutient Carson, sont autant d'occasions d'exercer la force de l'imagination et d'émouvoir la pensée. Les trous matériels qui ponctuent une tradition textuelle offrent la possibilité de libérer le passé pour mieux le réinvestir tandis



que la résistance lexicale d'un terme homérique tel que « *molu* », le nom que les dieux donnent à une certaine plante médicinale, ou « *Pallaksch. Pallaksch.* », le balbutiement de Hölderlin réitéré dans un poème de Paul Celan, rappelle l'opacité irréductible du langage lorsqu'il se frotte à l'évidence de l'intraduisible, à ce que Francis Bacon appelait la « *brutalité des faits* ».

Le deuxième texte comprend six traductions différentes du fragment 286 d'Ibykos, un lyrique grec du VI^e siècle avant notre ère. Classiciste de formation, Carson a constamment recours aux textes de l'Antiquité pour concevoir des protocoles d'expérimentation formelle. Ce retour témoigne moins d'une consécration de la tradition ou d'un exotisme esthétisant que d'un désir de régénérer l'écriture poétique. Le dispositif de traduction déployé dans l'ouvrage poursuit cette démarche en proposant, dans un

premier temps, une traduction originale du grec ancien vers l'anglais et, dans un deuxième temps, une séquence de cinq transpositions du même poème à partir d'un corpus lexical tiré de documents incongrus, des matériaux littéraires et non littéraires. Carson réécrit ainsi le fragment en y disposant les mots du poème *Woman's Constancy* de John Donne, d'un dossier d'enquête du FBI sur Bertolt Brecht, de la pièce de théâtre *Fin de partie* de Beckett, d'une conversation entre Gustav Janouch et Franz Kafka, des arrêts et panneaux signalétiques du métro de Londres et... des pages 17 et 18 du guide de l'utilisateur de son nouveau micro-ondes Emerson 1000 W.

Le droit de rester silencieux est communément accordé à un sujet accusé d'un délit – vous savez, la phrase que vous entendez toujours dans les scènes d'arrestation des films policiers. Il est peu

recommandé de parler dans cette situation : tenter de raisonner avec les forces de l'ordre contribue plus souvent qu'autrement à sa propre condamnation. Le fait de crier à la particularité de pouvoir déstabiliser cette procédure légale tout en exerçant le droit de ne rien dire, de garder le silence. « *L'intraduisible est illégal* », écrit Carson, et la légitimité du pouvoir est fondée sur le cliché. Une traduction sensible à l'intraduisible sera toujours une forme de délit menant potentiellement à une confrontation avec l'autorité, qu'elle soit textuelle ou institutionnelle. Il reste toujours le droit de s'exercer à garder le silence et d'ainsi faire d'un délit l'occasion de forger d'autres types de relations, le stéréotype des clichés. *Nay Rather* est un plaidoyer pour une pratique de l'intraduisible animé d'une rage contre le cliché, une rage dont la démesure redonne un sens à ce que pourrait être une religiosité séculière. ┘

GRAPHISME
MISE EN PAGES
PRÉPRESSE
IMPRESSION
WEB

mardigrafe
www.mardigrafe.com

Prendre le spectateur au jeu

PAR HERVÉ GUAY

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES
Montréal, du 21 mai au 6 juin 2014.

Le détour par le ludisme est l'une des façons dont les artistes parviennent dorénavant à engager le spectateur dans la représentation. Il serait tentant d'y voir un recours à certains éléments de la théorie des jeux susceptibles de renouveler la représentation. Des éléments de cette perspective qui semblent retenus par les créateurs contemporains, notons l'idée de considérer le spectateur comme un individu intentionnel et rationnel, d'en faire un partenaire coopératif et non compétitif relativement à une action scénique donnée en lui procurant l'information la plus complète possible afin qu'il suive les stratégies des joueurs en présence. Le plus souvent, mais pas toujours, ces stratégies sont toutefois moins celles du spectateur que celles des acteurs qu'il observe en situation de jeu, ces derniers devenant en quelque sorte les délégués des décisions possibles qu'aurait pu prendre le spectateur. Au lieu de devoir lui-même opérer des choix et mettre en place des stratégies, comme il le devrait s'il était vraiment un joueur, il le fait par acteur interposé. Est-il tout de même possible d'avoir recours à la « théorie de la décision en interaction » qu'est censée être la théorie des jeux pour penser le théâtre ? Cela reste à voir. D'autant que si certaines pièces arborent des aspects ludiques évidents, d'autres refusent complètement la sphère ludique et se situent totalement hors du paradigme. Comme les deux tendances se sont partagées le volet théâtre du dernier Festival TransAmériques (FTA), le ludisme me servira de repère pour commenter cinq spectacles de l'édition 2014.



Germinal. Photo : Bea Borgers.

CES CHOIX QUI N'EN SONT PAS

Si on prend la théorie du jeu au pied de la lettre et qu'il faille que les joueurs prenant les décisions soient prioritairement des spectateurs, *Le NoShow* d'Alexandre Fecteau est la seule œuvre du FTA à laquelle j'ai assisté qui correspond, au moins en partie, à ce critère. Les spectateurs sont en effet appelés lors de ce spectacle à prendre un certain nombre de décisions qui auront une influence sur le déroulement du spectacle. Ils doivent ainsi décider du prix du billet qu'ils sont prêts à payer, voter pour les comédiens qui participeront au *NoShow*, répondre à des questions sur leur salaire, etc. À bien des égards cependant, c'est un jeu truqué, puisque l'espace de liberté qui semble consenti au spectateur-joueur se referme rapidement et surtout parce que l'information dont il

aurait pu bénéficier pour décider lui est souvent donnée seulement lorsqu'il a déjà pris sa décision. En vérité, le spectacle alterne entre les décisions qu'il doit prendre à l'aveuglette (prix du billet) et celles qu'il doit prendre en connaissance de cause (choix des comédiens), le tout étant orienté par diverses manipulations mais surtout par le point de vue idéologique que l'équipe du *NoShow* cherche à véhiculer sur les mauvaises conditions de travail des comédiens – qu'elle déplore, il va sans dire –, se faisant ainsi juge et partie d'une discussion où elle ne laisse les gens s'exprimer que lorsque cela sert son point de vue. C'est là le maillon faible d'un travail qui ne fait pas confiance au jugement du spectateur et qui, en essayant de lui dire quoi penser, risque d'obtenir – ce fut le cas pour moi – le contraire de l'effet recherché. Plutôt que de l'empathie à l'endroit d'une situation qui n'est pas toujours très rose, on se dit qu'à



Todo el cielo sobre la tierra. Photo : Nurith Wagner-Strauss.

tant regarder les chiffres, on ne s'est sans doute pas assez attardé à ce qu'ils cachent, soit les raisons qui font que nous sommes dans une société où tout le monde veut devenir artiste plutôt que pharmacien, gestionnaire, linguiste ou travailleur forestier. Le narcissisme sous-tendant l'ensemble de l'aventure s'avère un élément de réponse qui n'est jamais abordé de front, non plus que l'idée qu'avant de revendiquer de meilleures conditions de travail, il est peut-être nécessaire d'être critique de ce que font les comédiens, de ce pour quoi ils sont payés et de ce qui mérite un salaire élevé ou pas. André Brassard ou Jean-Pierre Ronfard n'auraient sans doute pas été très tendres envers ce réquisitoire où la liberté de créer n'a pas l'air de peser très lourd comparativement au droit d'être bien payé. Mais pour faire quoi ? Hormis une scène au cours de laquelle une spectatrice donne la réplique à un des comédiens, texte en main, et la finale où acteurs et spectateurs se lancent sans retenue dans une bataille de guimauve qui renoue avec un ludisme dénué de prêt-à-penser, tout est un peu trop organisé avec le gars des vues dans le *NoShow*. La démarche de Fecteau n'en demeure pas moins pertinente. Plusieurs aspects étaient prometteurs, par exemple la situation de base (une assemblée générale), le délaissement partiel du personnage par les acteurs au profit de leur propre expérience, l'information transmise au spectateur, la participation qu'on requiert de lui, la mise en évidence de la manipulation émotionnelle qu'on lui fait subir, le va-et-vient entre la salle et l'extérieur par l'entremise de la vidéo et le dialogue qu'il cherche à instaurer. Toutefois, cette démarche est loin de respecter le principe « *d'égalité avec le spectateur* » que Fecteau dit exiger de ses comédiens dans le programme du spectacle. La parole

véritable n'appartient ici qu'aux acteurs et à ceux qui approuvent ce qu'ils pensent. Et c'est sans doute là que le bât blesse.

