

SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Dossier *Lectures et pratiques contemporaines du réel* Formes de vie/politique du présent
Yves Citton *Nouvelles polarités politiques : les Médialistes* Portfolio **Edith Brunette**

12,95 \$ 259HIVER2017



35^e Festival International du Film sur l'Art 23 mars–2 avril 2017

Les Films sur l'Art

Découvrez les nouveaux films sur l'art en avant-première et soyez aux premières loges des rétrospectives, des classes de maître et des séries originales traversant toutes les formes d'expressions artistiques.

Les Nouvelles Écritures sur l'Art

Plongez dans des oeuvres de réalité virtuelle, des webséries sur l'art et des documentaires interactifs venant des quatre coins du monde! Le 35^e FIFA accueille le documentaire sur l'art sous toutes ses nouvelles facettes.

FIFA Expérimental

Laissez-vous happer par une programmation éclectique où l'image sous toutes ses formes est à l'honneur. Réunissant une sélection d'œuvres inédites, cette sélection souligne également le travail de pionniers canadiens de la vidéo et du cinéma expérimental.

MIFA : Marché International du Film sur l'Art

À travers son programme d'ateliers et de conférences, le 6^e Marché International du Film sur l'Art favorisera les maillages et les opportunités d'affaires pour les professionnels de l'industrie.

* Portfolio

DIRECTEUR

Sylvano Santini

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Jean-François Hamel
Martin Hervé
Martine-Ermanuelle Lapointe
Véronique Leblanc
Alexis Lussier
Samuel Mercier
Alice Michaud-Lapointe
Sylvano Santini

ADJOINTE À LA RÉDACTION

Daria Mailfait Colonna

RESPONSABLES DE RUBRIQUES

Erik Bordeleau
Antonio Domínguez Leiva

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Louise Déry (présidente)
Bertrand Gervais
Guillaume Lafleur
Daria Mailfait Colonna
Jean-Benjamin Milot
Sylvano Santini

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES

Pascale Matuszek

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
komnoo.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

DISTRIBUTION

Messageries Dynamiques
900, boul. Saint-Martin O.
Laval (Québec) H7S 2K9
Tél. : 514 499-0072

COORDONNÉES DU MAGAZINE

4067, boul. Saint-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 450 663-9000
Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-16-7

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

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

Page 15, **Edith Brunette**,
L'art comme espace public (Par Véronique Leblanc)

Edith Brunette fait de l'art, mais peut-être veut-elle vraiment faire de la politique, la beauté de l'exercice consistant à faire tenir ensemble ces deux pratiques. Dans une arène sociale composée de podiums pour les uns et de silence pour les autres, elle met à l'épreuve le discours par toutes les formes à sa portée – écrites, dites ou filmées. Ces processus, toujours collectifs, aboutissent à des œuvres et à des expositions (Galerie de l'UQAM, 2011 ; Skol, 2013 ; article, 2015), à des textes (*Liberté, esse, DARE-DARE*) et à des projets d'organisation politique (Journée sans culture). Site web de l'artiste : www.edithbrunette.net.



En couverture : *Prescriptions pour un bon ordre social* (détail, 2008-2009)
Intervention dans un hall d'immeuble

* Nos collaborateurs

Erik Bordeleau
Claudia Bouliane
Jean-Claude Brochu
Yves Citton, collaboration
spéciale de la revue *Multitudes* *
Marie Cosnay
Gilbert David
Elaine Després
Antonio Domínguez Leiva

Daniel Grenier
Martin Hervé
Paul Kawczak,
collaboration spéciale
de la revue *Zone Occupée* **
Annie Lafleur
Daniel Laforest
Marie Claire Lanctôt Bélanger
Sylvain Lavoie

Guylaine Massoutre
Sophie Ménard
Alice Michaud-Lapointe
Pierre Popovic
Sylvano Santini
Valérie Savard
Judith Sribnai
Jean-Pierre Vidal
Bernabé Wesley

* *Multitudes* est une revue trimestrielle politique, artistique et philosophique conçue et réalisée par l'association Multitudes, Paris.
<http://www.multitudes.net/>

** *Zone Occupée* est une revue bisannuelle de culture et d'art actuels qui présente et analyse le travail des artistes de la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean.

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



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

érudit
www.erudit.org

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

* Sommaire

ÉDITORIAL		CARNETS		ROMAN	
5	Remake [par Sylvano Santini]	63	Carnet de notes (2011-2015) de Pierre Bergounioux [par Jean-Claude Brochu]	78	L'impureté de Larry Tremblay [par Jean-Pierre Vidal]
	FORMES DE VIE/ POLITIQUE DU PRÉSENT		CINÉMA	81	Mécanismes de survie en milieu hostile d'Olivia Rosenthal
6	Nouvelles polarités politiques : les Médialistes [par Yves Gittton]	66	Pôle Sud, documentaires scéniques d'Anaïs Barbeau-Lavalette et Émile Proulx-Cloutier [par Sylvain Lavoie]		Perséphone 2014 de Gwenaëlle Aubry [par Valérie Savard]
9	Vers une politique ludique de l'inclusion mutuelle Entretien avec Brian Massumi [par Erik Bordeleau]		ESSAI	84	Spartacus de Howard Fast [par Elaine Després]
	DANSE	69	La route du Pays-Brûlé. Archéologie et reconstruction du patriotisme québécois de Jonathan Livernois [par Daniel Laforest]	87	THÉÂTRE Les âmes mortes de Gilles Maheu
13	The Seasons d'Édouard Lock [par Guylaine Massoutre]	72	Des psychanalystes en séance. Glossaire clinique de psychanalyse contemporaine de Laurent Danon-Boileau et Jean-Yves Tamet (dir.) [par Marie Claire Lancôt Bélanger]		Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès, mise en scène de Roland Auzet
	ARTS VISUELS		HISTOIRE		Abîmés. Quatre courtes pièces de Samuel Beckett de Catherine Bourgeois
55	Convention collective Exposition collective [par Paul Kawczak]	74	Dialectique du monstre de Sylvain Piron [par Martin Hervé]		La campagne de Martin Crimp, mise en scène de Jérémie Niel [par Gilbert David]
58	Night Shift de Guillaume Lachapelle [par Annie Lafleur]				
60	AFTERPOP Le retour des clowns maléfiques [par Antonio Domínguez Leiva]				

DOSSIER Lectures et pratiques contemporaines du réel

27	Présentation [par Claudia Bouliane et Bernabé Wesley]	33	Fabrication de la guerre civile de Charles Robinson [par Bernabé Wesley]	43	American Honey d'Andrea Arnold [par Alice Michaud-Lapointe]
30	Puisque réalisme il y a de Philippe Hamon Quand le diable sortit de la salle de bain de Sophie Divry [par Pierre Popovic]	36	Les événements de Jean Rolin [par Sophie Ménard]	46	Cent fois sur le métier : L'usage du réel dans la danse contemporaine [par Claudia Bouliane et Judith Sribnai]
		39	Americanah de Chimamanda Ngozi Adichie [par Daniel Grenier]	51	De parlures et de réel [par Marie Cosnay]

Remake

Le vocabulaire cinématographique sert, en histoire, à imaginer le déroulement et la succession des événements et des faits dans le temps et la durée. *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, de Siegfried Kracauer, représente l'entreprise la plus achevée en ce sens, en associant le montage cinématographique à la narration historique et les plans de caméra au point de vue de l'historien. Ces rapprochements sont possibles parce que la structure de l'univers historique n'est pas réductible à une synthèse homogène et continue ; elle est, au contraire, essentiellement indéterminée et sujette à recevoir une quantité incalculable de montages, comme les éléments d'un paysage captés par une « caméra-réalité ». Si les rapprochements entre la réalité historique et le cinéma se présentaient encore chez Kracauer sous la forme explicite de la comparaison, il n'en va plus de même aujourd'hui : le cinéma occupe désormais une place si hégémonique dans l'imaginaire commun qu'on n'arrive plus à distinguer nettement la structure des faits historiques de celle des images projetées sur un écran. Il y aurait quelque chose comme un gai savoir cinématographique : on semble maintenant saisir les chaînes causales qui déterminent la réalité politique, sociale et culturelle à la manière de séries narratives qui s'imbriquent, esthétiquement et poétiquement, les unes dans les autres.

On pouvait lire récemment dans un journal en ligne ce titre, pour le moins curieux : « Pendant que Fillon et Juppé rejouent les Tontons flingueurs, Emmanuel Macron tourne un *remake* de *Forrest Gump* ». Les retours de l'histoire sont légion, et ils n'échappent pas aux chroniqueurs. Il n'est pas étonnant alors de voir se multiplier les gros titres recourant à la notion cinématographique de *remake*. Le titre cité se démarque

toutefois par son aspect singulier : en abolissant les frontières entre la réalité et la fiction avec un humour évident, il exprime avec un certain discernement un rapport cinématographique à la réalité historique la plus immédiate, comme si cette dernière était en plein tournage.

Le *remake* marque, de façon négative, l'histoire du cinéma. Il n'indique pas, à proprement parler, un plan de caméra ou un procédé de montage mais révèle froidement la logique industrielle : le *remake* est la « deuxième version d'un scénario qui a fait ses preuves commerciales », comme le faisait remarquer jadis Louis Chauvet. Plus près de nous, Sébastien Rongier l'associe, dans son ouvrage *Cinématisme*, à une forme de déshistoricisation près du « présentisme » défini par François Hartog : « S'il s'agit de refaire un succès cinématographique antérieur, il est généralement question d'effacer ce qui précède, et non de transformer la répétition en différence. Le *remake* cinématographique assure l'instrumentalisation de l'acte mimétique par des mécanismes d'effacement des possibilités esthétiques. »

Le *remake* manifeste une prise immédiate, directe, sur les images du passé. Il est assimilable en cela à un gros plan qui extrait les images de leur contexte pour en assurer l'effet émotif. En considérant le point de vue de l'historien à la manière des différentes échelles de plan au cinéma, Kracauer distinguait les histoires de faible étendue (micro), qu'il associait au gros plan, des histoires de grande étendue (macro), qu'il rapprochait du plan éloigné. Le *remake* serait comparable, dans son acception négative, à une histoire à faible étendue, à un gros plan : tout se passe dans les détails d'une image, celle d'une personne ou d'un visage, qui semble s'extraire d'une situation

donnée pour acquérir une vie autonome : « *Les découvertes en gros plans*, propose Kracauer, ont leur sens en elles-mêmes, peu importe que leurs implications coïncident ou non avec les vastes perspectives attachées aux récits de large portée, ou qu'elles puissent y être intégrées. »

En faisant usage de la notion de *remake* en politique, on cherche moins à définir la profondeur d'une reprise du passé qu'à exhiber la vanité des dirigeants qui se prennent pour des stars en rejouant des scénarios qui ont connu du succès avant eux. Mais on devrait retenir la leçon des critiques artistiques lorsqu'on s'attarde à l'effet spectaculaire d'un tel retour : il ne sert à rien de déprécier un *remake* en le comparant simplement au film source, il faut plutôt s'engager dans les possibilités narratives et esthétiques qu'il génère. Ce que je traduirais ainsi dans les affaires politiques : il est vain de constater que l'histoire se répète en se contentant de dire que plus les politiciens se suivent, plus ils se ressemblent ; il faut plutôt tenter de remarquer si la répétition produit une différence et, le cas échéant, situer celle-ci, la montrer et l'exhiber en y œuvrant.

Contrairement au cinéma, l'art contemporain, en reprenant un film plan par plan sans toutefois l'imiter, a produit des *remakes* qui suscitent aussi bien des possibilités narratives estompant les frontières entre la fiction et le réel qu'un élargissement de la perception. Les études sur ce procédé en art contemporain ne manquent pas, les œuvres non plus, d'ailleurs. Dans la situation actuelle, il faudrait aller à l'école de l'art pour affiner esthétiquement les inévitables reprises du passé en politique et, du coup, élever la notion de *remake* à un gai savoir cinématographique. ■

Nouvelles polarités politiques : les Médialistes

Par Yves Citton, collaboration spéciale de la revue *Multitudes*

(Un article publié dans le précédent numéro de Spirale proposait de considérer l'électorat des partis d'extrême droite – populistes, nationalistes, souverainistes, xénophobes – comme le produit d'un double embouteillage causé par une certaine politique économique dominante, le néolibéralisme obsédé d'austérité financière, articulée à un certain régime mass-médiatique – dont l'ensemble tendait à faire de nous tous des auto-mobiles paralysés exprimant leur frustration par l'idéologie de l'Automobilisme.

L'article qui suit tente de repérer ce qui pourrait contrecarrer les succès récents des partis des Automobilistes.)

Le noyau de l'idéologie automobiliste est inscrit dans son nom : il consiste à croire que chacun(e) de nous bouge d'abord par son mouvement propre, inhérent, libre, individualiste, autonome : auto-mobile. Cette croyance a le bon sens pour elle. Tous les partisans du libre arbitre ont répété depuis des siècles l'évidence première que je « peux », si je le « veux »,

tourner ma tête ou lever mon bras. Contrairement au rocher, à la goutte d'eau, au platane ou au pissenlit, je suis auto-mobile. Pour comprendre l'origine et la production de l'idéologie automobiliste, il faut repartir de là, et mettre en cause cette fausse évidence première. C'est ce que font les Médialistes, dont l'existence est encore obscure, rare, souterraine, anarchique et parfaitement inorganisée, éparpillée en quelques lieux minoritaires de la planète et de son histoire.

**les Médialistes croient que les humains
bougent en fonction des milieux
de médialité dans lesquels ils évoluent,
alors que les Automobilistes croient
que les humains bougent
en fonction de leur libre volonté.**

Une politique des milieux

Les Médialistes commencent par souligner que les rochers, les gouttes d'eau, les platanes et les pissenlits bougent aussi. Ils bougent sous l'effet de poussées externes : d'un tremblement de terre, de la force de gravitation, de la pluie, du vent. Ils bougent aussi parfois du fait de poussées internes : les rochers sont auto-mobiles lorsqu'une certaine température en fait des volcans, les platanes peuvent grandir de plusieurs pieds en une année, les pissenlits essaient leurs graines au loin. La leçon qu'ils en tirent est qu'on ne (se) bouge jamais tout seul dans un monde immobile, mais que, pour autant qu'on y regarde d'un peu plus près, nos mouvements résultent toujours – de façon souvent imprédictible – de mouvements plus généraux qui nous traversent.

À ce principe trop abstrait et trop universel, les Médialistes ajoutent une précision, qu'ils savent être autant poétique et audacieuse qu'analytique et factuelle, mais à laquelle ils confient une grande valeur heuristique : ce qui conditionne nos mouvements, en ce troisième siècle de l'ère anthropocène, c'est ce que nous désignons du terme de « média ». En résumant les choses au plus simple, les Médialistes croient que les humains bougent en fonction des milieux de médialité dans lesquels ils évoluent, alors que les Automobilistes croient que les humains bougent en fonction de leur libre volonté.

Si les Médialistes attirent l'attention sur l'importance des médias (de toutes sortes) à travers lesquels se construit notre connaissance (et notre ignorance) du monde qui nous entoure, ils font plus généralement porter leurs soins sur les différents types de « médiations » à travers lesquelles s'articulent et se trament nos interactions sociales. Ces médiations peuvent être institutionnelles (une organisation dotée d'une certaine stabilité dans le temps), procédurales (un enchaînement de comportements successifs), gestuelles (une action relationnelle) ;

elles peuvent prendre place à l'échelle d'un continent, d'un quartier, d'un couple ; elles peuvent impliquer d'énormes réseaux de serveurs ou l'échange éphémère de deux regards. Ce qu'elles ont toutes en commun, c'est de nourrir une relation qui alimente la vie des parties prenantes en atténuant autant que possible la violence des rapports de force qui structurent leurs situations réciproques, généralement inégales. C'est cette attitude fondamentalement diplomatique, pacificatrice, qui fait fréquemment accuser les Médialistes de n'avoir rien compris à la politique, voire d'en saper dangereusement l'exercice même – ce qui est indéniable si l'on choisit de définir la politique comme un art du conflit et comme une habileté à reconfigurer des rapports de force pour les exploiter à son profit.

Une politique des moyens

Un autre reproche habituellement adressé aux Médialistes touche à leur refus obstiné de jouer le jeu de la critique, de l'accusation, de la dénonciation – que pratiquent allégrement les Automobilistes. Les Médialistes aiment à dire qu'ils n'ont pas d'ennemis, seulement des manques de médiations – et cela leur vaut autant de mépris que d'ennemis. Face à tout problème, à toute injustice, à tout scandale, à toute horreur, ils se demandent seulement comment inventer une médiation capable d'empêcher sa répétition. Lorsqu'on les somme de s'engager dans des conflits, ils n'aiment pas être qualifiés de lâches, d'autant plus qu'ils se savent non exempts de lâcheté, mais qu'ils se méfient encore plus de l'héroïsme. Et de la testostérone.

Selon leurs théories étymologiques, la « médiation » se situe précisément à mi-chemin entre le *medium* conçu comme un « moyen » de transformer tel aspect de l'état du monde et le *medium* conçu comme le « milieu » au sein duquel cette transformation doit avoir lieu. C'est l'ajustement du moyen au milieu (à sa soutenabilité, à sa convivialité et à l'enrichissement

de sa diversité) qui fait le mérite plus ou moins grand d'une médiation.

Ils n'aiment guère entendre les Automobilistes dire n'avoir jamais rencontré une société (seulement des auto-mobiles). Mais ils se méfient également de ceux qui n'ont que « la société » ou « le bien commun » à la bouche, comme si les groupes, les identités et les milieux préexistaient aux médiations qui permettent leurs relations. Les « socialistes » leur semblent avoir trop sacrifié à une société fétichisée par ses objectivations économistes ; les « communistes » leur paraissent présupposer une unité fusionnelle bien difficile à entrevoir, et surtout à entretenir, à travers l'inévitable opacité des médiations. Ils se sentent souvent assez proches des « écologistes », puisqu'ils mettent comme ceux-ci le milieu au cœur de leurs préoccupations, mais ils sont fréquemment frustrés par le manque d'intérêt que les « écologistes » partagent avec le reste des partis politiques envers l'importance des médias.

Car tel est bien leur principal trait définitoire : les Médialistes affirment avant toute autre chose qu'il ne sert à rien de prétendre faire de la politique tant qu'on ne s'interroge pas sur la structuration des perceptions et des débats politiques par les dispositifs médiatiques actuellement dominants. Le premier point de leur credo tient en une formule simple : les discours politiques nous leurrent en postulant que nos régimes sont des « démocraties » entérinant les décisions des « peuples », alors que nous vivons dans des « médiarchies » où les décisions sont prises en fonction de l'opinion de « publics » constitués par des médias. Une telle prémisse explique (en partie) leur refus de se battre : lutter pour ou contre ce dont on débat à chaque moment (le port du voile, la déchéance de nationalité, l'élection de blanc bonnet ou de bonnet blanc), c'est entériner la pertinence des questions posées, dans les termes où elles sont posées – alors qu'il y a beaucoup plus important à faire sur d'autres questions, dont personne

ne songe à parler tant on se trouve occupés (au sens militaire) par les faux débats en cours.

Une politique paradoxale ?

On l'aura compris : la position défendue par les Médialistes est proprement ridicule – minée par une contradiction qui les rend à la fois risibles et touchants : pitoyables. S'ils ont si bien compris que les médias étaient au cœur de l'agencement de nos sociétés, pourquoi sont-ils incapables de s'y faire un nom ? Qui a entendu parler des « Médialistes » ? Où sont-ils jamais parvenus à se faire entendre ? Qui a prêté la moindre attention à leurs propos ? Quelle médiation sont-ils parvenus à construire pour surmonter ce tout premier obstacle qui leur barre la route de l'existence ? Et puisqu'ils n'ont pas été fichus de réaliser ce premier pas, au nom de quoi faudrait-il croire que leurs théories et leurs propositions ont la moindre validité – et surtout la moindre efficience ?

Les Automobilistes vocifèrent de partout : ils n'ont qu'à ouvrir la bouche pour que leurs frustrations entrent en parfaite résonance avec le *buzz* médiatique, qui prospère de leur dénonciation, laquelle les fait pros-

pérer encore davantage – alimentant une autocalusalité réursive apparemment invincible. Ils emportent la médiarchie dans un micro-trottoir (*vox pop*) généralisé. Dites-nous la première chose qui vous passera par la tête, et vous passerez à la télé – pour y répéter merveilleusement la dernière chose que la télé vous a mise dans la tête. Auto-mobiles : ça avance tout seul, même pas besoin de forcer qui que ce soit à dire quoi que ce soit. Tout se fait dans la spontanéité et le direct : l'immédiacie.

Si les théories des Médialistes avaient la moindre vertu pratique, ça se saurait : on entendrait parler d'eux. Leur totale absence de résonance médiatique sanctionne leur totale ineptie. Ils ne peuvent même pas s'en plaindre ni accuser qui que ce soit, puisqu'ils ne croient ni à la critique ni à la dénonciation. Ils n'ont qu'eux-mêmes à blâmer, incapables qu'ils sont d'imaginer et d'implémenter des médiations quelque peu efficaces. Est-il toutefois possible d'être à ce point inexistant ? Ne serait-ce pas une ruse ?

Leur ratage est aveuglant, tant ils brillent par leur absence. Ne seraient-ils pas l'envers silencieux de ces Automobilistes qu'on entend partout ?

Nous sommes tous des Automobilistes, disions-nous, dès lors que nous prenons le volant d'une voiture. De même, ne sommes-nous pas tous des Médialistes, dès lors que nous allumons une télévision ou ouvrons un journal ? Ne savons-nous pas intimement, sans avoir nullement à le dire, que les spectacles de la démocratie masquent (mal) les pirouettes de la médiarchie ? Le silence des Médialistes est peut-être purement tactique : pas besoin de vociférer une vérité évidente, il suffit de la laisser s'imposer par elle-même. Et si la médiation suprême, invincible, était à chercher dans l'absence même d'intervention médiatisante ? Tel est peut-être notre pari commun, à nous tous autant que nous sommes des Médialistes qui s'ignorent. Telle est peut-être la stratégie ultime, dont nous ne sommes même pas (encore) conscients : ne pas nous dénoncer, travailler silencieusement aux médiations qui, quand nous les aurons fait parvenir à maturité, feront basculer nos relations sociales d'un monde d'Automobilistes embouteillés à un monde de Médialistes débouchés.

Mais combien de temps pourrions-nous encore attendre ? ■

**les Médialistes affirment
avant toute autre chose qu'il ne sert
à rien de prétendre faire de la politique
tant qu'on ne s'interroge pas
sur la structuration des perceptions
et des débats politiques
par les dispositifs médiatiques
actuellement dominants.**

Vers une politique ludique de l'inclusion mutuelle

Entretien avec Brian Massumi *

Par Érik Bordeleau

1. Animalité, jeu et esthétique

Érik Bordeleau : D'où t'est venue l'idée d'écrire un livre sur l'animalité, et comment s'inscrit-il dans ta démarche de pensée ?

Brian Massumi : C'est un livre qui émane de mon expérience personnelle. J'ai toujours entretenu une relation extrêmement intense avec les animaux, mais je ne l'avais encore jamais intégrée explicitement dans mes travaux. Sans doute parce que ces expériences relationnelles étaient trop personnelles : elles échappaient à ce que j'étais en mesure d'exprimer. J'ai passé une grande partie de mon enfance à faire l'animal, à *devenir* différents animaux, et ça m'a marqué pour la vie. Dans ma jeunesse, j'ai toujours cru que je serais un écologiste ou un éthologiste, mais finalement je me suis laissé détourner – dénaturer – par la philosophie (*sourire*).

Puis, j'ai été invité à écrire sur l'animalité chez Deleuze et Guattari par la revue française *Philosophie*, et, de là, je n'ai pas pu cesser d'écrire. Le livre s'est peu à peu formé de lui-même. C'est d'ailleurs de cet effet boule de neige, de ce mouvement porteur d'une intensité et d'un *momentum* propres dont j'ai voulu parler dans ce livre, et qui me semblent constitutifs

de l'animalité. Mon intérêt pour les animaux est étroitement lié à une série de questions concernant l'animation (*animatedness*). Comment pouvons-nous parler de ce qui anime l'animal sans que cela soit réduit à une série de fonctions préétablies ou d'adaptations au milieu ?

EB : Une des forces de ton livre, c'est en effet de développer un vocabulaire conceptuel d'une grande richesse et qui semble momentanément reléguer l'impératif d'adaptabilité au second plan. Peut-on lire ton livre comme une charge contre, non pas Darwin évidemment, mais un certain néo-darwinisme social et la prédominance de l'idée de sélection ?

BM : Disons que j'ai essayé de penser les sources de la variation en tant que telles. La notion darwinienne de l'évolution comporte une valeur de vérité indiscutable, avec son idée d'une influence sélective de l'environnement s'appliquant à une variation aléatoire, à savoir la mutation génétique. Mais est-ce là l'unique source de variation ? Ne pourrions-nous pas concevoir des dynamiques de créativité qui « co-fonctionnent » avec l'adaptabilité darwinienne tout en excédant son cadre ? Le champ du jeu animal me semble jouer un tel rôle. En

termes de fonction, il est purement excessif : il se produit précisément en *suspendant* les fonctionnements nécessaires. Certes, il joue sur eux et remplit lui-même une fonction d'apprentissage et de pratique. Mais le jeu animal ne se réduit jamais à cette fonction. Si le jeu n'était en effet qu'un simple apprentissage de stratégies de survie jouant d'avance des situations types, il engendrerait des *patterns* de réponse qui seraient tout aussi typiques, c'est-à-dire trop prévisibles. Une stratégie d'évasion prévisible donne à manger au prédateur. Il faut plutôt concevoir le jeu comme un entraînement à l'imprévu, comme une source d'improvisation engageant un quantum de créativité qui excède les formes et les fonctions données.

EB : En liant comme tu le fais animation, jeu et improvisation, l'image qu'on se fait habituellement du rapport entre l'homme et l'animal semble se renverser. À t'entendre, on dirait en effet que l'animal ne constitue plus tant une force matérielle ou une figure charnelle qu'une puissance d'abstraction. Quelle place occupe donc « l'humain » dans ta pensée ?

BM : Une des raisons pour lesquelles j'ai voulu écrire sur l'animal est que je voulais parler de l'animalité de

Il ne s'agit évidemment pas de chercher dans la forme du jeu ou de la vie animale des modèles à appliquer. L'idée est plutôt d'intégrer à nos pratiques politiques cette différence que je retrouve à l'œuvre dans le jeu animal

l'humain. Je voulais le faire entrer en jeu avec l'animal. Si, dans le jeu, l'animal épouse un mouvement d'improvisation qui dépasse les formes et fonctions préétablies, l'animalité de l'humain ne représenterait-elle pas un même mouvement d'auto-dépassement ? Le geste premier de mon livre consiste à penser l'humain en le replaçant dans un continuum avec l'animal. Cela signifie reconnaître que l'humain vit dans un corps animal, et que ce corps animal jouit d'une capacité de s'abstraire de ses limites formelles et fonctionnelles. Les puissances d'abstraction humaines seraient dès lors une expression non pas de ce qui éloigne l'homme de l'animal, mais bien plutôt de ce qui lui fait y revenir, en vue de son propre autodépassement. Cela fait de l'animalité de l'humain une puissance *plus qu'humaine*.

Je m'inspire des réflexions de Gregory Bateson, qui décrit le jeu animal comme une entreprise complexe, voire paradoxale. Le jeu animal convoque un scénario de comportement (par exemple : le combat, la prédation ou l'agression), mais, simultanément, il le fait en signalant ou dénotant que le contexte fonctionnel est mis en suspens. Un animal qui joue à se battre ne mord pas : il mordille.

Et le mordillement dit : « Ceci n'est pas une morsure ; c'est pour jouer. » C'est une sorte de paradoxe vécu, nous dit Bateson. Le geste ludique dit : « Les actions auxquelles je me livre ne dénotent pas ce qu'elles dénoteraient. » C'est une sorte de commentaire métacommunicationnel qui transporte les animaux impliqués dans le conditionnel. C'est là un exemple de ce que j'appelle une *abstraction vécue*. Il y a toujours une différence stylistique entre le geste joué et son analogue fonctionnel. Cette tournure gratuite, cet excès stylistique, est une manière de dépasser la forme donnée vers le conditionnel, vers le temps du possible. On pourrait, à la suite de Hume et de Whitehead, définir ce dépassement du donné comme un pôle mental de l'expérience qui excède toujours la situation telle qu'elle est, vers ce qu'elle pourrait être. C'est une pensée de la possibilité en acte.

EB : En tant que se rapportant aux gestes et au style, le concept d'abstraction vécue serait donc un concept esthétique ?

BM : En mordillant, c'est-à-dire en mordant de manière qui ne dénote pas ce que la morsure dénote, l'animal

invite au jeu. L'invitation signale qu'on entre moins dans le combat que dans le « combatesque », dans une interaction où le combat est bien « de » jeu et sans « enjeu », c'est-à-dire qu'il est déchargé des impératifs qui normalement l'accompagnent. Le suffixe *-esque* exprime une différence minimale entre ce qu'on *fait* et ce qu'on *ferait* si la situation invoquée n'était pas en suspens : par un moyen directement esthétique – un geste stylisé – la situation est détournée. S'ouvre un petit écart entre l'impératif et le conditionnel, entre la forme du donné et le possible, et c'est dans cette brèche que les animaux se précipitent ensemble. Cette entrée en jeu est scellée par une sorte de jubilation participative, ce qu'Étienne Souriau appelle « *l'enthousiasme du corps* », ou que j'appelle, suivant Daniel Stern, un affect de vitalité. L'enthousiasme du corps marque le jeu comme activité qualitativement différente, intensivement vécue ; activité qui vaut pour elle-même, indépendamment de toute visée utilitaire, tout impératif étant provisoirement écarté. C'est là la définition même de l'esthétique : ce qui vaut pour soi-même, de par sa qualité et son intensité. Dans le jeu, on ne fait pas « comme si », on ne reproduit pas une forme donnée. On fait « -esque »,

on profite d'une différence pour faire varier une forme. On invente, on compose. Et on le fait ensemble, en relation, dans un mouvement de contagion affective qui passe entre les individus impliqués, un mouvement *transindividuel*.

2. Gestes ludiques, gestes politiques

EB : Ce souci pour les enthousiasmes contagieux du corps et les puissances de propulsion affective nous mène directement à la dimension proprement politique de ton travail. En lisant et traduisant ton livre, je me suis souvent retrouvé dans une sorte d'état hallucinatoire, comme si j'éprouvais plus pleinement mon animalité et ses potentiels relationnels. Et j'ai, semble-t-il, inventé une phrase que je ne retrouve nulle part, mais qui me semble saisir l'essence politique de ton propos : « L'animal en nous se méfie des représentations. » Faut-il comprendre en ce sens ta réticence à envisager le jeu en tant que « comme si » ?

BM : Oui, j'ai voulu sérieusement considérer l'idée que le jeu (animal) peut transformer la manière dont on conçoit la politique dite « humaine ». Il ne s'agit évidemment pas de chercher dans la forme du jeu ou de la vie animale des modèles à appliquer. L'idée est plutôt d'intégrer à nos pratiques politiques cette différence que je retrouve à l'œuvre dans le jeu animal, de sorte qu'elles en viennent à activer une sorte d'« -esquité » jusque dans les situations les plus sérieuses et dramatiques. Le jeu animal correspondrait ici à l'écart créatif entre ce qu'il est possible de faire et les impératifs liés à la situation. Cela implique une méfiance à l'égard de notions telles que l'identité, la ressemblance et la représentation, en ce que chacune d'elles exprime la conformation du présent aux impératifs formels issus du passé. En assumant davantage notre animalité, on se détourne de la politique programmatique et on cherche à mieux tirer avantage des forces transmises par les abstractions vécues. Leur « -esquité » catapulte les corps impliqués dans une zone

de jeu où on expérimente des formes à venir plutôt que de simplement répondre aux problèmes suivant des formes préétablies. C'est une politique inventive qui invite à reproblématiser plutôt qu'à simplement trouver des solutions qui répondent aux problèmes dont nous avons hérité. Et cela requiert une participation affective aux situations, à un niveau transindividuel et transgroupeal.

EB : Dans ton livre, ce rejet d'une politique des représentations s'accompagne d'une critique de la cosmopolitique de la nature telle que la définit un Bruno Latour...

BM : C'est que je préfère me tourner vers ce que j'appelle une politique naturelle plutôt qu'une politique de la nature. La nature est déjà tout entière traversée d'artifices. Le jeu animal nous apprend qu'il y a un mouvement naturel qui consiste à dépasser les formes données, et que cette opération ne se fait pas en dépit de l'instinct, mais en exprime une puissance ou une tendance. Il est faux de réduire l'instinct à la répétition stéréotypée. Assumer l'animalité de l'humain, c'est réassumer l'instinct. Mais ce que signifie réassumer l'instinct change foncièrement, une fois reconnues son adresse, sa tendance naturelle à dépasser le donné. Cette tendance entraîne la nature dans un mouvement de dépassement de ses formes connues. Le jeu de l'instinct amène la nature à se dépasser elle-même. Par exemple : plutôt que d'opposer le langage à la vie animale, il faut au contraire considérer qu'il la porte à son degré le plus élevé. À cet égard, un style littéraire n'est pas proprement « humain », il est plus qu'humain, le parangon de l'« -esquité » animale. Une politique naturelle consiste donc dans la tentative ludique de rejoindre ce mouvement de la nature se dépassant elle-même.

Latour imagine un parlement des choses, et il se voit confronté au problème du « comment intégrer des non-humains dans le domaine de la représentation politique ». Cette approche s'éloigne radicalement de la

mise en œuvre d'abstractions vécues : elle tire les non-humains du côté d'une négociation médiée encore une fois par l'humain. Les différences entre les espèces ou les modes d'existence sont obligées de se présenter à travers l'humain, qui garde sa centralité. À l'inverse de cette politique de la nature, une politique naturelle replace l'humain dans un continuum avec l'animal. Elle voit des degrés d'animalité dans l'humain, et des préfigurations de l'humain dans l'animal, incluant le langage humain et la réflexivité (qui s'esquissent déjà dans le « métacommentaire » du jeu animal et sa capacité d'instancier le possible dans l'abstraction vécue). La question devient dès lors : comment les différents modes d'être ou modes d'activité peuvent-ils se mêler et entrer en relation de façon à créer des composés qui laissent les variations enthousiasmées du corps s'exprimer de manière non exclusive, voire mutuellement intensifiantes ? Tel est l'enjeu de l'*inclusion mutuelle*. Une politique naturelle ou animale se consacre à l'invention des inclusions mutuelles. Elle se base non pas sur la représentation, mais sur les gestes affectifs qui sont directement énatifs d'un mouvement transindividuel. La politique animale cherche à prolonger la puissance du jeu. C'est une politique sérieusement ludique, de nature esthétique, à vocation écologique.

EB : Cette politique de l'inclusion mutuelle, on imagine aisément qu'elle convienne à la « jeunesse » (entendu que celle-ci n'a pas d'âge) ou, disons, à de jeunes animaux disposés au jeu. Mais qu'en est-il des animaux plus âgés, plus enclins à la guerre et davantage « orientés objet » ? Est-ce qu'une telle politique peut être considérée « réaliste », au sens qui occupe de larges pans de la pensée spéculative contemporaine ?

BM : À mon avis, c'est la politique des représentations qui est profondément irréaliste. Cette politique est en crise un peu partout dans le monde, et une des raisons qui explique cela est qu'elle s'est fondée sur une nette séparation entre la sphère

affective et la sphère du discours soi-disant rationnel. Sans compter sa propension à n'inclure les gens qu'en fonction de leur capacité à être rationnels, c'est-à-dire de leur goût à se conformer à certaines normes communicationnelles, dans un horizon de négociation en vue d'atteindre un consensus au moins provisoire. Le mot d'ordre de la représentation, c'est le langage commun. Ça ne peut simplement pas marcher, parce que cette manière de faire nous sépare d'emblée des mouvements de créativité animale-humaine qui nous traversent. Ceux-ci sont des mouvements de mise en variation. L'inclusion mutuelle ne présuppose pas le commun, mais la différence, ce qui va en se différenciant, comme le dit Gabriel Tarde. Le sens du transindividuel est qu'il y a un mouvement qui emporte les différences dans un mouvement partagé où elles se mettent à se dépasser dans la variation, sans se réduire à aucun dénominateur commun. La politique de la représentation dépend de dénominateurs communs. Par exemple, la tolérance des différences d'orientation sexuelle s'exprime dans l'accession des gais et des lesbiennes au dénominateur commun de la norme du mariage. Mais cela laisse de côté bien des modes d'existence sexuelle et affective qui ne se reconnaissent pas dans cette norme, et qui, en conséquence, sont encore une fois marginalisés et se retrouvent hors jeu. Le champ de variation de l'être *queer* excède largement cet endiguement normatif. À chaque pas en avant vers l'intégration, la politique de la représentation reconduit des exclusions. C'est inévitable, comme c'est une approche qui fait appel à un cadre commun au lieu d'affirmer la singularité des situations incarnées, et qui privilégie les normes communicationnelles et les formes communicables aux dépens de l'énaction transindividuelle et de son mouvement paradoxal au-delà du déjà connu.

Une politique de l'inclusion mutuelle requiert, à l'inverse, des gestes ludiques porteurs d'abstractions vécues à même

le tissu des relations quotidiennes, de manière à induire des devenirs-ensemble aptes à réintensifier le sentiment d'implication vitale dans un champ relationnel ouvert et partagé, qui se déploie sans commune mesure.

EB : Cette critique de la séparation entre la sphère affective et le discours rationnel, elle traverse l'ensemble de ton travail, et on en trouve un très beau développement dans un autre livre que tu as publié récemment : *The Power at the End of the Economy* (2015). Dans ce livre, tu parles entre autres de « *contre-pouvoirs ontogénétiques* » susceptibles de mettre en œuvre une politique de l'inclusion mutuelle. Pourrais-tu nous en donner quelques exemples ?

BM : Dans *The Power at the End of the Economy*, je me tourne à un certain moment vers le Printemps arabe et les mouvements d'occupation de 2011-2012. Dans ces mouvements, les gens qui participent aux occupations d'espaces publics s'écartent de leur vie quotidienne et professionnelle, des normes et formes données. Leur être-ensemble fait brèche. Dans ce genre de situation d'ouverture soudaine, les gestes de tout un chacun sont investis d'une puissance relationnelle inédite. Ils font l'objet d'une attention accrue, chaque mouvement venant infléchir l'autre, modulant la manière dont la situation globale est vécue. On est dans une coprésence transpersonnelle, ensemble dans une mer de différences qui font vagues. Dans ce genre de situation, on assiste à des formes de contagion affective, des manières de penser et d'agir dites émergentes. Ce n'est pas qu'on perd son individualité pour se fondre dans l'indifférencié. Bien au contraire : le moindre geste individuel est apte à s'amplifier pour devenir *singulièrement* collectif. C'est un événement qui se caractérise par une hypersensibilité à la manière dont les gens se font signe, comment leurs gestes maintiennent activement la suspension de l'ordre normal, quitte à improviser de nouvelles formes. Le microphone humain qu'on a vu émerger lors des assemblées d'Occupy en est un exemple.

EB : En terminant : tu insistes sur l'état d'exception que ces événements ont créé. Mais comment vivre avec les formes institutionnelles et les « *normopathes* » qui peuplent notre quotidien ? Peut-on eux aussi les inviter au jeu ?

BM : Dans *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique*, le normopathe désigne celui qui refuse la logique paradoxale du jeu et réimpose la logique de l'exclusion mutuelle. C'est une logique de l'identité, du « ou bien ceci, ou cela », étroitement liée à la représentation. Du point de vue de la politique animale, toutes les tendances peuvent potentiellement se chevaucher et entrer en composition, si on apprend à bien jouer la donne. Dans une perspective normopathique, à l'inverse, ces zones d'indistinction créative sont perçues en termes de manque, comme un dangereux manque de définition communicable. L'identité s'affirme en s'opposant à ce spectre de l'indifférencié, mais aussi à toute autre identité. Entre l'identité et l'indifférencié, c'est la panique morale. Entre identités, c'est la rivalité mimétique. Quand les deux se combinent ensemble, cela mène au fascisme. La normopathie, par sa manière trop humaine, se prolonge naturellement vers le fascisme. À cet égard, nous nous trouvons aujourd'hui à un carrefour.

Mais on peut vivre et envisager autrement ces zones d'indiscernabilité. Ludiquement, ce sont des zones d'inclusion mutuelle de tendances différentes qui, dans leur manière d'aller ensemble en différenciant l'une de l'autre, couvent des variations à venir. Si on s'adresse à une personne ou qu'on aborde une situation du point de vue de l'identité, la réponse qu'on recevra sera nécessairement tributaire de ce qu'elle est. L'identité fait « comme si » tout était joué d'avance. Mais si, par contre, on fait « -esque », alors on fait signe à ce qui, possiblement, sera. Il y a des chances, dès lors, que quelque chose de nouveau vienne à éclore. ■

* Entretien avec Brian Massumi autour de son ouvrage *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique*, paru aux éditions Dehors en 2016.

Nocturne brésilien

Par Guylaine Massoutre

THE SEASONS

Chorégraphie d'Édouard Lock *



« Le théâtre n'a rien à faire avec le paraître – et tout avec l'apparaître. [...] c'est apparaître au-devant de ce qui n'est pas, au-devant du fond noyé où tout est à la fois mythe obscur, machinerie touffue, individualités désordonnées de tous ceux qui font le spectacle, et derrière encore, l'institution, l'opinion, et l'État », écrivait Jean-Luc Nancy dans son récent *Journal des Phéniciennes*, paru en 2015. Idée originale, cette capture du public par le fond noir plutôt que par la scène renvoie à un espace sensoriel élargi et composite, instable, multidirectionnel, politique et psychique, refusant la clôture du lieu théâtral sur lui-même. L'« opsis », pour Nancy, serait la lecture et l'écriture qui surgissent, lors d'une représentation scénique, en tant qu'effet renvoyé du fond-écran sur le public. L'événement a lieu en chacun, devenu à son tour miroir sans tain, d'un abysse à l'autre.

Cet opsis décrit l'expérience de *Seasons*, d'Édouard Lock. Il s'agit d'une pièce pour 12 interprètes, d'une durée de 50 minutes, que dansait la compagnie brésilienne dont Lock était l'invité. On sait le chorégraphe québécois sans compagnie attirée depuis 2015. Présentée en première partie de la soirée, cette nouvelle

pièce, avec son horizon d'attente chargé, possédait bien une nature d'événement à double fond : celui de toute scène – ici juste assez obscure pour qu'on y image des musiciens –, et celui d'espace collectif où le passé d'une œuvre – signée à la fois par Lock et par les divers artistes qui y ont contribué – s'est inscrit.

Or c'est à la liberté en fuite de cette légende, ruiniforme mais internationalisée, de la danse contemporaine qu'est Lock que nous avons assisté. Depuis *Amelia* (2002), et ensuite dans *Amjad* (2007) et *New Work* (2011), le chorégraphe n'a pas lâché d'un pouce sa fascination et sa recherche d'incorporation/expression fine et rapide, son esthétique ascétique, masculine et martiale, faite de minuscules mouvements surgissant à toute volée, rapidissimes, qui ont fait sa renommée. Sa danse décline des tours virtuoses, dans une perfection d'exécution des lignes obliques, horizontales et verticales qui évoquent le cubisme, mais dont l'esthétique, en raison des vortex et du corps à corps intense, interpelle plutôt la tridimensionnalité concrète du vivant. Toutefois nul thème, nul personnage ne sont nécessaires à la danse. Par la répétition de figures héroïques du mouvement, le corps fractionné de

l'interprète redevient lisible. Et quand survient le moment de marche et de relâchement, celui-ci dissout alors son art dans un espace scénique vide, dépris d'intensité.

Dans *The Seasons*, la mythologie du couple, hiératique ou électrique, unisexe ou pas, ses mouvements d'ensemble jazzés et ses codes de signes faits pour un langage onirique et kabbalistique inventé n'ont pas seulement héroïsé le duo et magnifié le corps féminin. Le *duende* espagnol – propre au flamenco – de ces danseurs moulés de noir dans des costumes signés Vandal et Lock ainsi que le ballet des éclairages de Lock se déclinent sur des phrases musicales répétitives, excitant le mouvement scénique et les nerfs du public. Rien d'espagnol dans la refonte des *Saisons* de Vivaldi par Gavin Bryars : beaucoup de silence et la mise en relief de la répétition du motif musical, décanté, abstrait.

Si bien qu'il y a un opsis à la fois prévisible et unique dans ce *remake* en quelque sorte inédit : c'est un avant l'histoire de ces *Seasons* et un moment présent, donné en spectacle, insoutenable. Partout où il est invité, Lock dirige ses interprètes avec cette mise en résonance dramatique et perfectionniste qui épuise *in situ* l'écriture chorégraphique et arrache une intensité artistique à la reprise de Vivaldi : un battement organique et musical, une instrumentalisation des corps dans une visée rythmique propres aux instruments de percussion.

Ce n'est pas tout. Ces interprètes brésiliens, des hommes surtout, font valoir leur séduction et leur musculature, plus libres depuis que la rue

- le hip-hop notamment - est entrée dans l'imaginaire du chorégraphe. À cette signature singulièrement expressionniste s'ajoute un écho du cinéma de Fritz Lang, cinéaste qui paraît l'avoir souvent accompagné.

Séduction, induction

Face à l'horizon sombre, une conscience suraiguë du néant atteint le spectateur : des archétypes surgissent et s'agitent devant lui. Ce n'est pas nouveau. Lock a mis des hommes sur pointes, étiré de minuscules danseuses avec une force et dans des formes uniques. Il a marié le rock'n'roll et le classicisme, a été postmoderne quand celui-ci n'était pas encore dansé. Il a inspiré quantité de créateurs internationaux et gagné une juste notoriété. Effet de la cause, il a fait danser des combats. Même hors de sa compagnie, sa créativité demeure. Dans *The Seasons*, il tire parti de l'illusion déroutante du noir : à marier cette beauté tragique qu'on lui connaît, il fait surgir une représentation en creux de la société de même qu'il fait surgir le dispositif du cadre, sans que la danse s'éteigne.

Dans la scénographie somptueuse d'Armand Vaillancourt, le décor se devine, dramatique, à peine visible dans le noir. Encadrée d'une grande structure sculptée - mi-grands arbres amazoniens, mi-piliers de temples amérindiens -, la pièce, créée à Campinas, au Brésil, en 2014, possède un caractère fantastique, initiatique et angoissant. La musique participe par un lointain écho opératique à ce ton mélancolique qui nimbe toute la pièce. Les lignes de lumière y découpent des ossatures, des muscles. La beauté lisse et compacte des torsos - ici, une épaule sculptée ; là, un plexus rayonnant ou une partie d'abdomen ou un bras - fait illusion, irrésistiblement sacrificielle.

Cet homme morcelé, empreint de beauté, nous rassemble dans l'*opsis* que Jean-Luc Nancy décrit ailleurs - dans *L'équivalence des catastrophes (après Fukushima)* - en parlant de la mutation en cours des ordres symboliques. Ce qui survient en

tant que crise politique se voit également dans les arts, où la représentation esthétique est elle aussi en transformation : « *Les valeurs, les signes, les enjeux de ce qu'on nomme "vie" et "mort", "individu" et "communauté", "Dieu" et "homme", "histoire" et "espace", "exception" et "banalité" se trouvent dans un état particulièrement brouillé, voire chaotique à l'intérieur de la société dite "développée", aussi bien qu'à l'échelle des mêlées et des complexités mondiales. S'agit-il de "gouverner"? Mais de gouverner quoi? Un système bancaire, des entreprises supranationales? Un État? De quel type? S'agit-il au contraire de penser ce que c'est qu'être-en-commun lorsque ni Dieu ni maître ne nous donnent la raison de cet "être"? Alors, il s'agit de plus que de "politique", si ce mot ne peut plus désigner l'"espace public" que pouvait représenter la cité grecque pour ses citoyens, hommes "libres" distingués de leurs esclaves, des femmes et des étrangers.* » La danse de Lock a toujours emprunté largement aux gestes sociaux. Dans l'espace de son public, les questions collectives résonnent à même ce que l'on voit : une schématisation portée à l'incandescence de la danse, où l'individu est un être sans Dieu ni maître - et les deux par instants.

L'*opsis* n'est pas une stase ni une pause, mais un pur moment de contact entre des corps distants, de l'ordre d'une capture. Lock vous saisit, à moins que ce ne soit vous qui saisissiez son esthétique urbaine, ces mouvements naturels entre désir et hésitation, ces microperceptions du cerveau que les interprètes amplifient, tandis que, à leur insu, un langage corporel donne à lire le monde. Mais les noirs de Lock, plus travaillés que jamais, épaississent le mystère. Chorégraphe, photographe et vidéaste, il privilégie dans *The Seasons* une *mimesis* de traque, de bombardement de rayons silencieux, de prélèvement d'organes et de perfection publicitaire. Les effets de grossissement, la scansion étourdissante de plans coupés qui dirigent vos yeux sans aucun repos, ajoutent au montage visuel un aspect de

corps vivants sans visage. À votre tour, vous voici prisonniers de l'*opsis*.

Corps transis

Benjamin Delmotte, dans *Le visible et l'intouchable* (2016), écrit à propos de Giacometti qu'il faut se défaire de la vision pour voir l'homme qui marche dans ses sculptures. Issu du transactivisme de la vision selon Merleau-Ponty, ce point de vue sensoriel, qui fait intervenir autre chose que la vue dans la perception, insiste sur l'idée d'une « conversation » avec la profondeur spatiale. Si le philosophe pensait que « *la vision est suspendue au mouvement* », il semble juste, pour décrire l'émotion esthétique qui s'empare de tous à l'expérience de ces *Seasons*, de comparer l'angoisse qui se présente à une chair qui s'enroulerait autour de nous alors que la « palpation » du regard nous entraîne, sans que ni la présence ni l'extase, mais la hantise d'une collectivité interreliée et désarrimée, nous retiennent.

Ces hommes qui dansent font plus qu'un paysage. Sur cette scène noire, à l'autre bout du théâtre de caractères où des personnages spectraux nous interpelleraient par un flux de langage, il y aurait *The Seasons* de Lock, un univers battu, cru, sexué, conduit à la baguette, où le tempo remplace le temps et propose une danse lyrique et urbaine, terrible et caressante, enragée et tendre, une chorale de corps distribués pour servir la flamboyance d'un peuple, d'une époque, d'un style, d'une vitalité. Lock a choisi sa place, l'ombre, pour mettre le public entre ses danseurs et lui. De quel côté est la scène ? D'où viendra la lumière ? Autant se demander si *The Seasons* est crépuscule vespéral ou matinal. Pour l'heure, c'est un passage en mineur entre les demi-tons du jour. La tristesse qui en émane tient à ce que le créateur invisible nous inclut dans ce cérémonial implacable de découpage du jour. ■

* *THE SEASONS*. Chorégraphie d'Édouard Lock. Programme conjoint avec Nacho Duato (*Gnawa*) et Jomar Mesquita (*Mamihlapinatapai*). Compagnie São Paulo Companhia de Dança. Présenté par Danse Danse, au théâtre Maisonneuve, à Montréal, du 28 au 30 avril 2016.



PORTFOLIO

EDITH BRUNETTE

L'art comme espace public

PAR VÉRONIQUE LEBLANC

Plusieurs des pratiques artistiques qui alimentent une pensée politique du monde tissent des liens étroits avec la forme documentaire. Qu'elles exposent les conditions de fabrication de l'image afin de remettre en cause sa vérité, qu'elles élaborent des univers fictionnels capables d'affecter nos représentations du réel ou qu'elles fassent cohabiter des voix pour révéler l'influence de normes dissimulées dans l'expérience ordinaire, ces pratiques convoquent et actualisent le matériau documentaire de différentes manières sur plusieurs registres afin d'attirer l'attention sur des réalités à la fois *inscrites dans et fabriquées par* un ensemble de discours.

Le travail d'Edith Brunette, fondé à la fois sur la dissémination de gestes discrets et éphémères dans l'espace public et sur diverses enquêtes de terrain, examine ces discours qui marquent et définissent notre rapport à l'espace social. Ses investigations – notamment appuyées par la collecte d'informations et la réalisation d'entrevues multipliant les points de vue sur une même question – et ses expositions, dans lesquelles elle regroupe un ensemble d'éléments issus de sa recherche, ouvrent des espaces discursifs au sein de réalités sociales et artistiques sur lesquelles il s'agit de s'interroger ensemble.

Agir dans un espace partagé

Les interventions dans l'espace public réalisées par Edith Brunette entre 2008 et 2011 s'élaborent en relation avec le caractère prescrit des lieux publics et institutionnels. Dans *Prescriptions pour un bon ordre social* (2008-2009), l'artiste place des petits écriteaux dans des espaces collectifs, de manière à confronter les messages repérés dans certaines publicités – « *you deserve nothing less* », « *vous êtes entre bonnes mains* » – et les conditions matérielles quelconques des lieux dans lesquels elle les donne à lire. Directement adressées à ceux et celles qui les remarquent, ces affirmations – tronquées par l'artiste pour les rendre plus équivoques, puis plaquées sur les surfaces oubliées de la ville – instaurent autant de fictions quotidiennes puisant à la source de l'idéologie de la performance et de l'uniformisation des comportements.

Dans le même esprit, avec *Poses pour caméras de surveillance* (2009), elle invite quelques complices à se tenir pendant une minute dans une pose tirée d'une publicité de mode, devant l'une des nombreuses caméras de surveillance installées dans l'espace public. Cette action presque insaisissable, volontairement peu documentée, donnera ensuite lieu au projet *Caméaroman* (2011), pour lequel l'artiste compose une séquence narrative à jouer, section par section, toujours à l'intention de caméras de surveillance. Dans un premier temps, son projet consiste à orchestrer le « tournage » d'une dizaine de « performances », exécutées à l'intérieur d'autant d'institutions publiques de Montréal par des non-acteurs. Ces performances revisitent des scènes de comédies romantiques. À la suite de la production de ces segments narratifs destinés à former ensemble le récit d'une idylle amoureuse, Edith Brunette entreprend un processus de réquisition des bandes vidéos auprès des établissements concernés (en vertu de la Loi sur l'accès à l'information) afin de réunir la séquence complète. Regroupant quatre vidéos sur dix, lesquelles sont accompagnées des scénarios des vidéos manquantes et de la correspondance de l'artiste avec les institutions ayant accepté ou refusé de remettre les bandes, l'exposition *Caméaroman* s'élabore autour d'une démarche de recherche qui vise moins à montrer l'incapacité des institutions à répondre à la demande de l'artiste qu'à révéler le caractère discrétionnaire et arbitraire de l'application d'un règlement régissant la surveillance dans l'espace public. En créant des situations inédites, ces interventions dévoilent la présence persistante des différentes formes d'intégration des codes sociaux et d'un pouvoir normatif qui, tout comme la surveillance, constituent les mécanismes invisibles de l'espace social dans lequel nous évoluons.



- Nobody puts Baby in a corner!

Caméraroman, 2011
Image extraite de la scène 10
(*Dirty Dancing*,
Cégep du Vieux Montréal)



- What was that for?
- I just wanted to see how fast you could run...

EVT
23. FEB. 11 14:49:25

Caméraroman, 2011
Image extraite de la scène 6
(*Flashdance*,
Stade olympique de Montréal)



Caisse de dépôt et placement
du Québec

Centre CDP Capital
1000, place Jean-Paul-Riopelle
Montréal (Québec) H2Z 2B3
Canada
Tél. 514 842-3261
Télec. 514 842-4833
www.lacaisse.com

Téléphone : (514) 847-5901
Télécopieur : (514) 847-5445

Le 6 avril 2010

Madame Marianne Pon-Layus
Monsieur Kim Lagaude

Montréal (Québec)

Madame,
Monsieur,

La présente fait suite à votre demande d'accès à l'information datée du 4 mars 2011, que j'ai reçue par télécopieur le 7 mars 2011. Dans une lettre datée du 8 mars 2011 accusant réception de cette demande, je vous ai également informés que le délai pour y donner suite était prolongé au 6 avril 2011. Par votre demande, vous souhaitez obtenir :

*« ...copie de bandes vidéos ayant été captées dans les couloirs de la Caisse de
Dépôt et Placement du Québec en date du vendredi 4 mars 2011. »*

En réponse à votre demande, nous vous informons que nous ne pourrions pas vous confirmer l'existence ou non des renseignements que vous demandez et par conséquent, vous les communiquer s'ils existaient. En effet, leur divulgation, s'ils existaient, pourrait avoir pour effet de réduire l'efficacité d'un programme, d'un plan d'action ou d'un dispositif de sécurité destiné à la protection d'un bien ou d'une personne. L'article 29 de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels*, L.R.Q. c. A-2.1 (« Loi sur l'accès »), oblige un organisme public à refuser de confirmer l'existence de même qu'à communiquer de tels renseignements.

Au surplus, dans l'hypothèse où les documents visés par votre demande auraient existé ou existeraient encore (ce que nous ne confirmons pas) et à supposer que ce soit bien vous qui y figureriez, nous ne pourrions vous les communiquer compte tenu de l'article 29, pour les raisons que nous avons déjà exposées ainsi que des articles 14 et 53 de la Loi sur l'accès.

En effet, les documents visés, s'ils avaient existé ou s'ils existaient encore, pourraient viser plusieurs personnes pour lesquelles la Caisse aurait l'obligation de protéger les renseignements personnels. Dans l'éventualité où d'autres personnes figureraient aux

documents et sous réserve des arguments autres que ceux relatifs aux renseignements personnels, la Caisse devrait être en mesure de les identifier et d'obtenir leur consentement afin de pouvoir communiquer les documents, ce qui pourrait être une tâche difficile, voire impossible. Aussi, dans un tel cas, la Caisse n'aurait d'autre choix que de protéger ces renseignements et de refuser de communiquer les documents visés par votre demande compte tenu que ces documents, s'ils avaient existé ou s'ils existaient encore, comporteraient des renseignements que la Caisse doit refuser de communiquer et qu'ils en formeraient la substance.

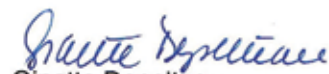
En terminant, pour votre information, nous vous faisons part de la teneur de l'article 135 de la *Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels*. Nous joignons également copie des articles 14, 29 et 53 de la Loi sur l'accès.

«135. Une personne dont la demande écrite a été refusée en tout ou en partie par le responsable de l'accès aux documents ou de la protection des renseignements personnels peut demander à la Commission de réviser cette décision.

Une personne qui a fait une demande en vertu de la présente loi peut demander à la Commission de réviser toute décision du responsable sur le délai de traitement de la demande, sur le mode d'accès à un document ou à un renseignement, sur l'application de l'article 9 ou sur les frais exigibles.

Ces demandes doivent être faites dans les trente jours qui suivent la date de la décision ou de l'expiration du délai accordé par la présente loi au responsable pour répondre à une demande. La Commission peut toutefois, pour un motif raisonnable, relever le requérant du défaut de respecter ce délai.»

Veuillez agréer, Madame, Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.



Ginette Depelteau

Vice-présidente principale, Politiques et conformité et
Responsable de l'accès à l'information
et de la protection des renseignements personnels

GD/fp

p. j.



Consensus 2012
Images extraites de la vidéo
(entrevue avec une participante
et rencontre finale)



Entente de participation de la RIPTB au projet *Consensus*

Le présent document vise à établir les conditions auxquelles la Régie intermunicipale de police Thérèse-De Blainville (ci-après nommée « la RIPTB ») accepte de participer au projet *Consensus*. Ce projet, réalisé par Edith Brunette (ci-après nommée « l'artiste ») dans le cadre de sa résidence de création au centre d'artiste Praxis à l'été 2012, porte sur les événements du 15 mai 2012 au Collège Lionel-Groulx.

La RIPTB accepte de participer à deux parties du projet : une première entrevue individuelle entre l'artiste et un représentant de la RIPTB, et une rencontre de groupe qui réunira différentes personnes présentes la journée du 15 mai. Pour ces deux parties, le Sergent Martin Charron, du service de la Prévention et des relations communautaires, a été désigné comme représentant pour la RIPTB.

Conditions de participation :

1- L'artiste accepte de faire parvenir les questions de l'entrevue à l'avance au Sergent Charron.

2- L'artiste consent à accorder à la RIPTB un droit de regard sur l'utilisation des images et enregistrements sonores du Sergent Charron qui seront captés lors de sa participation projet. Ce droit de regard est défini comme suit :

- L'artiste s'engage à présenter à la RIPTB une copie du montage final avant sa diffusion publique, que la RIPTB consultera dans des délais raisonnables. (14 Jours) *ED. 16*
- L'artiste s'engage à retirer de ce montage tout élément visuel ou sonore résultant des deux rencontres précitées avec le Sergent Charron que la RIPTB jugerait mal utilisé ou pouvant porter atteinte à son image.
- Le droit de regard de la RIPTB sur le projet *Consensus* est limité aux seuls enregistrements réalisés dans les cadres précités, c'est-à-dire :
 - o Lors de l'entrevue individuelle entre son représentant dans le projet et l'artiste.
 - o Lors de la rencontre de groupe à laquelle participera ce même représentant.
- D'autre part, les droits consentis à la RIPTB concernent uniquement les éléments visuels et sonores représentant directement son représentant. Ces éléments seront retirés du montage final à la demande de la RIPTB et avant sa diffusion publique. Une fois ces éléments retirés, la RIPTB n'aura pas d'autres privilèges sur les suites du projet autres que ceux dont elle aurait pu se prévaloir dans les cadres légaux habituels.
- L'artiste conserve ainsi le plein contrôle des images et enregistrements sonores de tous les autres participants au projet, et des usages qui en seront faits.

Entente signée à Rossmore, le 2 oct. 2012.

Edith Brunette
Edith Brunette (l'artiste)

Martin Charron
MARTIN CHARRON
Pour la RIPTB

Consensus 2012
Entente signée avec
la Régie intermunicipale
de police Thérèse-De-Blainville

Provoquer la rencontre

Au printemps 2012, alors que l'artiste est en résidence à Praxis art actuel dans la ville de Sainte-Thérèse, l'application d'une injonction contraignant le Collège Lionel-Groulx à assurer l'accès aux cours au moment le plus fort de la grève étudiante déclenche un affrontement violent entre grévistes, demandeurs de l'injonction, enseignants, parents, direction du collège et forces policières. Positionnant sa pratique à l'intérieur même de la crise, Edith Brunette réalise une série d'entrevues avec différents acteurs du conflit présents lors de la confrontation. Elle entend ainsi réunir des représentants de chacun des groupes impliqués, dans une rencontre visant à élaborer un récit concerté des événements du 15 mai 2012.

Le film documentaire qui en résulte combine des extraits de cette rencontre, tenue après plusieurs mois de négociations avec les participants, et des entrevues préparatoires réalisées entre juin et octobre 2012. Intitulé *Consensus* (2012), le film retrace le fil des événements à travers des interprétations divergentes, construisant et reconduisant des discours antagonistes. Les discussions jettent au centre de l'arène des mots comme *intimidation* ou *démocratie*, qui revêtent des significations irréconciliables pour les différents interlocuteurs. S'il permet d'entendre *a posteriori* des voix maintenues en marge du discours dominant, le film montre également que l'absence de volonté de débattre dont font preuve la direction du collège et les forces de l'ordre constitue un obstacle majeur à l'idée d'initier un dialogue. Le film pose ainsi un regard de l'intérieur sur des enjeux fondamentaux du conflit, en mettant en relief, par exemple, les rapports de force qui se dessinent dans l'image elle-même : les visages du policier et de l'étudiant demandeur d'injonction sont présentés sans entrave, contrairement à ceux d'autres interlocuteurs, étudiants grévistes et professeurs, laissés hors cadre et dont les voix ont parfois même été modifiées à la demande de chacun. L'image expose alors la posture hégémonique dans laquelle se trouvent les premiers et le phénomène de judiciarisation du conflit auquel font face les seconds. L'artiste met l'accent sur cette question en montrant à l'écran un passage de sa correspondance avec un participant potentiel pour qui le simple fait d'accepter de contribuer au projet, parce qu'il confirme sa présence à un rassemblement déclaré illégal par les autorités, pourrait être incriminant.

L'exposition comme espace de réflexion collective

Faire de la pratique artistique un espace de discussion sur notre rapport individuel et collectif au politique est central dans le travail d'Edith Brunette. Le projet *Faut-il se couper la langue ?* qu'elle présente chez Skol en 2013, regroupe un ensemble de paroles d'artistes dans un même espace. L'exposition met en relation le film documentaire *Faut-il se couper l'oreille ?* – réalisé par Jacques Giraldeau en 1970 et ayant pour sujet le rôle social de l'artiste – et une série de rencontres et d'entrevues individuelles menées auprès de quelques artistes de sa génération. Elle provoque ainsi une rencontre entre deux époques, entre un groupe (en 1970) et un ensemble d'individus (en 2013) ayant pour point commun de traverser une période d'effervescence politique. Visant à instaurer un espace d'échange sur la valeur critique de l'art, son autonomie, sa dimension politique et l'engagement de la figure de l'artiste, notamment dans le cadre d'ateliers de discussion, l'exposition laisse cohabiter une pluralité de voix qui soulignent un certain nombre de paradoxes inhérents à la question de la dimension politique de l'art. Elle oppose entre autres aux rôles d'anticonformiste et de critique liés à la figure de l'artiste son inévitable participation sociale ainsi que la capacité du capitalisme à absorber sa propre critique. Elle affirme l'incapacité de l'art à initier des mouvements de changement à court terme, et ce, malgré sa disposition singulière à interroger des significations. Elle met aussi en parallèle les dangers associés, d'une part, à un « art politique » perçu comme dogmatique et, d'autre part, à une forme de neutralité ou de désertion dont on ne sait si elle relève d'une nécessité politique d'échapper aux certitudes ou de survivre dans un système largement alimenté par le réseautage. Le travail effectué par Edith Brunette sur les textes de ses collègues (et sur les siens) présentant leurs démarches, textes qui sont aussi montrés dans l'exposition, traque le discours des artistes. La sélection qu'elle opère dans le contenu des documents témoigne, par le vocabulaire employé (« je tente », « j'explore », etc.), d'une atténuation de la prise de position et laisse apparaître une forme de normalisation du discours sur le rapport de l'art au politique.





Pages 22-23
Contre-monument à 100 millions
de brins d'herbe identiques, 2015
 Photomontages et vues de l'exposition
Monuments aux victimes de la liberté à AXENÉO7.

Un autre projet, *Cuts Make the Country Better* (2015), mené en collaboration avec François Lemieux, envisage plus directement le lieu d'exposition comme un lieu de réflexion collective prenant ancrage dans une recherche initiée par l'artiste. Ce projet emprunte son titre aux propos de Mark Rutte, premier ministre des Pays-Bas, rapportés en première page du quotidien néerlandais *NRC* dans un article annonçant des coupes budgétaires sans précédent, en 2011. Ce projet met en parallèle les effets, sur le milieu artistique néerlandais, de ces coupes draconiennes (comportant une diminution du tiers du budget alloué à la culture) effectuées par le gouvernement libéral de Rutte et certaines tendances observables au Canada. Dans la conjoncture politique du Québec de 2014-2015 – marquée par le sous-financement de l'art contemporain attribuable au gouvernement fédéral conservateur de Stephen Harper, la mise en place des politiques d'austérité du gouvernement provincial libéral de Philippe Couillard et le manque de mobilisation du milieu artistique devant la pression exercée par ces gouvernements sur le financement de la culture et du secteur public en général –, l'expérience vécue aux Pays-Bas semble préfigurer les transformations annoncées au Québec, au Canada et ailleurs dans le monde concernant le financement public des arts et la place accordée à l'art et aux artistes dans les sociétés néolibérales.





Présentée chez articule au début de l'année 2015, l'exposition déploie un ensemble de matériel produit dans le cadre de cette investigation : trois montages vidéographiques exposant une série de questions abordées par différents acteurs du monde de l'art, à Rotterdam, La Haye et Amsterdam, et une collection de phrases extraites de ces entretiens affichées au mur. Modifiées par les artistes pour être énoncées à la deuxième personne du singulier, ces phrases rapprochent de la réalité locale une série d'affirmations par l'interpellation directe des visiteurs de l'exposition et des employés du centre d'artistes : « Tu commences à réaliser que cela aura un énorme impact sur ta propre pratique. » ; « Tu n'as aucune idée de ce que peut être la valeur symbolique de l'art. » ; « Tu as beaucoup de pouvoir et des capacités intellectuelles considérables. Alors oui, tu survivras. »



Cuts Make the Country Better, 2015
Image extraite de la vidéo
produite en collaboration
avec François Lemieux
(entrevue avec
Arno van Roosmalen
et vue de l'exposition
à articule)
Photo : Guy L'Heureux

Les personnes interviewées dans les vidéos évoquent tour à tour la difficulté à se mobiliser en vue d'objectifs communs qui est vécue par le milieu artistique, le manque d'arguments des différents acteurs du milieu culturel pour justifier le rôle social de l'art et la nécessité de son financement public, l'impact néfaste de l'établissement de politiques culturelles favorisant la conservation du patrimoine au détriment de l'art contemporain et le financement massif des grandes institutions muséales devant les plus petites initiatives. Les interlocuteurs les plus critiques insistent sur la transformation profonde des discours tenus sur l'art et la figure de l'artiste dans la sphère publique, allant dans le sens d'une dévalorisation de l'activité artistique qui va malheureusement de pair avec l'intériorisation, par les travailleurs culturels et les artistes, d'un modèle entrepreneurial leur permettant



de mieux défendre la légitimité de leur travail dans une société obéissant à une logique de productivité. Ils abordent également la multiplication des évaluations auxquelles sont soumis les organismes subventionnés et le caractère quantitatif de telles évaluations principalement axées sur le nombre de visiteurs, d'expositions, d'événements, d'activités de médiation, etc. Plusieurs relatent la pression à rejoindre des publics toujours plus nombreux et diversifiés, et témoignent de même du développement de ce qu'on nomme « revenus autonomes », qui favorise, selon certains, une conception de l'art comme objet et comme marchandise au détriment d'une vision de l'art comme contribution au tissu social et à l'identité d'un lieu. L'une des interlocutrices déplore, à ce titre, l'effet pervers d'un milieu de





[REDACTED]

[REDACTED]

.... Mais je m'intéresse particulièrement

et aux relations de pouvoir
caractéristiques des rapports sociaux du quotidien.

[REDACTED] les
rapports de forces, les figures d'autorité, les postures identitaires, les
relations sociales, la masculinité, l'image de soi, le narcissisme et les mythes
de l'artiste.

[REDACTED] manières de se représenter en société

[REDACTED]



Faut-il se couper la langue ?, 2013
 Vue de l'exposition à Skol
 (détail en page précédente)
 Photos : Guy L'Heureux

l'art qui modèle ses activités sur les profils de riches collectionneurs et mécènes en tentant de les attirer dans les vernissages et autres événements faits sur mesure. Car en projetant l'image d'un produit de luxe destiné aux mieux nantis, le monde de l'art risque de perdre ses chances de montrer au public qu'il s'adresse à tous et qu'il doit être soutenu par la société. Il est également question de la résilience et du dynamisme d'une scène artistique forcée de mettre à profit l'ensemble de ses capacités créatives et intellectuelles pour faire face à la précarité, suggérant ainsi que cette nouvelle situation puisse devenir une opportunité de se renouveler.

Faut-il se couper la langue ?, 2013
 Discussion organisée à Skol
 Photo : Guy L'Heureux

Le désir de mettre en lumière la présence d'enjeux similaires dans le champ politique au Canada a amené l'artiste à se pencher sur les politiques culturelles canadiennes, québécoises et montréalaises, dans le cadre d'une résidence de recherche à DARE-DARE. Dans deux textes, intitulés « Art dans l'espace public : quand les politiques croisent les pratiques » (2014) et « là où nous allons tous dans la même direction » (2015), elle dénonce, afin de lancer une discussion publique sur le sujet, l'influence directe de ces politiques sur la production artistique contemporaine. D'une pratique de l'art *dans* l'espace public, qui caractérise ses premiers projets, à l'exercice de l'art *comme* espace public, Edith Brunette revendique le travail et les lieux de l'art comme espaces de réflexion collective et d'exercice d'une pensée critique. Les situations qu'elle met en place incitent à interroger nos manières d'être ensemble, à prendre position quant aux conditions dans lesquelles l'art s'exerce aujourd'hui et à assumer une forme de responsabilité, celle de penser sa posture dans une perspective collective.



LECTURES ET PRATIQUES CONTEMPORAINES DU RÉEL

PAR CLAUDIA BOULIANE ET BERNABÉ WESLEY

Soixante-dix ans se sont écoulés depuis les hypothèses formulées par Erich Auerbach dans *Mimésis* (1946). En considérant que le réalisme se caractérise par le choix de mettre de plus en plus en scène la vie quotidienne des gens et d'en proposer une représentation sérieuse, complexe ou tragique, ce dossier exclut l'idée que le roman réaliste français du XIX^e siècle soit le canon par rapport auquel devraient être évalués les textes à prétention mimétique qui lui sont antérieurs ou postérieurs. Nous estimons qu'il y a des réalismes, certes tous liés au désir de dire la réalité du monde empirique et de la condition humaine, mais de natures très différentes et très variées. Ceux-ci ont affaire non à une réalité immédiatement accessible, mais à un réel toujours raté d'avance et toujours déjà sémiotisé par des mots, des représentations, des langages traversant l'espace social.

LES RÉALISMES D'AUJOURD'HUI SUPPOSENT DE SE DEMANDER PAR QUELLES MISES EN FORME TEXTUELLES LES ÉCRIVAINS PEUVENT ÊTRE FONDATEURS D'UNE NOUVELLE CRITIQUE SOCIALE

De ce réel insaisissable, la littérature, le cinéma et l'art contemporain recomposent une image historiquement et socialement marquée. C'est cette interaction avec ce « déjà signifié » que nous souhaitons sonder à partir de la perspective sociocritique. Par son objet, ses hypothèses heuristiques et sa problématique générale, la sociocritique est une herméneutique de la socialité des textes. Elle a pour but premier de dégager et d'analyser les liens cotextuels et les dynamiques d'interaction qui relient les œuvres à leur *semiosis* sociale environnante. Cette perspective d'analyse suppose une prééminence du texte ou de toute autre œuvre artistique qui favorise le particulier

sur le général. Elle part du principe que les formes d'une œuvre prévalent sur leur contenu dans la mesure où c'est d'abord en elles que peuvent se lire l'historicité, la portée critique, la présence au monde et la capacité d'invention de la littérature et de l'art à l'égard du social.

La question du réalisme a récemment trouvé de nouvelles formulations dans le sillage des travaux de Dominique Viart sur la « *transitivité* » de la littérature contemporaine. Les analyses de Philippe Forest dans *Le roman, le réel et autres essais* (2007) ou d'Anthony Glinoer et Michel Lacroix sur les *Romans à clé. Les ambivalences du réel* (2014) privilégient en effet une réflexion sur l'historicité et la socialité de ce qui est désigné comme « réaliste ». Alors que des collectifs comme Inculte rassemblent dans leurs publications différents penseurs et écrivains autour des problèmes formels causés par un semblable choix esthétique, d'autres ouvrages critiques, à l'instar de celui de Sonya Florey, examinent l'évolution de *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale* (2014).