DES POSSIBLES À EXPLORER

Selon moi, *Germinal* d'Antoine Defoort et d'Halory Goerger, qui ne renvoie pas au roman de Zola mais à la création d'un nouveau monde à partir d'un plateau presque nu et des choix qui président à sa définition, est le spectacle le plus ludique du FTA 2014. Si le spectateur ne fait aucun choix, il est appelé à observer d'une manière rationnelle et amusée ceux qui sont faits par le quatuor de *Germinal* et à en soupeser le bien-fondé, d'autant plus qu'ils sont réalisés étape par étape, puis récapitulés à la fin du spectacle à l'aide d'un schéma avec force catégories et embranchements. Devant toutes les décisions prises pour créer ce monde nouveau à partir de diverses techniques théâtrales, le spectateur est libre de supputer et de penser ce qu'il veut. L'ensemble du spectacle repose sur une succession d'événements qui appelle non seulement une écoute de toutes les propositions mais une analyse et une compréhension de ce qui fait en sorte que l'univers fabriqué par ce quatuor désarmant de fraîcheur évolue d'une certaine façon plutôt que d'une autre, distingue un objet d'un second (par exemple, le premier fait *poc-poc* et pas le deuxième). Il est vrai que ces décisions ne sont pas prises par le spectateur, mais il est mis en situation et doté de toute l'information nécessaire pour juger du bien-fondé des stratégies, parfois assez fantaisistes, utilisées. En ce sens, sa coopération au jeu qui a lieu devant lui est constante : il constate les gains et les pertes, les impasses et les avenues, les ressemblances et les différences qu'il y a entre le microcosme en devenir et

notre monde, développant du même coup une attitude critique et complice devant ce jeu de construction. Comme les règles sont bien établies, elles permettent au spectateur d'y adhérer et de s'y engager volontiers, comme s'il était lui-même appelé à imaginer des solutions sans savoir à l'avance lesquelles seront retenues. En outre, l'équipe de *Germinal* ne cache pas le côté artificiel de l'exercice et y va de quelques inventions et pirouettes qui empêchent le spectateur de se lasser. L'une des plus rigolotes survient quand l'équipe prise au dépourvu décide d'aller « *en externalité* » (de recourir à la « sous-traitance » en français nord-américain) pour régler un problème qui la dépasse. On y aborde notamment le problème de l'argent et des divinités, si je ne fais pas erreur. À nouveau, le décalage est utilisé avec humour pour explorer les possibles au cœur de ce jeu à quatre, qui devient par là un jeu auquel tout le public se prend.

DE NOUVEAUX JOUEURS

Un, deux, trois, le titre de la trilogie de Mani Soleymanlou sur l'identité immigrante, fait penser à un jeu enfantin, au début d'une comptine à apprendre par cœur. Or si la dramaturgie de Soleymanlou renvoie à l'esthétique du jeu, c'est dans la mesure où elle donne lieu à des questionnements tous azimuts que l'auteur et comédien a commencé à se poser tout seul en invitant progressivement d'autres joueurs et le public à entrer dans la danse, puis à en observer le mouvement. Là encore, l'équation est à quatre inconnues : Mani, Manu (Emmanuel Schwartz pour *Deux*), d'autres comédiens immigrants pour *Trois* et surtout le public invité dans un jeu avec les conventions théâtrales et que l'on prend dans le sens du poil ou à rebrousse-poil selon les moments. Le tout gravite autour de l'épineuse problématique des « *étrangers du dedans* », pour reprendre l'expression de Moisan et Hildebrand, que constituent ceux et celles qui sont venus d'ailleurs s'installer au Québec. Sous la plume et grâce au corps et à la voix de Soleymanlou, qui arbore les traits du meneur de jeu, Montréal devient l'épicentre d'interactions interculturelles alimentées par des anecdotes, l'actualité et un ancrage dans le présent qui confère une belle vivacité à ses vignettes et à son jeu avec les codes de la représentation.

Sur le plan de la connexion avec le public, *Un* et *Deux* s'avèrent cependant plus réussis que *Trois*, puisque le jeu y paraît



Les particules élémentaires. Photo : Simon Gosselin.

plus interactif, notamment parce que les questions restent des questions au lieu de donner lieu à des réponses, trop simples pour rendre compte d'une réalité qui est passionnante justement parce qu'elle est complexe. En bref, *Un* et *Deux* fonctionnaient bien dans la mesure où les questions dominaient, jetaient un éclairage inattendu sur le réel et réglaient le jeu grâce à un meneur de jeu particulièrement habile. Rusé au point où il permettait même dans *Deux* à son camarade de plateau de ne pas emprunter la direction dans laquelle il voulait l'entraîner. Dans cet opus, Manu refusait ainsi purement et simplement d'endosser le malaise culturel dont Mani voulait qu'il nous entretienne, parce qu'il ne le ressentait pas. Dans *Trois*, en multipliant les joueurs, Soleymanlou opte malheureusement pour une position qui les réconcilierait tous (« *Nous sommes tous immigrants* »), accompagnée d'une fin où il donne la parole à ce qui a l'air d'un autochtone de service même si l'auteur vient au préalable d'annihiler toute prétention de ce dernier à des droits particuliers et à une position spéciale dans la communauté par l'affirmation d'une différence qui trouve sa résolution dans le « même ». Solution d'autant plus artificielle qu'elle survient alors qu'il réunit un nombre sans précédent d'acteurs de toutes provenances, qui auraient dû justement donner lieu à des discours qui échappent à ce formatage faisant prédominer le point de vue de Soleymanlou sur tous les autres. Ce consensus bien québécois est préparé, sur le plan dramatique, par le recours au chœur qui résorbe les conflits potentiels en une position commune, souvent émise d'une seule voix. Nouveaux joueurs ne signifie plus ici addition de nouveaux points de vue, activation d'un dialogisme

où la divergence est possible, voire créatrice, mais instauration d'un discours commun, réponse factice à une situation qui ne réclame pas moins d'histoire et de souvenirs mais une capacité de faire cohabiter les dissonances sans pour autant les éliminer. La dissonance trouve heureusement à s'exprimer un petit moment dans *Trois* quand un immigrant d'origine irannienne prend à partie Soleymanlou pour le portrait trop sombre qu'il trace de l'Iran. Mais le désaccord ne survient ici que sur un point de détail, laissant en plan le problème critique de conjuguer passé et présent, droits individuels et collectifs, devoirs et responsabilités au sein d'une même communauté.

Il est intéressant de noter à cet égard que Soleymanlou a aussi limité les possibilités d'interaction dans *Un* et *Deux* en mettant au point *Trois*, peut-être trop rapidement pour qu'un véritable questionnement puisse se mettre en place. Il fait ainsi passer *Un* et *Deux* de spectacles où la performativité était essentielle à l'établissement d'une complicité avec la salle à des formes plus théâtralisées où le public assiste désormais passivement à un texte fixé et joué, les questions traversant ces spectacles devenant rhétoriques, puisque la solution est donnée à la fin. Si les deux premiers spectacles gagnent en efficacité, le jeu perd en spontanéité et devient plus prévisible; il ne nous donne plus comme spectateur l'impression d'être partie prenante de la discussion. Quand tout est décidé en son absence, le public assiste alors à un succédané de jeu qui ne peut satisfaire que ceux et celles qui veulent régler rapidement la situation interculturelle, qui est, de mon point de vue, un processus infini de négociation.

PAROLE SOLITAIRE OU GÉNÉRATIONNELLE

Alors que les deux productions québécoises et la création franco-belge tentaient d'amener le public à entrer dans le jeu, *Todo el cielo sobre la tierra* et *Les particules élémentaires* ne lui en donnent pas l'occasion en faisant prédominer une parole solitaire ou générationnelle. D'un côté, la proposition d'Angelica Liddell est composée d'une première partie opaque (d'un onirisme et d'un exotisme distanciés) et d'une seconde partie qui prend la forme d'un manifeste dérangeant – d'autres penseront « lucide » –, où la protagoniste hurle son dégoût de l'humanité, de l'âge mur et de la figure maternelle en particulier dans une démesure peu commune; de l'autre, Julien Gosselin met en scène d'une manière frontale une adaptation très narrative des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Il souligne la dimension portrait-d'une-génération du roman à l'aide d'acteurs jeunes, ayant l'âge des personnages au début de leur quête amoureuse. Si différentes que soient les deux productions, elles sont toutes les deux marquées par une frontalité assumée qui vise à faire triompher un point de vue bien précis sur le partage et tout jeu dans lequel les spectateurs seraient appelés à entrer. Significativement, dans les deux cas, nous sommes plongés dans le cynisme, le simulacre et ce qui a déjà eu lieu, rien ne pouvant être changé ou examiné sous l'angle d'un possible ou d'une délibération éventuelle. La seule réaction envisagée de la part du public est dans la communion ou le rejet de la voix qui fait entendre une subjectivité toute-puissante, d'un lyrisme qui décourage tout velléité ludique. On a beau s'adresser au public directement dans les deux spectacles, ce qui est raconté ou affirmé repose sur une séparation salle-scène étanche ne ménageant guère d'espace pour les interactions et les échanges. L'esprit de sérieux de Liddell et de Gosselin interdit ici tout ludisme, même si leurs mises en scène ne sont pas complètement dépourvues d'humour, le rire naissant de l'excès, de l'exagération et de la provocation, d'un côté comme de l'autre. Je retiens peut-être trop schématiquement de cet échantillon restreint de spectacles que si plusieurs artistes cherchent par le ludisme à donner une place nouvelle au spectateur dans la création contemporaine, d'autres ne voient pas d'intérêt à se mettre à l'écoute de ce dernier et continuent de voir en lui principalement le réceptacle d'une parole poétique directionnelle qui ne souffre ni la contradiction ni même la complicité sous peine de perdre son unicité.

Drames en pointillé et théâtre à numéros

PAR GILBERT DAVID

FACE AU MUR

Textes de Martin Crimp

LA VILLE

Texte de Martin Crimp

CŒUR

Collectif d'acteurs-auteurs,
dramaturgie de Peder Bjurman*

Il y a un risque certain à emprunter le concept de « *non-contemporanéité du contemporain* » au philosophe Ernst Bloch (1885-1977) pour caractériser la situation théâtrale actuelle au Québec. Mais, comme on dit, qui ne risque rien n'a rien ! Qu'en est-il de la thèse blochienne sur l'historicité ? D'abord ceci : il n'y a pas telle chose qu'une parfaite adéquation entre les idéaux démocratiques et progressistes de la vie politique et la société réelle et, j'ajouterai par extension, entre les projets socio-esthétiques des créateurs et le monde administré. Des décalages interviennent, plus ou moins prononcés, ce qui laisse entière la question de l'atteinte d'une émancipation collective, dès lors que les forces obscurantistes dominent le champ culturel. Pour Bloch, il convient de détecter les traces de l'utopie révolutionnaire au sein même d'une époque qui semble lui avoir tourné le dos. Dans ces conditions, le théâtre, art minoritaire, ne peut compter que sur ses capacités de résistance au flux incessant des produits imaginés pour séduire les foules... Tel est le travail de sape auquel se consacre depuis plus de trente ans le Britannique Martin Crimp, dont les pièces ont enfin commencé à nous atteindre ces dernières années.