Les romans et les récits des deux dernières années ne manquent pas de personnages, d'histoires et de formes d'écriture qui reformulent de manière inusitée l'interrogation réaliste. Ils surgissent par exemple le long de la route arpentée par Luc Lang dans *L'autoroute*, par Claro dans *Crash-test* ou encore par Daniel Canty dans *Les États-Unis du vent*, récit qui dresse un panorama social de cette nation dans une déambulation qui va d'État en État au gré des différents vents du pays. De la galère des petits boulots dans *Peine perdue*, d'Olivier Adam, au chômage des *Chroniques d'une branleuse*, d'Anne David ; de l'occupation d'une usine dans *Bois, II*, d'Élisabeth Filhol, en passant par les déterminations économico-politico-culturelles de la sexualité occidentale chez Virginie Despentes, la variété d'expériences-clés par lesquelles les auteurs appréhendent la réalité est grande. Ces œuvres racontent le délitement de vies humaines confrontées au chômage, à la précarité et à des

injustices sociales qui thématissent singulièrement la survie par temps de crise économique et d'orthodoxie ultralibérale. Chacune à leur façon, de telles fictions posent de nouveau la question sociale en des termes qui rendent sensibles son urgence et sa gravité.

Ce retour du réalisme n'est pas circonscrit au domaine francophone. Pour ne donner qu'un exemple de cette littérature réaliste, la nouvelle génération d'écrivains africains abonde en auteurs qui recomposent au sein de la fiction un état du social et de la conjoncture de leurs pays respectifs. *We Need New Names* de NoViolet Bulawayo raconte ce qu'est la vie dans un ghetto situé au Zimbabwe, alors que *Dust*, d'Yvonne Adhiambo Owuor, revient sur les violences qui marquèrent les élections de 2007 à Nairobi.

LES TEXTES RETENUS TÉMOIGNENT D'UNE DIVERSITÉ FORMELLE ET THÉMATIQUE ENCORE PEU ABORDÉE D'UN POINT DE VUE SOCIOCRIQUE ET DONT L'ENJEU N'EST AUTRE QUE LA PRÉSENCE AU MONDE DE LA LITTÉRATURE QUI S'ÉCRIT MAINTENANT.

Au cinéma, des films comme *Arabian Nights*, de Miguel Gomes, *Léviathan*, d'Andrey Zvyagintsev, ou ceux de Wang Bing, grand explorateur des marges de la société chinoise contemporaine, montrent que les recours de la fiction comme du documentaire inspirent le désir d'interroger et de donner à voir une image des nouvelles réalités dont chaque réalisateur est témoin. En art contemporain, les recyclages de la culture commerciale de Thomas Hirschhorn, les photographies impersonnelles d'édifices urbains vides d'Andréas Gursky ou le photojournalisme de guerre de *The Enclave*, de Richard Mosse, dont l'esthétique du spectacle pose des questions éthiques liées à la représentation du réel, attestent encore d'une pluralité de disciplines artistiques et d'œuvres conçues en vue de redécouvrir un pan de la réalité.

Loin de prétendre traiter toutes les interrogations que soulèvent les formes contemporaines de réalisme ou de dresser un panorama exhaustif des romans, films, chorégraphies, etc., qui font la richesse de l'approche réaliste aujourd'hui, ce dossier cherche plus modestement à explorer quelques-uns des objets à la fois inattendus et opportuns, originaux et foisonnants de cette

culture et de cette pensée du réalisme. Les articles qu'il réunit ont pour pré commun une interrogation et une méthode d'analyse qui en font l'unité. Sur le fond, ils se demandent comment des œuvres littéraires et des manifestations artistiques donnent l'illusion qu'elles copient la réalité. Dans la manière de procéder, les textes présentés rendent compte de la spécificité des productions considérées en prêtant une attention particulière à des détails révélateurs : la coiffure d'un personnage, les commentaires toponymiques, les tours langagiers, une caméra à l'épaule, la maladresse d'un geste, etc.

Les réalismes d'aujourd'hui supposent de se demander par quelles mises en forme textuelles les écrivains peuvent être fondateurs d'une nouvelle critique sociale et, le cas échéant, de chercher à comprendre ce qui distingue celle-ci de celle du roman réaliste du XIX^e siècle. *Puisque réalisme il y a*, la plus récente publication de l'un des spécialistes de la question, Philippe Hamon, offre à ce sujet un élément de comparaison remarquable en étudiant ce matériau textuel à partir duquel des écrivains du XIX^e siècle traquent communément un réel fuyant. L'ambition principale de ce dossier est cependant d'identifier, de décrire et de penser certaines des expériences et des formes dans lesquelles des écrivains et des artistes contemporains appréhendent le monde qui les entoure. Parmi les *snapshots* que les romans et les récits des deux dernières années capturent de notre époque, *Quand le diable sortit de la salle de bain*, de Sophie Divry, retrace avec imagination l'itinéraire difficile d'une chômeuse et s'efforce de montrer de l'intérieur ce que c'est qu'une vie sans autre plan que l'immédiate survie sociale en régime de précarité. Dans *Fabrication de la guerre civile*, de Charles Robinson, les habitants d'une cité endurent quotidiennement l'exclusion, le harcèlement policier et administratif, la vie entre galères et petites combines pour s'en sortir, épreuves et fléaux dont le titre du roman annonce qu'ils pourraient conduire la banlieue parisienne non à des émeutes, mais à une véritable guerre civile. Toujours hors de portée, le réel suscite de nouveaux dispositifs scripturaux comme l'écriture de reportage que déploie Jean Rolin dans *Les événements*, lequel charge la toponymie romanesque de transmettre presque à elle seule un lourd passif de divisions régionales et de conflits civils.

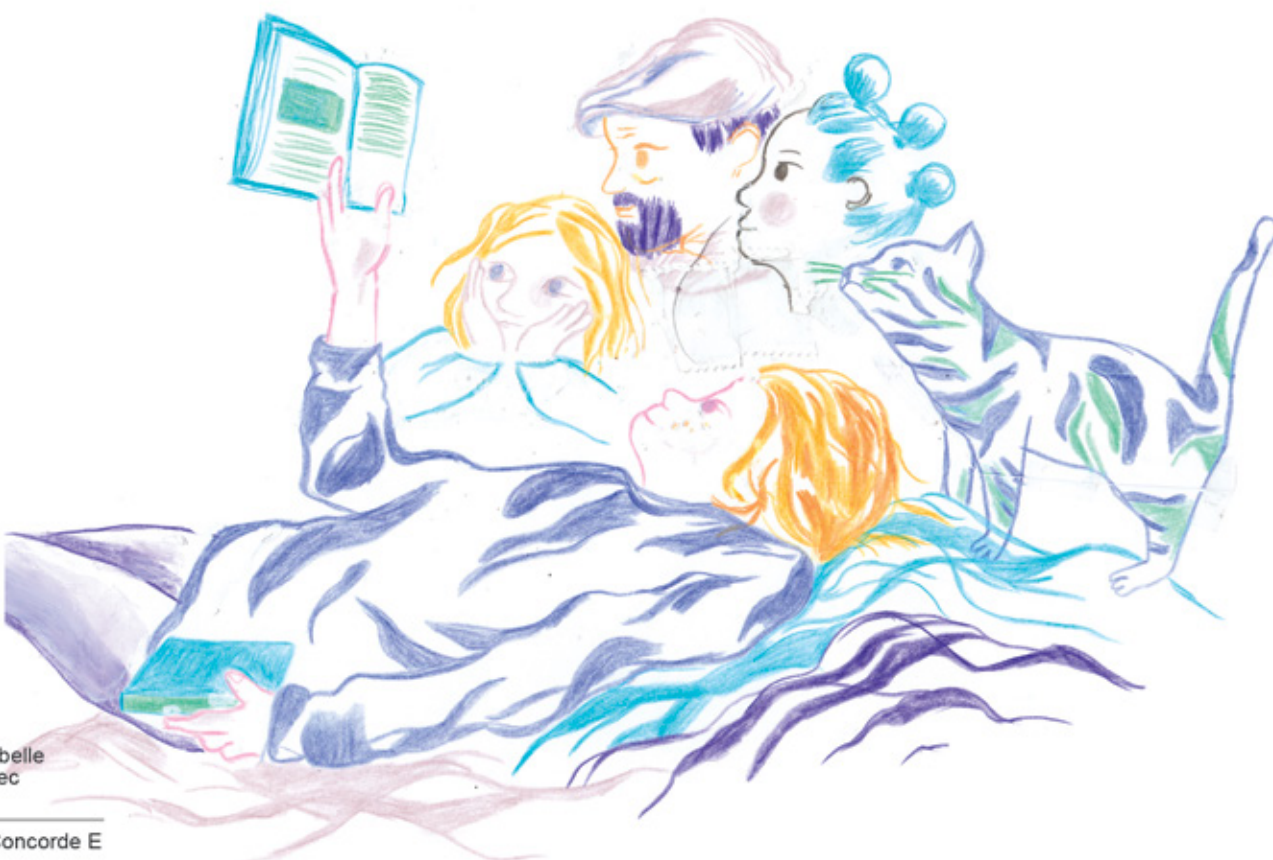
Ces réalités sont vécues différemment selon le contexte sociopolitique et selon les origines des individus. Le roman *Americanah* aborde par exemple la question raciale, plus délicate que jamais à l'heure des discussions autour du mouvement Black Lives Matter. Son originalité est de le

faire à partir d'un sujet aussi commenté que celui des soins capillaires de la femme noire : la prose d'Adichie expose, avec un humour et une finesse rares, l'étrangeté familière des significations socio-culturelles que cristallise la coiffure *afro* célébrée par Solange Knowles.

Les textes retenus témoignent d'une diversité formelle et thématique encore peu abordée d'un point de vue sociocritique et dont l'enjeu n'est autre que la présence au monde de la littérature qui s'écrit maintenant. S'il se concentre d'abord sur des textes littéraires, ce dossier envisage la conception contemporaine du réalisme dans d'autres disciplines artistiques. *American Honey*, le plus récent film d'Andrea Arnold, revisite les codes du *road trip* dans des choix de mise en scène et des manières de filmer propres au « *naturalistic style* » afin d'évoquer l'obscurité d'une Amérique où les inégalités sociales et les clivages se creusent. Si l'approche réaliste d'une frange du cinéma nord-américain paraît prendre un essor considérable ces dernières années, d'autres formes artistiques entretiennent un rapport au réel et à ses usages plus difficile à cerner. Rarement conçu sous l'angle réaliste, l'art vivant de la danse formalise

une relation à la réalité – celle des corps, celle du public, celle des salles de spectacle, etc. – qui revient aujourd'hui à l'avant-scène, après avoir été souvent mise à la marge pour laisser toute la place aux réflexions thématiques ou stylistiques.

Nous avons par ailleurs voulu ouvrir ce dossier à une écrivaine, Marie Cosnay, dont l'œuvre, encore peu connue au Québec, pose des questions d'une actualité criante, notamment celle des migrants et de la violence sociale qui a cours en France, en les déplaçant sur le plan de la langue et de la fiction pour y faire résonner de manière unique les tensions de l'histoire qui travaillent le présent. Les pages qu'elle publie ici entremêlent le commentaire de l'actualité aux récits et aux témoignages qui font du texte le lieu d'une transmission de mémoires par une voix de la revenance tout en opposant la puissance de la littérature à la bêtise des discours et aux limites de l'idéologie. La variété des disciplines artistiques et des objets d'analyse considérés tâchera de rendre compte de la richesse des représentations qu'engendre l'idée même de faire parler le réel dans les premières décennies du XXI^e siècle. ■



LIBRAIRIE
CARCAJOU



401 boulevard Labelle
Rosemère, Québec
450-437-0690

3100 boulevard Concorde E
Laval, Québec
450-661-8550

www.librairiecarcajou.com

Illustration: Julie Delporte

DU RÉALISME, DU CHÔMAGE ET DE L'IMAGINAIRE SOCIAL

PAR PIERRE POPOVIC

PUISQUE RÉALISME IL Y A

de *Philippe Hamon*

Éditions de La Baconnière, 2015, 351 p.

QUAND LE DIABLE SORTIT DE LA SALLE DE BAIN

de *Sophie Divry*

Éditions Notabilia, 2015, 297 p.



La question du réalisme en littérature, si l'on entend par réalisme l'intention de reproduire fidèlement la réalité dans un texte, est l'une de ces questions dont la critique annonce à intervalles réguliers la vanité cependant qu'elle n'a de cesse de faire encore et toujours retour, et cela depuis deux millénaires et demi au moins (Aristote).

La fiction course une réalité qui la dépasse

Puisque réalisme il y a ouvre cette question comme on le ferait d'une bogue. Son titre indique que le livre veille à éviter les épines de surface, c'est-à-dire en l'occurrence toute conception essentialiste, pour prendre acte de l'existence d'un « *désir de réalisme* », tel que le nommait Paul Valéry, et mesurer ses conséquences à l'aune de la qualité de ses fruits. Les 12 études de fond que Philippe Hamon réunit ont été publiées entre 1993 et 2014. Il y poursuit une réflexion lancée dans « Un discours contraint », texte essentiel pour les études littéraires, où il composait une manière d'« idéal-type » de l'esthétique réaliste condensé en 15 traits spécifiques (usage du *flash-back* et de la prévision, motivation psychologique des personnages, branchement de l'histoire racontée sur la « grande Histoire », recherche de cohérence par la mise en place de réseaux de redondance, écriture « *transparente* », convocation de savoirs et lexiques prévisibles, etc.). Si le florilège assemblé est irrigué par une même veine théorique, celle d'une poétique historique que métisse un souci pragmatique (en ce sens que les analyses dégagent aussi les effets produits par les choix formels sur le lecteur), chacune de ses composantes se consacre à une question ou à un aspect particulier qui accompagne les multiples façons de concevoir le réalisme en France au XIX^e siècle. L'une des qualités du volume, qui en possède beaucoup, dont une clarté d'exposé et une érudition aussi colossale que vivante, est de prendre en compte des œuvres de philosophes et de théoriciens de la littérature, mais aussi des essais que des écrivains ont écrits sur leur propre façon de créer ce que Barthes

appelait « *l'effet de réel* ». La problématique globale peut être résumée par cette question : alors qu'il prend en charge un objet qui n'est pas de langage (pour autant qu'un tel objet existe, ce qui m'apparaît fort improbable), « *[c]omment un texte nous fait-il croire qu'il copie la réalité* » ? Hamon développe cette problématique en voyageant dans ces quatre orbitales qui fondent le projet réaliste : « *[...] le modèle, l'illusion, la connaissance, la ressemblance*. » Sont tour à tour examinés la (fausse) contradiction entre le réalisme et le style (« *Balzac, c'est bien connu, n'a pas de style*. ») ; l'héritage d'Auerbach, pour lequel les deux caractéristiques principales de l'évolution du réalisme sont la suppression de la hiérarchie des styles et l'intérêt grandissant pour la vie quotidienne ; le privilège accordé à des figures de rhétorique comme l'hypotypose ainsi qu'au sens de la vue, lequel mène le lecteur à voir « *les souvenirs futurs*¹ » des gens ; le *topos* qui consiste à raconter le décryptage d'un secret ou d'un dessous dissimulé sous la surface des choses ; le « *zigzag* », principe de composition narrative qui engrosse le destin des personnages d'une série de hauts et de bas, de détours et d'avancées ; des motifs récurrents tels la liste, le catalogue, le défilé, dont l'effet est de conserver une façon d'ordre dans un monde qui en manque ; l'ensemencement du texte par nombre d'allusions socioculturelles, politiques, historiques ; l'exposition de reliques (une poupée ou un document au fond d'un tiroir, par exemple), qui sont autant de mises en abyme du fondement même de l'écriture réaliste dont le principe est de typer une image prélevée dans le temps ; la thématique du corps au travail, liée à un « *système de valeurs* » qui est décrit soit négativement, soit de façon neutre (au moins en

apparence). Cette énumération (non exhaustive) donne un indice de la densité et de la profondeur de l'essai. Si le fait de ne considérer que le réalisme français du XIX^e siècle peut être considéré comme la reconduction d'un privilège domageable tant sur le plan historique que sur le plan géoculturel (en d'autres temps ou lieux, thématiser dans un poème l'image d'un corps en train de rôtir dans les enfers, c'était ou c'est faire acte de réalisme), il donne en revanche une forte cohérence à un ensemble qui séduit particulièrement quand il ouvre les textes commentés sur des idéologies ou des savoirs extérieurs. L'un des meilleurs exemples de cette éversion concerne l'analyse du concept d'« *imitation* », qui permet de lier l'esthétique naturaliste à des polémiques agitant le monde de la peinture et à l'œuvre de Gabriel Tarde, dont il semble qu'elle soit enfin relue avec attention de nos jours, ce qui n'est que justice.



D'un réalisme qui (se) gondole

Lorsque des textes contemporains entreprennent de raconter la vie d'un chômeur, ils y parviennent en renonçant à la forme du roman ou en la gardant vaille que vaille au prix d'une déstabilisation ostentatoire de ses conventions qui inscrit le mal-être ressenti dans la matière scripturale. *Quand le diable sortit de la salle de bain*, de Sophie Divry, offre un bel exemple de ce deuxième cas de

figure. La forme du roman y est conservée, mais elle l'est comme un vieux manteau gardé dans un placard par celui qu'il habilla en dépit du fait qu'il est sûr et certain qu'il ne le renfilera jamais. En une mise en abyme quasiment masochiste, la narratrice, survivant comme elle le peut à la suite d'une facture d'EDF (l'équivalent français d'Hydro-Québec) inattendue et salée qui la prive de ressources, est elle-même en train d'échouer à écrire un roman. La pénibilité du chômage, l'obsession de devoir trouver de l'argent, le caractère procédurier et vétillard de Pôle Emploi, la série infinie des « jobines », les nécessités lassantes de la débrouille, la solitude progressive, les paroles involontairement ou volontairement blessantes des proches, la précarité chronique : tout concourt à teindre la vie de gris et à trouer en permanence le déroulement d'une narration qui devient bientôt elle-même virale. Le manteau est en conséquence lardé de déchirures que l'écriture rafistole à coups de digressions, de bouleversements typographiques, de saillies rigolotes, de néologismes spectaculaires (« *Oui, articulâcha ma mère [...]* »), de ruptures de ton, d'insertions de bouillies d'onomatopées, de citations de budgets toujours à recommencer, de refuges oniriques, de rencontres imaginées, de bouts rimés et de séquences métriques insérées dans la prose, d'excursus érotiques déplacés (imputables à son ami Hector, qui « pogne » bien qu'il soit chômeur), de collages (de publicités, d'une séance de *tchat*), de convocations intertextuelles.

Philippe Hamon signale à plus d'une reprise que le réalisme combat le romanesque, et privilégie une écriture « *transparente* », appelée aussi quelquefois « *blanche* » ou « *plate* ». Il tend ainsi à écarter d'une part toute dérive vers des éléments ne concourant pas à satisfaire le « *désir de réalité* », tels l'imagination, le fantasmatique, l'incongru, le merveilleux, les chimères, les insertions d'escapades amoureuses inutiles, d'autre part toute dépense formelle et tout jeu scriptural ostentatoires. Le moins qui se puisse dire est que le roman de Sophie Divry est tout le contraire de cela. Son « *écriture gondolée* » (l'expression est de la romancière) pavoise à pleines pages. Et il traîne en lui bien du romanesque, mais il est cité, comme s'il était devenu inassimilable, comme s'il était cloué à quelque mur pour rappeler qu'il fut un temps où la vie se présentait comme une aventure dans la durée. Mais ce dessein vital a disparu, car elle prend toute la place, cette bataille menée contre une angoisse tout entière à sa proie attachée et contre un sentiment d'impuissance que les dernières lignes disent avec une force douloureuse : « *[...] à défaut d'être parvenue à quelque chose, il arrive un moment où, quand une injustice trop patente vous est faite, il ne vous reste plus qu'à quitter la course.* »

Or, si *Quand le diable sortit de la salle de bain* est tel qu'il est et s'il est bien lisible comme un roman réaliste, ce n'est pas parce qu'il respecterait les codes esthétiques issus du XIX^e siècle et remastérisés, c'est parce qu'il est en interaction avec la façon dominante de raconter le chômage circulant aujourd'hui dans l'imaginaire social. Deux vecteurs concrescents déterminent celle-ci et traduisent des mouvements de fond issus de la gouvernance politique, de la logique de diffusion des médias grand public, plateformes informatiques comprises, et de la sagesse conjoncturelle de la nation. Du chômage, le premier vecteur fait une lecture statistique (partiellement modulable en fonction des échéances électorales) ; le second, une lecture morale. Celui-là identifie le chômeur comme un chiffre reporté sur une courbe collectivement maléfique, celui-ci le soupçonne d'être un fraudeur, personnage qui est du côté des non-dotés et de « la France d'en bas » ce que le corrompu et l'évadé fiscal sont du côté des élites. Sous les effets de l'alliance presque hégémonique du néolibéralisme et du conservatisme, tout tend à faire du chômage une honte, et du chômeur le responsable de son sort. Ces deux vecteurs ont pour résultat qu'il y a deux récits de vie disponibles pour le chômeur sur le marché narratif contemporain : un récit comptable et un récit moral. À cela s'ajoute une troisième forme, moins en demande sur la carte de l'imaginaire social, qui est celle d'un récit victimaire, soit misérabiliste, soit compassionnel. Dans les trois cas de figure, ce qui disparaît, c'est d'une part la capacité de se projeter dans l'avenir pour un chômeur auquel il est demandé d'être « flexible », « mobile », doté d'un CV administratif à jour et dont la vie est fragmentée en séquences indépendantes, d'autre part le double fait que le chômage est un droit et que celui qui émarge au chômage est un citoyen à part entière.

Le roman de Sophie Divry s'efforce de montrer de l'intérieur ce que c'est qu'une vie sans autre plan que l'immédiate survie sociale en régime de précarité. Son humour, sa virtuosité, son inventivité, sa franchise, sa dépense, tout en lui contredit les récits préformatés de la vie d'une chômeuse qui viennent d'être indiqués. Par là, par cette critique de ce qui se donne et s'impose en ville pour « la réalité », il est bel et bien réaliste, mais d'un réalisme actuel où la drôlerie, souvent tournée contre soi, la singularité énergique de l'écriture et des ressources du romanesque sont mobilisées pour combler le déficit causé par l'impossibilité d'envisager l'avenir et de donner du sens au temps en faisant, comme disait Sartre, « *de sa vie un projet* ». En d'autres termes, le chômage, c'est cela. ■

1 Citée par Philippe Hamon, l'expression est de Vladimir Nabokov, dans *Détails d'un coucher de soleil*.

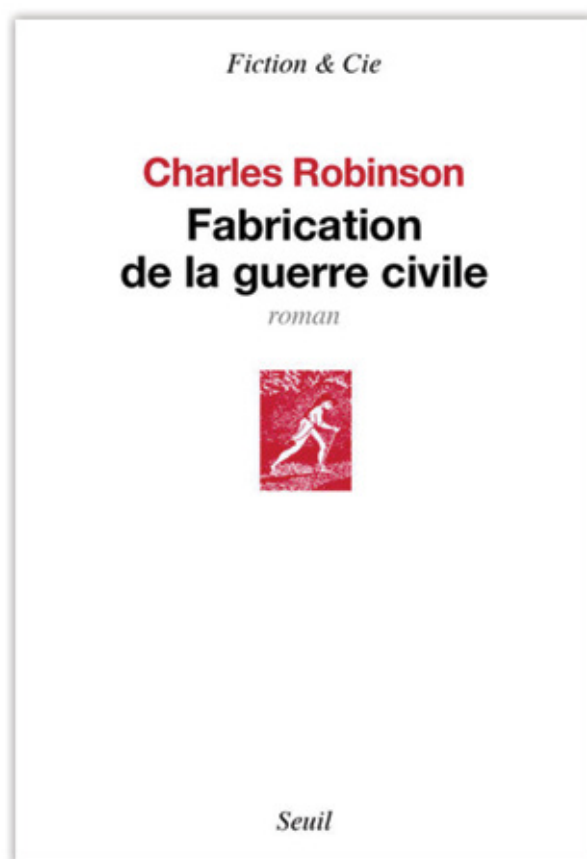
LE RÉEL DE L'AUTRE CÔTÉ DU PÉRIPH'

PAR BERNABÉ WESLEY

FABRICATION DE LA GUERRE CIVILE

De Charles Robinson

Éditions du Seuil, 2016, 635 p.



Après y avoir consacré son second roman, intitulé *Dans les cités* (2011), Charles Robinson revient fouler les pavés de la banlieue française avec *Fabrication de la guerre civile* (2016). Dans ce dernier roman, un projet de rénovation urbaine impose la destruction de la Cité des Pigeonniers, l'un de ces quartiers mal famés de l'agglomération parisienne, dont les habitants font l'objet d'un plan d'expulsion. Alors que les édiles locaux ont « acté » la démolition prochaine des « tours », le

jour où débutent les travaux, les adjoints du maire ont perdu de leur excitation : « *La pelleteuse n'a rasé qu'un dixième du périmètre attendu. Lent. Long. Quelque chose de maussade s'est installé. Un léger dégoût causé par le décalage entre la décision, l'action et le réel. Cette saleté poisseuse qu'est le réel.* » Si réalisme il y a dans ce roman, c'est par son interaction avec l'un des discours que ces mêmes autorités dépitées tiennent au sujet de la banlieue et par sa reconfiguration singulière des formes attendues du roman réaliste afin d'évoquer les réalités de cette même banlieue.

La composition d'ensemble du roman fait des 322 appartements de la Cité des Pigeonniers un écheveau fictionnel qui, à la façon d'une *Vie mode d'emploi* située de l'autre côté du périphérique – l'auteur est coutumier des jeux littéraires oulipiens –, raconte des histoires de galère et peint des portraits de naufragés du social à partir d'un même édifice. Les caves de ce dernier forment un « *puits sans fond [qui] grouille de matières mortes, de récits mythologiques, de rancœurs, de trouilles, d'épreuves initiatiques et de menaces* », entrailles de la cité d'où surgit une mythologie des enfers dont le roman tire sa narrativité fauve. Celle-ci consiste à découdre la trame du roman réaliste dans une prolifération de microfictions qui recomposent les épreuves auxquelles est confrontée une population en manque d'écoles, de logements sociaux et d'emplois. La galère de couples asphyxiés par les impayés, d'équipes de travailleurs *au black* ou de mères éreintées par les ménages font ainsi l'objet de portraits-récits qui, loin de s'en tenir à un regard neutre, érigent à hauteur de légende une dérive existentielle, comme celle d'un père de famille, « *déjà enténébré par la krutz'* », qui erre dans la cité comme un fantôme pour cacher honteusement son récent chômage.

Chaque habitant y est confronté à l'exclusion, à l'absence d'emploi, à la répression policière et au règne des *caïds*, seigneurs du crime local qui sont les seuls à offrir du travail dans les parages, etc. Ces dangers et ces épreuves forment une suite de combats, et la violence s'invite partout, y compris dans l'intimité des corps comme celui, couvert de tatouages, de Bégum, ado téméraire et fugueuse dont l'avenir érotico-charnel est anéanti par l'industrie du porno amateur. C'est pourtant dans cette souffrance infligée aux corps et aux esprits que le roman trouve sa propre poéticité, dévolue à saisir ce que la parole ne fait pas advenir, les espoirs brisés et la rage impuissante d'une génération. Celle de Budda, boxeur qui *deale* en vue d'ouvrir un jour une salle de boxe dans le quartier, est ainsi spectralisée dans le vestiaire du gymnase où il s'entraîne : « *Une vapeur brûlante s'échappe par la porte des douches. Le fantôme de tous les efforts accumulés, de la tension et du stress, de la rage.* »

« CETTE SALETÉ POISSEUSE QU'EST LE RÉEL. »

La toponymie du roman renvoie, elle, à une autre forme de violence. Elle délimite un quartier accessible seulement par des trajets en transports en commun longs et compliqués et situés à la marge d'une ville construite selon une hiérarchie d'exclusion horizontale dont le roman inverse intelligemment la perspective : « *Paris, c'est loin de tout* », comme l'observe M. Cet espace transforme le phénomène de « ghettoïsation » en un huis clos à ciel ouvert qui respecte l'unité de temps, de lieu et d'action d'une tragédie classique pour dire le drame de vivre selon une géographie qui programme l'exclusion et la faillite sociales.

À cette violence géographique s'ajoute celle de l'expulsion elle-même. La démarche dissimulatrice et les stratégies de relégation de la mairie mettent en œuvre un harcèlement administratif – proposer aux délogés trois offres de logement et leur demander de justifier chaque refus, puis placer les candidats ayant plus de trois refus sur une liste noire – et une logique prédatrice qui s'en prend d'abord aux familles les plus fragiles pour inciter plus facilement les autres à partir. Peu à peu émerge une stratégie d'élimination, forme de darwinisme social mise en parallèle avec les émissions de télé-réalité que regardent certains résidents de la cité. Une même scène revient comme un leitmotiv central du roman qui raconte l'existence vécue dans la hantise du jour de l'expulsion. Le père ou la mère d'une famille se retrouvent devant un dossier administratif posé sur la nappe de la table de la cuisine. Le formulaire de « *diagnostic social* » indique qu'ils sont considérés à la manière d'une maladie. Dans une grille de petites cases à cocher,

des lignes trop serrées où il est difficile d'écrire, se dissolvent 20 ans de bonnes relations de voisinage et de copinage de palier.

Mille et un tours de l'économie informelle

Alors que l'État se montre impuissant à offrir du travail et des perspectives d'avenir à cette population de déshérités, l'administration et les forces de l'ordre exercent encore miraculeusement leur pouvoir de contrôle et de sanction. Le roman attribue cette violence institutionnelle à ce qui reste de l'État-providence, désormais limité à une administration répressive. Les inspecteurs du travail qui font la chasse aux sans-papiers, les permis, les autorisations, les procédures, les justificatifs, les rendez-vous obligatoires, les « *mises aux normes* » énumérées au fil du texte dressent l'inventaire critique d'une bureaucratie de la répression qui régule le travail et l'économie de telle façon qu'elle brime toute initiative personnelle.

Seule une vaste économie informelle, en partie illicite, accorde à tous les laissés-pour-compte de l'État et de l'économie de marché la possibilité d'assurer leur subsistance. Dans le bric-à-brac des marchés des cités, les fripiers et les brocanteurs comme Blob, bibelotier alibabesque, permettent de commander à peu près n'importe quoi à des tarifs « *tombés du camion* ». Pour trois fois rien, l'art vestimentaire de Ly Lan transforme les copines en reines d'un soir tandis que Mong Mong, lui, démocratise l'art du *pickpocket* en dépouillant les touristes chinois. Tatouer ou *graffer*, faire du *biz'* avec de la répartie, se battre, ouvrir des voitures, voler sans se faire attraper, *dealer* sans mourir, ce sont là quelques-uns des savoir-faire acquis à la marge du social et par l'expérience de la rue, dont le roman montre qu'ils représentent un point de vue sur la société et constituent le seul mode de survie des laissés-pour-compte du travail par temps de capitalisme avancé.

La langue de la concertation démocratique

Cette violence bureaucratique tourne à plein dans le *novlangue* lénifiant que la mairie emploie pour faire accepter aux habitants le projet d'expulsion et de relogement ourdi contre eux. Si la « LTI » de Victor Klemperer représente le pendant national-socialiste du *duck speak* stalinien, la corruption moderne du langage qu'explore le texte est celle de la *consultation démocratique*, du jargon des « experts », des acteurs sociaux et des édiles municipaux à l'ère du « politiquement correct ». Dans l'anatomie verbale qu'en fait le roman, cette langue cherche toujours à mettre la réalité sous le tapis et tue le conflit social par le consensus mou et l'éloge d'un *statu quo*, entendu comme la plus efficace mise à mort de l'expression démocratique.

Le livre déplace *la fabrique du consentement* sur le plan de la fiction pour lui faire subir toutes sortes de manipulations et de dérives. Les bribes de rapports, les études sociologiques et les documents qui sondent le « *ressenti des habitants* » s'égarent dans la grande prose de la cité. Au contact hostile de cette dernière, le phrasé administratif révèle deux traits majeurs de l'idéologie : la perte stupéfiante du sens de la réalité et la manipulation du langage à des fins politiques. Il est ramené à une guimauve verbale de l'évitement et du cosmétique, parole experte en velléités sans suite, concertations autistiques et sensibilisations insensibles que le texte décrit comme une « *langue-écran* » faite pour occulter le réel qu'elle désigne.

ROBINSON DIT TOUTE LA DISTANCE QUI SÉPARE CE QUI PASSE EN VILLE POUR LA RÉALITÉ DES BANLIEUES ET LE QUOTIDIEN DE CEUX QUI L'HABITENT.

'Cause I'm a voodoo child

Face à cette violence bureaucratique, le roman ne recourt pas à une écriture « transparente » ou à la motivation psychologique des personnages que l'on pourrait attendre d'un roman réaliste. Écrit à la première personne, il évite également le piège de l'authenticité du récit de retour mené par un « Je » qui revient dans la cité où il a vécu, le narrateur étant d'emblée considéré comme un étranger parce qu'il a quitté celle-ci. Le réflexe réaliste de l'écriture de Robinson consiste à inscrire la violence ressentie dans la plasticité du langage lui-même. Le roman réinvestit ainsi les modes de protestation visibles et audibles dans le paysage urbain comme une langue susceptible, par la violence sociale qu'elle véhicule, de faire éclater la guerre civile annoncée par le titre. La prose robinsonienne est dotée d'une « *fonction vaudou* » qui réinvente la violence dans les formes du texte afin de « *substituer à l'ordre du discours dominant, un double mode, face et envers d'une même médaille : la peur et la possession* ». Cette langue « vaudou », prose barbarisée et ensauvagée, relève du « *vandalisme créatif* » : elle déplace l'affrontement social dans une convulsion verbale qui substitue à ce qui passe pour la réalité des banlieues la langue de ses habitants, dans laquelle le duel des autorités

contre les incivils tourne à l'avantage des seconds. Elle fait un feuilletage corrosif et disparate de la langue administrative à échelle municipale, de celle du crime, des slogans de publicité à but mercantile, des textos de jeunes, du journalisme elliptique du fait divers, etc. À la possession des richesses, le texte oppose le recueil de toutes les formes de dégradation qui mettent à mal l'ordre symbolique de la ville : incendie des véhicules, mobilier municipal vandalisé, scarification des portes d'ascenseur, accumulation de frigos et de parpaings sur un toit pour stopper les voitures de police, *tags* sur les wagons du RER (« *ANIMO SOCIO=BETAY* »), tatouage des façades pullulent sur les murs de la ville comme dans les formes du roman, dont ils perturbent jusqu'à la typographie. Ces modes de dégradation de l'espace, réinvestis de leur force contestataire, sont dans l'espace du texte ceux d'un chiffonnier contemporain qui reprend leurs biens aux possédants par la souillure. La fonction vaudou y réinvestit de puissance magique le rebut et les détritiques du social que néglige le non-initié et les entremêle au rap, au slam, aux bribes d'émission de « *radio buzz, la radio de la cité* », dont le refrain revient pour dire la textualité d'un champ de bataille urbain devenu langue d'envoûtement.

En bon romancier, Robinson dit toute la distance qui sépare ce qui passe en ville pour la *réalité des banlieues* et le quotidien de ceux qui l'habitent. Le texte attaque symboliquement le lexique contemporain de la concertation démocratique et le désigne comme la « *langue-écran* » de notre époque, *novlangue* qui nie la réalité qu'elle prétend désigner. Au contraire, les portraits de galériens, les récits de vies en dérive, la toponymie urbaine de l'exclusion et la prose vaudou du texte rattachent le microcosme de la cité qui constitue l'univers du roman à l'état d'une France frappée par les violences sociales qu'imposent le néolibéralisme, la répression institutionnelle et la violence policière. Sans rien nier de ce que subissent les déshérités de l'espace urbain, le roman retourne la violence sociale qu'il raconte sur la langue elle-même afin d'inventer une prose barbare et ensauvagée, mode d'expression qui, dans le monde de l'écrit, restitue quelque chose de la ruse et de l'humour, des savoirs non académiques, de la créativité et de la détermination de ceux qui continuent d'habiter une société qui les désigne comme exclus du social. ■

1 Bière bon marché.

FRÉNÉSIE PATRIMONIALE ET MONUMENTALE

PAR SOPHIE MÉNARD

LES ÉVÉNEMENTS

de Jean Rolin

Éditions P.O.L, 2015, 208 p.

Le roman *Les événements*, de Jean Rolin, s'ouvre sur les ruines d'une guerre civile : des « voitures détruites » jonchent les chaussées parisiennes, des « militaires en treillis » montent la garde près de la fontaine de la place du Châtelet, l'« épave calcinée d'un véhicule blindé » gît sur le pavé, des « barrages » routiers filtrent les quelques automobiles qui osent circuler sur le boulevard du Palais. La France telle qu'on la connaît a, en partie, disparu.

Ce récit descriptif se déroule après les hostilités qui ont mené à une guerre et qui ont laissé le pays à la merci de poches de résistance, de milices et d'armées étrangères. La situation initiale affirme donc l'existence d'un désordre social. Or, aucune explication historique ou politique ne donne rétrospectivement d'informations sur la nature des événements. Le lecteur sait, en effet, peu de choses sur le conflit, sinon que la « Force d'interposition des Nations unies en France » (FINUF), des milices d'extrême droite, une coalition de mouvements d'extrême gauche, des djihadistes, une milice communiste et une milice chrétienne des Forces libanaises se disputent des territoires. Il sait également qu'un homme part de Paris en direction du Sud pour porter un colis ; en cours de route, ce dernier affronte des épreuves, rencontre des informateurs et des opposants et, enfin, accomplit sa quête, qui est, somme toute, sans véritable objet. Ce narrateur-personnage obscur dont on ne connaît ni le nom, ni le métier, ni le statut social, ni les projets n'a qu'un seul but : la fuite. Les motifs généraux de ses déplacements demeurent nébuleux, mais son



attention soutenue pour les paysages est affichée : parcourir les villages et les villes de la France lui permet surtout de les décrire et de les nommer.

Si le récit distille çà et là des blancs, c'est que l'action y est toujours subordonnée à la description. N'est-ce pas une manière de mettre en cause l'enchaînement et l'orientation des événements propres à tout récit ? La narrativité rolinienne ne s'orchestre pas selon une suite logique des conduites et des causalités. On ne lit pas ce livre pour son histoire ni

pour son intrigue, car elles sont insignifiantes, mais on le lira avec intérêt pour sa langue ironique et, surtout, pour sa pensée paysagère. Le laminage événementiel a pour contrepartie une juxtaposition de morceaux descriptifs du terroir français.

Histoire d'un patrimoine régional : s'il y a du réalisme à l'œuvre chez Rolin, il se terre dans ces zones culturelles et topographiques, qui n'ont rien de terminal. Il n'est pas à trouver, dans la diégèse de ce récit, d'anticipation qui érigerait un imaginaire de la fin. Toutefois, réalisme il y a, si l'on veut bien donner à cette notion fort complexe le sens de manières singulières de dire, de faire et de décrire l'espace social et culturel. Le roman rolinien doit certes être interrogé dans son rapport à la *mimesis*, mais il est surtout à lire en fonction des multiples logiques socioculturelles qui le structurent : l'accent narratif mis sur le patrimoine et le monument nous semble motiver un réalisme ethnologique.

Toponymie patrimoniale

Les événements se caractérise par une frénésie toponymique : boulevard de Sébastopol, gare de l'Est, place du Châtelet, boulevard Saint-Michel, carrefour Port-Royal forment, dans le court premier chapitre, la ligne droite traversée à toute vitesse par le narrateur fuyant Paris. Clermont-Ferrand, porte d'Orléans, avenue Aristide Briand, avenue Marx Dormoy, carrefour, étrangement nommé, de la Vache Noire, Paris ponctuent, dans le chapitre suivant, le trajet qui parcourt la périphérie parisienne. Les itinéraires alignent les toponymes, lesquels activent un paradigme indiciaire centré sur l'appellation des villes et des villages, traces d'un « avant les événements ». Noms de rues, d'intersections, de bourgs ruraux, de régions, de hameaux sonorisent et spatialisent la langue du texte, qui s'efforce de topographier le territoire du pays bouleversé par l'irruption du conflit civil. Serait-ce à un voyage au pays des noms propres que nous convie ce narrateur pourtant lui-même anonyme ?

ORCHESTRANT UN RÉPERTOIRE COLLECTIF DE RÉFÉRENCES ET UNE PLURALITÉ HISTORIQUE, [LE ROMAN] SE SAISIT D'UNE RHÉTORIQUE PATRIMONIALE ET D'UN DISPOSITIF MONUMENTAL

La multiplication des détails topographiques et toponymiques est caractéristique d'une esthétique de type réaliste. Elle génère aussi des effets de culture : le récit ventile un savoir patrimonial du territoire. La litanie des désignations spatiales ranime de véritables paysages régionaux : « *Au-delà de Pithiviers, la route, sur une trentaine de kilomètres, filait droit à travers des champs [...]. Plus loin, passé Chilleurs-aux-Bois, commençait la forêt d'Orléans [...]. C'est entre Loury et Traînou que, pour la première fois, j'ai remarqué sur les talus des touffes blanches de pâquerettes [...]. Entre Fay-aux-Loges et Châteauneuf, la route franchissait successivement un canal, puis une autoroute [...].* » Dans cet ordonnancement linguistique et sémantique de l'espace (qui n'est pas nécessairement décrit, mais est toujours nommé), les toponymes font signes. Ils renvoient à une mémoire à l'échelle locale, à des imaginaires folkloriques et langagiers : *Traînou* évoque *trois noues* tandis que *Chilleurs-aux-Bois* connote *chieurs aux bois*. Bref, ils ne sont pas que des effets de réel – au sens où l'entendait Barthes de signes qui ne sont présents que pour proclamer : « Nous sommes le réel. » –, ils constituent déjà des microrécits organisés par des signifiants, des histoires, des légendes.

Ce travail onomastique du texte suggère une appropriation mémorielle et anthropologique de l'espace et donne une tessiture localisée au trajet du narrateur. Il se conjugue également à une réalité urbanistique de la spatialité, condensée prosaïquement dans une enfilade de chiffres qui désignent les voies rapides : « *la départementale 921* », « *la départementale 48* », « *la N 20* », « *l'autoroute A 10* », « *l'intersection de la N 20 et de la D 120* », etc. La nomination numérique ne recèle pas les « *pouvoirs magiques* » et historiques « *dont les noms propres disposent* », écrit Michel de Certeau dans ses « *Pratiques d'espace* », lesquels sont davantage aptes à l'enchantement et à l'imagination : « *Pas plus que dans celle de Sermaises, je n'ai rencontré de difficultés dans la traversée de Pithiviers. Tout au plus ai-je dû accélérer, dans l'intervalle, à l'entrée de Bouzonville-en-Beauce, ou peut-être d'Intville-la-Guétard, pour éviter un type [...].* » Ces lieux-dits, on l'entend, possèdent une dimension motivée qui garantit la reconnaissance et la maîtrise du territoire : ce sont avant tout des espaces de langage. Ce sont aussi, si l'on veut penser le réalisme rolinien, des bornes géographiques, référentielles et culturelles : dans un pays en crise identitaire et en guerre civile, la désignation onomastique est une manière d'afficher une appartenance nationale, d'exposer une connaissance du territoire et de se réapproprier une identité. Elle nous rappelle également que les conflits n'ont pas lieu que dans les grandes métropoles : Langeac, Mirandol, Prades, Naussac, Pau-de-Montvert, le hameau de Prat Souteyran, Salbris, Langogne, etc., servent de terreaux et de terrains aux hostilités.

Enfin, mentionnons que, si l'enfilade toponymique génère, pour le lecteur familier, des lieux et des effets référentiels, ceux-ci ne sauraient être les mêmes pour le lecteur éloigné, géographiquement et culturellement, de ce monde local. L'effet de réel/de culture est à degrés variables.

La monumentalisation des lieux

À l'inscription topique du roman répond une fiction irréaliste, voire humoristique, qui déconstruit le crédit de réel consenti par le lecteur (indigène) aux nominations territoriales. L'humour pince-sans-rire caractéristique de l'écriture de Rolin contribue en partie à refouler le pacte réaliste. Parsemant des lazzis placides à certains moments et ironiques à d'autres, cette langue narquoise construit un tableau absurde et grotesque du conflit. Ainsi, une partie de Marseille est sous le joug de l'al-Qaïda, dans les Bouches-du-Rhône islamiques, Châteauneuf-sur-Loire est en proie à d'intenses combats, et, enfin, les montagnes du parc naturel régional Livradois-Forez deviennent le refuge des membres dissidents du Hezb, qui

commettent des attentats à Clermont-Ferrand pendant que le gouvernement s'est mis à l'abri sur l'île balnéaire de Noirmoutier ! Que l'humour policé par le style rolinien trame une mise à distance des événements du récit ne l'empêche pas de conférer une plus-value symbolique, d'une part, à des lieux qui n'auraient autrement qu'une valeur littéraire résiduelle et, d'autre part, à un nouveau type d'appropriation symbolique du territoire.

LE ROMAN SE CARACTÉRISE [...] PAR UNE FRÉNÉSIE MONUMENTALE, SYMBOLE FORT DES ÉVÉNEMENTS ET DES LÉGENDES QUI ONT FAIT LE PAYS ET QUI ONT MARQUÉ LE PAYSAGE.

Le récit de ce conflit paradoxal présente une refondation de la division et de la politique régionales tout en manifestant un intérêt pour certains éléments du passé qui servent de balises mémorielles à la patrie française : le narrateur observe la statue du maréchal Ney au carrefour Port-Royal ; les photographies du pont à Châteauneuf, « dans l'état où l'a laissé la débâcle de 1940 » ; « une colonne commémorant la crue de 1846 et dédiée "Aux braves marins de Châteauneuf" » ; « un monument discret commémor[ant] l'exécution par les Allemands, le 26 août 1944, d'un résistant du nom de Jean Cordin » ; « une plaque de marbre, disjointe du monument mais solidaire de celui-ci, honorant la mémoire de "49 aviateurs des escadrons 44, 49, 106 et 219 de la RAF, morts pour notre liberté le 8 mai 1944" » ; et ainsi de suite.

Le roman se caractérise aussi par une frénésie monumentale, symbole fort des événements et des légendes qui ont fait le pays et qui ont marqué le paysage. Orchestrant un répertoire collectif de références et une pluralité historique, il se saisit d'une rhétorique patrimoniale et d'un dispositif monumental, et multiplie les renvois à une mémoire commune, à des objets vénérés (comme la Vierge parturiente qui est « le monument le plus illustre de Brioude »), à des signes et à des plaques

commémoratives qui signalent un temps d'avant les événements. La surdétermination des monuments et des toponymes est la conséquence logique du conflit civil qui décime le passé du pays et les lieux aimés de la région, « vestiges d'une civilisation disparue ». Curieusement, elle est à la fois une forme ironique de culte romantique des ruines et une remise en cause des « lieux de mémoire », selon le concept de Pierre Nora.

Enfin, on notera un contraste frappant entre l'enthousiasme historicité monumentale du texte et l'arasement narratif des événements au cœur du récit. Cette guerre « de faible intensité » laisse certes des marques sur le territoire, mais elle n'a pas encore de régime d'historicité : l'événement n'apparaît pas sous la loupe de l'intrigue historique (pas de date, pas de durée, pas de héros, pas de chef mémorable, pas de contextualisation), mais sous celle d'une pensée paysagère et patrimoniale qui s'attarde aux éléments et aux spécificités du décor français.

L'écriture rolinienne est organisée par des logiques discursives qui sont caractéristiques du monde contemporain : discours d'actualité, de guerre, de topographie, du monument condensent des régimes de temporalités hétérogènes, donnent au récit une dimension réaliste et produisent une efficacité ethnologique. Elle nous invite, de surcroît, à interroger le sens du patrimoine, lorsque celui-ci est abandonné au flux des réappropriations et usurpations politiques (comme ici en temps de guerre). On peut dire, en somme, que les seules circonstances marquantes des *Événements*, de Jean Rolin, sont cette dégradation offensive et ce refaçonnage fatal du paysage, des lieux, des routes, des villages. Ce sont, enfin, tous ces phénomènes de conversion spatiale : changements d'occupants, de gouvernements, de saisons et de narrateurs (il y en a deux dans ce récit), outre qu'ils déjouent les attentes du lecteur, modifient les valences locales et les vocations historiques des espaces parcourus, sis entre héritage et adaptation. Ce récit offre une revanche symbolique à des lieux qui sont généralement dépourvus de légitimité culturelle et littéraire. ■

POUR
TOUT
SAVOIR
SUR
L'ART
ACTUEL
AU
JOUR
LE
JOUR

RÉSEAU
ARTACTUEL
.org

POLITIQUE DE LA TRESSE EN 20 CIRCONVOLUTIONS

PAR DANIEL GRENIER

AMERICANAH

De Chimamanda Ngozi Adichie

Anchor Trade, 2013, 608 p.

1. Cela fait longtemps. C'était en 1992. On se souvient surtout des premières images du générique, où apparaît un drapeau américain se consumant dans les flammes jusqu'à former un grand « X » dans l'écran, avec, en fond sonore, un discours qu'on pourrait qualifier d'incendiaire au sujet de l'Amérique et de la question raciale. Pourtant, ce n'est pas du générique de *Malcolm X* dont je veux parler, mais des minutes suivantes du film de Spike Lee, durant lesquelles on assiste non seulement à une franche rupture de ton, mais à une opération d'une grande banalité et d'une extrême violence : le premier *conk* du jeune Malcolm ou, en termes moins techniques, son premier défrisage.

2. La scène est comique, le dialogue est rythmé et efficace. Malcolm, qui se nomme encore Little en ces temps-là, doit subir cette initiation : c'est un passage obligé. Les vieux habitués du salon de coiffure rigolent, lui font peur en le préparant à ce qui l'attend. Il faut souffrir pour avoir de beaux cheveux lisses, « *got to make it straight* », plaisantent-ils, et le jeu de mots phallique les fait tous rigoler. Pendant ce temps, Shorty, interprété par Spike Lee lui-même, prépare la concoction qui déclenchera la réaction chimique : pommes de terre tranchées, œufs crus, et une bonne dose de déboucheur à tuyaux Red Devil. Quelques secondes après l'application de la pâte gélatineuse sur les cheveux de Malcolm, ce dernier n'en peut plus : son cuir chevelu est en feu. On tente de le retenir le plus longtemps possible, mais il parvient à se dégager et à plonger sa tête sous l'eau du robinet. Le volume de la bande-son augmente, le jazz se fait plus rapide, on rince la tête de Malcolm en suivant la cadence du swing et on sort le peigne pour voir si ça a fonctionné. Les sourires fusent de partout : les cheveux de Little sont presque blonds et ils sont maintenant malléables et lisses. Exit les *kinky hair*. Pour un temps du moins.



3. Il y a quelque chose de burlesque dans ces images qui, malgré leur présence dans un document biographique, s'offrent au spectateur comme un « présent » – sans le recul du temps et de l'analyse – servant à montrer une réalité quotidienne de l'homme afro-américain en plein processus d'aliénation quasi jubilatoire. Ce dernier affirmant d'un côté sa virilité, son insouciance, et

de l'autre son désir inconscient de s'effacer (ou de se « défacier ») pour se fondre dans l'Amérique blanche. La dernière phrase, qui revient à Malcolm Little, en dit long sur cette volonté de disparition qui sera un des motifs les plus prégnants de la culture et de la littérature afro-américaines du XX^e siècle : « *Looks white, don't it ?* »

4. Dans son autobiographie, publiée en 1964, Malcolm X décrivait pourtant ce même moment en insistant longuement sur son aspect dégradant (psychologiquement) et nocif (physiquement), sans avoir recours à l'ironie ou à la caricature. Loin de l'ambiance loufoque des images de Lee, loin du grain suranné du Boston des années 1940 reproduit sur pellicule à grands frais et à grand renfort de figurants, le témoignage autobiographique du grand *leader* noir est autrement plus explicite dans sa condamnation du « suicide identitaire » que représente le défrisage : « *How ridiculous I was ! Stupid enough to stand there simply lost in admiration of my hair now looking "white", reflected in the mirror in Shorty's room. I vowed that I'd never again be without a conk, and I never was for many years. This was my first really big step toward self-degradation : when I endured all of that pain, literally burning my flesh to have it look like a white man's hair. I had joined that multitude of Negro men and women in America who are brainwashed into believing that the black people are "inferior" – and white people "superior" – that they will even violate and mutilate their God-created bodies to try to look "pretty" by white standards.* »

5. C'est un choix esthétique clair que fait Spike Lee en évacuant de la scène filmée l'aspect *a posteriori* et réflexif qu'elle prend dans l'autobiographie. Bien sûr, le spectateur doit « comprendre » que Malcolm et Shorty sont « ridicules » d'agir ainsi, comme le dit explicitement Malcolm X dans son autobiographie, mais c'est un autre aspect qui est exploité ici par le réalisateur, soit le refus d'une sagesse (directement associée à l'écrivain qui se penche sur son passé pour l'évaluer et en tirer des leçons) inaccessible aux personnages au moment où ils agissent. Ce qui, tout en évitant d'édulcorer l'aspect controversé de leurs gestes, injecte une dose de réalisme identitaire dans une scène aux contours caricaturaux.

6. Évidemment, les rôles de l'autobiographie et de la biographie filmique sont différents : elles ne cherchent pas à décrire la même chose au même moment. Ce dont Malcolm X l'écrivain témoigne en décrivant ce souvenir douloureux – et qu'il serait absurde de tenter de représenter au moment où l'événement en soi est vécu par Malcolm X le personnage fictif –, c'est de ce tiraillement intellectuel, caractéristique de l'individu afro-

américain, qu'on nomme la « *double conscience* ». Le concept, forgé par W. E. B. Du Bois dans son livre fondateur *The Souls of Black Folks* (1903), peut se définir comme l'écartèlement psychique paradoxal des Noirs américains qui cherchent à réconcilier leur origine africaine subtilisée et leur appartenance au corps politique et social états-unien.

7. Symbolisée ici par l'outrage fait aux cheveux naturels des personnes de couleur mis en contraste avec le désir de se fondre dans la masse et d'être un « Américain comme les autres », cette réalité accompagne l'artiste et intellectuel afro-américain depuis ses premiers efforts d'affirmation d'une identité propre et de revendication de droits civiques et politiques identiques à ceux de l'ensemble de ses concitoyens. Le poète et romancier Langston Hughes, dans un essai paru en 1926 – en plein cœur de la Renaissance de Harlem – intitulé *The Negro Artist and the Racial Mountain*, exprimait en ces mots l'aspect aussi bien autodestructeur qu'inévitable de cette « *double conscience* » de l'écrivain noir : « *One of the most promising of the young Negro poets said to me once, "I want to be a poet – not a Negro poet", meaning, I believe, "I want to write like a white poet"; meaning subconsciously, "I would like to be a white poet" ; meaning behind that, "I would like to be white". And I was sorry the young man said that, for no great poet has ever been afraid of being himself. And I doubted then that, with his desire to run away spiritually from his race, this boy would ever be a great poet. But this is the mountain standing in the way of any true Negro art in America – this urge within the race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible.* »

8. « *Cette pulsion de la race vers la blancheur* » est une pulsion de mort : elle souligne à grands traits le refus d'être soi-même qui équivaut à la disparition. On ne saura jamais qui était ce jeune poète prometteur de la Renaissance de Harlem qui se confiait ainsi à Hughes, mais peut-on vraiment condamner cette envie de l'artiste de se débarrasser du trait d'union (« écrivain-noir », « artiste-autochtone », etc.) qui le condamne à l'expérience privée, communautaire et, dans le cas des Noirs, à l'expérience « tribale » et « primitive » ? Qui sait, peut-être était-ce Jean Toomer, qui en 1923 a publié *Cane*, considéré de nos jours comme un des plus importants jalons de l'histoire littéraire afro-américaine. Deux ans à peine après la sortie du livre, alors que la Renaissance de Harlem prenait son envol, Toomer refusait qu'un de ses poèmes soit inclus dans une anthologie de poésie noire. Il écrivait à James Weldon Johnson, l'éditeur du recueil, qu'il n'était pas un *Afro-Américain*, mais bien un *Américain*, point final.

9. Dans les premières pages d'*Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie (2013), Ifemelu, une jeune fille d'origine nigériane étudiant à Princeton, se présente dans un salon de coiffure pour se faire tresser les cheveux. Dans son sac, elle a apporté le livre de Jean Toomer, *Cane*, en se disant qu'elle aurait le temps d'avancer sa lecture, puisque l'opération durerait plusieurs heures. Plusieurs fois, elle dépose le livre, incapable de se concentrer.

10. En lisant Adichie, on ne tarde pas à saisir l'importance qu'elle accorde aux cheveux et aux soins capillaires comme métaphore de l'aliénation des Noirs et, par contraste, de leur émancipation, que ceux-ci soient *Américains* ou *Africains*. Non seulement le « problème » des cheveux est-il examiné sous plusieurs angles par la narration, mais le récit entier est construit à la manière d'une mèche tressée qui s'enroule et se déroule en circonvolutions autour de deux trames parallèles et de plusieurs « temps narratifs » différents. Le rapport ambigu aux cheveux est examiné sur un temps long, sinueux, aussi bien sur le plan formel que symbolique. Pendant que la coiffeuse s'occupe de ses tresses, les souvenirs assaillent Ifemelu et le récit prend de l'expansion, transportant la lectrice des rues polluées et vibrantes de Lagos aux banlieues cossues et républicaines de Baltimore.

LES PROBLÈMES DE LA « DOUBLE CONSCIENCE », DE L'AFFIRMATION ET DES CHEVEUX MALMENÉS SONT IMBRIQUÉS LES UNS DANS LES AUTRES.

11. D'une part, *Americanah* est un roman à facture « réaliste » qui recourt à la technique commune de la longue analepse pour raconter un passé s'infiltrant dans le présent de la protagoniste. À partir du moment où Ifemelu s'installe sur la chaise de la coiffeuse, la lectrice plonge avec elle dans ses souvenirs. Elle y est incitée par des phrases parfois convenues – comme « *Aisha reminded her of what Aunt Juju had said, when she finally accepted that Ifemelu was serious about going back* » –, des phrases lui (nous) donnant accès à l'événement passé, à la manière d'un portail temporel.

12. Mais, d'autre part, *Americanah* est également un roman qui parvient à créer un « effet de réel » assez réussi, en allongeant le plus longtemps possible la description d'un moment particulièrement révélateur de la vie quotidienne de l'héroïne. En effet, Ifemelu entre chez « *Mariam African Hair Braiding* » à la page 11 et en ressort à la page 452, ce qui veut dire que, pour la lectrice, le rendez-vous d'Ifemelu chez la tresseuse s'étend sur plusieurs jours, sur plusieurs

séances de lecture. Par le fait même, l'impression de longueur du processus de tressage est transmise efficacement : on « comprend » ce que vit Ifemelu.

13. Adichie en a souvent parlé elle-même en entrevue : *Americanah* est un roman sur la race, sur la politique et sur les cheveux. Presque toutes les questions abordées par le texte – celles du racisme systémique de la société blanche et de la discrimination intraraciale de la société noire, celles des rapports de force entre les sexes et des rapports de domination entre les classes sociales – le sont à partir de la violence faite à la chevelure afro-américaine par les produits chimiques et de la reconquête de la fierté.

14. Ifemelu, en retrouvant son identité noire, grâce à son « afro » d'abord et, plus tard, grâce aux tresses serrées et au travail minutieux de sa coiffeuse, semble avoir surmonté la « double conscience » qui afflige l'artiste noir et l'écartèle dans deux directions opposées : celle de l'affirmation d'une différence (des « Noirs ») et celle de la revendication d'une universalité (des « Humains »). Mais, comme on le voit à travers le personnage et ses tresses africaines, l'universalité est une illusion découlant d'une perception faussée par la domination blanche qui perdure et tend à rendre invisible l'expérience des Noirs et des autres minorités.

15. Adichie n'est pas la première à faire ce constat, bien sûr, et les artistes afro-américains ont depuis longtemps cherché à résoudre leurs contradictions psychologiques en les mettant en scène à travers la littérature, n'hésitant pas à faire côtoyer l'aliénation individuelle et la fierté collective d'une communauté. Dans les années 1920, les poètes et les romancières de la Renaissance de Harlem, comme Zora Neale Hurston, se sont amplement penchés sur ce paradoxe, auquel ils et elles étaient confrontés au quotidien. À les lire, on le remarque rapidement : les problèmes de la « double conscience », de l'affirmation et des cheveux malmenés sont imbriqués les uns dans les autres.

16. Le défrisage était déjà à la mode à l'époque. Assez pour que certaines personnes puissent en profiter : plusieurs entreprises de produits capillaires destinés aux personnes de couleur ont vu le jour durant les premières décennies du ^{xx}e siècle. Ces entrepreneurs participaient-ils à l'exploitation de leurs concitoyens ? Tout le paradoxe est là. Rappelons-nous seulement que, sans l'empire des produits capillaires de Mme C. J. Walker et ses entreprises philanthropiques, sans, quelques années plus tard, le mécénat artistique de sa fille A'Lelia Walker, qui organisait des salons et des soirées mondaines dans son luxueux appartement de la 136^e rue, la fameuse Renaissance de Harlem n'aurait peut-être pas eu lieu.

17. A'Lelia Walker (1885-1931), riche héritière de l'empire des *relaxer* et autres défrisants, est effectivement considérée par de nombreux spécialistes de la Renaissance de Harlem comme une des *midwives* ayant permis au mouvement littéraire et artistique d'exister et de perdurer. Moins philanthrope que sa mère, plus intéressée par les mondanités et la bonne compagnie, elle n'en a pas moins été, selon les mots de David Levering Lewis, une des alliées principales des artistes et des intellectuels afro-américains en quête de légitimité en plein cœur d'un monde blanc hostile : « *A'Lelia turned in an impressive performance as Harlem's principal salon-keeper, doing for the Renaissance what Mabel Dodge had done before the war for the artists and intellectuals of Greenwich Village.* »

18. Cela faisait déjà cinq ans que A'Lelia Walker était morte et que les lumières de la Renaissance de Harlem s'étaient éteintes, surtout à cause de la Dépression qui frappait les États-Unis, quand Zora Neale Hurston a fait paraître un des grands classiques de la littérature afro-américaine, *Their Eyes Were Watching God* (1937). Contrairement à Adichie, qui a construit sa fresque romanesque autour des paradoxes de l'identité afro-américaine, Hurston aimait dire qu'elle ne souffrait pas de la « *double conscience* » qui empêche les Noirs américains d'être eux-mêmes et de s'affirmer. Elle n'appartenait pas à la race des « pleurnicheurs », mais bien à celle des vainqueurs : « *I am not tragically colored. There is no great sorrow dammed up in my soul, nor lurking behind my eyes. I do not mind at all. I do not belong to the sobbing school of Negrohood who hold that nature somehow has given them a lowdown dirty deal and whose feelings are all hurt about it. Even in the helter-skelter skirmish that is my life, I have seen that the world is to the strong regardless of a little pigmentation more or less. No, I do not weep at the world – I am too busy sharpening my oyster knife.* »

19. Et pourtant. Ces mots, à la fois lucides et pleins de mauvaise foi caustique, ne l'ont pas empêchée d'écrire quelques-unes des pages les plus puissantes sur le racisme systémique qui sévissait dans l'ensemble de la société américaine. Je repense à ces pages de *Their Eyes Were Watching God* où, quelques jours après le passage dévastateur d'un ouragan dans les plantations de cannes à sucre de la Floride, la protagoniste Janie Crawford se retrouve en ville avec son mari, le jeune Tea Cake, dont on réquisitionne la force de travail pour enterrer les morts. Il doit faire attention à bien séparer les cadavres : les Blancs auront droit à des cercueils individuels, alors que les Noirs iront directement à la fosse commune. Tea Cake et les autres travailleurs savent bien qu'il

sera difficile de faire la différence, puisque les corps gonflés d'eau ont tous perdu leurs couleurs et pris une teinte grisâtre. On leur répond, après un conciliabule : « *Look at they hair, when you cain't tell no other way.* » Encore une fois, c'est par ses cheveux qu'on identifie l'homme noir et qu'on le remet à sa place, lui qui a cherché à s'émanciper en écrivant des poèmes et des romans. C'est par ses cheveux qu'une fois mort, on pourra nier son individualité et le reléguer à la fosse commune de l'histoire.

20. C'est tout récent. C'était en 2014. À Copenhague, lors d'une entrevue accordée à la journaliste Synne Ribbjerg, Chimamanda Ngozi Adichie s'expliquait sur l'extrait concernant les cheveux de Michelle Obama dans son roman *Americanah*. À la question de savoir si Barack Obama aurait eu le même succès si son épouse n'avait pas correspondu au stéréotype de la « femme noire respectable », avec ses cheveux lisses et soyeux, Ngozi répondait de but en blanc : « *If Michelle Obama had natural hair, Barack Obama would not have won*¹. » Et l'auditoire de rire. Que faire d'autre devant la tristesse dissimulée sous la vérité d'une telle affirmation ? Dans le roman, l'extrait en question représente en fait un billet de blogue écrit par Ifemelu et intitulé « *A Michelle Obama Shout-Out Plus Hair as Race Metaphor* ». D'une certaine manière, il encapsule parfaitement la métaphore filée de la littérature afro-américaine qui, depuis ses débuts, tente d'exprimer le désarroi et le tragique de la « *double conscience* » à travers la symbolique des cheveux, de l'invisibilité et de l'effacement volontaire. Mais la prudence reste de mise, comme le dit Adichie : « *You can't be too Black.* » Ce serait risquer que les Blancs ne « comprennent pas » et se sentent « ridiculisés », voire attaqués. Car, comme l'explique clairement un des personnages de son roman, la « *double conscience* » est également une « double contrainte ». Offrons-lui les derniers mots : « *You can't write an honest novel about race in this country. If you write about how people are really affected by race, it'll be too obvious. Black writers who do literary fiction in this country [...] have two choices : they can do precious or they can do pretentious. When you do neither, nobody knows what to do with you. So if you're going to write about race, you have to make sure it's so lyrical and subtle that the reader who doesn't read between the lines won't even know it's about race. You know, a Proustian meditation, all watery and fuzzy, that at the end just leaves you feeling watery and fuzzy.* » ■

¹ Pour voir l'entrevue : <https://www.youtube.com/watch?v=tz8MHG-IIYM>.

LES LUCIOLES DU MIDWEST

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE

AMERICAN HONEY

Réalisation d'Andrea Arnold, 2016, 163 min.

*We are the new Americana
High on legal marijuana
Raised on Biggie and Nirvana
We are the new Americana*



Photo : Holly Horner, courtoisie de A24

Souvent qualifié dans les médias par les termes vagues et communs de « brut », « authentique », « immersif » ou « sans concession », le travail de la Britannique Andrea Arnold s'inscrit dans une veine particulière de réalisme social cinématographique qui a rapidement été considérée par maints critiques comme un héritage contemporain des cinémas de Ken Loach, Alan Clarke et Mike Leigh. À l'instar de ces grands réalisateurs politiquement engagés qui dénoncent dans leurs films les conditions de travail de la classe ouvrière en Grande-Bretagne et se portent à la défense des oubliés du système (chômeurs ou travailleurs immigrés, militants prolétaires ou sans-papiers, mères monoparentales ou filles paumées, truands sympathiques ou délinquants rêveurs), Andrea Arnold s'intéresse à la manière dont des personnages vulnérables et frondeurs, souvent féminins, réussissent à se libérer des réalités sociales qui les étouffent et les marginalisent. Or si un film de Loach ou de Leigh n'est jamais dénué d'une certaine pesanteur assumée, les œuvres d'Arnold restent,

elles, empreintes d'une légèreté poétique, lumineuse, qui évacue toute possibilité de lecture misérabiliste par le spectateur et laisse poindre la vision d'un nouveau réalisme social – *naturalistic style*, pourrait-on aussi dire – peut-être plus impur, plus irrévérencieux, mais aussi plus libéré dans sa forme et ses choix esthétiques.

Sous certains angles, *American Honey* se situe au confluent de plusieurs approches et traditions du cinéma indépendant américain. Le nouveau film d'Arnold rappelle *Gummo*, de Harmony Korine, pour la représentation des maisons délabrées du Tennessee et la place laissée à l'improvisation d'acteurs non professionnels ; *Badlands*, de Terrence Malick, pour la manière délicate de filmer les insectes et les soleils couchants ; *Kids*, de Larry Clark, pour la langue décomplexée et les relations de pouvoir entre adolescents ; sans parler des hommages discrets à des *road movies* célèbres tels *Easy Rider*, *My Own Private Idaho* et *Almost Famous* (la scène où les personnages chantent en

chœur la chanson de Lady Antebellum qui donne son titre au film fait subtilement écho à la prestation de *Tiny Dancer* dans le film de Cameron Crowe).

On remarque toutefois, à la lecture des entrevues accordées par Arnold à la presse américaine, combien la cinéaste résiste à l'idée qu'on lui attribue des influences cinématographiques ou qu'on l'associe d'emblée aux représentants du réalisme social anglais. « *When I'm making a film, I don't want to watch other films. [...] I find real life and real people inspiring* », avoue-t-elle sur le site *nofilmschool.com*, alors qu'elle déclarait déjà dans le *New York Times* en 2010, après la sortie de *Fish Tank* – le film qui l'a révélée au grand public : « *If I'd been thinking "I'm going to make a social realist film", then perhaps I wouldn't have done things like that and something would have been lost.* »

En contournant les catégorisations et en se méfiant de la charge que contient le mot « réalisme » – et, cela, même si son art interroge indubitablement les effets de réel qui pénètrent, illustrent et bouleversent des espaces sociaux très précis à l'écran –, Andrea Arnold invite son spectateur à réfléchir aux « non-dits » du réel et à demeurer attentif à ses hybridations inventives, à ses monstrations spontanées et à la faculté qu'a le cinéma de s'effacer derrière la vie elle-même, lorsqu'elle surgit au milieu d'un tournage. « *People say movie... it was life for three months !* » s'écrit Sasha Lane, l'actrice principale d'*American Honey*, au cours d'une émission de radio enregistrée au festival TIFF, à Toronto. Le type de cinéma réaliste que crée Arnold en est ainsi un qui veille à retrouver ce que le cinéma du réalisme social « perd », à ses yeux, par son côté programmatique, sa volonté de conscientisation publique et son goût pour un matériau filmique sobre et sans artifices : un cinéma de l'instinct, de l'aventure hasardeuse, de la vitalité créatrice, qui se construit et s'actualise à coup de décisions imprévues, de ratages, d'épiphanies et d'instantanés de grâce captés par une exploration sensorielle et tenace de microcosmes.

La fourgonnette blanche de la liberté

Ces univers sociaux complexes, Arnold les analyse à mesure qu'elle les filme avec une caméra à l'épaule, et cela se révèle particulièrement notable dans *American Honey*, son premier film tourné aux États-Unis, qui lui a valu, à nouveau, le Prix du jury au dernier Festival de Cannes. Dans ce quatrième long métrage de la réalisatrice, on rencontre Star (Sasha Lane, découverte par Arnold sur une plage de Panama City lors d'un *spring break*), qui fait du *dumpster diving* pour subvenir aux besoins de ses demi-frères et sœurs. En quelques minutes, l'univers rural et *white trash* de l'Oklahoma dans lequel elle est forcée d'évoluer nous est livré :

des fourmis sur le comptoir de la cuisine, un poulet avarié sur le sol, un père qui la harcèle, un drapeau de guerre confédéré sur un mur. Il ne lui faudra que peu de temps pour décider de suivre le charismatique Jake (Shia LaBeouf) – rencontré dans un stationnement de K-Mart, au son électrisant de *We Found Love in a Hopeless Place* de Rihanna – et sa bande de jeunes laissés-pour-compte (tous des acteurs non professionnels) qui sillonnent le Midwest dans une fourgonnette blanche. Employés de la froide Krystal, qui dirige sa petite entreprise d'une main de fer, les 12 adolescents vendent des abonnements de magazines, font la fête et parcourent les États-Unis.

La fourgonnette agit d'ailleurs à titre de microcosme social et de mise en abyme des États-Unis, tant les jeunes proviennent des quatre coins du pays, de Baltimore à Bakersfield en passant par Tucson et Miami. Elle est synonyme d'espace commun sécuritaire, mais aussi de traversée de ce mythique *land of the free*, nation de plusieurs nations, à la fois étourdissante et familière, dont la route alterne entre terres désolées, gisements de pétrole, structures de béton, stations d'essence, métropoles aux gratte-ciel gris. Or elle est également vectrice d'espoir et d'insouciance : elle assure la continuation éternelle des jours de voyage, de ce temps arrêté qui ne peut fonctionner que par un culte du moment présent et qui, au final, offre un semblant d'encadrement et de repère à ces enfants-adultes qui ont fui leurs vies chaotiques. Lorsque Star défie les règles de l'organisation de Krystal et manque à deux reprises le « ramassage » de fin de journée qui précède le retour au motel, on sent la manière dont elle s'expose aux dangers d'une Amérique immense et intraitable, aux frontières définies, qui pourrait bien la faire disparaître si sa bonne étoile éponyme ne la protégeait pas si bien.

Le succès, de porte à porte

L'entreprise illicite que Krystal gère avec grand sérieux est par ailleurs à l'image des systèmes d'exploitation capitalistes les mieux huilés, pour lesquels tous les moyens sont bons pour profiter des citoyens et de leurs idiosyncrasies, qu'ils soient baptistes, évangélistes ou païens, cowboys ou ménagères, foreurs pétroliers ou fumeurs de crack. Alors que Jake demande à Star s'il trouve que ses pantalons font « Donald Trump » (probablement l'une des meilleures réparties improvisées de LaBeouf !), Krystal apprend à son équipe à adapter ses *pitchs* de vente à chaque classe sociale, puisqu'il y a toujours une bonne raison d'acheter : les plus démunis achèteront les magazines par sentiment de connivence, les plus riches par pitié, les croyants pour accomplir leur devoir chrétien. Arnold utilise d'ailleurs la musique trap et hip-hop à bon escient dans son film ; celle-ci, provenant

la plupart du temps de l'histoire elle-même, est répétée dans les haut-parleurs de la fourgonnette. Les personnages semblent galvanisés par les paroles des rappeurs E-40 (« *I choose to get money, I'm stuck to this bread* ») ou Carnage (« *I like to get money, get turnt* »), qui deviennent des axiomes pour ces jeunes, la recherche du profit et l'appât du gain en ressortant tels des desseins fétichisés. Mais Arnold pousse son commentaire social encore plus loin dans les scènes où elle fait alterner la musique trap avec des chansons country. Celles-ci apparaissent soudainement anachroniques, étranges, décalées, à l'image des magazines qu'aucun de ces jeunes ne lirait, dans cette jeune Amérique très *white* (à l'exception de Star, métisse) dont les références proviennent cependant de la culture afro-américaine du *Dirty South*. *American Honey* montre ainsi sans détour que l'avenir, la route et la terre n'appartiennent peut-être plus tant aux héritiers de Kerouac qu'aux exclus à qui on n'a jamais demandé de quoi étaient faits leurs rêves, aux jeunes apolitiques qui reproduisent sans scrupules ce que leur pays leur a appris de pire.