ESPACE MENTAL DES CONTEMPORAINS

La dramaturgie de Crimp en est une qui se fait foncièrement déceptive : des éclats d'une intrigue qui se décline en anecdotes juxtaposées et sans lien apparent, des personnages qui s'évident sous nos yeux, en perte d'identité ou prisonniers des poncifs de la vie domestique. Voilà le registre déstabilisant qu'explore notamment l'auteur dans trois petites pièces, *Ciel bleu ciel*, *Face au mur* et *Tout va mieux*, écrites dans les années 2000, et qui forment la matière du spectacle de Diphtong Cie, en provenance de la France.

Le metteur en scène Hubert Colas note ainsi dans le programme du spectacle : « *Ces trois textes avec légèreté, humour et une violence au sang froid nous rappellent que le confort, où le plus grand nombre d'entre nous se repose, nous fait oublier toute une partie du monde.* » Ce confort est métaphorisé par une scénographie à la fois légère et inquiétante par son irréalité : le plateau est rempli de ballons blancs que les déambulations des parleurs font virevolter, sinon éclater, comme autant de signes de la fragilité de cet univers mondain. Vêtus

de vêtements chic, les figures (trois hommes et une femme) qui se succèdent au gré des trois courtes pièces n'existent que par leur parole, incisive, souvent cruelle, et leur identité, peut-on dire, ne tient parfois qu'à un fil – qui les relie à un ballon géant qui flotte au-dessus d'elles. Le jeu frontal est hiératique, d'une froideur qui renforce l'impression de cynisme, lequel renvoie à l'*ethos* d'un monde déshumanisé, en perte de substance et de repères.

La conception sonore, les lumières et la vidéo contribuent à installer un climat de sourde tension, en particulier dans la troisième pièce où une large bande lumineuse au sol n'a de cesse de traverser le plateau comme un couteau prêt à faucher ces « *gens comme il faut* » qui s'en remettent avec délectation à leurs faux-semblants.

Précisons ici qu'à l'inverse de ce qu'affirme dans le programme l'essayiste britannique Aleks Sierz, il faut se garder d'associer Martin Crimp au mouvement *In-Yer-Face* qui a marqué la scène britannique dans les années 1990 avec des auteurs comme Irvine Welsh (*Trainspotting*), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*) ou Mark O'Rowe (*Howie the Rockie*). Tout comme



Face au mur. Photo : Herve Bellamy.

Sarah Kane, Martin Crimp s'est toujours opposé à cette étiquette commode parce que superficielle, car la violence physique et la brutalité verbale sont aux antipodes de sa poétique du malaise d'individus confrontés au consumérisme, à la mondialisation et à l'hypermédiatisation.

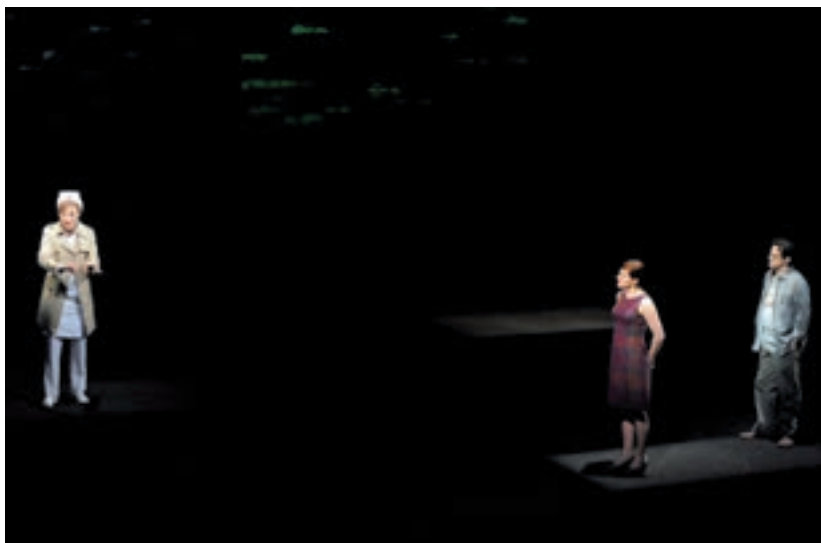
DENIS MARLEAU FACE À CRIMP

Au Québec, on doit à Claude Poissant la première mise en scène d'un texte de Crimp, publié en anglais en 1993 : *Le traitement*, une coproduction du Théâtre PàP et du Festival de théâtre des Amériques en 2005. On ne s'étonnera pas que Denis Marleau, familier des écritures européennes actuelles les plus exigeantes, de Jon Fosse à Elfriede Jelinek en passant par Dea Loher, se soit intéressé au cas Crimp, avec sa complice Stéphanie Jasmin. *La ville* (2007) ne

raconte pas l'histoire d'un couple bourgeois à la manière des drames moralisateurs du quotidien dont se repaît toute une génération d'auteurs anglo-saxons, irlandais et *tutti quanti* qui trouvent preneurs à La Licorne. À chacun ses choix... Le titre à lui seul annonce une approche oblique : la ville (non identifiée) où vivent Chris(topher), Clair, tous deux dans la quarantaine, et leurs enfants, désigne plutôt celle qui hante secrètement la conscience de Clair, ce que viendra révéler son journal intime en fin de parcours, en venant brouiller rétrospectivement le statut de tous les personnages.

La scénographie est faite de blocs étagés non compartimentés qui délimitent les divers espaces intérieurs d'une maison de ville, sans autre mobilier qu'un piano à queue placé à l'arrière-plan, devant trois écrans où s'imprimeront peu à peu, tout au long de la représentation, les briques

d'un sombre enfermement. Le lieu est pour ainsi dire neutre et sert d'écrin à ce qui apparaît d'abord comme une relation de couple assez banale, soumise aux aléas d'une existence routinière, rendue précaire par l'absence de chaleur entre les conjoints, par les visites d'une voisine importune (et pourtant infirmière de son métier) ou par les rationalisations de l'économie marchande. Par exemple, Chris sera viré de son entreprise où il occupe un emploi de bureau et il deviendra ironiquement assistant-boucher dans une quelconque grande surface, à la faveur, si on l'en croit, d'une rencontre fortuite avec un camarade d'école qui y travaille depuis longtemps comme boucher... Avouons d'emblée que résumer cette pièce est une tâche impossible, ce qui est révélateur de la manière chirurgicale, par petits coups d'épingle et de lames de rasoir, dont est constitué ce drame en pointillé, d'où sourd une inquiétante étrangeté.



La ville. Photo : Caroline Laberge.

En fait, Crimp se joue des conventions du drame (et de l'horizon d'attente du spectateur bien dressé par les sous-produits téléromanesques à des réflexes de consommateur sentimental) pour mieux disséquer ce qui dort sous le vernis de l'identité postmoderne : le repli sur soi, la manipulation d'autrui et la fermeture à l'autre. « *Comment les interférences du monde*, écrit Stéphanie Jasmin dans un long et très beau texte inséré dans le programme, *nous pénètrent-elles ?* » Cette question est au cœur des préoccupations de Crimp et de Clair, sa créature, qui est traductrice. Comment l'écriture théâtrale peut-elle aujourd'hui traduire en effet la réalité d'un monde devenu insupportable, où se renforcent réciproquement le chacun-pour-soi et la violence guerrière qui frappe à nos portes bien verrouillées ?

C'est donc la trajectoire intérieure de Clair qu'exposent comme en catimini les cinq tableaux de *La ville*. On n'en aura la clé qu'à la toute fin : Clair est celle qui a imaginé une ville lointaine, vouée à la destruction, qui a (ré-)inventé des personnages familiers – une voisine infirmière plutôt plaignarde, une (sa) petite fille qui joue du Schubert et qui a le même costume que l'infirmière, et peut-être même Chris, son propre mari... Et le spectateur doit par conséquent se plier à la gymnastique mentale de ne pas tout comprendre, de rester aux aguets et de se laisser mener en bateau. La mise en scène de Marleau et de Jasmin se construit d'une manière aussi lisse, asep-

tisée et mystérieuse que possible. Point d'effusions, de hauts cris, de gestes emphatiques chez leurs interprètes qui tous excellent à endosser un jeu quasi impersonnel et, du coup, effrayant de froideur : Sophie Cadieux (Clair), Alexis Martin (Christopher) et Evelyne Rompré (Jenny) relèvent avec brio le rendu fin et humoresque d'une partition sans concession – à laquelle se joint une poupée de petite fille dont le masque-vidéo pointe gravement la porosité entre l'humain et le non-humain. Une telle réussite, trop rare par les temps qui courent, est de nature à nourrir ce qu'il faut bien appeler, après Broch, le « *principe Espérance* ».

ROBERT LEPAGE EN PANNE DE DRAMATURGIE

Après *Pique*, premier volet d'une tétralogie annoncée à partir des couleurs du jeu de cartes, voici *Cœur*, une production de Robert Lepage qui loge à l'enseigne du théâtre à numéros – comme au cirque et au music-hall, mais aussi (hélas !) comme avec la peinture du même nom... Depuis ses débuts dans les années 1980, Lepage s'est montré friand des productions démesurées en forme de saga, que l'on pense à *La trilogie des dragons* (1985, repris en 2003), à *Sept branches de la rivière Ota* (1994) ou, plus récemment, à *Lipsynch* (2007). La formule implique toujours la collaboration des acteurs à la scénarisation et à la partition verbale, en laissant à Lepage, véritable maître d'œuvre de la conception

scénique d'ensemble, le soin, tel un rhapsode, de « *coudre et d'ajuster les chants* » en « *un montage dynamique* », pour reprendre les termes d'un Sarrazac. Or, en l'absence d'un véritable poète qui puisse transcender le verbiage des acteurs improvisateurs, à l'origine des situations qui, mises bout à bout, construisent une fable cousue de fil blanc, l'impressionnante montagne scénographique n'accouche finalement que d'une souris dramaturgique.

Durant près de quatre heures, on assiste en effet aux péripéties de Robert-Houdin, le célèbre magicien français. Il se trouve en Algérie à l'époque de la colonisation, et l'occupant le met à contribution pour conjurer l'influence des marabouts, jugés hostiles au pouvoir colonial et accusés de fanatisme religieux (suivez le guide...). Parallèlement, on voit, dans la ville de Québec de nos jours, un chauffeur de taxi d'origine marocaine (solide Reda Guerinik) tomber amoureux d'une jeune universitaire, qui enseigne le cinéma – ce qui nous vaut bien des leçons sur le septième art, en écho à la fascination qu'a pu exercer la magie en des temps plus anciens. Mais là ne s'arrête pas la ferveur didactique dans *Cœur* : le chauffeur d'origine maghrébine se découvre un grand-père dont il apprend, au fil de son enquête au Maroc même, qu'il a été, enfant, le collaborateur de nul autre que Nadar, avant de s'engager plus tard dans les luttes de la décolonisation algérienne... Bref, qui trop embrasse mal étirent, et les personnages monolithiques de cette épopée puérile font figure de pauvres fantoches s'agitant vainement dans un théâtre du merveilleux – un plateau circulaire propre à en jeter plein la vue – qui échoue à surmonter le bruit du monde et ses simplifications idéologiques.



* FACE AU MUR. Textes de Martin Crimp, traduits de l'anglais par Élisabeth Angel-Perez, mise en scène et scénographie d'Hubert Colas, coproduction de Diphtong Cie, le Théâtre du Gymnase de Marseille et autres, à l'Usine C, du 23 au 25 janvier 2014. LA VILLE. Texte de Martin Crimp, traduit de l'anglais par Philippe Djian, mise en scène, scénographie et vidéo de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, une coproduction du Théâtre Espace GO et d'UBU compagnie de création, à l'Espace GO, du 28 janvier au 22 février 2014. CŒUR. Collectif d'acteurs-auteurs, dramaturgie de Peder Bjurman, mise en scène de Robert Lepage, production d'Ex Machina, à la TOHU, du 30 janvier au 9 février 2014.

EM15 : Montréal électronique

PAR GUILLAUME NOLIN

FESTIVAL ELEKTRA / MUTEK
Montréal, du 27 mai au 1^{er} juin 2014.

L'année 2014 en est certainement une de consolidation pour le milieu des arts électroniques montréalais et rien n'en est plus emblématique que la présentation des vénérables festivals MUTEK et Elektra sous une bannière conjointe, EM15. Après quinze ans à se regarder en chiens de faïence, les rendez-vous des amateurs de musique électronique sophistiquée et de celle d'avant-garde étaient enfin réunis. Au même moment, une kyrielle d'événements de la métropole, dont EM15, se sont regroupés sous le grand chapiteau du Printemps numérique, une sorte de métafestival. Qu'augurent tous ces regroupements pour l'avenir de la musique électronique montréalaise ? Un examen d'EM15 et de sa place dans le monde musical nous fournit quelques pistes.

Tout d'abord, pourquoi et comment Montréal est-elle aujourd'hui un haut lieu de la musique électronique, assez important pour accueillir plusieurs événements de calibre international ? La question s'impose, puisque la présence continue de MUTEK, d'Elektra et d'autres initiatives ne peut relever uniquement d'une coïncidence historique. Cette musique qui, au début du siècle, a connu une longue traversée du désert en Amérique du Nord semble avoir trouvé en Montréal une terre d'accueil permanente, tout comme le jazz à une autre époque. Le succès populaire indéniable du festival EM15, qui a réussi à attirer les foules plusieurs soirs d'affilée, le confirme une fois de plus.

Il serait certes facile d'attribuer l'affinité locale avec la musique électronique à la vague notion d'européanité de la ville. Après tout, si l'Europe s'est donné l'Ode à la joie de Beethoven comme hymne officiel, ce sont les rythmes numériques qui traversent le plus aisément les frontières des États membres de l'Union. Chaque jour, des avions transportent DJs et fêtards à

l'intérieur d'une dense constellation de clubs et de festivals s'étirant des Balkans à l'Irlande dans un véritable ballet de Schengen, faisant du Vieux Continent le système nerveux central de la culture électronique. Berlin, délestée de son mur, s'est imposée comme l'épicentre idéalisé du techno, son vaste surplus d'espace post-soviétique à l'Est se remplissant progressivement des sons de la bohème internationale, dont font partie les ex-Montréalais The Mole et Guillaume Coutu-Dumont (de la programmation d'EM15). Berceau du *jungle* et de ses descendants, le Royaume-Uni continue d'être un laboratoire pour les sonorités les plus exotiques, comme les rythmes tribaux du vétéran Shackleton ou le minimalisme exubérant issu du clavier Casio de Heatsick. Finalement, la station balnéaire d'Ibiza demeure l'archétype de la villégiature décadente, alimentée par les vols à rabais et le *house* lascif. Le *Piknic Électronik*, tradition dominicale tenue sous la statue de Calder depuis une décennie, peut d'ailleurs donner à l'île Sainte-Hélène des airs de Baléares lors des chaudes journées d'été. La passion du public montréalais pour les artistes européens ne se dément pas ; EM15 a d'ailleurs fourni de multiples occasions à ses têtes d'affiche européennes de se mettre en valeur, l'Italien Donato Dozzy et l'Allemand (via le Chili) Ricardo Villalobos se produisant à deux reprises chacun devant de larges foules, par exemple.

Décrire la musique électronique comme un phénomène typiquement européen serait toutefois une négation de la profonde américanité du genre, américanité qui remonte aux racines les plus profondes de cette musique. Sans porter ombrage à l'héritage électro-pop des pionniers teutons de Kraftwerk, la musique électronique telle que mise en évidence à EM15 est belle et bien née sur notre continent, dans les marges de la culture américaine. Tout d'abord le *house*, né des cendres du disco

issu des lofts et des boîtes du New York post-Stonewall, puis développé dans ce qui était peut-être la ville avec la plus forte ségrégation des États-Unis, Chicago. Avec ses rythmes « *four on the floor* » (quatre coups de caisse claire par mesure 4/4), c'est sans doute (avec le hip-hop) le style ayant eu la plus grande influence sur la pop des trente dernières années.

Toutefois, nulle ville n'approche le statut mythique qu'a atteint la ville de Détroit, berceau du techno, dans le monde de la musique électronique. Toute la déchéance de la capitale de l'automobile – jusqu'à sa récente faillite – est au cœur de l'imaginaire de la mouvance, que ce soit explicite ou non. Les vastes espaces de décrépitude industrielle constituent l'habitat naturel de cette musique souvent abstraite et saillante qu'est le techno. À EM15, le meilleur exemple en a d'ailleurs été la prestation de Matthew Dear (sous son pseudonyme Audion), issu de la scène musicale du Michigan. Plus encore que le décor, c'est la revanche stylisée du travailleur (le plus souvent noir) sur un environnement d'aliénation industrielle par l'entremise de la machine qui se rapproche le plus d'un mythe fondateur de la musique électronique. Hérité de l'avant-garde jazz, ce concept, l'afrofuturisme, a été interprété comme la réappropriation par les afro-américains des outils technologiques dont ils auraient été privés par leur statut socioéconomique. Les liens entre cette utopie, la musique électronique et la ville de Détroit ne pourraient être plus évidents. Pensons par exemple à la légendaire boîte à rythmes Roland TR-808, un des instruments de prédilection des pionniers de la musique électronique, qui a tout d'abord été un échec commercial et une véritable épave technologique à l'image de l'échec économique et industriel de la Motor City. Partageant une vision et un public similaires à ceux de EM15 et se tenant la

semaine précédant MUTEK depuis plusieurs années, le festival Movement est devenu l'événement touristique le plus couru de la ville de Détroit, attirant mélomanes et danseurs du monde entier. Paradoxalement, cette musique incubée dans les ruines postindustrielles du Michigan ou dans celles de l'ex-Allemagne de l'Est s'est imposée comme la trame sonore de leur conversion au tourisme de masse et à l'économie dite « *créative* ». Voilà certainement matière à réflexion pour la crème du monde des affaires, réunie au même moment qu'EM15 à la conférence C2 Montréal (Commerce + Créativité).