Les fenêtres féminines d'Andrea Arnold

D'aucuns pourraient toutefois reprocher à Arnold de tergiverser, au cours de son film, entre deux représentations de l'Amérique, sans réellement décider politiquement laquelle prévaut sur l'autre : une Amérique peu défrichée cinématographiquement, insoupçonnée, qu'elle découvre à mesure qu'elle réalise le même trajet que ses personnages (12 000 miles en trois mois, avec ses acteurs et son équipe), et une Amérique fantasmée, qui reconduit les visions que compose (et recompose sans cesse) l'imaginaire collectif et qu'elle observe à partir d'un œil plus impressionnable que celui avec lequel elle filmait Glasgow (*Red Road*) ou la banlieue londonienne (*Fish Tank*). On sent manifestement dans certaines scènes le plaisir un peu coupable que prend la cinéaste à réaliser son film américain et à passer par quelques sentiers battus et lieux communs de la représentation du *road trip*. Arnold ne compromet toutefois pas son processus de réflexion ni son regard et son instinct, qui donnent la priorité à la vie au-delà du réalisme. Elle ne se laisse jamais aveugler trop longtemps par sa propre fascination, et le format de film choisi pour *American Honey* y est sûrement pour beaucoup. Comme dans son adaptation contemporaine des *Hauts de Hurlevent*, Arnold a opté pour un format 4:3 – parfois appelé à tort format « fenêtre » ou format « carré » –, rarement utilisé pour des films qui mettent en scène l'étendue géographique d'un pays. Grâce à ce format d'image, Arnold centralise son attention et celle du spectateur sur ce qui demeure primordial à ses yeux, soit cette « *real life* » et ces « *real inspiring people* » dont elle parlait en entrevue, reléguant ainsi la grandeur

étourdissante des paysages au second plan ou au hors-champ. Les « cadres » en mouvement d'Andrea Arnold – mis en valeur par le sensible travail de direction photographique de Robbie Ryan – deviennent ainsi tantôt fenêtres sur cour, tantôt lorgnettes interdites, portraits intimes et envoûtants qui se révèlent ou se défilent, selon la tension centripète qui s'exerce au sein des images.

Cette intimité des visages, des corps et des expressions fébriles à laquelle a accès le spectateur s'avère d'ailleurs particulièrement saisissante lorsque Arnold met de l'avant le véritable œil réaliste avec lequel elle tient à éclairer son œuvre : son *female gaze* féministe. La sexualité naissante de Star, par exemple, n'est jamais filmée en fonction de l'assouvissement d'un plaisir scopique masculin. Elle se vit selon ses propres règles, par désir, et cela se perçoit à l'écran grâce à une attention portée à des détails significatifs (angles de caméra, respiration des acteurs, position des corps, regards partagés). À plusieurs reprises, la naïveté de Star fait craindre qu'il ne lui arrive le pire, notamment lorsqu'elle monte en voiture avec trois cowboys qui la font boire du mescal ou qu'elle passe une soirée avec un foreur pour 1000 \$. Elle s'en sort cependant chaque fois sans heurts. À certains égards, cela pourrait paraître irréaliste comme dénouement ; mais n'est-ce pas justement un choix volontaire d'Arnold ? Filmer à partir d'un *female gaze* appuyé, revendiqué, serait-ce une autre manière de contrer un réalisme trop sévère ou contraignant ?

À l'image des insectes qu'elle sauve sans cesse d'une mort annoncée, Star est nimbée d'une aura positive qui la fait paraître intouchable alors qu'elle est, elle aussi, un être minuscule et négligeable, obligé de survivre dans un monde où les inégalités et les clivages entre classes sociales se creusent. Mais si *American Honey* débute avec l'image d'une poubelle géante et de fourmis sur un comptoir, il se termine avec celle d'un lac caché et d'une poignée de lucioles qui tourbillonnent autour d'un feu dans la nuit. Ces lucioles, comme ces adolescents, avancent ainsi dans l'obscurité d'un pays qu'elles éclairent d'une lueur tantôt fulgurante, tantôt intermittente. Elles sont, comme le disaient Georges Didi-Huberman (dans le contexte plus politique de *La survivance des lucioles*) et Pasolini avant lui, l'incarnation de parcelles résistantes, survivantes. « *Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître* », écrivait Didi-Huberman. Cet impératif, Andrea Arnold y répond ouvertement en tentant de capter dans son cinéma la luminescence des formes insoupçonnées du réel, les faisceaux intenses à partir desquels brillent les minorités oubliées. ■

CENT FOIS SUR LE MÉTIER : L'USAGE DU RÉEL DANS LA DANSE CONTEMPORAINE

PAR CLAUDIA BOULIANE ET JUDITH SRIBNAI

Avec *Gala*, sa dernière production présentée notamment dans le cadre du Festival TransAmériques de Montréal, Jérôme Bel, chorégraphe réputé du mouvement de la non-danse, fait des erreurs, qui permettraient d'atteindre à l'authenticité, l'un des motifs principaux de la création. Dans un premier temps du spectacle, une ribambelle de volontaires, professionnels ou non, âgés de 7 à 77 ans et aux physiques on ne peut plus différents, esquissent chacun leur tour, au mieux de leurs capacités, une même série de pas de danse, tous genres confondus : tours de valse, grands jetés, sauts triomphants à la manière de ceux qui closent les films cultes des années 1980. Dans un second temps, des individus s'extraient du groupe et le mènent dans une chorégraphie personnelle, en apparence improvisée, que chacun tente d'imiter.

Cette œuvre s'inscrit dans la lignée d'une précédente création, *Disabled Theater*, qui, dans le but comparable de transcender la représentation, de toucher au réel ou de toucher par le réel, avait scandalisé, en 2012, bon nombre de spectateurs du Festival d'Avignon par sa mise en scène d'handicapés mentaux. En ce qui concerne *Gala*, l'effet est indéniable : la salle entière entre en communion avec les danseurs d'un soir, brillant néanmoins sous les feux de la rampe – elle s'identifie à eux. Les fous rires sont contagieux lorsque tel homme à l'embonpoint assumé surprend l'assistance en se démenant comme un membre de la troupe de Beyoncé ; les sourires se font complices face aux maladresses qui ne comptent guère en comparaison de l'effort déployé par ces gens inexpérimentés pour bouger en rythme de tant de manières inusitées.

Cet effet grisant est toutefois rendu ambigu par la conscience qu'il s'agit d'un spectacle recourant à un casting précis reconstitué à l'identique de ville

en ville (la personne en chaise roulante, l'enfant, le trisomique), et qui reproduit exactement les mêmes séquences (du *moonwalk* de Jackson jusqu'au *twirl* de la majorette). La force du sentiment d'authenticité est en quelque sorte minée lorsqu'on comprend qu'on a affaire à un concept scénique répété systématiquement, dans lequel tous les danseurs sont remplaçables.

Le travail de Bel soulève par là une question importante pour les arts du spectacle, et qui occupe tout particulièrement la danse contemporaine : à savoir la relation et la tension qui existent entre la répétition et la différence. En effet, la notion de sérialité se trouve au cœur même de la pratique des arts de la scène comme la danse, dont les créations se succèdent souvent selon une progression logique réfléchie et se répondent, sans compter ce que cet art suppose d'entraînements, de répétitions, de tournées. Il s'agit pourtant d'un art vivant, dans lequel la présence matérielle des performeurs en temps réel soumet chaque représentation à d'innombrables imprévus qui produisent autant de différences dans ces répétitions.

Comme l'a montré Barbara Formis dans *Esthétique de la vie ordinaire*, la danse moderne – et contemporaine – interroge à la fois la répétition propre à l'ordinaire et ce qui fait, néanmoins, de chaque geste (dans le temps et l'espace, par celui ou celle qui le produit) une absolue singularité dont on peut déplier le sens. Gilles Deleuze, qui, dans *Différence et répétition*, inscrit sa réflexion dans le prolongement du travail de Nietzsche et de Kierkegaard, remarque que ceux-ci veulent, contre Hegel, mettre la « métaphysique en mouvement » : « Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement qui soit capable

d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. » On peut se demander si la danse contemporaine, entre autres parce qu'elle explore les possibilités d'un retour qui n'est jamais le même, n'est pas aussi ce mouvement que Nietzsche avait pensé à partir du théâtre.

Maints penseurs se sont penchés sur ces questions à la suite de Formis, et de nombreux chorégraphes se sont inspirés de ses travaux, mais ceux des uns et des autres ne dialoguent guère. Les publications savantes sur la danse contemporaine répartissent généralement leurs articles entre les critiques et les réflexions spéculatives d'une part, et les entretiens avec les artistes d'autre part. Ces derniers sont rarement interrogés sur leur façon d'expérimenter ce que les premières théorisent. Nous avons décidé d'adopter l'angle inhabituel d'une discussion entre les deux parties afin de mieux comprendre l'apport des conceptions actuelles de l'usage du réel et du réalisme dans la création et la mise en œuvre de chorégraphies de danse contemporaine. Pour ce faire, nous avons rencontré des artistes montréalais aux expériences, pratiques et horizons divers, qui ont réfléchi pour nous à ces questions. Nous tenons à remercier les chorégraphes et danseurs qui se sont prêtés au jeu et qui ont approuvé les citations que nous extrayons de ces entretiens, lesquelles ont parfois été modifiées pour faciliter la lecture.

L'improvisation, ou « l'interprétation en temps réel », pour reprendre l'expression de Mark Tompkins, occupe-t-elle une place importante dans votre pratique de la danse contemporaine ? Si c'est le cas, comment les perceptions sensorielles réelles y informent-elles les mouvements dansés ?

Tous les danseurs rencontrés disent réserver une place importante, voire prédominante, à l'improvisation. Cette dernière joue souvent un rôle essentiel dans le travail préparatoire des chorégraphes et des interprètes, invitant chacun à accueillir l'imprévu, avec tout ce qu'il peut avoir d'enivrant, mais aussi d'inconfortable. La chorégraphe Aurélie Pedron (Lilith & Cie), par exemple, cherche à provoquer des surgissements impromptus : « *Je crée des situations, et dans les situations évoluent des corps. À partir de là, il n'y a pas d'accident possible, parce qu'il y n'a rien qui a été prévu, il n'y a rien qui a été codifié.* » Mais la difficulté est alors de préserver la force déconcertante de la nouveauté fortuite dans la répétition du spectacle ou dans le cycle des

représentations. C'est pourquoi la chorégraphe indépendante Isabel Mohn souligne, pour sa part, que la question de la danse, comme spectacle vivant, consiste à savoir « *comment on peut rester vivant* », « *comment garder un geste vivant à chaque fois, et puis nouveau* », comment faire « *pour que le danseur puisse vraiment vivre une nouvelle expérience à chaque fois qu'il fait [le geste]* ». Pour cela, ajoute-t-elle, il faut « *prendre des risques* », y compris sur scène, essayer des choses qui parfois ne marchent pas. Mais « *c'est ça, le spectacle vivant* », cette place laissée à l'inattendu. Cet inattendu ne sera pas forcément vécu comme un raté, mais plutôt comme une déviation, une variation avec laquelle il faut apprendre à composer. Il reste que, dans de telles créations, il devient difficile de savoir ce qui, à un moment donné, a fonctionné et pourquoi. Car il est impossible de *reproduire* un moment (un état de lieu, de corps, une densité liée à chacun et au public), quoiqu'on le répète : « *Le défi, c'est de trouver ce qui marche ; mais très, très rarement il s'agit d'idées précises comme : "Il faut absolument placer ça là."* »

En quoi l'« expérience du réel », soit les gestes de la vie quotidienne ou les erreurs dans le suivi de la partition, influence-t-elle votre pratique de la danse contemporaine (création, interprétation) ?

La pratique professionnelle de la danse habitue le danseur à reproduire des séries de mouvements, à se créer des chemins kinesthésiques qui deviennent autant d'ornières limitant l'exploration créative. Plusieurs chorégraphes affirment favoriser les fautes afin d'ouvrir d'autres voies. Ainsi, pour la chorégraphe Maria Isabel Rondon (Maria Lité Danse), les erreurs sont un élément majeur de la création : « *C'est toujours ce que je recherche, et je pense que je ne suis pas la seule, c'est assez fréquent. [...] Lorsqu'on a décidé de fixer certaines partitions, les moments d'erreurs sont les plus surprenants, les plus créatifs. Comme créatrice, j'essaie de me surprendre moi-même et de surpasser mes propres attentes. Mais évidemment, on a des patterns, et c'est souvent par là qu'on va commencer. Et c'est quand l'interprète fait des erreurs (ou nous-même) que ça débouche sur quelque chose d'inattendu, de plus spontané [...], soit qu'il y ait de l'inconscient ou que ce soit un produit du hasard. C'est ce qu'on essaie de provoquer même, avec différentes techniques.* »

Isabel Mohn procède semblablement : « *Je pars de ça ; pas juste la façon de marcher, ça peut être des tics [...], des mouvements réels, qui vont résonner aussi dans le corps du spectateur, parce que c'est rare qu'on fasse des pirouettes.* » Se développe alors « *quelque chose comme une intimité [...]*

parce que le spectateur peut se retrouver ». Ces mouvements du quotidien, « *ça peut aussi bien être le langage du corps, comment on se tient, tous les petits mouvements qu'on fait à la journée longue [...], comment on se rencontre, comment on se serre la main, comment on dit bonjour à quelqu'un* ». Il s'agit ensuite d'affiner ces rapports, d'en comprendre les tensions, de savoir « *d'où le geste vient et ce qu'il veut dire* ».

L'interprète et chorégraphe Sébastien Provencher définit son approche d'une manière comparable : « *L'un des processus de création que j'affectionne est de regarder dix gestes du quotidien et de réfléchir aux manières de les amplifier, de les réduire, d'en chercher l'impulsion première sans pour autant les reproduire.* »

Dans quelle mesure l'apparence réelle des danseurs (la forme du corps et les traits du visage) influe-t-elle sur la chorégraphie (création et interprétation) ?

La plupart des interprètes de danse contemporaine rappellent d'abord le formatage des corps qui résulte de la pratique de cet art, bien qu'il soit différent de celui du corps de ballet dans lequel les spécimens choisis pour être dotés de caractéristiques précises (taille, mensurations) sont d'emblée similaires. L'entraînement du danseur moderne produit tout de même des effets semblables sur des corps différents, procurant une impression d'uniformité, de sérialité. Selon Corinne Crane-Desmarais, interprète et professeure à l'École de danse contemporaine de Montréal, « *le danseur est forcément entraîné, il est visiblement altéré par une ultrasensibilité, par une conscience exacerbée de son image. [...] Pour moi, souvent, voir un show de danse ["réaliste"], ce n'est pas nécessairement intéressant, car justement on veut parfois jouer à être des gens normaux, alors que ce n'est pas le cas. Quand, dans nos corps entraînés et hyperconscients, on tente de mettre en valeur le naturel, le décontracté, il faut que ce soit vraiment bien fait pour que ce soit stimulant. Tandis qu'avec les non-danseurs, qui n'ont pas la posture idéale et le contrôle que nous, nous avons sur nos corps, c'est tellement plus vivant* ».

Paradoxalement, dans cette différence, c'est le « même » que le spectateur paraît communément chercher, comme le souligne encore Corinne Crane-Desmarais : « *Voir quelqu'un comme soi être sur scène, c'est tellement plus touchant que de voir quelqu'un qu'on sait ne pouvoir jamais être. [...] Ça reste extérieur.* »

L'effort de la danse contemporaine pour respecter et exploiter la singularité des corps rend chaque

interprétation particulière – en fonction de l'état du danseur, de ce qu'il est à un moment donné – et explique qu'une pièce qui doit changer d'interprète nécessite d'être entièrement repensée. C'est donc autant, sinon davantage, la chorégraphie qui s'adapte à l'interprète que l'inverse. Stéphanie Fromentin, interprète et chorégraphe indépendante, note que, en reprenant le rôle d'un autre danseur, il s'agit de « *passer tout un bagage de processus à quelqu'un [...]. Mais c'est impossible : on passe l'essentiel et, du coup, ça devient autre chose pour cette personne* ». Ainsi, pour chaque partie à reprendre dans une pièce, « *c'est un déménagement et une réhabitation* ». Là encore, il y a à la fois répétition, recommencement, en même temps que différence et réinvention. Car si on transmet une manière au danseur, chacun trouvera « *la façon d'aborder [s]on rôle, mais aussi de vivre [s]on travail, de ne pas être juste en "représentation de"... Justement, je n'aime pas le mot "représentation" parce qu'il n'y a pas de "re-" dans ce qu'on fait, tu ne peux pas "re-" quoi que ce soit, tu le fais dans l'instant, de cette façon, dans un moment réel* », déclare encore Fromentin.

En contrepartie, la danse produirait une « image du corps ». Dans son article « Faire image. Le corps perçu », Marie Glon propose que « [c]ette dé-réalisation du corps passe souvent par une prise de distance par rapport à nos modes de perception habituels : le travail des danseurs et chorégraphes peut dans de nombreux cas être lu comme visant à déjouer les évidences quant au corps, pour le rendre questionnable et susceptible d'être re-créé ». Croyez-vous que la mise en scène du corps dansant peut modifier la façon dont le spectateur perçoit l'apparence réelle des artistes ?

Selon Sébastien Provencher, « *l'idée d'abstraction liée à la danse contemporaine permet plus de possibilités corporelles qu'au théâtre, par exemple, où il y a davantage de castings pour des rôles particuliers. La danse permet de normaliser le corps en soi. Voir plusieurs corps différents sur scène, c'est rendu en quelque sorte la norme en danse contemporaine* ».

La danse met en question les ensembles de mouvements figés, mais également les regroupements artificiels de caractéristiques corporelles ou psychologiques – qui débouchent notamment sur la sérialisation dénoncée par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, voire sur ces « *filles en série* » et leur pendant des « *boys clubs* » qu'a traqués Martine Delvaux. Sébastien Provencher travaille actuellement sur la pièce *Children of Chemistry*, qui questionne la pluralité de la masculinité : « *Je m'interroge sur la façon dont les perceptions de*

l'homme se présentent à travers le sport, l'armée, les stéréotypes. Je cherche des interprètes capables d'entrer dans ces différents avatars. »

Puisque le corps dansant mis en situation dans le cadre d'une chorégraphie rend plus difficile la distinction entre le rôle interprété et l'interprète, certains penseurs de la danse contemporaine supposent un plus grand investissement personnel de ce dernier dans l'œuvre, comparativement aux artistes de productions scéniques d'autres genres. Quelle est la part de l'autoportrait dans votre approche de la danse ? Celle-ci participe-t-elle d'une ouverture relative au spectateur-témoin « d'une intimité donnée en partage », comme le propose Julie Perrin dans son article « Face aux Autoportraits de Catherine Contour » ?

Puisque chaque (re)présentation ou répétition est vécue comme différente, que les chorégraphes et interprètes travaillent à préserver cette part irréductible au corps, à l'espace et au temps de chacun, chaque interprétation ne peut être que singulière. De ce point de vue, il y a toujours quelque chose de propre à l'histoire, à la mémoire et au vécu du danseur et du chorégraphe qui intervient dans les pièces, même dans celles qui ne sont pas autobiographiques. C'est ce qu'a retenu Aurélie Pedron de ses réflexions autocritiques : *« J'ai défendu mordicus le fait que la création n'avait rien à voir avec ma propre histoire, et je me suis toujours positionnée ainsi : je veux être le canal de quelque chose qui a besoin d'exister, et moi, je suis ouverte à le faire exister. Et puis finalement je me suis rendu compte par après que même certaines pièces que je disais [n'être] absolument pas autobiographiques l'étaient. Mais plusieurs années après [...], je préfère vraiment, en effet, prendre la position consistant à servir quelque chose d'autre que juste mon ego et ma propre histoire ; mais ça n'empêche pas que ça va passer par moi, mon ego et ma propre histoire. »*

Toujours selon Julie Perrin, les tenants du contextualisme (A. Danto, G. Dickie, N. Carroll, J. Levinson, etc.) affirment que « ce qu'il importe de considérer pour comprendre les œuvres de danse, ce sont les intentions de leurs auteurs et plus globalement l'appartenance de ces œuvres à un contexte artistique, culturel, historique, etc. ». Quel rôle le contexte joue-t-il dans votre processus créatif ou dans votre interprétation ?

Tout en affirmant vouloir s'engager vis-à-vis de l'actualité, Sébastien Provencher se montre conscient des dangers que réserve une trop grande porosité aux tendances comme aux discours ambiants : *« Parfois, tu as une idée, puis tu vas voir une pièce où tu la retrouves. Les images qui nous*

attirent participent parfois de l'air du temps. De plus en plus, avec YouTube, on voit tous les mêmes vidéos, les mêmes images, qui s'ancrent dans notre imaginaire et influencent notre création. Mais d'autres personnes ont eu cette même idée. [...] On peut penser à des types de danse à la mode : dans plusieurs pièces, on réinterprète le twerking à la sauce contemporaine, ou tel quel, mais pour dénoncer une certaine culture. »

Les praticiens de cet art, à l'instar de Provencher, insistent par ailleurs sur un autre aspect du contexte réel, souvent négligé dans les textes savants, soit « le contexte de création lui-même – selon qu'on travaille davantage le matin ou le soir, dans un espace sombre ou lumineux, par exemple. La conception du lieu de diffusion influe sur la création même de l'œuvre. [...] Les contextes de diffusion en danse sont souvent limités. Du coup, une pièce créée pour une agora peut se retrouver dans une plus petite salle : tous les mouvements doivent alors être réajustés. Parfois, ce sont des sections entières qu'on enlève » !

De nouveaux phénoménologues ont postulé, suivant Merleau-Ponty, la « puissance émancipatrice [des] chorégraphies », nous rappelle Paule Giffredi dans son article « Phénoménologie de la danse contemporaine ». Quel est votre point de vue sur la notion d'engagement appliquée à la danse contemporaine ? Vise-t-elle à produire, par les enjeux esthétiques qu'elle soulève, un effet sur son spectateur ?

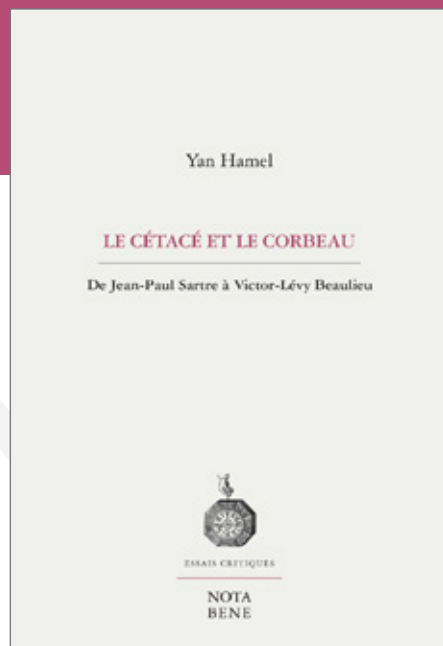
Isabel Mohn ne prétend pas dire quelque chose sur le monde : *« Plus concrètement, mon but est de me confronter à telle ou telle réalité. Parce que c'est ça qui va nourrir le processus et qui va me nourrir comme artiste. Être en échange avec le monde, ça se joue beaucoup plus dans le processus que dans l'œuvre finale. Je n'ai pas l'intention ou la prétention de dire ceci ou cela, c'est une vision personnelle, ce que je vis dans un contexte donné. »*

Il en va de même pour Aurélie Pedron : *« Si j'ai si besoin d'être en contact profond et subtil avec d'autres êtres humains, c'est parce que ça me manque dans cette société-là. Le projet [Marge, 2015] avec les jeunes [marginaux ou marginalisés], c'était très conscient, par exemple. C'est né après les grèves étudiantes ; j'étais super engagée dans ces grèves-là, ça m'avait touchée. Pour moi, c'était de l'ordre d'une chorégraphie ; c'était un mouvement, toutes ces marches, ces casseroles. J'aspirais vraiment à ce que, avec ce mouvement-là, il y ait une métamorphose de quelque chose qui a raté lamentablement. Et je suis restée avec une espèce de frustration, et cette frustration a nourri un désir d'avoir un impact concret sur mon environnement*

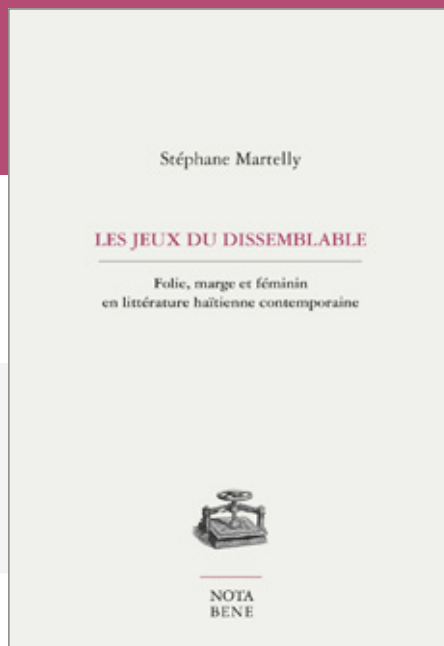
parce que je ne peux pas en avoir sur ma société. Ce qu'on n'a pas réussi à faire en tant que société dans ces grèves-là [...], j'ai eu le désir de le faire moi-même. Puis dans les grèves aussi, ça m'a vraiment sollicitée comme artiste [...]. Un ou deux ans après m'est venue cette idée de travailler avec des jeunes de la rue [...]. C'est seulement après que j'ai réalisé que mon moteur premier, c'était ça, qu'il venait de cet événement politique là. »

Dans *L'abécédaire du corps dansant*, d'Andrée Martin, pièce mise en scène en mai 2016 à l'Agora de la danse, trois lettres étaient représentées : A-Action, B-Blessures, M-Muscles. Dans cette série, sur laquelle la chorégraphe travaille depuis plus de 15 ans, des lectures et des réflexions sur la pratique de la danse dialoguent avec la performance des danseurs. Ainsi, la vision encyclopédique de M-Muscles célèbre un corps puissant, à la mécanique mystérieuse qui, chez le danseur, peut devenir tout à fait hors-norme. Les trois interprètes, qui évoluent au rythme d'un texte dépliant cette anatomie fabuleuse, sont les planches vivantes et dynamiques de la virtuosité de l'organisme vivant. À cette perspective détaillée, où l'autopsie révèle l'incommensurable force du corps, s'oppose

B-Blessures, qui raconte la fragilité, le désarroi et l'imperfection. La danseuse Manon Levac y relate une trajectoire d'interprète plusieurs fois blessée et dont le corps se lit comme un palimpseste de meurtrissures parfois cachées, parfois montrées. Pour elle chaque pièce est un recommencement, où chaque blessure, inévitable, oblige à réinventer une manière de danser, sa manière de danser. Ces sentiments de perte et de diminution sont attachés au *conatus* de Spinoza, philosophe abondamment cité dans cette partie du spectacle – et par ailleurs référence incontournable de Deleuze. En ce sens, la pièce d'Andrée Martin rappelle les recherches évoquées par les interprètes et chorégraphes rencontrés : comment s'articule la répétition – celle des représentations, celle des gestes du quotidien, celle des codes et habitudes – avec les imprévus, les ratés et les dérapages qui *font* l'ordinaire – celui de tous les jours et celui des danseurs sur scène ? Comment l'art de la scène, et plus particulièrement l'art vivant qu'est la danse, emprunte-t-il ou rejoue-t-il cette tension qui est le propre du mouvement ? C'est à condition que ce « *mouvement* », selon les termes de Deleuze, opère sur scène que l'on pourrait parler de réalisme. ■



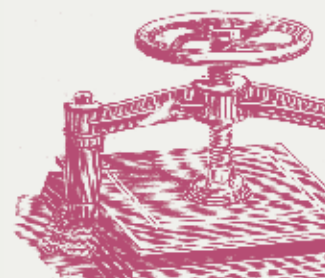
Des « carnets critiques » qui sont à la fois une étude littéraire et un livre de deuil.



Figures de la folie et du féminin chez Marie Vieux Chauvet, Frankétienne, Davertige, Jan J. Dominique et Lyonel Trouillot.

NOTA BENE

ESSAIS LITTÉRAIRES



www.groupenotabene.com

DE PARLURES ET DE RÉEL

PAR MARIE COSNAY

D'abord, c'était le terrible emballement des parlures : commentaires, récits, récits de récits – on était après le 6 janvier 2015, on posait qu'on était en guerre, on s'en était crus jusqu'alors protégés alors que nos vendeurs d'armes vendaient des armes et que nos faiseurs de guerre faisaient, opération Harmattan, les guerres, mais au loin, en Libye, en 2011.

Soudaine prise de conscience qu'il y avait, et ceux qui le refusaient de toutes leurs forces depuis qu'ils avaient des forces refusaient encore, sidérés, deux mondes, deux mondes que les circonstances géopolitiques et sociales rendaient incapables de vivre ensemble, c'est ce qu'on pouvait se dire, c'était une tentation de se dire ça en janvier 2015, et c'était un chagrin, un immense chagrin.

Ce n'était pas tout à fait vrai.

C'était ce terrible emballement de parlures, c'était enflé et gorgé jusqu'à ce qu'on ne puisse plus rien recevoir, rien entendre. Tout n'était pas à jeter dans les parlures, d'ailleurs nous ne jetions pas, nous étions possédés, nous étions obsédés, nous écoutions, hébétés, nous écoutions toujours, nous écoutions, et bientôt c'était inouï. Jamais de mémoire de notre génération on n'avait entendu ça, du moins il nous le semblait, c'était la course, de la bêtise de taille à la bêtise de plus grande taille encore. Simplement les bêtises de taille agissaient dans notre réel, les haines propagées à coups de petites phrases et distillant les bêtises de taille, on les retrouvait dans nos villes et campagnes, absolument bien partagées, parfois on les retrouvait à des endroits inattendus, des endroits qu'on aurait crus solides – et ces endroits tombaient. Ils ne devaient pas tomber, ils avaient de quoi, c'étaient des endroits d'imagination, et ils tombaient les premiers.

Les petites phrases inouïes, on se passera d'exemples, sauf à attraper les quelques dernières en date pour en mesurer le niveau et les abcès : si tu veux être Français, prends des ancêtres gaulois. C'était aussi la bataille des prénoms, un Mehdi de parents français était moins Français qu'un François. Ou encore une histoire de nationalité disparue de Saint-Denis, la nationalité française – c'est à dire la blanche.

Où, en septembre 2016, en étions-nous...

Nous vivions dans une grande confusion : couleur de peau, nationalité, origine, origine des origines, fiction des origines, tout était enchevêtré. On se serait crus, voyons, au lendemain du retour d'Algérie de ceux qui y étaient nés et qu'on appelait rapatriés, ne sachant plus du tout ce qu'étaient une

patrie, un retour, une nation, un pays, un statut, un citoyen, un nom.

Ne sachant pas du tout et refusant, surtout, de nous interroger.

Cependant, dans nos années 2015 et 2016, avec les phrases, qui les accompagnaient, il y avait les actes, les actes d'en haut, comme on le dit des discours, et les actes aidaient à créer un tout nouveau réel. On vidait les rues des demandeurs de refuge venus de tout pays, on vidait les rues violemment, on mettait à bas violemment les habitats précaires et les mini-villes-mondes qui se constituaient près des endroits d'empêchement.

Aujourd'hui, Jos m'a raconté que dans un village pourtant solidaire, qui a proposé une maison pour une famille réfugiée de Syrie, des voisins ont demandé à la dame de bien vouloir retirer son foulard. Vous m'accueillez, vous m'invitez, vous ne pouvez pas me demander de me décoiffer, a dit la dame. Jos m'a raconté que depuis on ne voyait plus la dame devant sa porte ou dans les rues du village. Nous en avons des frissons d'horreur et de honte. Se créait un monde tel qu'il ne supporte plus du tout qu'il y ait entre nous et nos voisins de minuscules différences ? En passant et avec beaucoup de peine : pensée pour nos grands-mères, qui portaient sur la tête un petit foulard quand elles sortaient, sortaient *coiffées*.

Le réel s'infléchissait, à coup de miniphrases et de gros actes ? Si vite que ça ? On le savait pourtant, qu'il savait, le réel, se laisser faire – et qu'on risquait gros.

Je m'obstinais : il fallait saisir les moments qui échappaient encore. Parmi les récits, récits tragiques et héroïques, récits anecdotiques, il y en a eu un, au lendemain des attentats de *Charlie*, au lendemain exactement, le 7 janvier 2015, qui m'a semblé d'une résistance propre à redresser un peu le réel, à l'épaissir, à ne pas lui laisser suivre la pente des parlures folles et inouïes. C'est le récit d'une des victimes, rescapées, de l'attentat. Elle venait, après qu'un premier récit avait paru à chaud et déjà était amplement commenté, tirant des conclusions sur ce qu'est l'islam augmenté d'un suffixe et, allons-y sans frein, l'islam tout court, elle venait devant la presse, de nouveau, au lendemain du jour de l'attentat, pour rectifier ce qui avait été mal compris ou mal raconté.

D'un tour de grammaire, elle redressait le réel.

Son attention à la grammaire et au temps des verbes allait de pair avec son attention à l'homme. En un temps de verbe, elle effaçait un bout de l'image qu'on dessinait.

On en était arrivés à un point où chaque bout comptait.

Toi aussi tu as vu les corps tomber, senti palpiter un peu de vie sous la chaise et palpiter ce quelque chose qui n'était pas toi et n'allait pas durer ; alors tu as reçu le regard, des yeux dont tu dis au lendemain qu'ils étaient bruns, doux.

On ne comprendra rien à propos de choses comme survivre de justesse, échapper à la mort en l'affrontant. Rien de juste. On va dérouler, exagérer, saturer, on en dira trop ; on ne sait rien.

Question de survie, tu ne pouvais lâcher le regard du tueur.

Être un homme devant un homme (la question du genre va s'en mêler – pas tout de suite), être un homme devant un homme, question de regard.

Ta façon de dire : être ou rester un homme (pour la question du genre on verra après) est question de regard, question de phrases.

Comment fonctionne la mémoire, les culs par terre, les sangs, les figures impossibles à regarder, toucher. Tu as parlé tout de suite après l'événement ; d'autres ont répété.

Tu veux revenir là-dessus.

Lis le Coran, a-t-on dit après toi qu'avaient dit les tueurs qui ne t'ont pas tué.

Tu dis que ce n'est pas ça.

C'est qu'on voudrait une scène : le sang, les culs, toi par-dessus qui profères du texte sacré. On ne sait pas si c'est ça qu'après tes paroles certains se sont plu à imaginer : une brutalité qui fait bon ménage avec la sacralité. On a dit qu'on t'avait dit : lis le Coran. Ce n'est pas ça, tu dis, ce n'est pas ça, ce n'est pas possible. Voyez un peu la scène : ce n'est pas possible.

Si je t'épargne tu pourras lire le Coran.

C'est ça, avec la différence dans les temps, futur et présent (le futur de la grammaire, le présent du tableau, la présence, le tableau ce figement qu'on veut, qu'on cherche, et toi tu n'es pas dans l'image). Le besoin de préciser ne retire rien à l'effroi devant la destruction, rien de rien au danger qui visait un homme (et la question du genre se pose maintenant, un homme au masculin) palpitant sous la chaise, qu'il fallait s'arranger pour sauver, la précision n'enlève rien à la terreur, maintenant la terreur est partout, un battement de paupières et tu bascules dans la terreur – mais tu tiens à le dire, depuis le fond du fond où tu es, la phrase était une phrase avec un verbe au futur.

L'homme qui tue, pour rester en vie et garder en vie l'homme masculin caché sous la chaise, il faut le garder dans les yeux, le regarder aux yeux qu'il a bruns et doux, tu précises, ça t'est naturel de regarder un homme comme un homme, on ne parle pas du genre, simplement ça t'est naturel même quand tu meurs, même quand on te tue ou presque, d'écouter la phrase d'un homme, de savoir ce qu'il dit du futur et de savoir comment il a les yeux.

Dans le flot des parlures dévergondées, dégoulinantes et sans retenue, le réel, que le discours forme et informe, nous semble inversé. Marine Le Pen est quand même capable d'écrire, dans une lettre ouverte au Haut-Commissaire des Nations

Unies aux droits de l'homme, commissaire qui la met en garde à propos du racisme véhiculé par les partis européens d'extrême droite comme le sien : « [...] vous semblez appeler de vos vœux une société uniformisée, aussi grise que vos costumes, aussi pauvre que vos raisonnements binaires, aussi désespérante que les résultats concrets de votre coûteuse organisation. Nous lui opposons la richesse d'un monde heureux, de sa diversité, du respect de tous les peuples et donc des nations, un grand projet collectif au service de la liberté et de l'égalité des hommes. »

Le monde heureux et la diversité du côté du Front National de Marine Le Pen, il fallait lire et lire entre les lignes pour voir comment on en était arrivés là, il fallait aussi accuser le coup de la perte ou chute totale de nos rêves.

Les rêves étaient devenus amers et fermés et, tels, ils se montraient joyeux.

Le réel nous semble tout inversé mais il ne l'est pas ; les riches restent très riches, les autres on les excite au chiffon rouge qu'on sait ; les scènes les plus éculées, les moins extravagantes et les moins fantaisistes, sont reproduites.

Inversion, non, c'est autre chose.

Prends un jeune homme asphyxié par trois flics, ça ne ressemblait pas du tout à ça au début de l'histoire.

Prends un huit fois voyou, accusé publiquement d'avoir fait payer une de ses campagnes électorales par un tyran dont l'opération Harmattan, côté français, contribua à se débarrasser, le voyou en question s'agrippe aux primaires de son parti, ne renonce à rien, veut y être, y sera, la scène ultime, c'est celle-ci : le type dans le film s'agrippe à la falaise, agrippe la falaise pour s'y hisser, cependant que la falaise n'y tient pas : elle dégringole, entraînant dans sa chute les hommes qui font leur petit boulot de vivre sur d'autres hommes, en bas, qui font leur même petit boulot.

Ce n'est pas inversion qu'il faut dire, ce n'est pas ça. Le discours et le réel comme les hommes de la falaise sont écrasés.

Ils sont nuls et non avendus.

On te montre la scène et rien, aucune conséquence. Aucune empreinte, ça ne touche pas. Simplement un gros dessin, embrouillamini de sigles et d'onomatopées, polices de caractère gras et majuscule, rien d'autre.

Pas un geste, pas un mot qui s'adresse et répare. Et pourtant.