Si les États-Unis sont la terre natale de la musique électronique dans sa forme la plus pure, ils sont aussi le lieu de quelques-uns de ses pires excès de stérilité festive, particulièrement depuis quelques années. La popularité soudaine qu'a gagnée ce qu'on appelle l'« *electronic dance music* » (ou EDM, terme qui dégoûterait sans doute le festivalier moyen d'EM15) a mené à l'explosion du nombre de festivals et de mégacclubs chez nos voisins du Sud. Cette augmentation est surprenante étant donné la marginalité complète de la musique électronique de toute forme il y a quelques années à peine. D'aucuns ont été tentés de qualifier le phénomène de bulle spéculative. Montréal n'est d'ailleurs pas en reste, particulièrement avec le New City Gas, boîte de dimensions plusieurs fois supérieures à celles des petits bars et des discothèques du Village gai ayant servi de refuge aux aficionados de musique électronique pendant des années. Personne ne s'étonnera du fait que le centre de cette démesure est Las Vegas, capitale américaine de l'hédonisme débridé. Face à une stagnation des revenus de jeu, les tenanciers de la Strip ont trouvé en l'EDM une source de croissance apparemment intarissable. Les mégacclubs s'y sont engagés dans une surenchère pour mettre la main sur les DJs vedettes du rythme convenu, assurant la vente de quantités gargantuesques d'alcool sur les banquettes VIP.

C'est un peu contre de tels excès que se sont érigés les prédécesseurs d'EM15 au fil des années. Elektra aura toujours été plus à l'aise dans le milieu des galeries d'art ; c'est d'ailleurs au milieu d'expositions et du jardin de statues du Musée d'art contemporain qu'EM15 a pris sa pleine mesure cette année. MUTEK, quant à lui, a toujours refusé le divorce entre production et consommation musicale, allant jusqu'à exclure les DJs à ses premières années

d'existence. Les deux festivals se sont toujours perçus comme des manifestations artistiques, rendant naturelle l'association avec le Musée et le splendide Centre Phi, mais laissant totalement inexplicable le divorce entre EM15 et la Société des arts technologiques.

Tout ce discours sur la géographie de la production et de la consommation de musique électronique peut paraître totalement futile. Après tout, c'est probablement la forme d'art ayant le plus faible rapport à l'espace, voire la plus désincarnée qui soit. Sa composition et sa distribution sont à la portée de tout ambitieux producteur en herbe doté d'un ordinateur et de bonnes idées, où qu'il soit sur la planète. Contrairement aux mondes de la pop ou du rock, encore outrageusement dominés par des vedettes issues des pays anglo-saxons, l'accent local n'y est pas une entrave à la dissémination internationale. La musique électronique a des ténors émanant des quatre coins du monde ; il est fréquent de voir même les plus jeunes et les plus petites maisons de disques compter des écuries intercontinentales. Les modes se succèdent à un rythme effréné sur Internet, où transite un volume gigantesque de nouvelles parutions et de sélections de DJs et autres défricheurs tenant de faire le tri dans ce capharnaüm. Le phénomène le plus fascinant des dernières années est la diffusion en direct sur la toile de prestations d'artistes. L'archétype de cette tendance, Boiler Room, permet à des milliers de téléspectateurs (probablement assis à leur bureau) de voir la crème des artistes internationaux se produire dans ce cirque parcourant le monde, en passant par la métropole québécoise en quelques occasions. Le lien entre la musique et l'espace demeure, mais est complètement altéré. Les organisations montréalaises ont largement participé à cette internationalisation qu'il ont même anticipée, MUTEK comptant depuis plusieurs années des événements-satellites en Amérique latine et ailleurs, alors que le Piknic Électronik a misé sur une antenne à Barcelone. Le monde de la musique électronique paraît refléter intégralement l'économie mondialisée, avec ses filiales et succursales essaimées un peu partout, sa compétition sans relâche pour de nouveaux produits et sa chaîne d'approvisionnement décentralisée.

Pourtant, cet univers qui devrait normalement internaliser toute spécificité locale semble en quête constante de relief et d'authenticité, autrement dit d'un rapport

étroit entre le produit artistique et son environnement physique et culturel. Par exemple, comment ne pas associer la musique volcanique et assourdissante de l'Australien Ben Frost aux paysages quasi extraterrestres de sa contrée d'adoption, l'Islande ? Même Richie Hawtin, figure de proue du techno le plus léché et minimal, semble devoir une partie de sa renommée à sa capacité de se fondre en temps opportun aux hauts lieux de la musique électronique. Ayant grandi à Windsor, en Ontario, il fait sa marque de l'autre côté de l'Ambassador Bridge, à Détroit, notamment sous son pseudonyme Plastikman. Son exil à Berlin semble avoir couronné la suprématie de la capitale allemande pour la musique électronique du début du siècle. Ces dernières années, ses virées à Ibiza ou dans la haute société ont mis en exergue la tension constante entre art et décadence au sein de ce monde festif. Plus récemment, il semble vouloir créer l'événement où et quand les conditions optimales sont réunies avec ses « *dotUP* », des prestations impromptues et itinérantes comme celle qu'il a organisé sur l'Esplanade de la Place des Arts durant EM15. Même le maître itinérant du techno clinique semble devoir constamment ancrer son œuvre dans un lieu emblématique.

Le bilan d'EM15 ne peut offrir qu'un portrait partiel de la situation de la musique électronique à Montréal, mais celui-ci ne saurait être particulièrement réjouissant. La quasi-absence de grandes têtes d'affiche québécoises est évidente, malgré toute la bonne volonté des programmeurs, qui comptent sur une grande variété d'artistes locaux de qualité depuis plusieurs années. Force est d'admettre que seule la musique éthérée de Tim Hecker était susceptible d'attirer les foules à EM15. Malgré la présence d'événements de calibre international, il semble que la métropole ait de la difficulté à développer son réservoir considérable de talent ; le petit nombre de maisons de disques locales au rayonnement international est particulièrement préoccupant. L'appétit considérable du public de la métropole ne saurait être remis en doute, mais Montréal est-elle condamnée à demeurer un excellent poste d'écoute pour ce qui se fait ailleurs ? La ville est-elle capable de générer et de soutenir une esthétique électronique qui lui serait indéniablement propre, comme cela s'est vu avec d'autres genres musicaux ? Rien ne semble l'empêcher, encore faudrait-il expliquer pourquoi ça ne s'est pas déjà produit.

Crise de quarantaine

PAR RAPHAËL SIGAL

SEMIOTEXT(E) / THE RETURN OF SCHIZO-CULTURE / THE EVENT, THE BOOK*

« *La revue passe en revue ; l'époque est de la revue* », a écrit quelque part Michel Deguy ; elle embarque son époque avec elle, sur son dos – son bagage intellectuel et théorique, artistique et politique. *Semiotext(e)* est née en post-1968 (en 1974 exactement), sous l'égide de Sylvère Lotringer, un Français apatride fraîchement débarqué à Columbia University que des circonstances extérieures à sa volonté ont empêché d'assister *de visu* au barricadement des rues de Paris et au décroissement de ses universités. De mai 1968, *Semiotext(e)* devient pourtant rapidement la caisse de résonance et le porte-voix outre-Atlantique, inaugurant une relation fructueuse entre penseurs américains et penseurs français, de Deleuze et Guattari à Baudrillard, en passant par Foucault, Debord ou Virilio, et en mettant sur le devant de la scène étatsunienne des auteurs « monstres », Artaud ou Bataille en tête de cortège. Au fil des parutions, *Semiotext(e)* devient l'importateur officiel de la *French Theory* aux États-Unis jusqu'à ce que, une fois établie et reprise en chœur par une institution qu'elle était censée ébranler, elle fasse un pas de côté et engage sa mue.

Le titre des numéros en dit long sur leur contenu et les intentions de son comité de rédaction : *Schizo-Culture*, *Autonomia*, *Polysexuality*, *Panic Issues* (inédit) ou *Loving Boys* (toujours en vente) sonnent comme autant d'appels à faire tomber les murs d'une université américaine trop repliée sur elle-même, trop pudibonde, passant sous silence ses désirs – sexe, drogue et autonomie – alors même que ces désirs envahissent les rues de New York par la voix des Burroughs et Ginsberg ou sur les scènes du Living Theater de Beck et Malina ou de l'Ontological Hysterical Theater de Foreman. Entraînée dans les vicissitudes

de la vie new-yorkaise, *Semiotext(e)* devient alors autre chose qu'une simple revue : une plateforme de débats et de rencontres organisées par Lotringer, à mi-chemin entre les universités américaine et française et la contre-culture politique, artistique et littéraire new-yorkaise. Sur l'affiche de l'événement mythique *Schizo-Culture*, organisé en 1975 à Columbia, les noms de Foucault et de Guattari côtoient ceux de Burroughs, de John Cage ou de la féministe radicale Ti-Grace Atkinson. Sacré mélange, transgressif, désirant, conversant, soucieux, cruel, maudit mélange, qui suscite toujours autant de fascination quarante ans plus tard.

Puis, au début des années 1980, fort de ses cinq mille lecteurs, Lotringer fonde une maison d'édition pour publier textes théoriques, fictions et non-fictions. Au fil des années, *Semiotext(e)* a graduellement pris l'allure de la racine qu'elle a elle-même importée aux États-Unis, le rhizome, chacune des branches de son activité se rapportant à une même question (et à ses avatars) : comment, *dedans-dehors*, échapper à l'institution ? Car s'il n'en y avait qu'un, ce serait le fil conducteur de la pensée que Lotringer a développée avec *Semiotext(e)* au cours de ces décennies. Comment, dans ses propres termes, déterritorialiser et reterritorialiser, comment penser et *faire* de la théorie de manière irrécupérable, mettre au jour la violence du capitalisme sans que le capitalisme puisse à son tour récupérer ces attaques et, avec son insoutenable force de réversibilité, les mettre sur le marché¹.

À l'occasion du quarantième anniversaire de la plus transatlantique et la plus culte des revues américaines, voici un faux journal, fabriqué *a posteriori*, en forme de promenade dans quelques lieux emblématiques : une université, un musée, une

galerie – plus quelques livres, archives papier et audio, films, catalogues d'exposition et sites Internet.