Au mois d'avril 2014, j'allais rentrer dans le camp d'Amygdaleza, près d'Athènes. Les gardes buvaient leurs cafés derrière le grillage. Un gars les leur apportait en scooter. C'était la ronde des cafés. De l'autre côté, les visiteurs attendaient, muets. L'ombre se déplaçait lentement, ou plutôt le soleil se déplaçait et transformait, à sa suite, les ombres. Une femme enceinte (Bangladesh), assise par terre, un peu en retrait, sortait du sac des croissants au fromage qu'elle distribuait aux gamins qui attendaient. Chacun était debout, ombre ou soleil, attendait l'ouverture, à ses pieds les courses dans

les sacs Lidl. Le vent qui se levait effaçait un peu les formes et les énergies immobiles.

Pas un mot.

Je verrai bientôt, à l'intérieur du camp, une scène toute simple où deux hommes se feront face. Quelque chose va se passer, le réel va se laisser toucher, rien ne va s'inverser.

Les phrases ne sont pas des parures échevelées. Cela suffit, parfois.

Le chemin longe le camp et quand on tourne, à gauche, sur la plateforme de la guérite, les chiens aboient. Ils sont jaunes, dressés à aboyer, à se tenir plein soleil plein vent sur la plateforme. À 30 mètres des murs surmontés de barbelés, au milieu des oliviers, un panneau cuivré annonce que la zone est électrifiée. À peu près à hauteur des chiens, à une centaine de mètres, une minuscule ferme, enclavée, avec vieil homme, poules, petite fille. Deux ou trois immenses boutiques de banlieue : tout sur les plantes, les semences et les pots pour plantes vertes. Un ophtalmo, une pharmacie, les fameux bistrotts qui servent les cafés à la porte du camp des étrangers.

Une Jeep arrive, cul au portail du camp. Le gardien désigne trois personnes parmi les visiteurs en attente : les trois désignés s'installent à l'arrière de la Jeep. Les portières n'ouvrent pas de l'intérieur, les allées blanches de poussière (soleil et vent), entre les blocs grillagés, sont interdites. Interdit aussi de s'approcher des grilles, de parler, dans sa langue, à un homme qui, après qu'il a quitté son pays, *tahrib*, exil politique, après qu'il a pris en cachette risques Frontex, risques gardes-frontières, risques de mer, est arrivé ici.

On arrive au bloc. Le policier contrôleur des sacs

vide dans la guérite prévue à cet effet le contenu du sac Lidl. Ouvre les paquets de sucre et de Nutella. Vide les paquets et les pots. Le sucre en poudre se répand à terre. Il le ramasse, le verse tant bien que mal dans un sac plastique, qu'il noue. Le sac plastique est crevé. Sac dans un autre sac, vert comme le premier. Le policier palpe chaque orange. Les sacs recomposés sont posés sur la table.

Enfin on fait venir le monsieur visité.

D'abord il n'est pas là, la poussière des allées aveugle, la longueur infinie de l'allée, soudain il est là.

On lui assigne une place, d'une marque au sol : ici.

On installe son visiteur à plusieurs mètres de lui.

Un policier est au milieu.

Parle, parle, Monsieur, par-dessus le policier.

Le policier contrôleur des sacs a fini de contrôler. Il a fait des sacs de sucre, de Nutella, le Nutella épais colle aux parois du sac vert. Le sucre n'en finit pas de se répandre. Le policier pose le tout aux pieds du monsieur prisonnier visité, qui est tenu de rester là, dans la marque qu'on lui a fixée, il ne faut pas que les corps approchent. Le monsieur se déplace malgré les gardiens et les interdictions. Il ramasse à terre les mauvais sacs, se dirige vers la guérite du contrôleur des sacs, les pose sur la table lourdement.

Tu ne poses pas la nourriture à mes pieds.

Tu me la donnes de la main à la main.

Le policier obéit.

Chaque sac dans une main, il les tend à l'homme à la place assignée, dans le soleil d'Amygdaleza.

La visite est terminée. ■



© Julien Boilly



Simon-Pier Lemelin
L'imprimé déprimé 2016
Impression numérique, bois, canne à mouche, mouche
240 x 50 x 160 cm
Photo : Patrick Simard pour le centre Bang

Matière et institutions : cohésion de l'art saguenéen

Par Paul Kawczak,
collaboration spéciale de la revue Zone Occupée

CONVENTION COLLECTIVE Exposition collective *



À l'été 2016, le centre d'art actuel Bang a réuni, sous le titre *Convention collective*, les créations de 21 artistes de Saguenay. Le principe de l'exposition était simple : chaque artiste invité devait présenter une œuvre de son choix. Celle-ci devait être récente, témoignant de l'actualité de son travail ; le centre s'occupait de la mise en espace. Selon Bang, *Convention collective* se présentait comme « un témoignage, une photographie des pratiques artistiques actuelles à Ville de Saguenay au XXI^e siècle ». De prime abord, cette photo est moins la mise en scène d'une cohésion artistique que le cliché incertain d'un regroupement de pratiques artistiques. L'équipe de Bang a fait le choix de ne pas établir de principe spécifique présidant au choix des artistes afin d'orienter *Convention collective* vers l'ouverture d'un questionnement, l'exposition se concluant sur une table ronde où la question suivante était débattue : « Y a-t-il, dans l'exposition *Convention collective*, une convention, implicite ou explicite, fédérant les artistes et/ou les œuvres présentées ? »

C'est, en quelque sorte, le pari d'un commissariat *a posteriori*, celui de la libre réunion d'œuvres dans l'in-

certitude d'un surgissement de sens, expérience éclairante mais également risquée pour un centre qui, depuis sa création en 2013, met de l'avant son engagement régional. Et si rien ne surgissait ? Or, l'intérêt de *Convention collective* réside précisément en ce que s'y dessinent à la fois les lignes d'une cohésion artistique saguenéenne et les tensions qui la menacent, fragilisant l'idée de communauté artistique régionale tout en révélant l'importance des institutions locales dans l'existence particulière de la communauté saguenéenne. Quelle cohésion artistique implique le mot « art » dès lors qu'un centre d'art actuel situé en région choisit de s'investir dans des « pratiques régionales » ? Ainsi aurait pu être également formulée la question concluant *Convention collective*.

Insistance organique

Si Bang n'a pas adopté de principe directeur dans l'élaboration de *Convention collective*, l'exposition n'en a pas moins bénéficié d'une mise en espace révélant, en amont de l'expérimentation que constitue l'exposition, les hypothèses du centre quant à ses résultats. Cette mise en espace est la construction de Bang, mais plus précisément de Claudia Néron, membre du comité exécutif

du centre. Ce qui marque l'organisation de l'exposition, c'est la façon dont est constamment équilibrée la matérialité organique à l'aide d'une certaine propension de l'image à abstraire le réel en l'arrachant à sa présence immédiate. Un exemple marquant de ce principe est la façon dont les œuvres à la corporalité exacerbée proposées par Cindy Dumais et Nélanne Racine – sculpture *gore* faite de matières fluides et moulages informes du corps humain – répondent aux photographies de Nicolas Lévesque, lesquelles présentent en très grand format les images décomposées de corps affaiblis ou mutilés, dans la plus grande des salles de l'exposition. D'une part, donc, une matérialité brute inscrite dans l'espace; de l'autre, la surface lisse de l'image – chacune des œuvres abordant de même le mystère des corps déconstruits. Autre exemple de ce dialogue entre la matière et sa représentation : le côtoiement de la série photographique à l'esthétique pop épurée, œuvre de Stéfanie Requin Tremblay, et des sculptures en fleurs artificielles – organique artificiel – de Magali Baribeau-Marchand et Sara Létourneau, sculptures qui trouvent leur équilibre dans une certaine féminité juvénile.

Ces dialogues dessinent un profil esthétique commun à différentes œuvres, celui d'une certaine insistance organique, abordée de front par la matière ou indirectement par le biais de l'image. Plusieurs œuvres intègrent l'équilibre révélé par leur mise en espace. C'est particulièrement le cas de la photographie d'un visage aux chairs grêlées du motif d'un objet inconnu, réalisée par Mariane Tremblay ; des peintures hyper-réalistes de Julien Boily, qui tente de représenter de la manière la plus lisse possible différentes sphères matérielles, l'une d'elles granuleuse et l'autre comme faite de cuir ; de la vidéo-performance de Carl Bouchard, dans laquelle un corps nu risque, à la manière d'un lanceur de couteaux, de mutiler un poisson rouge avec des aiguilles à tricoter ; d'un dessin à la mine de plomb fait par Sonia Boudreau,

L'intérêt de *Convention collective* réside précisément en ce que s'y dessinent à la fois les lignes d'une cohésion artistique saguenéenne et les tensions qui la menacent

et représentant une main soyeuse et blanche dont les doigts deviennent des coraux ou d'autres créatures marines informes et froissées ; ou encore d'un autre dessin, cette fois numérique, de Laurie Girard, dans lequel les enchevêtrements évoquent la prolifération rhizomatique du vivant. D'autres œuvres insistent directement sur la matérialité de ce vivant, comme celles, sculpturales ou installatives, de Cindy Dumais, de Nélanne Racine, de Magali Baribeau-Marchand et de Sara Létourneau, ou encore la construction de Charlie Lescaut, qui prolonge le travail du textile par de la matière végétale.

La région comme utopie ?

Cette insistance sur l'organique est cernée et contrôlée, comme nous l'évoquions précédemment, par la mise en espace de l'exposition. Or, il y a quelque chose d'utopique dans l'organisation spatiale de *Convention collective* : non pas au sens naïf d'une rêverie impossible, mais d'une recherche de lieux à géométrie parfaite. Les œuvres trouvent entre elles un équilibre : la sculpture au sol compense l'œuvre murale et inversement, celles-ci étant relativement équidistantes les unes par rapport aux autres. Cette mise en espace d'œuvres disparates n'implique pas forcément une telle disposition organisée. On peut penser, en guise de contre-exemple, à *La Pyramide*, de l'artiste Samuel Roy-Bois, exposée à l'Œil de Poisson en 2015. En invitant tour à tour deux artistes nord-américains à nommer deux œuvres de deux autres artistes, qui à leur tour devaient nommer deux œuvres, et ainsi de suite, cet artiste a réuni 175 œuvres en une organisation complexe – privilégiant une installation en

hauteur, au-dessus du public, et rapprochant les œuvres les unes des autres, certaines en cachant d'autres – qui exprime la perte de maîtrise devant la réalité de la production d'une communauté artistique, afin d'en interroger les fondements et les principes de cohésion.

Bang a privilégié, au contraire, une certaine harmonie utopique dans sa mise en espace, évoquant l'idée d'une lisibilité possible de l'art régional. Comme si les 21 œuvres pouvaient encore être observées et rationalisées dans une seule perspective utopique – mot renvoyant étymologiquement au *non-lieu*, représentation d'une réalité idéale et sans défaut. La création actuelle au Saguenay, telle qu'exposée dans *Convention collective*, veut être *mise en vue*, *mise en pensée*, abstraite dans les lieux irréels du discours. Comme si de l'existence d'un tel *non-lieu* utopique, non-lieu de la construction discursive et rationnelle qui classe, oppose et équilibre des affinités esthétiques, dépendait la construction d'une communauté artistique. *Convention collective*, en ce sens, pose la question de l'espace essentiel dévolu à une communauté artistique régionale. La constitution de cet espace aurait comme principe l'émergence que le caractère régional des œuvres permettrait de convoquer à la manière d'un rituel.

On touche ainsi à l'un des enjeux premiers de cette exposition, le questionnement des *a priori* qui fondent la cohésion d'une culture régionale, enjeu d'autant plus crucial que certaines œuvres résistent à la mise en espace effectuée, tranchant ainsi avec l'équilibre qui structure l'exposition. Certaines, comme celles de

Magali Baribeau-Marchand et Sara Létourneau
L'arbre, 2016
 Bois, fil à coudre, mécanisme de boîte à musique,
 matériaux mixtes. 30 x 120 x 30 cm
 Photo : Patrick Simard pour le centre Bang



Paolo Almario, de Mathieu Tardif et de Martin Lavertu, constituant certes une minorité, témoignent d'autres préoccupations artistiques, tournées vers le numérique et la machine. Par ailleurs, un artiste franc-tireur comme François-Mathieu Hotte – présentant une installation hypnotique qui répète et déconstruit le mot « abracadabra » – agit ici comme un grain de sable dans les rouages de l'harmonie utopique.

Réalité institutionnelle

Après avoir interrogé les œuvres en elles-mêmes, on peut se demander si un élément unificateur de l'art saguenéen pourrait être trouvé hors d'elles. Serait-il possible, par exemple, que cette insistance organique, certes limitée mais tout de même existante, trouve un écho dans la réalité de la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean ? Plusieurs exemples nous invitent à le penser : les dessins de Patrice Duchesne sont devenus de la chair meurtrie à force d'avoir été soumis aux marées du Saguenay, le travail de Simon-Pier Lemelin s'inspire directement de la réalité matérielle de la pêche et de la chasse, et l'inspiration de Mariane Tremblay provient d'un intérêt pour les traditionnelles techniques de tissage. Malgré ces exemples, il reste difficile d'évaluer la part du territoire naturel et culturel commun dans *Convention collective*. Celle du territoire institutionnel

est bien plus évidente, cependant. Presque l'entièreté des artistes exposés sont des diplômés ou de futurs diplômés de l'UQAC. Le dénominateur commun de ces œuvres est donc bien à chercher hors d'elles, du côté des artistes. Les biographies de ces derniers révèlent l'importance des institutions artistiques au Saguenay : Cindy Dumais, François-Mathieu Hotte, Nélanne Racine et Charlie Lescault sont membres du conseil d'administration de Bang ; Cindy Dumais encore, Bruno Marceau et Sonia Boudreau enseignent au Cégep de Chicoutimi ; Carl Bouchard et Patrice Duchesne sont membres du centre Le Lobe, pour lequel Stéfanie Requin Tremblay est actuellement commissaire ; Martin Lavertu dirige les ateliers TouTTout ; Mathieu Valade est professeur à l'UQAC. La cohérence de la communauté artistique saguenéenne serait-elle, avant toute chose, celle de sa vie institutionnelle ? Par le choix des artistes ayant participé à *Convention collective*, Bang affirme qu'il existe une interdépendance indéniable entre la vivacité de la communauté artistique et la présence de lieux d'enseignement, de production et de diffusion des arts. Avec cette exposition, l'institution qu'est Bang réaffirme sa pertinence et sa nécessité. L'exposition acquiert ainsi une couleur politique – au sens de vie publique – en ce qu'elle souligne l'existence d'un modèle socioculturel saguenéen. Si *Convention collective* est une pho-

tographie, ainsi que le suggère le centre Bang, elle est une prise de vue organisée, privilégiant une mise en espace qui sous-entend l'existence – faudrait-il dire l'évidence ? – d'une cohésion artistique. Toutefois, l'organisation de l'exposition a pris le risque de révéler que les œuvres ne communiquent pas, ne résonnent pas les unes avec les autres. Selon nous, ce risque démontre l'importance de l'apparition d'un motif commun aux créations qui y sont présentées. Or, l'intérêt de l'exposition aurait peut-être été moindre si celle-ci n'avait pas également permis, par la révélation de certaines de ses limites – risque que comportait son principe de « commissariat *a posteriori* » – la remise en question de ses propres présupposés concernant l'harmonie artistique régionale. *Convention collective* autorise ainsi une réflexion à propos non seulement de l'art régional, mais de l'idée d'art régional, avec, en toile de fond, le décor des institutions artistiques locales, dont Bang fait partie. ■

* *CONVENTION COLLECTIVE*. Exposition collective. Avec des œuvres de Paolo Almario, Magali Baribeau-Marchand, Julien Boily, Carl Bouchard, Sonia Boudreau, Patrice Duchesne, Cindy Dumais, Laurie Girard, François-Mathieu Hotte, Martin Lavertu, Simon-Pier Lemelin, Charlie Lescault, Sara Létourneau, Nicolas Lévesque, Bruno Marceau, Pascal Picard, Nélanne Perron Racine, Stéfanie Requin Tremblay, Mathieu Tardif, Mariane Tremblay et Mathieu Valade. Présentée au centre Bang, à Saguenay, du 16 juin au 20 août 2016.

Narcisse enfant

Par Annie Lafleur

NIGHT SHIFT

de Guillaume Lachapelle *



« Mais, alors que la pensée s'enlise peu à peu dans un fouillis de courbes, on voit que l'époque des courbes est soudain révolue et que commence le temps des lignes parallèles. »

Eugène Savitzkaya, *En vie*

« Le cercle, déroulé sur une droite rigoureusement prolongée, reforme un cercle éternellement privé de centre. »

Maurice Blanchot,
L'écriture du désastre

Guillaume Lachapelle ** excelle dans l'art de la sculpture miniature dont il oppose, dans *Night Shift*, trois œuvres à une rare pièce réalisée à échelle

humaine, *Lost in Reflexion* (2015). La jumelle naine de celle-ci, *Awaiting Knowledge*, avait été créée deux ans plus tôt. Peut-être est-ce en raison de sa récente pratique scénographique (*L'histoire du roi Lear*, présentée au TNM en 2012) ou de ses quelques œuvres d'art public que l'artiste semble passer d'une échelle à l'autre sans effort ? Les technologies de modélisation et d'impression 3D qu'il privilégie et manie depuis plusieurs années pour donner corps au design de ses pièces y sont certainement pour quelque chose.

Géantes ou lilliputiennes, les œuvres de l'exposition *Night Shift* atteignent un niveau d'abstraction jusque-là inégalé dans le travail de l'artiste. En plus d'évacuer momentanément les

petites figurines taillées dans le bois qui caractérisaient un large pan de sa production antérieure, Lachapelle délaisse aussi les cloisons, balcons, herse et passages secrets pour miser sur la géométrie des espaces, à savoir, les plans (plancher, plafond), lignes (poutres, lampadaires, tuyaux) et points (sources lumineuses). Les pièces, ainsi structurées de l'intérieur et délimitées, pour la plupart, par des miroirs sans tain, font éclater les motifs à l'infini, tout en nous privant brutalement de notre propre réflexion. Une expérience à la fois effrayante et envoûtante où l'œil bascule dans l'envers du décor – qui n'est autre qu'une démultiplication du même sans fin – et s'ouvre à la construction d'un monde inconnu. Là où l'œil cesse de voir, l'imaginaire prend le relais.

Guillaume Lachapelle
Night Shift, 2016

nylon, peinture, mdf, bois, verre, composants électroniques, lumières LED, microcontrôleurs, haut-parleurs
38 x 50 x 50 cm

Nulle autre lumière que celle en provenance des œuvres, dans ce parcours qui propulse le visiteur fort avant dans la nuit. Le calme apparent, l'ordre induit par la répétition des formes et la désertion clinique des lieux sont autant de données à décrypter, entre désastre et ivresse, entre fin de soi et commencement de l'altérité. Piste de danse, stationnement souterrain, passerelles à un seul garde-corps, chaise d'accouchement et banquette vides : l'artiste s'adresse à notre réalité commune en recourant à des mondes parallèles et perpendiculaires. Sous ces petites vitrines propres où clignotent des lumières de foire et d'hôpital, le cynisme et la dérision ne sont jamais bien loin. Plus intimement, l'œuvre laconique de Lachapelle nous convie à un travail d'introversion qui nous mène simultanément à nos propres espaces psychiques abandonnés. Ici, le faux-semblant atteint une forme de nudité, d'austérité intérieure.

Quand il y a nuit sous roche

Disposées sur des socles sombres, les quatre maquettes paraissent en apesanteur : beauté et étrangeté se font ici la part égale. Chaque pièce s'anime au moyen d'un ingénieux dispositif de diodes électroluminescentes, déclenchées en faisceaux multicolores, en bulbes ou entubées façon néon, contrôlées au moyen de séquences stroboscopiques (*Night Shift*, 2016), chorégraphiques (*Night Shift II*, 2016), court-circuitées (*Sans titre*, 2015) ou alternées (*Soma*, 2016). Comme plusieurs œuvres de ce corpus, *Night Shift* possède l'attrait d'un jouet sophistiqué qui s'allume et s'éteint en boucle, à cela près que les lumières virent au blanc cru et que la trame sonore (également composée par l'artiste) se tait subitement à un certain point. La fête est terminée. L'effet est aussi inattendu que cinglant et rappelle les fins de soirées abruptes, en discothèque.

Ce n'est pas tant la crudité de la lumière tranchante ou le lourd silence syntonisé qui heurtent au passage, mais la proximité physique avec l'œuvre qui se révèle. L'œil, égaré dans les méandres tentaculaires des miroirs, exclut le regardeur, un peu comme si cet œil, rendu étranger à lui-même, avait perçu un interdit, selon le mythe : « *L'eau où Narcisse voit ce qu'il ne doit pas voir, n'est pas le miroir capable d'une image*

distincte et définie. Ce qu'il voit, c'est le visible de l'invisible, dans la figure de l'infigurable, l'inconnu instable d'une représentation sans présence, la représentation qui ne renvoie pas à un modèle : l'anonyme que le nom qu'il n'a pas pourrait seul maintenir à distance », écrivait Maurice Blanchot. On ouvre ainsi la porte à l'œil, mais on la claque au reste du corps, explique Anaïs Castro dans sa monographie de 2014 consacrée à l'artiste : « *Si l'œil a toujours accès à l'œuvre, la présence physique du regardeur lui est en revanche continuellement refusée [...]* » (Nous traduisons.)

La fable des mutants

Bien que séduisante, l'œuvre, ici décroisonnée, échoue là où la maquette se distingue. L'effet est amplifié par la hauteur insuffisante du socle, qui installe du coup une distance forcée en plus d'accuser quelques défauts du dispositif fumigène, actif une fois sur trois. À ses côtés trône le triptyque *Soma* (2016), également exposé lors de la VII^e Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières, à l'été 2016. *Soma* se déploie comme une fable dystopique en trois fragments, trois espaces étagés où s'engouffre à nouveau le regard dans une réflexion continue. Le dernier étage positionne l'élément central avec plus d'insistance que les autres pièces du corpus. Suivant un éclairage synchronisé – blanc, violet, rouge – entre les paliers, une douche blanche éclaire une minuscule chaise d'accouchement, étrières sortis, maculée d'un liquide amniotique rendu phosphorescent dans l'obscurité. Un hachoir au pied de la chaise est connecté à une myriade de tuyaux et de passerelles insolites, clairement visibles du cubicule mitoyen : toute cette plomberie s'achève dans les profondeurs infernales d'un parc à fœtus baignant dans une résine engluée. Une banquette, également médiane, est cernée par deux arbres pourvus d'une tuyauterie et de conduits laissant s'échapper les eaux et les clones.

Il faut savoir que, selon la définition usuelle, les cellules somatiques, ou *somas*, sont « *l'ensemble des cellules non sexuelles de l'organisme* » ou « *le corps cellulaire du neurone* ». Les choses se corsent lorsqu'une cellule mute, « *donnant naissance à de nouvelles lignées de cellules identiques, porteuses de la même mutation* ».

Ainsi, le sujet (absent) donnant naissance est l'orphelin unicellulaire qui engendre ses semblables, à l'image des motifs infiniment répétés, eux-mêmes reproduits à partir du même fragment. L'artiste nous entraîne ici dans une vision particulièrement glauque de la condition humaine actuelle, illustrée par un univers cyberpunk où le thème de la filiation (ou de la dévoration) engage le pari d'une reproductibilité incontrôlable qui semble se faire violence. Une lecture de l'œuvre de bas en haut revient au même, car on s'imagine que le têtard survivant à l'épreuve des dangereuses passerelles suspendues dans le vide ne peut se nourrir que de sa matrice originelle, annulant ainsi toute probabilité de clonage. Nous sommes en présence d'un palindrome visuel.

Narcisse aveugle

Frôlant les trois mètres de haut et mesurant deux mètres exactement de large, *Lost in Reflexion* (2015) nous apparaît colossale et étincelante, surtout après avoir déambulé une demi-heure dans la pénombre, d'un îlot à l'autre. Deux vitrines identiques, posées dos à dos, contiennent chacune deux bibliothèques fantômes avec un immense miroir sans tain coïncé entre elles. Au centre précis de l'œuvre, le regard s'enfonce dans un tunnel insondable – où se réverbèrent les sept étagères de faux livres – divisé par le tracé du plafonnier qui se scinde « *au bout du regard* », là où Narcisse se crève les yeux. Un pas à gauche ou un pas à droite s'avère suffisant pour que les axes fusionnent en une seule courbe perpétuelle. C'est le heurt entre la connaissance et l'inconnaissance, la chute de notre image entre les pages blanches des encyclopédies scellées à jamais ; c'est l'unité du temps où le silence répond enfin à toutes nos questions. ■

* *NIGHT SHIFT*. Exposition de Guillaume Lachapelle. Présentée à la galerie Art Mûr, à Montréal, du 3 septembre au 29 octobre 2016.

** Né à Stoke (Québec) en 1974, Guillaume Lachapelle vit et travaille à Montréal. Il est diplômé de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en arts visuels. Sa pratique est essentiellement sculpturale et se décline sous forme d'installations et de maquettes. Il a récemment exposé au Künstlerhaus Bethanien, à Berlin, dans le cadre d'une résidence d'artiste. Il a également présenté son travail à la galerie Edward Day, à Toronto ; au centre d'exposition Circa ; ainsi qu'à la galerie Art Mûr, à Montréal. Il a aussi participé à des expositions de groupe en France et au musée de Rimouski. Il collabore par ailleurs à des productions télévisuelles et théâtrales en tant qu'accessoiriste et réalisateur de décors.

LE RETOUR DES CLOWNS MALEFIQUES

Par Antonio Domínguez Leiva

Les clowns maléfiques sont de retour. En août dernier, un adolescent du comté de Greenville, en Caroline du Sud, affirmait avoir vu deux clowns, l'un portant une perruque rouge et l'autre ayant une étoile noire dessinée sur le visage, qui lui auraient murmuré de le suivre dans les bois. D'autres résidents déclarèrent alors avoir surpris des clowns errant à l'orée de la forêt (où ceux-ci vivraient dans d'une cabane située à côté d'un étang), affublés de nez clignotants et munis de lampes à laser vert, voire de machettes. La police chercha en vain des traces de ces singulières créatures liminaires, à mi-chemin entre la *wilderness* et la civilisation.

Très vite la menace se répandit, d'abord dans les États du sud des États-Unis, puis dans l'ensemble du pays, traversant les frontières jusqu'au Canada. Peu après, l'épidémie gagna d'autres aires culturelles, jusqu'à devenir planétaire. Des hommes (jamais de femmes) habillés en costume de clown maléfique sont vus, errant autour de certaines écoles ou dans des universités, où des groupes d'étudiants s'organisent pour les chasser à la façon des anciens lynchages ; d'autres sont filmés par des automobilistes en panique ou par les occupants assiégés de maisons isolées qui les aperçoivent dans leur arrière-cour. Plusieurs comptes Facebook créés sous des alias clownesques publient des menaces contre divers établissements

scolaires, menant à leur fermeture pour cause de *clown-related activity*, ce qui, on s'en doute, ne fait qu'aviver l'inquiétude des parents. Toutes sortes de rumeurs et de canulars se succèdent (telle celle des clowns de Mexico prétendument abattus lors de leurs virées meurtrières), accompagnés de quelques arrestations et de rares incidents tragiques (un adolescent arborant un masque de clown fut poignardé en Pennsylvanie ; en Suède, un autre poignarda, lui, une victime ; trois assaillants costumés firent feu sur le propriétaire de la maison qu'ils braquaient au Texas). Un porte-parole de la Maison-Blanche a dû se prononcer évasivement sur la question, et la célèbre mascotte Ronald McDonald s'est vue obligée de suspendre ses activités « en raison du climat créé par les apparitions de clowns ».

Généalogie d'une légende urbaine

Bien que l'échelle de sa transmission virale ait de quoi surprendre, le phénomène en lui-même n'est pas nouveau. Les folkloristes ont tôt fait de signaler la récurrence de ces épidémies de coulrophobie depuis les premières rumeurs autour des *phantom clowns*, en 1981. Les policiers de Boston avaient alors reçu de nombreux appels évoquant la menace de clowns qui auraient tenté d'attirer au moyen de sucreries des enfants dans leur camionnette. Quelques semaines plus tard, au Kansas,

des enfants affirmèrent avoir été poursuivis par des clowns armés de machettes (arme qui venait d'être promue emblème du *slasher film*, l'année précédente, grâce à Jason Voorhees, le psychopathe masqué qui hante les bois de Crystal Lake dans *Friday the 13th*). Malgré de multiples enquêtes, on ne trouvera aucune trace de ces mystérieux assaillants. Comme l'atteste aussitôt le folkloriste et cryptozoologue Loren Coleman, il s'agit d'un cas classique de rumeurs entourant une légende urbaine, qu'il situe dans le sillage folklorique du joueur de flûte de Hamelin. Il le rapproche ainsi d'autres rumeurs contemporaines à



propos de kidnappeurs d'enfants (dont celle sur les Gitans, prenant la relève des légendes antisémites, millénaires, autour des supposés meurtres rituels juifs) et d'assaillants masqués (dont les mystérieux *men in black* du folklore ufologique). La figure du clown surgissait alors comme une énième variation d'une structure connue (les *phantom attackers*), afin de l'actualiser en la défamiliarisant par des détails inattendus.

Le choix de la nouvelle menace pouvait surprendre mais n'était pas entièrement innocent. L'année précédente avait eu lieu le procès retentissant d'un *serial killer* promis à une renommée légendaire, John Wayne Gacy, alias le « Clown tueur » du fait qu'il avait l'habitude de se déguiser en « Pogo le clown » lors d'événements caritatifs, de parades et de fêtes d'enfants. Les détails

les plus directement hugoliennes, « Hop Frog » (1849), qu'Edgar Allan Poe met en scène la figure éponyme du nain bouffonesque se livrant à une monstrueuse vengeance sur les aristocrates qui ont raillé sa bien-aimée. Hugo lui-même transformera la figure du bouffon rieur en un monstre vengeur dans *L'homme qui rit* (1869), dont l'adaptation cinématographique, en plein expressionnisme allemand (1928), allait directement inspirer la figure et l'iconographie du Joker, figure ultime du clown psychopathe pop. Moins connue, la tradition du Pierrot assassin est inaugurée par le roman *Pierrot* (1860) d'Henri Rivière ainsi que par une pantomime renommée de Paul Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme* (1882), dont Catulle Mendès signera la transposition résolument clownesque, *La femme de Tabarin* (1887), dans laquelle le célèbre clown,

art s'abreuve, elle végétera dans l'ombre de quelques *pulps* et *comic books* horribles ou super-héroïques (les deux genres allant souvent de pair) et de magazines populaires mettant en scène de supposés faits divers à propos de gangsters habillés en clown afin de faire diversion. Il est révélateur que le clown inquiétant et meurtrier soit pratiquement absent du grand écran jusqu'au tournant des *seventies*, âge, pour beaucoup d'analystes, de la perte de l'innocence de l'imaginaire culturel nord-américain, dans le sillage des *Manson murders*, de l'enlèvement au Vietnam et du scandale du Watergate (ironiquement, Nixon avait inauguré peu avant, en 1971, la National Clown Week). C'est en 1976 qu'un film canadien dont le titre même semble annoncer les épidémies futures, *The Clown Murders*, inscrit le personnage du clown dans la vague

Un porte-parole de la Maison-Blanche a dû se prononcer évasivement sur la question, et la célèbre mascotte Ronald McDonald s'est vue obligée de suspendre ses activités « en raison du climat créé par les apparitions de clowns ».

horribles de ses 33 meurtres d'adolescents, kidnappés et violés, furent abondamment transcrits dans les journaux au moment où émergeait le culte médiatique du *serial killer*. La transformation de ce fait divers en nouvelle figure du monstre folklorique, selon un schéma diffusionniste classique, n'a toutefois pu s'opérer que par une mutation culturelle de la figure du clown dans son ensemble.

Le clown maléfique, inversion nocturne (pour reprendre des termes de Gilbert Durand) du culte solaire du clown bon enfant et mutation perverse de la figure sentimentale du clown triste telle que déclinée dans des milliers de figurines kitsch (de la mélancolie, on passe à la pure manie homicide), plonge ses racines (comme tant d'autres figures de notre culture populaire) dans le romantisme noir. C'est dans une de ses nouvelles

confondant la réalité et la fiction, tue sa belle lors d'une représentation. Ce canevas allait triompher dans un opéra de Ruggero Leoncavallo qui enflamma toute la période fin-de-siècle et qui fait encore partie de ce répertoire : *Pagliacci* (Paillasse, 1892). Le XIX^e siècle nous lègue ainsi, à la croisée des cultures lettrée et populaire, le clown désespéré, poussé à bout par toutes sortes de déceptions, et qui finit par trancher littéralement dans le vif pour dénouer le triangle amoureux sordide dont il pâtit sous les rires des spectateurs qui ne saisissent pas le tragique de la scène où se mêlent fiction et réalité.

De Pierrot à Pennywise

Mais cette figure est alors loin d'être hégémonique ; éclipsée par les triomphes burlesques des clowns rieurs dont la publicité et le septième

croissant des films de psychopathe, laquelle débouchera sur le genre emblématique des années 1980 : le *slasher* (notons que la couverture du DVD en version états-unienne n'incorporera qu'ultérieurement l'élément folklorique du clown à la machette). En 1980, l'année du procès Gacy, *Terror on Tour* cumule la figure du clown maniaque au couteau entre les dents et la polémique autour des groupes de heavy rock tels que Kiss ou Alice Cooper et de leurs fans réputés dangereux (dans le film, un psychopathe décide de s'inspirer des costumes de clown des stars pour assassiner leurs groupies). Parachevant ce tournant culturel, Stephen King cristallise la tératologie clownesque dans son roman *IT* (1986). Si le monstre tutélaire de l'œuvre constitue une entité protéiforme dont la plasticité évoque les liens évidents avec le Ça/*Id* freudien, son

incarnation privilégiée est bel et bien celle d'un clown pourvu de longues griffes qui lui permettent d'attirer et de saisir les enfants dont il se nourrit périodiquement. Curieusement, le lien entre cette figure accompagnée de ses emblématiques scènes de prédation et les rumeurs des *phantom clowns* qui assaillirent la Nouvelle-Angleterre (région kingienne par excellence) a échappé à la critique et aux déclarations de King lui-même. Le fait que la créature opère en s'adaptant aux craintes les plus profondes de ses proies en fait d'ailleurs un parfait avatar de la rumeur et de l'inconscient culturel qui s'y manifestent.

Dans une parfaite boucle de rétroaction phobique, l'archétype du clown maléfique et sadique est d'autant plus présent que la coulrophobie gagne du terrain.

Dans la panique

Renforcé par l'adaptation télévisuelle de *IT* (1990), qui transporta la créature dans l'intimité de milliers de foyers, Pennywise va concrétiser le tournant horrifique du clown dans la culture populaire. Cet avatar d'un Grand Ancien primordial fut aussitôt suivi par une véritable cohorte de clowns psychopathes, dont les extraterrestres *Killer Klowns from Outer Space* (1988), qui incarnent de façon littérale

l'altérité foncière de la *persona* clownesque. Au point que Mark Dery, dans sa « *déconstruction du psycho killer clown* » qui est au cœur de *The Pyrotechnic Insanitarium : American Culture on the Brink* (1999), en fait une figure iconique de la culture panique du tournant du millénaire. « *Il existe une motivation millénaire du sentiment anticlown*, écrit-il, *la recherche d'un bouc émissaire sociétal, selon un schéma familial depuis les pestes du Moyen Âge [...]. Au tournant du millénaire le sacrifice symbolique d'un agent du chaos qui affronte les tartes dans la face et les peaux de banane (a pie-facing, pratfalling agent of chaos) est un moyen d'apaiser les forces turbulentes qui semblent pousser le monde hors de son axe.* »

Dery observe les diverses formes prises par ce « *déferlement de clownophobie* », dont le site web *Clowns are Evil* où s'accumulent les confessions de coulrophobes se remémorant leurs premiers traumatismes, souvent induits, symptomatiquement, par des représentations médiatiques. Les sondages montrent par ailleurs que ce « *déluge de crainte et de haine du clown* » est en passe d'éclipser tous les sentiments positifs que l'on pouvait éprouver jadis à son égard. Dans une parfaite boucle de rétroaction phobique, l'archétype du clown maléfique et sadique est d'autant plus présent que la coulrophobie gagne du terrain. La simple prolifération des exemples invoqués par Dery parle d'elle-même : ceux-ci vont des galeries d'art alternatives aux groupes tels qu'Insane Clown Posse (dont les fans les plus extrêmes, nommés les Juggalos, ont fait l'objet d'une surveillance active de la part du FBI), des *cartoons* (qui peut désormais ignorer, sur notre planète mondialisée et « simpsonisée » en synchronie, Krusty le clown ?) au véritable sous-genre de l'horreur clownesque qui, depuis le boom de l'horreur écranique de l'après-11 septembre, n'a fait que proliférer.

Cette icône omniprésente se nourrit, comme le Ça du roman homonyme, de traumatismes enfantins, d'horreurs

judiciaires médiatisées dans les journaux sensationnalistes et de références culturelles qui vont du *slasher* et du hard rock (Alice Cooper chantant, en hommage à *Poltergeist*, *Can't Sleep The Clowns Will Eat Me*) à la symbolique archétypale du *trickster* et à l'ambivalence constitutive du bouffon et du *freak* de foire. Elle devient alors la parfaite « *masquette de notre culture du chaos, avec ses actes aléatoires de violence gratuite, ses frénésies nourrissant les [et nourries de] tabloïdes, ses terroristes suicidaires et ses cultes millénaristes* ». Plus insidieusement, le psycho-clown semble incarner la « *seule réponse saine dans la baraque foraine des médias postmodernes : l'insanité. Déchiré entre l'anxiété et la saturation informationnelles, le clown psychopathe incarne ce mélange d'horreur et d'hilarité qui caractérise l'info-vertige de notre temps* » Il nous montrerait, par la même occasion, le chemin pour survivre à la dispersion et au décentrement schizoïde (voire en jouir) – décrits par Deleuze et Guattari ainsi que par Fredric Jameson – qui constituent la logique profonde de notre culture. La fin de *Arkham Asylum* (1989) en est la parfaite illustration afterpop.