11 JUIN 2014

Il y a deux ans, Lotringer a vendu ses archives à la Fales Library². Quatre-vingt-quinze boîtes dans lesquelles sont logés des milliers de dossiers pensés et classés par ordre alphabétique, par média, etc. Nostalgiques s'abstenir : ces boîtes de Pandore renferment un monde qui n'est plus. Ce qui frappe le plus, ce sont les lettres, l'immense correspondance que Lotringer a initiée et entretenue et par laquelle il a constitué son *milieu* au fil des années³. On y trouve une réponse de Blanchot à une invitation :

Paris, le 22 février [1964]

Cher Monsieur

J'aurais été heureux de participer à l'activité de la Maison des lettres, mais je me suis donné pour principe de ne jamais prononcer de conférence.

Avec mes vifs regrets et mes meilleures pensées.

Un message de seconde main de Foucault : « *On m'a dit qu'une revue (Semiotext(e)) veut publier le texte d'un vague bavardage que j'avais fait à Columbia. Je ne le veux à aucun prix. Pourriez-vous le dire à Lotringer [sic] qui n'a jamais répondu à mes lettres.* » Un télégramme de Cage : « *I'm always willing to play a game of chess.* » Un mot de Deleuze : « *Cher Ami, merci de votre lettre. Je suis très heureux que votre maison d'édition ait du succès et établisse tant de liens USA-France.* » Le quotidien *backstage* d'un négociateur (éditeur, ami, collègue, confident, amant) se déploie, en contexte, dans les conversations. La fin d'une époque aussi : *Semiotext(e) Part 1* (1974-2000) est archivée vivante, dans les mains des universitaires, des sociologues, des historiens, des philosophes ou des simples curieux.

16 MAI 2014

Dernier jour de l'exposition sur *Schizo-Culture* à l'Artists Space Books & Talks, l'antenne d'une galerie à but non lucratif fondée dans le quartier Tribeca dans les années 1970 et toujours en place. L'exposition s'intitule *Semiotext(e): the Return of Schizo-Culture* (Schizo-Culture : le retour) et célèbre la publication de livres jumeaux joliment emboîtés, le premier contenant les allocutions prononcées lors



de l'événement *Schizo-Culture* en 1975 et le second, le fac-similé du numéro *Schizo-Culture* paru à sa suite en 1978. On y trouve des archives de la Fales Library sous verre et deux tablettes grâce auxquelles on peut écouter les enregistrements de la conférence, incroyablement clairs. J'écoute l'allocution de bienvenue de Lotringer en la lisant dans le livre que j'achète sur place. Tout correspond, mot pour mot ; les allocutions ont été retranscrites dans leur intégralité, telles que prononcées. Dans un coin de la galerie, une télévision posée sur le sol diffuse une vidéo récente de Mary Patten, *Panel* (2014), qui met en scène des acteurs jouant le texte de l'un des panels de la conférence, consacré à « l'emploi de thérapies coercitives dans les prisons et les institutions psychiatriques ». Quatre acteurs jouent les rôles de Foucault, de R.D. Laing, de Howie the Harp et de Judith Clark. J'arrive quasiment à la fin de la vidéo. Ça recommence, et là, surprise : le vrai-faux panel est précédé par Sylvère Lotringer, dans son propre rôle, qui lit sur fond noir son texte d'introduction à la conférence. Et soudain, dans la galerie, je vois tout en double, en triple même. Les affiches originales sont reproduites sur les couvertures des livres ; les archives en vitrine sont celles reproduites dans les publications ; les conférences enregistrées sont retranscrites et rejouées. *Schizo-Culture* est mise en boucle avec elle-même, comme condamnée à se répéter.

30 MAI 2014

Invitée à participer à la Biennale 2014 du Whitney Museum, *Semiotext(e)* a publié pour l'occasion vingt-huit pamphlets de philosophes, écrivains et critiques maison. Les vivants – Franco « Bifo » Berardi, John Kelsey, Chris Kraus, Abdellah Taïa – côtoient les morts – Simone Weil, Julio Cortázar et Jean Baudrillard. Les vingt-huit pamphlets trônent en évidence sur le mur de gauche, sur une structure en bois noir avec de la corde imitant les spirales d'un cahier, accrochés en sept rangées de quatre par des bouts de velcro. Face aux pamphlets, deux télévisions diffusent en boucle l'un des extraits de l'*Abécédaire* de Deleuze (1996), l'autre *L'itinéraire de la catastrophe* (2008), une conversation filmée entre Lotringer et Virilio. À côté, une platine permet au public d'écouter une interview avec Jack Smith, le grand-père du cinéma et de la performance *underground*, pressée en 2005 en une édition limitée à 500 exemplaires. Au fond de la salle, le mur est tapissé d'un papier peint argenté, un collage d'Hedi El Kholti, où sont imprimées les couvertures des revues et des livres. Des affiches originales et des photos des événements sont exposées sous vitrine



– en provenance de la Fales, incontournable désormais. Tout cela, cet ensemble multimédia, a un titre, *SOMEWHERE IN THE UNFINISHED: The History of Semiotext(e) Part 2, Los Angeles*. Dans le catalogue de l'exposition, que j'ai sous la main, un texte écrit par Lotringer, Chris Kraus et Hedi El Kholti, les trois coéditeurs de *Semiotext(e)*, retrace au fil de quelques repères chronologiques les quatorze dernières années de *Semiotext(e)*. À regarder les vingt-huit petits livres publiés, sobrement accrochés sur le présentoir en forme de carnet de notes, on se dit pour finir que *Semiotext(e)* n'est plus une petite maison, qu'elle a toujours du flair mais qu'à avoir défini et délimité une certaine idée de la marge, elle semble être passée (malgré elle ?) de l'autre côté de l'institution : du côté de ceux qui la font.

19 JUIN 2014

Il faudrait préciser ceci en ajoutant cela : peut-on encore échapper aux méandres de l'institutionnalisation ? Ne sommes-nous pas les héritiers contrariés d'une belle idée, la contre-culture, totalement assimilée par les universités, les éditeurs et les musées ? Les idées rebelles d'hier sont devenues les étendards des départements universitaires d'aujourd'hui. La dernière aventure de *Semiotext(e)* en date, *Animal Shelter*, se présente comme « une revue d'art, sexe et littérature, dédiée au flottant, à l'éphémère, au non-digital et au non-hiérarchique ». Autre part, autre enfilade : « désublimation, digression, monument négatif, catastrophe, ombres, horreur et sex-appeal. » La révolution de notre temps ? Le retour en arrière. Notre époque contemple ses idoles, les reproduit, les répète et les réédite. À quarante ans, *Semiotext(e)* n'a pas pris une ride ; archivée, muséifiée, célébrée, elle semble comme figée dans un temps qui ne passe plus, comme prisonnière de la dialectique propre à la transgression que décrivait le jeune Foucault dans un texte connu en hommage à Bataille intitulé *Préface à la transgression* (1963) : « La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre. Mais la limite a-t-elle une existence véritable en dehors du geste qui glorieusement la traverse et la nie ? Que serait-elle, après, et que pouvait-elle être, avant ? »

Tout se passe comme si *Semiotext(e)*, se répétant, redonnait paradoxalement corps aux limites qu'elle a franchies il y a vingt, trente ou quarante ans pour pouvoir, à nouveau, les traverser – une traversée des ombres, en somme. —

* SEMIOTEXT(E) à la Biennale 2014 du Whitney Museum, du 7 mars au 25 mai 2014. SEMIOTEXT(E) : THE RETURN OF SCHIZO-CULTURE à l'Artists Space Books & Talks, du 14 au 18 mai 2014. SCHIZO-CULTURE : THE EVENT, THE BOOK dirigé par Sylvère Lotringer et David Morris, *Semiotext(e)* / MIT.

1. Lotringer explique tout cela au micro de Sylvano Santini dans une excellente émission de Radio Spirale, *Sylvère Lotringer, un théoricien à New York*, en ligne : <http://radiospirale.org/capsule/sylvere-lotringer-un-theoricien-new-york-1> (consulté le 26 août 2014).
2. New York University, bibliothèque Bobst, 3^e étage, sur rendez-vous uniquement.
3. The Fale Library & Special Collections, *Guide to the Sylvère Lotringer Papers and Semiotext(e) Archive*, en ligne : <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/semio/dscref782.html> (consulté le 26 août 2014).



La position de l'écoute

PAR MARIE-PAULE GRIMALDI ET MAXIME G. LANGLOIS

*R*ecensions, réflexions et dialogues autour des paroles immanentes qui s'inscrivent dans les interstices du monde, en rencontre avec leurs présences, leurs émergences, leurs raisons d'être (plurielles). Être sur la fréquence, prendre mesure sensiblement de la belle arrogance des voix en marge ou marginalisées, underground, avant-gardistes, qu'elles soient de la rue, autodidactes, spontanées, exclues, toxicomanes, prisonnières, délirantes, sexuelles, communautaires, militantes, ou encore poétiques, issues d'un langage libre, comme toute parole qui n'appartient qu'à elle-même, criantes, hors cadre, hors codes, fauves, en devenir, en souhaitant entretenir avec elles des liens solidaires, complices et remplis de désir. Se mettre en présence des paroles sauvages, se laisser traverser par elles, se tatouer de mots en mouvance, cela entraîne un faire, une écriture aussi exploratoire que performative. La bête n'est pas domptée et là n'est pas l'intention non plus; il est plutôt question de permettre son passage.