Et peut-être est-ce là le sens à trouver dans toutes ces manifestations paniques et virales qui, depuis le texte charnière de Mark Dery, se succèdent avec une régularité qui relève désormais du rituel. De la peur de l'altérité qui se manifestait dans les premières rumeurs sur les *phantom clowns* on est passés, via la mutation technologique majeure du cyberfolklore, à une appropriation délibérée de la figure du clown maléfique. À l'ère des *zombies walks* et des manifestations sous l'enseigne des masques blancs d'Anonymous, la déambulation clownesque dans le désert banlieusard du réel constitue peut-être leur envers solipsiste et désespéré, le point ultime de la désagrégation de la communauté qui semble appeler, en s'appropriant la valeur chamanique de l'ancien *trickster* – fût-ce sous sa forme la plus nocturne et menaçante – sa reformation par la violence sacrificielle. ■

Memento mori

Par Jean-Claude Brochu

CARNET DE NOTES (2011-2015)

de Pierre Bergounioux

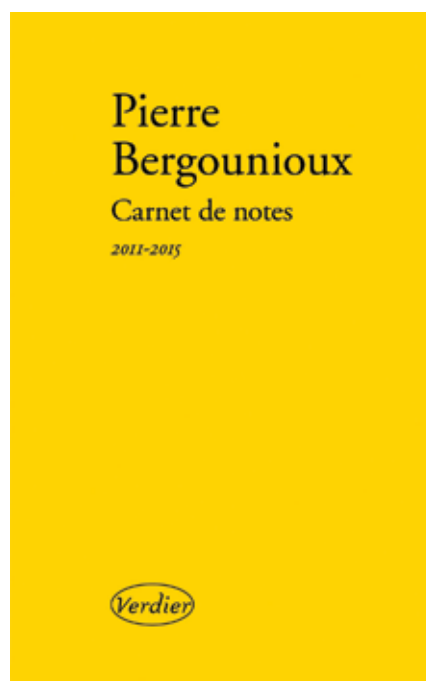
Éditions Verdier, 2016, 1203 p.

**« J'ai pris, et depuis longtemps,
mes quartiers d'outre-tombe,
habite déjà, en pensée,
le sombre pays du néant. »**

La vie de Pierre Bergounioux rime aujourd'hui avec une réclusion de plume et de papier. Son *Carnet* tient d'abord dans « un gros cahier à grands carreaux », dont il dactylographie plus tard les notes, à raison d'une journée de travail pour les pages de chaque mois. À chacun des jours, sans exception, correspond une entrée ; ici, dans le quatrième volume, se lisent donc plus de 1800 notes sur 1200 pages de papier bible couvrant une période de cinq ans. Le premier rituel quotidien de l'auteur, dans sa maison de Gif-sur-Yvette, au sud-ouest de Paris, consiste à consigner l'heure de son lever (avant 6 h, en général), le temps qu'il fait et l'état de sa tension artérielle – suite à un infarctus survenu en 2007. L'amorce des entrées varie peu.

Un certain contact avec le monde

Au réveil, Bergounioux évalue la lumière, s'en désole à l'automne, s'en réjouit au printemps, quand s'exerce le pinson et que les marronniers «*déplissent*» leurs feuilles. En dépit de la forte dimension sociopolitique de son abondante production autobio-



graphique et romanesque – majeure dans la littérature française contemporaine –, le diariste s'enfonce dans un rapport de plus en plus *livresque* avec le monde. Il convient cependant de la nécessité de «*conserver une attache avec [lui], qui est à la fois la source et la négation de [ses pensées], l'aliment et l'obstacle*», ne serait-ce qu'en montrant de l'intérêt pour certains paysages ou de l'indignation lors de rares contacts avec ses semblables. Remarquons d'emblée qu'au sein de cette dialectique moi-monde, ce dernier reçoit

la portion congrue, à tout le moins dans la plus récente livraison du *Carnet*. Bergounioux y admet qu'il s'associe à peine au bruit de la vie en société, retiré qu'il est, avec ses proches, dans les livres et la nature. En principe, il peut ainsi s'attarder aux choses pauvres, ces pauvres choses généralement privées de la consécration des mots. Sa hantise du travail ne lui interdit pas, par exemple, de prendre des nouvelles d'une chenille. D'autres moments passés dans le parc de la maison de retraite où il pousse le fauteuil roulant de sa mère réduite au silence par l'atteinte de l'âge le forcent à la contemplation passive «*de la course du soleil*». Mais s'il rêve éveillé en ces occasions, reconnaissons que c'est à sa mort qu'aboutissent la plupart de ses songeries : «*[...] l'image de Robert Walser, mort, les bras en croix, [...] me venait.*» Car l'auteur mène en fait une vie rationnelle, dans l'obsession des chiffres familière à ceux qui n'ont plus de temps, l'ordinaire de ses jours faisant défiler sept heures rigoureusement comptées à lire, à écrire. La trame de son quotidien se mesure en pages et en heures de littérature. En vacances à sa maison de campagne, il dénombre ses «*ferrailles*» – parce qu'il sculpte aussi le fer. Peut-être qu'au bilan, une pareille tyrannie du «*combien*» sert à raffermir son fragile sentiment d'avoir existé.

La rêverie et le repos correspondent à des obligations de temps morts, et Bergounioux ne s'y abandonne que crayon en main. La fatigue se mérite par le travail ; si la maladie en est la cause, elle apparaît alors comme injustifiée. L'anxiété incite l'homme du *Carnet* à fuir l'oisiveté au même titre que la mort. Pour lui, le désert s'étendrait là où il n'y aurait plus de livres à lire ou à écrire ni de fer à souder. Posons que l'écriture le distrait de l'angoisse de mourir, qu'elle transcende d'un geste créateur. Chez Pascal, cela pourrait s'intituler « Du bon usage des maladies ». Port-Royal et l'obsession janséniste des fins dernières ont sévi à quelques kilomètres de Gif : « *Tout peut nous être arraché à chaque instant.* » Tout comme la vie du moraliste des *Pensées* découle de sa Nuit, celle de Bergounioux procède de sa « *conversion de 1966, [...] où [lui] est apparue la possibilité [...] d'entendre quelque chose à ce qui se passait* ». Dans son compte rendu des jours fériés de 2011 à 2015, rien n'indique que ceux-ci se prêtent à des réjouissances particulières. C'est, une fois de plus, la rigoureuse vie du labeur. Le premier jour de l'an 2013, on commence par écrire, puis on désengorge les gouttières en famille avant d'émonder le prunier. Noël, un jour parfait pour débiter du carton, n'enfreint pas la règle, même si, aux yeux de ce lecteur de Marx, il entre forcément dans le déni de la fête une certaine dose de rejet du cirque consumériste.

Un livre de lectures

Pour mémoire, Bergounioux mentionne ses lectures, éclectiques : des écrivains actuels, en vogue auprès d'un lectorat cultivé ou d'une certaine coterie ; plusieurs inconnus au bataillon, mais qui figurent parmi ses amis ou connaissances ; des classiques et des auteurs contemporains de qualité. S'ajoutent des lectures spécialisées en sciences humaines, toutes utiles à sa vie d'étude. Qu'on en juge : voici dans le désordre et sans souci d'exhaustivité les Jacques Réda, Pierre Magnan, Marc Aurèle, Bourdieu, Le Roy Ladurie,

Kéchichian, Gracq, François Bon, Annie Ernaux, Pascal Quignard, Éric Chevillard, Voltaire, Dumézil, Duby, Toulet, Péguy, André Dhôtel, Roger Grenier, Marie-Hélène Lafon, Sénèque, Lévi-Strauss. Avouons que nous sommes en bonne compagnie. Pour ainsi dire exempts de citations, les propos de Bergounioux sont on ne peut plus personnels, comme il sied à la majorité des diaristes. S'il commente une lecture, c'est, la plupart du temps, pour marquer une déception ou, plus rarement, pour louer un écrivain comme Colette de s'intéresser aussi au quotidien des gens du peuple, à une vie de quartier, à une communauté distincte des grandes villes. La verdeur des paroles de tel ou tel personnage de *La vagabonde* pousse la littérature vers autre chose que « *l'expression d'une classe de privilégiés* ». En lien direct avec son enseignement, Bergounioux le lecteur insiste sur les conditions sociales dans l'évolution de la littérature. Par-delà les préoccupations pédagogiques et ce vaste aréopage sous la présidence de Colette s'exprime surtout ici une fidélité à la ruralité que notre auteur partage avec son contemporain Pierre Michon et leur devancier Marcel Jouhandeau, célèbre chantré de Guéret.

Quelle réalité ?

En traversant toutes ces notes, nous percevons vite que Bergounioux, dans son *Carnet*, semble s'attacher à ce qu'il entend par la réalité : agacements dans les transports en commun ; tâches d'enseignement de l'histoire de la création littéraire à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il manifeste un enthousiasme intermittent pour ses étudiants, soulignant « *l'irritation que [lui] inspire l'apathie* » de certains d'entre eux ; émerveillement devant la présence solaire de sa compagne, Cathy, qui « *fut le centre et la parure* » de son monde ; rédaction de « *papiers* » ; etc. Quel apparent cortège au quotidien ! Mais une écriture de soi à ce point régulière aménage *a posteriori* un accès plus objectif à sa réalité, rend plus difficile toute méprise à son sujet : « *Au courrier, les épreuves des*

années 2011 et 2012 du Carnet de notes. Je constate, à la relecture, combien 2011 a été assombrie par l'hyper-tension. Guère de jour que je n'aie regardé comme le dernier... » Les quatre autres années iront dans ce sens. Nous assistons effectivement au progrès d'une obsession. Sur ce chemin, Bergounioux s'observe avec ses lunettes d'entomologiste. L'exactitude de ses relevés de tension lui permet de ne pas se laisser abuser par le souvenir et d'enregistrer les différences, s'il y en a, dans les symptômes de la maladie. Qu'on la pratique des yeux ou de la main, la littérature sert à « *condui[re] mieux ou moins mal sa vie* ». Dans les faits, l'auteur se penche sur le raccourcissement de ses jours. Ses relations de la vie quotidienne se révèlent de plus en plus invariables, et l'ensemble s'achève dans une permanence à l'effet quasi hypnotique sur le lecteur.

Pourquoi ce *Carnet* ?

Pourquoi alors faire part de son quotidien par la publication d'un journal ? Afin de « *trouve[r] un écho dans d'autres vies* », pour un réel échange, réduit, privilégié, avec les lecteurs qui ont la patience de franchir ces milliers de pages (quatre tomes, rappelons-le, depuis 35 ans). Bergounioux y adresse également aux jeunes de notre époque les réponses à ses propres questions, celles qu'on ne lui a pas fournies lorsqu'il avait leur âge. C'est sa façon de transmettre encore quelque chose et de prolonger un contact établi par une œuvre déjà des plus fécondes. Il faut concéder d'emblée que cette somme est envoûtante, sans tenir compte de cette absence au monde, autoproclamée, pour vie de travail concentrationnaire que cerne la peur de mourir. La lecture du *Carnet* nous touche lorsqu'affleure le zeste d'amertume de celui qui s'interroge avec lucidité, en fin de parcours : « *Mon cœur s'est tenu tranquille, hier. Est-ce de m'être contenté de vivre, purement et simplement, d'aller ici et là, de voir des gens, de parler avec eux, au lieu de peiner à faire courir la plume ou d'être cramponné à un livre, la mort penchée sur mon épaule, sa dure*

main sur mon cœur ? » De surcroît, il nous arrive d'envier à Bergounioux sa virtuosité dans l'exercice de sincérité du journal : nous comblons sans difficulté les ellipses de l'auteur ou, en cas d'impossibilité, pressentons que le non-dit mérite probablement son sort. La relative sécheresse de Bergounioux, qui a pour vrai nom la discrétion, n'exclut pas ça et là – à la disparition de sa mère, par exemple – des bonheurs d'expression lyrique.

Nous assistons effectivement au progrès d'une obsession. Sur ce chemin, Bergounioux s'observe avec ses lunettes d'entomologiste.

Mélancolies

Une mélancolie habite Bergounioux, celle « *d'une nature exilée dans l'imparfait* », suivant les mots que l'écrivain emprunte à Baudelaire. Un désir d'infini brûle en l'homme, aussi athée soit-il, et son inévitable inassouvissement éteint la vie, de la même manière qu'un feu s'empare d'un autre feu. La mélancolie transforme l'homme en insatisfait chronique. « *Tout finit et me désole.* » Les humains qui n'ont pas perdu leur âme vivent mécontents de ce qu'ils trouvent ici, se sentant, en compagnie d'un personnage de Mathieu Riboulet, voués à la désolation de *n'être que cela* au milieu d'un monde lui-même condamné à la précarité. Le dernier contact avec son lieu de naissance, à l'occasion du déménagement de sa mère vers la maison de retraite de Saint-Rémy, dévoile au fils l'ampleur des promesses non tenues. Le commencement, par contraste, assombrit la fin et, réciproquement, « *l'ombre de la fin* » s'allonge sur le

berceau, où le nourrisson ressent déjà « *la fatigue d'exister par soi* ». Sous le regard de celui qui l'éprouve, le mal de la finitude atteint toutes les aurores. C'est ainsi que « *les feuilles de marronniers [...] sont piquetées de rouille* » aux prémices de leur saison. Et pourtant, entre les deux extrêmes se sont additionnées les œuvres, ces dizaines de livres et de sculptures. Mais écrire n'aura peut-être été rien de plus qu'une habitude, une façon parmi d'autres de « *questionner le monde et [de] s'interroger* », un réflexe auquel Bergounioux aura consacré le plus clair de sa vie depuis 50 ans. La menace de la catastrophe expliquerait-elle à elle seule, par ailleurs, son actuelle frénésie d'écriture ? Le mystère demeure. Le temps lui est peut-être ici compté par un sphymotensiomètre, mais le mélancolique, malade ou non, possède une forte prescience de la fin dès les commencements. Le monde de ses éveils, reconnaît-il, s'absente trop tôt. L'homme de Pierre Bergounioux meurt à son premier souffle, d'une mort congénitale.

Bergounioux voit dans son tempérament de mélancolique la suggestion obscure du sol qui l'a porté au début de son existence. La géologie brivoise lui en aurait donc instillé une bonne part ; de plus, la pauvreté de la région et de ses esprits se comprendrait par la médiocrité du sol : « *Il s'agit de trouver l'exacte jointure entre les structures physiques du lieu et les états d'âme qui en étaient la forme sentie, souvent indésirable, toujours inévitable.* » Taine n'est pas loin. À l'instar de l'historien, « *qui mérite qu'on se souvienne de lui* », Bergounioux professe que l'homme est d'abord l'otage d'une heure, puis d'un lieu. Les malaises physiques de l'auteur pourront prendre le relais et répondre en quelque sorte à son tempérament. Bergounioux peint dans son *Carnet* un univers « *dépressif* » d'où monte un chant du désespéré sur le thème d'une sortie de scène perçue comme imminente. L'abolition du monde de l'enfance, avec le départ définitif de Brive, la déchéance et la mort des parents, effacerait l'avenir ; l'avenir aurait disparu de toute chose.

Dans sa passion de l'étymologie, Bergounioux retient que *mélancolie* et *fiel* ont une racine commune – nous serions tenté d'ajouter *atrabilaire*. Ronchon, l'auteur du *Carnet* dénonce la vulgarité de ses semblables dans leurs rapports à la vie, à la connaissance et aux autres, une attitude qu'il résume par « *l'atrophie générale du pour-autrui* ». La vie autour de nous devrait, depuis le renversement de la *mimesis* avec Proust, ressembler à l'art, tendre vers lui, ou tout au moins en être la généreuse complice. Bergounioux jette un regard désenchanté et lucide sur notre époque. Il restreint sa présence au milieu des hommes jusqu'aux limites d'une misanthropie qui ne va pas sans une certaine pose : « *Je ne suis déjà plus au monde. C'est pourquoi je regarde en étranger ses habitants.* » Il y a un rien d'affligeant, d'outrecuidant, voire de contradictoire à constater que ce monde n'est à ce point plus celui de l'auteur, car lui-même participe pourtant de ce monde à renier. Cet écrivain attendu de ses lecteurs publie aux prestigieuses éditions Gallimard, s'inscrit dans l'institution littéraire, ainsi qu'en témoigne un service de presse de « *cent vingt exemplaires* » chez Fayard. Est-ce assez ? Après tout, qui désavoue le monde donne toujours à entendre que le monde le quitte. Paradoxe de misanthrope ? Ou a-t-on plutôt affaire ici à une esthétisation de la tristesse d'être au monde ? Ou encore à l'expression d'un homme que son tempérament et ses maladies ont fait précocement vieux ? Il semblerait que la lumière perce mieux les saisons des trois tomes précédents du *Carnet*. Quoi qu'il en soit de nos questions, une si grande faim de comprendre par les livres, qui engage le tout de la vie, ne cesse de nous inspirer. Avec ses contradictions, faut-il encore insister, inséparables de la condition d'homme, ce livre appartient sans nul doute à l'art, « *quelque chose qui se dérobe inexorablement quand on pensait le reconnaître, s'en assurer* ». À la réflexion, cela nous paraît amplement suffisant. ■

L'étoile de la rue Panet

Par Sylvain Lavoie

PÔLE SUD, DOCUMENTAIRES SCÉNIQUES

Production, texte et mise en scène

*d'Anaïs Barbeau-Lavalette et Émile Proulx-Cloutier **

En 2007, j'assistais au film *Le ring*, au feu cinéma Ex-Centris, fasciné par le découpage visuel du quartier Hochelaga-Maisonneuve qu'Anaïs Barbeau-Lavalette avait opéré, notamment en prenant soin de constamment baliser, il m'avait semblé, sa limite ouest par l'édifice de la Sûreté du Québec ; le bâtiment de verre, telle une vigie, figurait une frontière aussi physique que symbolique.

L'image a ressurgi dans mon esprit, en mai dernier, à Espace Libre où j'ai découvert *Pôle Sud*, de la même réalisatrice – en partenariat avec Émile Proulx-Cloutier, qui en signait la mise en scène. Le spectacle s'ouvrait avec des projections, sur le béton de l'ancienne caserne 19, d'archives de Montréal, et en particulier de la construction de la Maison de Radio-Canada qui a nécessité de nombreuses expropriations dans le « Faubourg à m'lasse » ; depuis la fin des années 1960, l'immeuble élevé à une extrémité de la courte rue Panet surplombe le Centre-Sud.

En fait(s), on voulait remémorer, d'entrée de jeu, les aléas subis par une population charriée au gré d'imposants chantiers liés à la modernité, mais aussi d'événements plus tragiques, telle cette fameuse fin de semaine de l'automne 1974 lors de laquelle des centaines de logis ont disparu dans les flammes à cause d'une grève des pompiers. Le destin des huit individus ayant pris part à ces *documentaires scéniques* se verrait marqué au fer rouge des coups qu'a endurés leur entourage des décennies durant, insistait Proulx-Cloutier lorsque je me suis entretenu avec lui.



Pôle Sud, documentaires scéniques®
Photo : Pedro Ruiz

Pôle Sud constitue le « Spectacle de quartier » inaugural d'Espace libre, initiative visant à annuellement – en octobre ce fut *Album de finissants*, texte de Mathieu Arsenault adapté et mis en scène par Anne Sophie Rouleau – « *offr[ir] une expérience intime des arts vivants à nos voisins et donne[r] un territoire d'exploration à des artistes qui ont à cœur de dialoguer avec le citoyen* », expliquait Geoffrey Gaquère, directeur artistique et codirecteur général, dans le programme qui annonçait également : « *POUR LA PREMIÈRE FOIS sur la scène d'Espace Libre / Des hommes des femmes du quartier Centre-Sud* ». On me corrigera si je me trompe, mais le Nouveau Théâtre Expérimental, qui loge à la même enseigne, n'avait-il pas créé, cinq ans auparavant, *Zoo 2011*, production qui ne comptait, selon

son site, « *pas d'acteurs professionnels, que des personnes issues de la communauté* » ?

Sera-t-on interloqué par cet oubli... puisqu'au moment où le NTE, pourtant « *toujours en quête de nouveaux défis* », a présenté *Animaux* (mars 2016), aucun concepteur ni média n'a jugé pertinent de mentionner que la compagnie, en 1977, se bricolait déjà un premier Zoo – apparemment nauséabond et déjanté à souhait – dans lequel, au second étage de la maison Beaujeu sur René-Lévesque, les Ronfard et Cardinal, « à poil », côtoyaient entre autres des petits cochons, des cailles et des poissons rouges, alors qu'un autre comédien – celui-là déguisé en « *ours polaire des changements climatiques à venir* » – saluait à la sortie du déambulateur les

visiteurs qu'un Gravel avait accueillis en les traitant de « *boudin* », selon les archives du NTE ?

Je souligne la chose moins pour rappeler à quel point le beau milieu souffre parfois d'amnésie que pour effectuer un rapprochement, sans doute délicat, entre les natures de ces projets ; cela pour féliciter Barbeau-Lavalette et Proulx-Cloutier d'avoir évité l'écueil immense qui les guettait : celui de vouloir montrer une certaine faune humaine – ce qui aurait pu ressembler à un *freak show*. Écarté, donc, le désir de sensationnalisme, et aussi la possibilité de malaise qui aurait dérivé du mauvais jeu de non-acteurs. Le metteur en scène d'affirmer, dans cette optique, que *Pôle Sud*, « *c'est le contraire du cirque : il faut qu'on se sente en sécurité* ». Pour ce faire, on a invité les cinq femmes et trois hommes à s'adonner à leurs activités quotidiennes pendant qu'on entendait des extraits de leurs témoignages préalablement recueillis par Barbeau-Lavalette, bref on s'est assurés qu'ils aient sans cesse les mains occupées.

Voir, faire, parler

Deux fois plutôt qu'une glisse-t-on des archives aux gens, c'est-à-dire de ressources plastiques tirées d'un passé immuable qu'on met en tension avec la présence active d'êtres qui deviennent, de ce fait et en même temps que *nous*, un peu témoins d'eux-mêmes. Cela se manifestera, par exemple, lorsqu'au détour de quelques mots qui font s'esclaffer les spectateurs, Johanne, visiblement surprise de son potentiel, esquissera un sourire complice en passant son gros balai de concierge d'école.

Il y en aura plusieurs, de ces paroles inattendues – je pense entre autres à Serge qui, revenant sur le jour où il a sauvé la vie de son père en train de se noyer, ajoutera : « *Ma mère m'en a toujours voulu...* » –, ponctuées par celles d'enfants qui sont plus dérangeantes encore – que dire de cette petite voix qui explique que « *les pauvres marchent comme*



des animaux » ? – et qui se veulent probablement l'écho d'accusations captées dans le *grand monde*.

À l'instar de *Je ne sais pas si vous êtes comme moi* – « balade à travers les parcs et les piaules » du même secteur qui avait pour mission « d'aller au-delà de l'information et des préjugés pour rencontrer un monde dans toute sa vérité », écrit-on dans la brochure du festival de 2005 –, présenté au programme de la 11^e édition du FTA première mouture, *Pôle Sud* ouvre un questionnement sur nos représentations du Centre-Sud et la manière d'en parler. À commencer par le choix des citoyens ici convoqués, qui habitent ou travaillent certes dans ce quartier, mais dont les existences ne demeurent pas moins des tableaux séparés. À cet effet me revient en tête l'appel de Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé*, à « s'interroger sur cette idée que le théâtre est par lui-même un lieu communautaire. Parce que des corps vivants sur scène s'adressent à des corps réunis dans le même lieu, il semble que cela suffise à faire du théâtre le vecteur d'un sens de communauté, radicalement différent de la situation des individus assis devant une télévision ou des spectateurs de cinéma assis devant des ombres projetées. Curieusement, la généralisation de l'usage des images et de toutes sortes de projections dans les mises en scène théâtrales ne semble rien changer à cette croyance ».

Quand François, genre de Dexter québécois – il analysait le sang sur les scènes de crime, là s'arrête la comparaison –, ou encore les jeunes jumelles Vanessa et Mélissa se racontent, ils le font bien entendu en situant leur itinéraire sur un certain territoire. Cependant, ce qu'ils tracent permet surtout de prendre acte de leur singularité : voilà le véritable espace qui se déploie. De même lorsque Cybelle, attablée avec un bouquin, relit la trame troublante de sa vie.

Cela dit, je dois m'éloigner brièvement de Rancière dans la mesure où sa « communauté émancipée [...] de

conteurs et de traducteurs » en est une du présent : son spectateur est toujours déjà là, essentiellement, sinon il n'y aurait pas de spectacle. Or, *Pôle Sud* a justement été créé parce que « le théâtre, comme lieu physique, se tourne rarement vers son propre milieu de vie. Et, trop souvent, son voisinage le lui rend bien », écrit le metteur en scène dans le programme. Le dessein de Barbeau-Lavalette et Proulx-Cloutier consistait, d'abord et avant tout, à aller chercher le citoyen afin, par la suite, de « reformuler les rapports établis entre voir, faire et parler », pour citer encore le philosophe français.

« Faire une belle place à l'ombre »

Retour aux points de départ – donc aux titres – parce que le pôle marque une extrémité, celle d'un axe autour duquel le monde est censé tourner. En entrevue, on m'assura qu'il ne s'agissait pas de « démoniser la tour » – et je le crois. Or, puisqu'elle apparaît dès les premiers instants de *Pôle Sud*, je vois dans la grande Maison de Radio-Canada un élément-clé pour évaluer la portée de cette création.

On sait avec quelle arrogance on a procédé au dépouillement de quelque 5000 personnes pour ériger ce géant brutaliste qui, tel un phare, apporterait un peu de lumière sur l'un des quartiers les plus sombres de la métropole. Malheureusement, on sait également quelle(s) image(s) le diffuseur public projette désormais : de repère à repaire de mouches à feu, la tour incarne aujourd'hui l'agonie de l'art, la société d'État s'étant visiblement donné comme défi d'entrer en compétition, en termes de contenu culturel, avec les chaînes commerciales.

Souvenons-nous qu'au dernier gala Artis, le victorieux Éric Salvail déclarait : « Certains intellectuels regardent le divertissement de haut... Ça me tape sur les nerfs. Parce que le divertissement, c'est important, à la télé. C'est nécessaire. Ça fait du bien au monde. » À peine deux semaines plus tard – plus précisément le jour où *Pôle Sud* prenait l'affiche –, on

réagissait, dans *Le Devoir*, à l'annonce d'« une émission de Radio-Canada réunissant des vedettes et des gens ordinaires », le tout animé par Véro qui promettait « de la télé pur bonheur, du feel good ». À Espace Libre, par contre, on a convié sur le plateau des « gens fascinants au destin hors du commun », non pas parce que c'est à la mode – et donc que ça garantit de l'auditoire –, mais comme pour pouvoir (se) demander : Qu'est-ce que ces gens peuvent faire au théâtre ?

À l'opposé des innombrables manifestations culturelles actuelles où l'insignifiance permet d'atteindre la célébrité, les « documentaires scéniques » d'Anaïs Barbeau-Lavalette et Émile Proulx-Cloutier ont réussi à « faire une belle place à l'ombre », pour reprendre les mots de ce dernier. David contre Goliath nouveau genre, leur exploration formelle, en médiatisant de la sorte ces gens pas tout à fait ordinaires, a réactivé le potentiel d'une présence passant par une connaissance sensible, mettant du coup en échec, si besoin était, la valeur des entreprises de plusieurs philistins constamment sous le feu des projecteurs.

Le tout est rendu possible aussi grâce à l'évocation de Denis Vanier descendant dans une librairie sur Ontario afin d'y entendre s'envoler ses poèmes, notamment, ou à la (re)découverte de Jackie Star – « la Madame d'la rue Panet », pour les intimes –, une des premières personnes transgenres au Québec. Bref, « juste du p'tit monde qui font ce qu'ils peuvent. C'est simple mais noble en même temps », reconnaîtra Marc en guise de conclusion à ce spectacle éloquent qui fera l'objet d'une reprise à Montréal au printemps 2017. ■

* *PÔLE SUD, DOCUMENTAIRES SCÉNIQUES*. Spectacle d'Anaïs Barbeau-Lavalette (recherche et entrevues) et Émile Proulx-Cloutier (conception et mise en scène). Avec des habitants du quartier Centre-Sud : Cybelle, François, Jackie, Johanne, Marc, Mélissa, Serge et Vanessa. Équipe : Martyne Morin, Catherine Van Der Donck, Jocelyn Lauzon (prise de son) ; Mélanie Chicoine, Michel Cordey (montage des entrevues) ; Nicolas Basque, Ilyaa Ghafouri (conception sonore) ; Louis Chevalier-Dagenais (montage des archives) ; Annette Gonthier (recherche) ; Catherine Comeau (assistance à la mise en scène) ; Karine Galarneau (décors, costumes et accessoires) ; Lucie Bazzo (éclairages) ; Catherine Fournier-Poirier (assistance aux éclairages) et Dominic Dubé (direction technique son et vidéo). Présenté à Espace Libre, à Montréal, du 10 au 21 mai 2016.

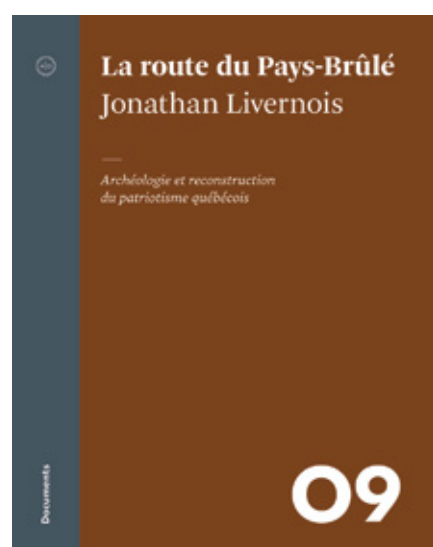
La force du doute

Par Daniel Laforest

**LA ROUTE DU PAYS-BRÛLÉ.
ARCHÉOLOGIE ET RECONSTRUCTION
DU PATRIOTISME QUÉBÉCOIS**

de Jonathan Livernois

Éditions Atelier 10, 2016, 76 p.



Ce petit livre écrit par l'historien de la littérature et des courants intellectuels Jonathan Livernois contient au moins deux propositions garantissant à la fois sa valeur pérenne et sa capacité d'aviver les débats. La première saute aux yeux : on y parle de patriotisme. « De *patriotisme*, non mais... », siffle un premier lecteur, aux oreilles de qui cette pétarade de consonnes évoque des déclinaisons paternelles, latines, belliqueuses et surannées. Mais l'autre lecteur, celui que Livernois appelle de ses vœux – ne serait-ce que par son choix de l'essai libre, intempestif et très

personnel favorisé par la collection « Documents » d'Atelier 10 –, entendra aussitôt la simplicité de l'affaire. « *Avant même son pays, la première patrie d'un homme ou d'une femme, ce sont sans doute les lieux de son enfance.* » Nous sommes tous potentiellement patriotes parce que nous avons tous vécu une enfance *quelque part*. Mais savoir d'où on vient ne consiste pas à ânonner le nom de son patelin pour l'enchâsser aussitôt dans l'entité Québec. C'est tout un travail de remémoration, de revisite, de glanage, de reconstitution, de réévaluation qui mène à l'amour du lieu d'où nous sommes issus, puis éventuellement à l'amour du pays. L'essai de Livernois fait l'apologie de ce travail. Il a choisi, pour ce faire, la métaphore de l'archéologie. Il ne faut toutefois pas confondre cette posture avec le travail de mise au jour des structures socioculturelles dont se réclamait Michel Foucault à l'époque de *L'archéologie du savoir*. Livernois incarne chaque moment d'une réflexion à dessein incertaine dans un imaginaire résolument personnel. Le lecteur comprend vite qu'il devra tâtonner avec l'auteur et apprendre, en quelque sorte avec lui, à négocier le passage délicat menant du singulier au collectif. Le résultat, un peu à cause

de la facture léchée de la collection « Documents » (très belle collaboration photographique de Justine Latour) et beaucoup grâce à l'écriture agile, érudite et honnête de son auteur, est un vrai plaisir de lecture.

Tout cela est bien beau, mais pourquoi poser la question du patriotisme québécois aujourd'hui ? C'est là exactement que se trouve la seconde proposition forte de l'essai. Livernois écrit qu'aujourd'hui, « *le projet de pays, si longtemps présenté sous un jour incantatoire, est étonnamment rapetissé à une série de peurs mêlées* ». Les enjeux sont clairs et les factions sont circonscrites dès les premières pages du texte. Il y a un progressisme qui affronte un conservatisme dans le cours des choses politiques. Cela, on le sait déjà, car il s'agit, ni plus ni moins, de la nature de nos démocraties représentatives. Mais cet affrontement est en fait beaucoup plus profond. Il a lieu dans la pensée. Il a lieu dans les manières dont tout un chacun envisage le passage du temps sur sa vie et sur la vie de la communauté à laquelle il appartient. Le conservatisme, aujourd'hui, au Québec, aurait donc gagné. Non seulement dans les scrutins (c'est évident), mais au cœur même du

projet indépendantiste francophone. Là encore, on connaît cette crise. Elle est matière à plusieurs débats bruyants dans les médias. Sauf que Livernois ne se méprend sur rien de ce qui la caractérise. Il vise droit au cœur, à commencer par le sien, en s'interrogeant sur le destin des émotions qu'il traîne depuis l'enfance. Sont-elles encore valables ? En lisant que « *notre récit patriotique est fissuré* », que « *son relais est tombé quelque part* », et qu'enfin, « *aimer sa patrie plus que soi-même, ce devrait être, aussi, sentir le sol nous glisser sous les pieds* », on sent que la réflexion de Livernois a commencé quand il s'est aperçu que son amour du Québec pourrait ne plus trouver ses raisons d'être dans la réalité.

Une question de vie ou de mort

On ne peut pas négliger la forme essayistique employée par Livernois. Elle commande, dans ce livre, toute la portée de sa réflexion civique et politique. L'essai, pour faire vite, c'est l'imbrication revendiquée de la vie de l'auteur avec la vie de son sujet. Pour faire encore plus vite, l'essai, c'est l'art du doute. Bien malin qui sait tout de sa vie, là, maintenant. Dès qu'on essaie de se la raconter, on se met à balbutier, et surtout à ne plus trop savoir démêler les épisodes importants et négligeables. C'est pourquoi articuler sa vie à quelque chose de vaste – comme le patriotisme, justement – peut aider. Jonathan Livernois est un membre précoce (depuis l'âge de 11 ans) de la Société généalogique canadienne-française ; il est très attaché à la branche des Labelle, de laquelle il descend en partie et qui a pris souche à Saint-Constant en 1901 ; il « *connaît à peu près toutes les monographies écrites sur les rébellions depuis le XIX^e siècle* » ; il est ami avec l'historien Yvan Lamonde et avec l'écrivain Yvon Rivard ; il aime porter la veste Mackinaw de son grand-père ; il a habité le quartier Rosemont, à Montréal ; il apprécie les vieux téléromans historiques ; ses amis Maëcha et Simon possèdent une cabane à sucre où il se rend tous les printemps. Et il a été hospitalisé

très jeune pour un cancer du système lymphatique. En d'autres circonstances, une telle énumération serait racoleuse et inutile. Mais, dans *La route du Pays-Brûlé*, chacun de ces traits intimes sert à ausculter un aspect de l'imaginaire patriotique. Le cancer dont l'auteur s'est remis à frappé dans les jours exacts entourant le second référendum, en 1995. Quand il se demande pourquoi lui, qui est politiquement si éveillé, ne retrouve dans sa mémoire aucune image se rattachant à l'événement historique, Livernois se revoit soudain alité et malade. Quel rapport ? D'abord, cette conclusion : même dans les confins de l'existence, on demeure toujours en quelque sorte des êtres historiques. Ensuite, il n'y a pas d'essence dans les symboles usuels du patriotisme ; les traits humains qu'ils expriment sont leur seule vraie marque d'authenticité (Livernois y insiste en particulier quant aux révoltés de 1837-1838, chez qui il a retrouvé un aïeul). Mais surtout, dans l'archéologie de soi, cet épisode d'une tragédie annoncée puis évitée apparaît sous un nouvel aspect. Le rapprochement circonstanciel entre une maladie grave et une crise de foi politique dans la vie de l'auteur nous fait penser que *La route du Pays-Brûlé* est davantage qu'un texte de circonstances compatible avec le milieu des années 2010. Pour Livernois, retrouver le sens de son patriotisme est une sorte de question de vie ou de mort.

Attention : le patriotisme n'est pas en soi une question de vie ou de mort : à savoir que nul n'est obligé de le cultiver. Ce que Livernois démontre de façon convaincante, c'est plutôt que le patriotisme s'éveille toujours après qu'une forme de mur se soit dressé et qu'une alternative entre la parole et la disparition, ou entre le souvenir et l'oubli, ait été posée sur le plan individuel. C'est sans doute ce qui le différencie au mieux du nationalisme en tant que discours construit par et pour une métacollectivité à demi fantasmée, au sens marxiste proposé par Benedict Anderson dans son ouvrage *Imagined Communities* et qui a depuis fait école. C'est aussi, au Québec, ce qui distingue le

patriotisme prôné par Livernois de la gamme d'autonomismes politiques rêvés par la province à travers son histoire, comme le repli sur l'héritage français, l'indépendance nationale, la souveraineté-association, le séparatisme radical, etc. Fallait-il être patriote pour voter oui en 1980 et en 1995 ? Pas du tout. Se découvre-t-on patriote quand on s'avoue, des décennies plus tard, avoir des sentiments conflictuels – et avant tout des émotions encore vives – devant la mémoire de ces moments de tension collective où, peu importe nos allégeances, tout a réellement failli basculer ? On a beau dire, la réponse est oui. Celui qui s'interroge ainsi sait qu'il est passé par des points de rupture historique. Et s'il est vrai qu'une inquiétude, même minime, à l'endroit du lieu qui nous a vu naître suffit à révéler qu'on l'aime, on conviendra qu'une même inquiétude au sujet, cette fois, des épisodes historiques de son pays doive avoir un effet similaire. Dans l'inquiétude, il y a le doute et dans le doute, il y a le germe d'une connaissance renouvelée. « *Toujours arriver à ce qui commence* », écrit Livernois. Il n'y a pas d'amour qui ne soit un commencement. Le reste, comme on dit, est de l'histoire.