Dans le cadre de son travail pour Exeko, Maxime G. Langlois, membre du Groupe de recherche en objectivité(s) sociale(s) (GROS) et de Possibles éditions et étudiant à la maîtrise en philosophie à l'Université de Montréal, a coanimé des ateliers de médiation intellectuelle à Kanesatake pendant six mois, devenant un témoin privilégié de la renaissance de CKHQ, la radio locale, animée par un groupe de jeunes adultes de la communauté. Se rejoignant dans leur intérêt pour les paroles sauvages, les auteurs ont entremêlé leurs voix, leurs réflexions et leurs interrogations communes autour de cette initiative émergente à laquelle ils tentent ici d'offrir à la fois un accueil, au sein même de l'écriture, et une écoute, disponible à la rencontre, en se laissant altérer par le sujet pour ainsi l'accompagner. Offrir une attention immanente aux paroles immanentes afin que le texte même rassemble tout ce qui y participe, comme un baiser rassemble des lèvres. Car de quel droit pouvons-nous poser un regard et

tenir un discours sur le projet de CKHQ et ses participants, alors que les médiateurs ont tout au plus servi de levier? Comment se sentiront ceux dont on souhaite parler, surtout inscrits et associés à des idées de marge, d'exclusion, même dans une affirmation poétique du mot *sauvage*? Ce texte, avec sa propre part d'insaisissable, est construit pour poursuivre le dialogue, devant et avec eux, et non en leur tournant le dos pour ne s'en remettre qu'aux lecteurs. Ces derniers sont pourtant également considérés, et interpellés, dans cet exercice. Les paroles sauvages ont besoin d'un dispositif d'écoute pour émerger, mais il y en a si peu autour de nous, ou en nous.

Pendant six mois, en 2013, Exeko envoie deux médiateurs et une coordinatrice donner des ateliers IdAction hebdomadaires dans la communauté Mohawk de Kanesatake, avec de jeunes adultes inscrits dans Pikwadin, un programme d'accès à l'emploi offert aux membres des Premières Nations vivant au Québec et qui présentent une limitation à l'emploi, qu'elle soit d'ordre physique, mental, environnemental ou encore organisationnel. Si les ateliers IdAction tentent de susciter la pensée critique, l'analyse sociale et l'action citoyenne, ils sont avant tout des moments d'écoute visant à cultiver les réflexions des participants. Il s'agit de co-construction de savoirs dans une flexibilité sensible aux modalités de la connaissance, dans le refus de la hiérarchiser. Sous les regards neufs des médiateurs, qui ne sont ni professeurs ni intervenants, venus de l'extérieur, ne préjugant pas des compétences et porteurs d'une conscience aiguë de l'importance de ne pas imposer de solution toute faite, les participants ont décidé de reprendre et de réanimer CKHQ, la radio communautaire. Point névralgique de la communauté pendant la Crise d'Oka, elle a par la suite décliné jusqu'à se taire. Accompagnée par les médiateurs d'Exeko et d'autres acteurs de Kanesatake, la nouvelle équipe de CKHQ a repris les ondes en mode pirate dès septembre 2013, sans attendre une étude de

marché, à bras-le-corps, apprenant « sur le tas », dans le goût du risque et de l'erreur, diffusant notamment chaque semaine le bingo – événement des plus rassembleurs pour la communauté –, ainsi que des émissions de musique country ou de rock classique, ainsi que de hip-hop et d'électro. À sa grande fierté, l'équipe a finalement reçu l'autorisation de la CRTC le 17 juin 2014, avec une licence de deux ans.

Ici comme ailleurs, les radios communautaires offrent des espaces primaux et primordiaux de dialogue et d'émergence culturelle ou citoyenne, que l'on pense au germe vivifiant d'une culture encore *underground*, nouvelle, ou d'un certain *empowerment*, soit une capacitation incitant les individus et les collectivités à se considérer comme acteurs de changement. À Montréal, CIBL ou CISM sont des lieux privilégiés pour artistes émergents, et Radio Centre-Ville est un espace multiculturel et l'une des radios qui transmet depuis plus de vingt ans *Souverains anonymes*, l'émission qui diffuse les paroles des hommes de la prison de Bordeaux; ailleurs, on trouve *FemTALK*, une radio mobile pour femmes qui se promène en Asie-Pacifique depuis 2004, pour ne citer rapidement que ces initiatives parmi d'autres, nombreuses partout dans le monde. Dans le court-métrage de Moïse Marcoux-Chabot *Lespouère* (2013), qui propose un portrait documentaire de Bilbo Cyr, slameur et poète gaspésien, on entend ce dernier parler de soirées de slam qui permettent aux gens de dire leur monde, de se dire eux-mêmes, par la parole poétique, mais surtout de s'écouter les uns les autres, comme un acte de résilience citoyen en marge des industries qui façonnent le territoire, le dévorent. Si on met plus souvent de l'avant la fameuse prise de parole (« Prends ta place! », injonction trop souvent récupérée par des propositions existentielles de pacotille et commerciales) toutefois essentielle, ce sont dans les espaces ou les manières d'écouter que s'opèrent des rassemblements, des passages de l'individuel au collectif.

Si la présence des médiateurs a créé un prétexte pour passer à l'action et a servi de levier, leur rôle a surtout été celui d'un hôte et d'un incubateur des élans d'idéation, alors qu'eux-mêmes étaient accueillis par ces jeunes adultes. Dans cette réciprocité, éprouvant, désamorçant puis réarmant les étapes de réalisation du projet de semaine en semaine, ils ont accompagné celui-ci dans son évolution. À la mise en ondes de la radio, c'est toute la communauté qui a tendu l'oreille. Tel qu'on peut le constater ailleurs, Kanesatake était traversée de dissensions transgénérationnelles et interfamiliales. L'équipe de la radio, partant du désir individuel de chacun de réaliser le projet qui devint rapidement l'affaire du groupe Pikwadin, a transformé cette tension en un désir de réunification commune, pour lier à nouveau « *the wisdom of the elders and the force of the youth* ». Étrangement, mais avec finesse et subtilité, c'est tout d'abord en refusant les émissions parlantes et en favorisant la musique que l'équipe de CKHQ a souhaité créer un lieu au-delà des conflits. Ce n'est pas par le discours mais bien par le sensible qu'ils ont décidé d'œuvrer à leur projet.

Devant l'émergence des voix et des initiatives autochtones de plus en plus nombreuses qui s'élèvent dans notre paysage commun, il ne s'agit pas tellement de faire quelque chose ou de réagir, et pourtant il ne s'agit pas non plus de rester passif. Pouvons-nous tout d'abord parler d'attention, une attention sans cesse renouvelée, une disposition à l'écoute, une ouverture activée à l'autre? Et le mot *attention* ne nous ramène-t-il pas automatiquement à un appel au danger, au qui-vive, et rejoint de cette manière les paroles sauvages si souvent porteuses d'urgence? Cette attention même ne pourrait-elle pas créer la rencontre et effectuer, avec ce qui est en présence, une jonction, un rassemblement, la possibilité d'un agencement différent?

Les auteurs de ce texte sont infiniment conscients de l'ambiguïté et de la délicatesse d'associer le mot *sauvage* à une initiative mohawk, ce terme étant gravement chargé d'une connotation historique colonialiste et plus souvent péjorative et méprisante. En apprenant du geste puissant de l'auteure innue An Antane Kapesch dans son livre *Eukuan nin matshimanitu innu-iskueu* (*Je suis une maudite sauvagesse*) (Leméac, 1976) et justement afin de prendre la question de front, il s'agit pour nous de voler ou d'arracher le terme *sauvage* des discours

racistes et colonialistes pour en revendiquer une autre histoire et d'autres contextes d'inscription à venir. Il ne s'agit pas tant d'être contre, ou d'opérer un quelconque renversement, il en va pour nous de la possibilité de poursuivre une réflexion commune sur ce qui est appelé le « fabriqué », le « développé » ou le « civilisé ». Or, la non-reconnaissance des civilisations des peuples premiers d'Amérique, même par le regard supposément positif d'un Rousseau, a entraîné des rapports réducteurs ainsi que des politiques d'oppression tout à fait concrètes tout au long de l'histoire, plaçant encore aujourd'hui de nombreuses voix autochtones en situation d'exclusion, de minorisation et de résilience. La parole sauvage, ce n'est pas une affaire culturelle, c'est un performatif qui passe notamment par l'oralité et qui se déploie, conscient d'une norme, d'une convention ou de toute autre force hétérogène propre à un contexte collectif.

La renaissance de CKHQ, dans toute sa démarche, nous est ainsi apparue comme un excellent prétexte à cette précision et un bel exemple de parole sauvage telle que nous l'avons définie. Nous avons voulu en témoigner, tout en invitant à une prise de position ni critique, ni outrageusement favorable, mais soucieuse des effets de domination encore à dépasser, dans l'accueil fait aux devenirs non pas des minorités, mais de nouveaux vivre-ensemble à façonner.

Pourquoi choisir cette proximité avec des paroles appelées sauvages, pourquoi aller vers cette rencontre? Peut-être parce qu'elles sont là, malgré tout, parce qu'elles persistent et résistent, pas uniquement par le refus mais par l'affirmative, par leur existence même, inclassable, hors des discours dominants. Parce qu'elles déploient avec force une souplesse de l'être, du comment, qui, dans le même élan, offre une diversité de possibles, parce qu'elles nous disent autre chose, nous donnent à sentir et à voir autrement ce qui semblait être une évidence ou une réalité. Peut-être parce que nous souhaitons ce déplacement, peut-être parce que nous reconnaissons l'existence en nous-mêmes du sauvage, de cette forêt qui nous habite et que nous occupons pour s'extirper de ce monde fabriqué, pour chercher d'autres mesures, d'autre conventions; sauvage au sens de se sauver pour être sauf. Empreintes de rage ou de cris de ralliement, les paroles sauvages sont par leur vitalité des vecteurs de permissivité. La

parole sauvage se sent comme une invitation à ne pas laisser ce monde sonore, babillard et bruyant l'être sans nous, en notre absence planifiée et voulue par d'autres que nous. La parole sauvage, si performative en soi, n'est pas un nom totalisant, un concept ethnologique. Nom temporaire, nom de passage, c'est aussi, et pas seulement, l'addition de mots qui répliquent, consciemment ou non, volontairement ou non, à toutes sortes d'oppressions et de dépossession. Le goût des paroles sauvages vient peut-être d'un désir d'affiner les lignes de forces entre politique et esthétique, comme une reconnaissance de ce qui est sensible et visible, vivant.

Culture de la réplique infinie, répliques hétérogènes, champ de transhumance, travaillant aux limites de leurs contradictions internes, on entend dans ces paroles sauvages l'appel à composer une « nouvelle nature », par une liberté de détournement et d'appropriation des morceaux de langue, par des alliances qui relèvent somme toute de l'anonymat. L'approche d'Exeko, qui par la nature de ses activités côtoie particulièrement les paroles sauvages, part d'une présomption d'égalité des intelligences, de la capacité de toute personne à participer, à réfléchir le monde et à revoir les modes de production et de savoir. Chez Jacques Rancière, cette idée est particulièrement puissante, un principe immatériel qui entraîne des effets bien tangibles. Les ateliers que propose Exeko s'inspirent d'ailleurs librement de la figure du maître ignorant de Rancière. Peut-être sentons-nous en nous et particulièrement chez ceux et celles qui n'ont pas trouvé de cadre social normatif qui leur convient, qui n'ont reçu qu'un cadre oppressif, une zone pourtant presque inaltérée, une zone où l'on se *ramanche*, qui devient lieu de résistance, espace intact ou intouché par les modes de subordination et de domination. Peut-être, aussi, sommes-nous interpellés par l'urgence qui habite les paroles sauvages, leur désir de survie, elles qui exigent d'être reçues, qui semblent inévitablement passer par l'accueil de l'Autre, qui s'imposent souvent plus qu'elles ne cherchent, qui affirment la vie, sans cesse, envers et contre les mécanismes mortifères. Elles ne sont pas rassurantes. Elles se nourrissent de présence. Les écouter n'est pas encore les expliquer, c'est danser avec elles dans la permissivité, permettre à leur « poison » et à leur beauté de nous toucher, de nous transformer, dans l'acceptation de la métamorphose. ─

GRAEME PATTERSON. SECRET CITADEL

Commissaires : **Melissa Bennett** et **Sarah Fillmore**

23 octobre au 6 décembre 2014

Vernissage et lancement du catalogue : mercredi 22 octobre à 17 h 30

Exposition produite par la Art Gallery of Hamilton et le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

Appuis : Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec
Crédit : Graeme Patterson, *Secret Citadel*, animation vidéo.

LA
GALERIE

UQÀM

galerie de l'uqam

Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, salle J-R120
1400, rue Berri (angle Sainte-Catherine Est)
Montréal

www.galerie.uqam.ca

Heures d'ouverture :
mardi au samedi
de 12 h à 18 h
Entrée libre



**Les livres hors du commun
sont au Port de tête**

le port
de tête librairie

Librairie générale agréée

**262, av. du Mont-Royal Est
leportdetete.blogspot.com
514 678-9566**

**Pour les commandes institutionnelles :
pdt.institutions@videotron.ca**

olivieri

Librairie & Bistro

Point à la ligne
CÔTE-DES-NEIGES

VOTRE REPÈRE LITTÉRAIRE MONTRÉALAIS DEPUIS 30 ANS

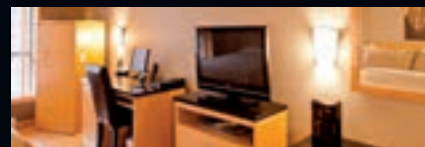
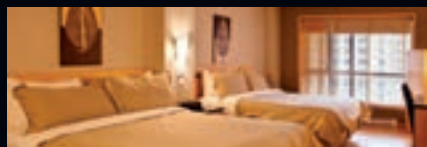
514.739.3639 | www.olivieri.com

5219, chemin de la Côte-des-Neiges

facebook.com/LibrairieOlivieri



MONTRÉAL CENTRE-VILLE
VOISIN DU PALAIS DES CONGRÈS



Tarifs abordables. Entreprise québécoise.

Une conférence ou un colloque ?

Pour vos invités, pensez à l'hôtel Le Dauphin Montréal Centre-ville.

*Réservez sur notre site internet. Utilisez le code promotionnel dauphin20 et obtenez 20 % de rabais.

Hôtel Le Dauphin Montréal centre-ville, 1025, rue De Bleury, Montréal, Qué. H2Z 1M7 - t 514-788-3888 - f 514-788-3889
hoteldauphin.ca

Le Conseil des arts de Montréal en tournée et le Festival International du Film sur l'Art (FIFA) présentent

Découvertes du Film sur l'Art

Saison 2014 – 2015

3 octobre 2014 – 29 avril 2015



PROJECTION DE 8 FILMS MARQUANTS DU 31^e FIFA

Azulejos. Une utopie céramique | Degas, le corps mis à nu | Edward Hopper and the Blank Canvas / La Toile blanche d'Edward Hopper | Fernand Leduc, la peinture et les mots | L'impressionnisme, éloge de la mode | Le Siècle de Cartier-Bresson | Music in the Air: A History of Classic Music on Television | Salvador Dalí, génie tragi-comique

17 REPRÉSENTATIONS DANS DIVERS LIEUX DE DIFFUSION CULTURELS À MONTRÉAL. APRÈS CHAQUE PROJECTION, DES SPÉCIALISTES INVITÉS SE PRÊTERONT À UNE CAUSERIE.

Entrée libre

artfifa.com
artsmontrealtournee.org

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
FIFA
INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



20 duos d'écrivains

Emmanuel Kattan/Naim Kattan
Jean-Simon DesRochers/Robert Lalonde
Martine Audet/Nicole Brossard
Hervé Bouchard/Jean-Pierre Vidal
Geneviève Blais/Denise Desautels
Yann Martel/Émile Martel
Benoît Jutras/Marcel Labine
Étienne Beaulieu/Yvon Rivard
François Guerrette/Jean-Marc Desgent
Guillaume Asselin/Pierre Ouellet
Benoît Vachon/Monique Deland
Filippo Palumbo/Paul Chamberland
Perrine Leblanc/Catherine Mavrikakis
Louise Bouchard/Louise Cothnoir
Christine Palmiéri/Rober Racine
Judy Quinn/Danielle Fournier
Patrick Nicol/Hugues Corriveau
Michaël Trahan/Michael Delisle
Vincent Filteau/Pierre Dancot
Kim Doré/Louise Dupré

Portfolio Dan Barichasse

Revue littéraire fondée en 1954
18 \$

NOVEMBRE 2014 les écrits

60 ans de création

PASSAGE DE TÉMOINS:
20 DUOS D'ÉCRIVAINS

VOLUME 1

142

142



GALA DES ARTS VISUELS

2014

10 DÉCEMBRE THÉÂTRE RIALTO



Une collaboration de l'Association des galeries d'art
contemporain, du Regroupement des artistes en arts
visuels du Québec et du Regroupement des centres
d'artistes autogérés du Québec

Conseil des arts
et des lettres

Québec

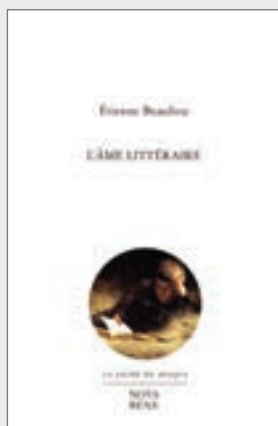
Société
de développement
des entreprises
culturelles

Québec

Montréal

NOTA
BENE

DIFFUSER LE SAVOIR
UN OBJECTIF COMMUN
AVEC DES VOIX MULTIPLES



■ LES RACINES DE LA LIBERTÉ

RÉFLEXIONS À PARTIR DE L'ANARCHISME TORY

Collectif dirigé par
Gilles Labelle,
Éric Martin et Stéphane Vibert

■ DÉSINTÉRESSEMENT ET ESTHÉTIQUE

Collectif dirigé par
Suzanne Foisy
et Claude Thérien

■ AXELOS ET LE JEU DU MONDE

LE DESTIN PLANÉTAIRE
EN QUESTION

Un essai de
Michel Malette

■ FAIRE L'AMOUR

SHAKESPEARE,
TOLSTOÏ ET KUNDERA

Un essai de
Mylène Bouchard

■ CINQ QUESTIONS D'ÉTHIQUE ORGANISATIONNELLE

Collectif dirigé par
Luc Bégin

■ POÉTIQUE DE L'ÉMERGENCE ET DES COMMENCEMENTS

LES PREMIERS ÉCRITS
DE MIRON, LEFRANÇOIS,
GAUVREAU, GIGUÈRE ET
HÉBERT

Un essai de
Catherine Morency

■ L'ÂME LITTÉRAIRE

Un essai de
Étienne Beaulieu

■ JACQUES DERRIDA

L'ART DU CONTEMPORAIN

Un essai de
Ginette Michaud

■ LA RAGE DE V. S. NAIPAUL

ESSAI-DICTÉE
de Simon Harel