Patriote, mais jusqu'où ?

Le livre est divisé en vignettes très courtes plutôt qu'en chapitres à proprement parler. S'y ajoutent des « *intermèdes* » servant avant tout à comparer le propos de l'auteur avec des définitions reçues du mot patriotisme. À la fin, on trouve trois « *propositions* » qui constituent autant de redéveloppements possibles de l'imaginaire patriotique québécois en regard du passé, du présent et de l'avenir. À ce point, les choses se gâtent un peu, malheureusement. La revisite du patriotisme au passé va encore, puisqu'on sent bien que Livernois, par sa double nature d'historien et de littéraire, en maîtrise tout à fait la valeur critique et le potentiel créatif. Les traits de pensée les plus forts de l'essai s'y trouvent d'ailleurs condensés : « *Il s'agit de se sortir du complexe d'infériorité qu'on a trop souvent par rapport aux héros*

du passé. Ils ne sont pas moins lâches et pétris de doute que nous. [...] Une fois cela tenu pour acquis, la déception sera moins lourde d'être ce que nous sommes. » La proposition réservée au présent est beaucoup plus brève ; sa substance nous échappe. Elle reflète la morosité que Livernois perçoit dans le contexte du milieu de la décennie 2010. Quant à la perspective d'un patriotisme futur, son problème n'est pas de ne pas nous convaincre. Convaincre n'a jamais été l'objectif d'un tel livre. Le problème est plutôt que s'installe là un flottement qui contraste avec le ton plus viscéral des chapitres précédents. Les bonnes intentions sont présentes, mais les lieux communs ne sont guère éloignés (« *si le pays en vaut encore la peine, ce sera comme point de fuite, riche, nécessaire à tous ceux qui viendront après nous* »). En définitive, la prospection la plus ferme sur le patriotisme québécois offerte par Livernois est quasi empruntée aux cinéastes Bernard Gosselin et Pierre Perrault : « *Québec pourrait faire.* » Si on acquiesce à l'idée que ni l'histoire du Québec ni le patriotisme qui peut en sourdre ne sont figés dans des modèles identitaires, si on pense en outre que les crispations autour de symboles sont les armes à rabais qu'une mauvaise foi intellectuelle qui a bon cours actuellement manipule pour s'attirer tantôt des lecteurs, tantôt des adhérents politiques, alors nous avons bien compris les voies généreuses de la pensée de Livernois. Cela revient à dire qu'au terme de l'essai, on préférerait la voir affronter ses points aveugles plutôt que d'y ajouter une couche finale d'optimisme.

Le patriotisme redevient un problème chaque fois qu'on se demande d'abord jusqu'où il peut aller, et ensuite ce qu'il a dû taire pour arriver là d'où il nous parle. C'est pourquoi, passé le plaisir proprement littéraire de l'archéologie de soi que nous inspire l'essayiste, on voudrait presque s'excuser d'avoir envie de lancer toute une série de questions, tant elles nous paraissent criantes du point de vue sociopolitique. Comment Livernois, pour qui le patriotisme est « *la fierté d'être ici et d'y mourir, un*

jour ou l'autre », conçoit-il l'exil ? Celui qui voit si bien l'avenir collectif comme nécessairement ouvert est convaincu, du point de vue personnel, de savoir où il sera le jour de son trépas. Mais si, par malheur, il devait quitter les frontières géographiques de la province, son patriotisme se muerait-il fatalement en une mélancolie abjecte ? Hors des frontières territoriales et identitaires, n'y a-t-il donc point de salut ? La question est rhétorique et, bien sûr, un peu tordue. Elle ne sert qu'à souligner combien la perspective personnelle – une fois n'est pas coutume – nous paraît ici plus rigide que la perspective collective. Et c'est un vrai problème, car toute l'affaire du livre consiste, comme on l'a dit, à passer de l'une à l'autre. Quant au nouvel arrivant qui ne connaît pas grand-chose au passé historique du Québec et qui, à plus forte raison, n'est attaché émotionnellement à aucune maison ancestrale, à aucune route ni à aucun chemin secondaire, brûlé ou non, doit-il se contenter d'un timide amour de seconde main pendant que ceux qui sont pétris des générations les ayant précédés en terre québécoise procèdent à une archéologie autrement plus fondamentale ? Et où range-t-il, ce nouvel arrivant, son propre sentiment patriotique, qui est forcément lié à un lieu étranger ? Enfin, grand non-dit parmi les non-dits : n'y a-t-il pas un oubli considérable dans le désir patriotique québécois lorsqu'il omet de penser la cohabitation avec les nations autochtones, avec leur mémoire et l'histoire de leur appartenance territoriale, cela au moment même où le rapport de la Commission de vérité et réconciliation ouvre quantité de dialogues neufs partout au Canada ?

Plusieurs passages nous font soupçonner que Livernois est conscient de ces points de cécité. Le livre est traversé par l'idée plus ou moins implicite – avec les constats notamment de Gérard Bouchard, Charles Taylor, et Fernand Dumont – que tout patriotisme authentique doit retrouver en lui les racines d'une équité sociale, d'une conception féconde du peuple, bref d'une véritable

gauche politique qui ne peut être que de nature universelle. Retrouver ces conditions dans l'archéologie de soi et dans la relativisation des mythes historiques consisterait alors, pour ceux qui le peuvent, à préparer les conditions d'accueil pour les autres. Le patriotisme qui se sait véritable amour de soi et du pays deviendrait, dans ce cas, une forme très avancée d'hospitalité. Ultimement, le patriotisme serait le nœud essentiel de la solidarité sociale dans une société saine. Mais il y a là une dernière contradiction dans l'essai de Livernois. Son désir louable de solidarité populaire est mis à mal, de-ci de-là, par un certain dédain de la culture populaire québécoise telle qu'elle s'est manifestée et accrue immensément depuis les années 1960. Son propre imaginaire patriotique ne contient à peu près rien de la modernité médiatique québécoise, dont on pourrait situer l'apparition symbolique autour de l'Expo 67. Le patriotisme iconoclaste de Livernois fait mouche lorsqu'il s'agit de déboulonner les monuments d'un passé fantasmé, mais il déraile doucement quand il laisse par exemple présumer que la télévision, avec ses émissions populaires, aurait été pendant au moins 50 ans une machine à vider l'âme québécoise de son courage. Pourtant, le peuple, ce n'est pas nécessairement quelque chose de joli, et les solidarités qui l'unissent encore moins. Est-il possible d'aimer cela aussi ?

Malgré tout, rien de ce qui précède n'empêche de retirer de la lecture de l'essai de Livernois le sentiment que le Québec, dans chacun de ses lieux, est riche d'une infinité d'histoires qui n'attendent que d'être racontées. Mille imaginaires d'historiens, de poètes ou de romanciers ne suffiront jamais à épuiser cette matière. Ce sentiment fait chaud au cœur. Alors, qu'on appelle cela patriotisme ou non, il faut à tout prix, et contre toute logique, susciter d'autres histoires. Il faut le faire pour que rien ne se fige. Miser sur l'avenir, c'est douter. Et c'est magnifique. ■

Les mots de la psychanalyse : écrire, c'est faire

Par Marie Claire Lanctôt Bélanger

DES PSYCHANALYSTES EN SÉANCE.
GLOSSAIRE CLINIQUE DE PSYCHANALYSE CONTEMPORAINE
de Laurent Danon-Boileau et Jean-Yves Tamet (dir.)
Éditions Gallimard, 2016, 577 p.

Écrire sur la psychanalyse est toujours un acte complexe. Si Freud sut trouver dans l'écriture la façon de faire travailler brillamment les concepts de la métapsychologie, de les exposer et de les illustrer, on ne peut pas toujours dire la même chose des analystes qui écrivent. Trop souvent, la métapsychologie alourdit l'entreprise scripturale et fait en sorte que, de l'intérieur de la pratique clinique, l'écriture se fraie difficilement un chemin dans cette expérience intime de soi à soi, dans le souvenir, la douleur trouvée-retrouvée. Le silence qui accompagne la parole du patient, la recueille et la soutient, participe, tout comme le secret qui s'infiltre, de cette difficulté. Pourtant la question surgit et insiste : « *Comment communiquer l'objet psychanalytique ?* »

Pour contrer cette difficulté, ouvrir la fenêtre du cabinet, permettre une respiration, les éditions Gallimard publient directement dans la collection « Folio essais » ce *Glossaire clinique de psychanalyse contemporaine*. Ce petit format facile à manipuler se présente comme riche en auteurs, en exemples, en définitions et en concepts, dans ce qu'ils ont de plus vivant. Vivant, c'est le mot qui décrit le mieux ce livre qui donne

à voir la pensée du psychanalyste, du thérapeute au travail dans son déploiement, dans ses possibles butées, dans ses épiphanies.

On a déjà publié des photos et montré des films des cabinets et divans, *antres* de psychanalystes, mais ce qui se passe dans la séance, entre les deux participants, « *dans l'arène des forces pulsionnelles* » des « *actions transférentielles* », comme le dit Jean H. Guégan, est difficilement représentable, difficilement communicable. L'écriture tente ici de s'en rapprocher au plus près. Elle constitue, comme l'expérience analytique, une aventure avec soi-même. Aventure inquiétante mais essentielle. La psychanalyse est apparentée « *à ce que les Grecs nommaient mêtis, sorte de sixième sens qui permet à Ulysse de regagner son pays natal après une longue et coûteuse odyssée* ». Un récit permet de survivre et de garder les traces de cette survivance ; c'est ce rôle, au carrefour de l'élaboration, que peut jouer l'écriture de la psychanalyse.

Le *Glossaire* rassemble une cinquantaine d'auteurs de divers horizons, de diverses tendances. Ils sont principalement rattachés aux grandes associations européennes de psychanalyse, mais on trouve aussi des cli-

niciens sans appartenance, comme l'indique l'index des auteurs. Ce qu'il y a de particulièrement intéressant chez ces derniers, c'est qu'ils reprennent très souvent, dans une relation de filiation gardée vivante, un concept, une notion, un morceau de métapsychologie. Cela, non pas dans une position de révérence ou de critique, sans tentative d'explication ou d'application à la réalité clinique, mais remettant plutôt le concept en mouvement dans un fragment de cure. Ce croisement des notions et des auteurs, de même que la rencontre des concepts au fil des difficultés concrètes auxquelles est confronté le psychanalyste, favorise un éclairage différent – voire une compréhension nouvelle – sur ces dites notions. Des auteurs disparus ou peu connus sont ainsi rappelés par l'entremise des mots-clés. Green, Pontalis, Winnicott, Laplanche, Zaltzman, Lacan, Anzieu, McDougall, Racamier, Aulagnier, Ogden, pour n'en nommer que quelques-uns, émergent ainsi au gré des récits. Outre ce dernier auteur américain, l'ensemble est essentiellement européen.

À l'image de la pluralité des courants qui forment la psychanalyse contemporaine, la liste des entrées de cet ouvrage est très diversifiée. Celles-ci sont regroupées, selon une archi-

**Un récit permet
de survivre et
de garder les traces
de cette survivance ;
c'est ce rôle,
au carrefour
de l'élaboration,
que peut jouer
l'écriture de
la psychanalyse.**

lecture fine et complexe, en deux grandes sections : « L'espace de la parole » et « L'espace de la psyché ». Chacune comporte des sous-sections auxquelles s'apparentent les textes et les exemples présentés : « Les interprétations », « L'épreuve des transferts », « Cadre et dispositif », « Sexualités », « Altérité », « Incessuel », par exemple. Certains titres indiquent d'emblée leur propos : « Rêverie et fonction alpha » (Michael Parsons), « Capacité négative et capacité de rêverie » (Réal Laperrière), « L'identification projective » (Nicole Oury). Certains évoquent des expressions qui n'appartiennent pas exclusivement au champ analytique : entre autres « L'effet adverbe » (Jean-Louis Baldacci), remarquable par l'incidence du mot échappé dans le discours du patient. La dernière section du *Glossaire*, « Création du tiers », comporte trois entrées marquantes ouvertes vers la réalité extérieure dont la psychanalyse parle trop peu. Signalons à cet effet « Référence culturelle et médiation anthropologique » (Gilbert Diatkine) et « Tiers culturel, le travail de la culture » (Brigitte Dollé-Monglond).

Les entrées portant sur les mouvements négatifs, sur la résistance à guérir (Lucette Nobs) ou sur les



transferts négatifs (Thierry Bokanowski) illustrent, par ailleurs, la part sauvage de la maladie, l'intensité de la souffrance psychique qui nourrit les attaques, la haine visant à neutraliser le processus psychanalytique et, de ce fait, la guérison. Ailleurs, Jean-Claude Rolland (*Quatre essais sur la vie de l'âme*, 2015) aura ajouté, en parlant de la douleur : « [...] jamais le mal ne s'éloigne de son remède. La cure, le dispositif analytique, la séance avec sa temporalité immuable sont en eux-mêmes, déjà, le premier outil de la transformation psychique. »

La brièveté de chaque entrée – quelques pages seulement – oblige une grande précision. Chacune comporte la narration d'un fragment de pratique clinique vécu personnellement par l'auteur de l'article. La littérature et les arts nourrissent également les psychanalystes : Rousseau, Proust, Almodovar, Francis Bacon, Conrad, Mauriac, Euripide, Filippo Lippi, Mozart, Poe, Sade, Valmont et tant d'autres se retrouvent dans ce glossaire. Les exemples cliniques sont présentés de façon anonyme, en épure : « une jeune femme », « cet homme », « une femme d'origine étrangère », « cette patiente », « ce patient », « cette fillette » y figurent.

On reconnaît ainsi plus facilement les traits des patients qui leur ressemblent. Ils donnent rapidement à voir ce pour quoi ils ont été choisis. La qualité littéraire des textes est remarquable. Rarement la psychanalyse s'est aussi bien écrite, s'est rendue aussi accessible, aussi « aidante », aussi proche de la littérature, aussi dans la *vivance*. Miroir de la clinique, les petites histoires évoquées ne trouvent pas nécessairement des issues heureuses. Plutôt des relances du mouvement de pensée de part et d'autre, des reprises relationnelles, des sorties d'impasses qui furent paralysantes. Cela donne une dimension de vérité aux propos et aux exemples, et permet au lecteur de mieux comprendre les situations de crise qu'il affronte, dans la solitude de son cabinet ou dans sa propre vie. L'identification des mécanismes psychiques à l'œuvre dans le symptôme permet de mener à l'apaisement.

L'écriture psychanalytique, comme le note Nicolas de Coulon dans « Le récit de cas », s'avère « élaborative » : elle prend la mesure de ce qui a échappé au psychanalyste en séance. Elle reprend et continue le « discours intérieur » (Jean-Yves Tamet) qui accompagne l'analyste et la relation thérapeutique. Elle est à la fois un lieu de solitude et un rempart à cette solitude ; à la fois prise avec l'inquiétude des mots et remède à l'inquiétude des énigmes.

Écrire la psychanalyse, c'est tenter de saisir le trouble, la sensation, le vertige ; c'est surtout se situer dans l'après-coup de la séance, dans une trace qui survit au présent, le reprend, le construit. C'est ainsi que l'écriture transforme celui qui écrit. Elle le surprend et le mène sur des chemins inconnus, nouveaux. Là où la pratique clinique croise la théorie, la côtoie, l'utilise, l'écriture la remet en mouvement, en éclaire les impasses, en relance la réflexion. Partie prenante de l'espace psychanalytique, enracinée dans la clinique, loin de traduire ou de décoder, cette écriture témoigne de la gravité de l'engagement du psychanalyste, tant vis-à-vis de la théorie que de ses patients. ■

Cartographe l'angoisse

Par Martin Hervé

DIALECTIQUE DU MONSTRE

de Sylvain Piron

Éditions Zones sensibles, 2015, 208 p.

Dès lors qu'il est question d'histoire, l'anachronisme guette. C'est une antienne bien connue, et pourtant la mise en garde s'avère toujours nécessaire. Comment aborder ces objets du passé sans verser dans la mascarade d'un exercice médiumnique, où les fantômes parleraient avec les accents du présent ? Il faudrait peut-être faire l'économie d'un dialogue forcé avec les ombres et privilégier une traversée de ces temps révolus permise par une position d'écoute soucieuse d'en accueillir les échos et les résurgences dans leur désordre même. Cet exercice demanderait bien entendu de la patience, une minutie dans l'art de saisir ce que ces objets sont capables de nous dire sans les travestir par les incertitudes, les fantasmes et les craintes du contemporain. Dire le passé ne se ferait qu'à ce prix. Cela, Sylvain Piron l'a bien compris. Historien du Moyen Âge et directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, il propose, avec *Dialectique du monstre*, de remonter le fil de l'œuvre graphique et textuelle d'un clerc italien du XIV^e siècle, Opicino de Canistris (1296-1355), dont l'hermétisme n'a cessé de susciter paroles, commentaires et sentences¹. L'œuvre de Canistris se compose de listes, de diagrammes ésotériques et de cartes anthropomorphes saturés de signes zodiacaux, de figures de saints, de

monstres et de personnages de l'Église dessinant un grandiose monde de chimères. Face à cette nuée de signes en délire, il est difficile de ne pas se montrer dérouté. Mais, à la fascination des images, Piron oppose sa pratique érudite d'une anthropologie historique et une lecture « *bienveillante* » visant à éclairer, à travers un retour sur le contexte politique, social et religieux de l'époque, non pas tant le sujet Opicino, pour toujours hors de portée, mais bien le projet gouvernant la réalisation de ses planches. Avec son acolyte Alexandre Laumonier, éditeur-graphiste aux éditions Zones sensibles, Piron produit, dans un livre au format élégant et hautement maniable incluant des reproductions des cartes d'Opicino sur pages dépliantes, une enquête à pages ouvertes qui est aussi une invitation faite au lecteur à découvrir et interpréter à son tour les créations fantastiques du scribe.

Le fond de l'histoire

Deux codices, conservés aujourd'hui à la Bibliothèque apostolique vaticane, contiennent la majeure partie des manuscrits d'Opicino de Canistris : le *Vaticanus latinus* 6435 et le *Palatinus latinus* 1993. Sur plusieurs dizaines de planches s'y déploient des diagrammes illustrés dont le sens échappe, mais qui frappent

l'œil par leur puissance d'évocation, la délicatesse de leurs formes et la rigueur de leurs structures cryptiques. Des motifs se répètent, obsédants, de page en page : cercles concentriques et formes oblongues, figurations d'une Europe organique dessinée en creux de la Méditerranée qui a pris le visage d'un Diable barbu et phallique, Tarasque et apôtres, Vierge à l'Enfant représentant l'Église sur Terre, le tout traversé de lignes et d'écritures noires et rouges, de fragments et de citations bibliques, de surfaces de couleurs et de courbes en miroir. S'il n'atteint jamais les sommets de l'art, Opicino met apparemment à profit son apprentissage de l'enluminure et de l'écriture, peut-être même de la cartographie maritime, qui est alors en plein essor. Les plans se superposent, les cartes et les repères s'entremêlent et accouchent de canevas à double fond, inextricables – une pratique qui n'est pas inconnue à cette heure tardive du Moyen Âge, même si elle voit ici ses limites repoussées dans une réalisation très personnelle ; Gênes se retrouve alors sur la côte nord-africaine alors que Modène semble à la proue de l'actuelle Tunisie. « *Témoin[s] précoc[e]s d'une mathématisation de l'espace* », ses œuvres portent les stigmates des savoirs et des innovations de son temps. Les compas et les règles valent chez Opicino tout autant que



Dr. J. C. Jones

Accu. vigilia s^a marthi apti & euang^liste tūc
sab^o reuini. Vy. Inceptū die p^ocedi.

Si per magis replent supiori mag^{is} lobardie tunc femora
diabolica matris hnt testimonia ~~buzanum~~ buzile usq^{ue} ad buzem
affrice narurat. O^{mn}is h^{oc} aures audiedi. audiat. E addit^{us}
x^{risti} ~~corobz~~ Recordat^{ur} in ano p^{re}dicis. p^{re}dic^{ti} s^{an}c^ti
euag^{el}ist^{ar} q^{ui} die p^{re}g^{is} d^{omi}nⁱ festo suo. sur. iij. an^{no} p^{re}dic^{ti} ex q^{ui} illa
bestia leonina. alleluiaur. humeros meos de maximo on^e domⁱⁿⁱ
mee.

maior europa pgnas parit minore affrica
p lucile ianua violet, qua sequit minor
europa usqz ad ianuas mortis etne, n
dñs suscitet eas p grā ianua pectoris qñ
quatuorū lazari pmo consilien epim, ut
massa humani gnis suscitetur a morte misabit
istumeti q fuit pmo accepta.

vulgare dicitur in papia lupus mittit cauda sua
ostium ac si diceret diabolici marte impit uolent
cauda sua in laqueum uentris nri. Ecce ianua
resiliet uenietis perit nom ianue naturalis sit
ianua uoluta ut uenit nri p uim pariat ab
ortuos.

les crayons et les grattoirs. Chacun de ces outils participe également de ce travail inachevable, mais déroulé et ressassé au fil des ans. Piron avance que la logique qui préside à l'organisation de ce fourmillant système symbolique se fait jour, petit à petit, pour son créateur lui-même, et que rien ne dit que *quelque chose* ne lui en échappe pas jusqu'à son dernier souffle. Si certains ont cherché à en déchiffrer le code, leurs espoirs furent invariablement déçus. Car les manuscrits d'Opicino n'ont de valeur que dans ce dialogue silencieux, frénétique et intrasubjectif : jamais destinés à être livrés au public, ils sont un parchemin miroitant sur lequel le scribe écrit, rature, figure son intériorité, l'affronte et en redécouvre les reflets à chaque instant. Cela, ses nombreux autoportraits à différents âges de sa vie, qu'il dissémine le long des diagrammes, l'attestent assurément. Ce tête-à-tête avec soi-même, Piron a la justesse de le mettre en perspective avec la lecture du *Journal* du prêtre, révélant une personnalité tourmentée, fantasque et hantée par la doctrine.

Cette volonté de faire parler l'homme avec son temps et le temps à travers l'homme, on a pu la retrouver chez certains compagnons de l'historien de l'art allemand Aby Warburg. Les mêmes qui, dans la première moitié du XX^e siècle, ont redécouvert les manuscrits oubliés d'Opicino : Fritz Saxl, Richard G. Salomon et Gertrud Bing, les noms sont connus. Quoi d'étonnant alors à ce que le titre du livre de Piron soit emprunté à Warburg lui-même ? Il y a un geste commun et revendiqué, et ce, jusque dans ses différences, dans la saisie de l'objet historique guidée par une théorie de la survivance. D'ailleurs, comme celui de Warburg, le travail d'Opicino fut souvent occulté par les diagnostics du corps médical à son endroit. Identifié comme psychotique, voire atteint d'une « *paraphrénie fantastique* » ou simplement ancêtre génial de l'art brut, le scribe et prêtre italien fut l'objet de l'attention de nombreux psychiatres et psychanalystes, au rang desquels compte Carl Jung. Les grilles d'interprétation psychologisantes im-

posèrent, hélas, pour longtemps à l'œuvre d'Opicino une lecture uniquement centrée sur les témoignages de ses affections, de ses troubles et de ses symptômes. C'est contre ces traditions et projections tant médicales qu'historiques et artistiques que le travail de Piron s'inscrit. Il livre de la sorte une histoire de l'histoire, brillante analyse des travaux passés et de leurs errements, tout en reconnaissant les voies que ses prédécesseurs ont ouvertes pour lui permettre de mener à bien sa propre recherche. Une dette historiographique à honorer, et à transgresser dès lors qu'il s'agit d'interroger le passé.

Un moi à la carte

Originaire de Pavie, Opicino connaît une vie mouvementée, faite d'exils et de fuites. Les conflits entre les papes et le pouvoir temporel battent alors la mesure du monde. Sur un plan plus local, ce sont les affrontements entre les ligues gibelines et guelfes qui ne cessent de scinder la communauté lombarde. Prêtre à la carrière empêchée en raison d'interdits pontificaux visant sa ville natale, Opicino finit par rejoindre Avignon et la Pénitencerie apostolique, où il assume une charge de scribe. Il ne manque pas pour autant d'écrire des traités doctrinaux et de participer aux débats théologiques qui animent la curie. Son parcours chaotique fait de lui un autodidacte parfois suspect et un dispensateur d'indulgences qui, dans le secret de sa résidence, se consacre à une œuvre d'autocritique obsédée par la faute et la damnation, une confession libre et pour le moins singulière à son époque. Le moi pascalien s'y trouve plus que jamais haïssable. Partagé entre une vie séculière et ses aspirations à se défaire de ce qu'il nomme son « *péché radical* », Opicino est torturé par les contradictions de sa charge. Celles-ci prennent notamment pour cible les sacrements qu'il doit délivrer sans être lui-même un parangon de vertu ni jouir d'une formation complète en prêtrise. « *Mais l'introspection à laquelle se livre Opicino a également valeur de témoignage historique sur les réalités sociales face auxquelles il*

a dû se construire et se déterminer. Les difficultés qu'il a rencontrées face à la distinction entre la fonction et la personne ont valeur d'attestation de la construction institutionnelle de l'Église », rappelle Piron. Si le pouvoir des sacrements se trouve indépendant de l'état moral du religieux qui les délivre, alors le rôle de la parole qui les structure et en garantit l'efficacité n'en est que plus essentiel. Avec Opicino, ce sont donc les paradoxes du monde chrétien médiéval, la « *schizophrénie de l'Église* » même, qui s'exposent : comment expliquer en effet qu'une Église possédant d'immenses richesses prône l'idéal de pauvreté christique, ou encore la nécessité, pour les ecclésiastiques, « *serviteurs des serviteurs de Dieu* », de se tenir dans un sentiment d'humilité qui tranche manifestement avec leurs manigances pour briguer les charges les plus rentables ?

Toutes les sources relatives à Opicino nous le découvrent comme un sujet clivé et fiévreux. S'il dédaigne la réalité inférieure du corps, suivant en cela la doctrine médiévale, il n'hésite pas à corporaliser à l'envi ses productions graphiques : dans une côte maritime ou un bras de terre, il figure un organe, un être dont la chair ancre une ville-écrin de l'univers, parfois même un refuge pour sa pauvre personne de papier. Au printemps 1344, Opicino est atteint d'une profonde maladie cataleptique. Il en ressort au bout de plusieurs semaines, frappé d'amnésie et d'une paralysie partielle du bras droit, ce qui lui nuit dans ses travaux à la Pénitencerie mais ne l'empêche en rien de continuer à dessiner sur ses papiers et parchemins. Dans le *Palatinus latinus* 1993, on remarque, sur une rare planche biographique criblée de dates, qu'après la maladie le temps s'est échappé et que, désormais, la vie ne s'égrène que par qualificatifs : « *année de l'attente* », « *année de la rénovation* », « *année de la tranquillité* », etc. Sujet anhistorique, Opicino ne se reconnaît désormais que dans la bataille spirituelle qu'il entend mener contre lui-même. L'invention d'une subjectivité ne va pas sans heurts. Si, par ses

œuvres, Opicino se détache du corps chrétien universel et se fait sujet, il n'aspire pour sa part qu'à réintégrer la communauté des croyants. Dialectique impossible, monstrueuse, en effet. Ce mal de la pensée, compagnon d'un génie vertigineux, ne serait-ce pas aussi celui d'un autre créateur pour qui rien n'allait de soi ? Piron rapproche à certains moments Opicino d'Antonin Artaud, en un parallèle lumineux qui brille dans les souterrains de la représentation que tous deux, par leurs codices ou leurs *Cahiers de Rodez*, s'évertuèrent à enfoncer. Toutefois, l'incertitude et l'angoisse que le prêtre italien affiche face à ses propres pensées et à la performativité de la langue sacramentelle, mais aussi les sujétions intérieures qui tombent sur lui tels des couperets, pourraient nous indiquer d'autres chemins.

À l'étude de Piron est adjointe une brève analyse de l'état de la santé mentale du scribe par Philippe Nus, psychiatre et chercheur en biologie moléculaire à Paris. S'il faut lui reconnaître une certaine prudence à ne pas taxer trop fermement Opicino de psychotique, décelant plutôt chez lui une œuvre réparatrice d'élaboration créatrice, on regrette toutefois que le médecin ne se soit pas aventuré plus loin dans l'hypothèse de cette « *manière de l'obsessionnel* » dont Opicino fait preuve lorsqu'il s'arrête sur un détail dont l'absence risquerait de ruiner l'ensemble. Qu'importe, l'histoire nous a enseigné à ne pas poser de jugements trop rapides ou de diagnostics anachroniques, mais à exhumer plutôt les lignes de force de ces formes énigmatiques et de leurs envers tus, resitués dans la mécanique d'un temps et d'un lieu.

Une vaste machine s'ébrouant dans l'élan de tous ses rouages, à l'image du corps de l'Église unie dont rêvait Opicino. Bien entendu, ce rêve, comme l'ensemble de sa production, reste gros de chimères, aporétique. Mais ne serait-ce pas « *l'escabeau spirituel* » dont parle Piron, soit, donc, ce qui n'est pas donné dans l'immédiateté mais se construit patiemment, de planche en planche, de palier en palier, pour exorciser et redire dans le même temps le tourment d'Opicino qui le hisse vers un plan spirituel dont ses compas et crayons tentent de border la frontière invisible ? Le visage de Dieu est inconnaissable et de son voile naquit, dit-on, l'espérance. ■

¹ Je renvoie le lecteur au site web, mis en place par l'éditeur, qui présente un certain nombre d'informations sur l'ouvrage, mais aussi des extraits et des reproductions des planches d'Opicino de Canistris : <http://dialectiquedumonstre.net>.

GALERIE DE L'UQAM PROGRAMMATION HIVER 2017

FRANÇOISE SULLIVAN. TRAJECTOIRES RESPLENDISSANTES

Commissaire : Louise Déry
11 janvier au 18 février 2017
Vernissage : mardi 10 janvier à 17 h 30

JONATHAN PLANTE. ANGLE MORT

11 janvier au 18 février 2017
Vernissage : mardi 10 janvier à 17 h 30

GRAHAM FAGEN

Commissaire : Louise Déry
24 février au 8 avril 2017
Vernissage : jeudi 23 février à 17 h 30

L'IMAGE EN MOUVEMENT : DE GENÈVE À MONTRÉAL

Direction artistique : Andrea Bellini
Commissaires : Caroline Bourgeois, Cecilia Alemani et Elvira Dyangani Ose

EXPOSITION EN CIRCULATION

MOTION

Commissaires : La Fabrique d'expositions
MacKenzie Art Gallery, Regina
20 janvier au 14 mai 2017



UQAM
galerie.uqam.ca

Partenaires :



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



ALBA | CHRUTHACHAIL



Image : Françoise Sullivan, *L'arrêt* (détail), 1974-2016, 12 épreuves argentiques, 25,4 x 35,56 cm ch.
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la Galerie Simon Blais, Montréal.
© Françoise Sullivan / SODRAC (2017)



Les raisons dangereuses : la lucidité toxique de la génération lyrique

Par Jean-Pierre Vidal

L'IMPURETÉ

de Larry Tremblay

Éditions Alto, 2016, 160 p.

Le dernier roman de Larry Tremblay s'ouvre paradoxalement sur le thème de la disparition : un personnage féminin situé dans un columbarium, lieu de la présence de la mort mais aussi de l'absence manifestée de qui n'est plus qu'un souvenir, est montré d'entrée de jeu s'efforçant de croire à l'existence de Dieu, à l'immortalité de l'âme, et n'y parvenant pas. Et puisque le ciel et l'éternité sont vides, « *il ne lui reste que ses souvenirs* ». Mais avant que le récit ne se déclenche dans la rétrospection, à partir de cette vignette inaugurale, le personnage imagine la façon dont sa propre absence va être marquée à ce moment précis où le cierge est allumé au columbarium : « *Nerveuse, elle regarde sa montre : 18 h. Voilà, il est revenu du collège à présent [...]. [Il] ouvre la porte et remarque aussitôt quelque chose de différent. C'est le silence. Le silence qui naît de l'absence, du vide.* » C'est le vide dans cette pièce qu'elle a quittée et que l'autre découvre abandonnée ; c'est le vide, à l'exception d'un tableau et d'un livre sur la couverture duquel, justement, est reproduit ce même



tableau. Le « il » anonyme, toujours imaginé par « elle », se penche alors dans ce temps indéterminé pour ramasser le livre : « *Puis il ouvre L'impureté.* »

Cette série de mises en abyme est incontestablement un morceau d'anthologie. Non seulement parce qu'elle déclenche la fiction avec une habileté impressionnante, mais parce qu'elle présente tous les fils dont sera faite la rhapsodie. Et en particulier celui tenu par le personnage principal : Antoine, ce « il » qu'« elle » se représente entrant dans une pièce vide, et d'autant plus évidée qu'elle ne contient que l'envahissant tableau et le roman dont la couverture miniaturise l'image.

Mais quand Antoine apparaît dans la deuxième séquence du texte, rien ne dit qu'il s'agit de ce « il » dont « elle » imaginait l'arrivée dans une maison déserte : ce n'est qu'un homme en vacances, rivé à sa télévision par l'annonce de la mort accidentelle de John Fitzgerald Kennedy Jr – nous sommes donc le 16 juillet 1999, et la précision, d'abord implicite, de cette date s'oppose au flou temporel dans lequel baigne la première page comme dans une bulle d'éternité.

La représentation du vide

Si le roman de Larry Tremblay porte le même titre que le roman imaginaire qu'il contient et cite à plusieurs reprises, c'est que l'impureté est bien plus qu'un terme de catéchisme utilisé par l'Église catholique. La connotation, ici, est presque chimique : elle renvoie plutôt à la mauvaise foi sartrienne, cet aveuglement volontaire de qui refuse sa « *situation* », la traduction personnelle que donne du *Dasein* – l'« être-là » de Heidegger – le complice de Simone de Beauvoir dans toute son œuvre. Et justement, le couple Sartre-Beauvoir sert de modèle au jeune Antoine : lorsqu'il rencontre Félix, ce « bienheureux » que dit son nom, ce « simple d'esprit » que le vocable sous-entend toujours en terre catholique, ce naïf amoureux d'une morte ; lorsqu'il rencontre dans

le Chicoutimi de son adolescence cet être vierge, prétendant, en bon prosélyte de l'existentialisme qu'il entend être, lui ouvrir les yeux, il le détruit.

Car Antoine n'est qu'une façade, une construction qui ne repose sur rien d'autre que des images, que, contrairement à Félix, il n'a pas su intégrer. Le texte nous apprendra peu à peu qu'il vit par procuration, « *en vautour* », gavé tel un charognard des images avec lesquelles les médias nous hypnotisent. La construction extrêmement recherchée de ce roman, qui pourtant se lit très facilement, déploie à la lecture une série de cercles concentriques, temporels et analogiques, métaphoriques et métonymiques, au centre desquels se trouve une énigme, comme il convient à tout labyrinthe : une révélation qui va frapper Antoine au cœur de son vide, de son absence spectatrice au monde. Le suicide de Félix lui est communiqué alors qu'il croupit, vautré devant la télé, devant le même bulletin de nouvelles qui fait état de la disparition du fils Kennedy, autre absence inaugurale puisqu'on n'a d'abord pas retrouvé le corps. Ce suicide et ses circonstances forment le point d'orgue de ce qui sera la trame du récit, ou plutôt la portée sur laquelle celui-ci se déploiera ; car la construction de ce roman est indéniablement musicale, reposant sur des accords, des harmoniques qui ordonnent la fiction.

Obsessionnelle, l'image de l'immolation sacrificielle par le feu, variation sur l'explosion des corps (et des esprits) de *L'orangerie*, nous renvoie à la célèbre formule de John Donne, reprise par Shakespeare : « *No man is an island* » : Félix « *s'est immolé sur une toute petite île, à peine quelques arbres. Un rocher, en fait. Il a mis le feu à l'île. Il a attendu que les flammes dévorent les épinettes et, avec elles, son corps* ». Du centre de l'îlot, le corps consumé dégage une lumière qui va agir comme un révélateur, puisqu'elle répercute, tout au long du roman, le film et la photo célèbres du moine vietnamien qui, dans les années 1960, s'était volontairement

embrasé pour dénoncer la guerre. Il y a, bien sûr, une ironie amère à utiliser l'image insulaire et ses métastases pour reproduire la leçon de Donne. L'inversion, comme produite par le miroir de la représentation, constitue le point de départ d'un mouvement qui va traverser ce véritable souvenir-écran, pour parler freudien, et venir dénoncer Antoine et les petites manigances dont il a fait sa vie : car ce suicide en cache un autre, qui va finir par apparaître aux yeux du lecteur comme la vérité la plus intime de ce personnage.

Un roman dont nous sommes tous les héros

Car ça frappe fort, dans *L'impureté*, dès le titre, avec sa désuétude revendiquée. D'emblée, le dispositif romanesque situe le lecteur sur le terrain de la critique d'un type d'individu propre à représenter toute une génération de « modernes » : celle qui n'a pas su se déprendre des idéologies et a proclamé la toute-puissance de l'abstraction avec les modèles coercitifs qu'elle produit inévitablement quand le projet devient dogme et ne se soucie plus du vivant. C'est ainsi que la stratégie de destruction de ce qu'il considère comme des illusions amoureuses à laquelle se livre Antoine, Valmont au petit pied qui n'est pas sans rappeler *Les liaisons dangereuses*, détruit des vies que ce dernier, sans tout à fait s'en rendre compte, sacrifie, avec leur foi candide, sur l'autel de son ingénierie érotique et sociale d'homme qui se croit libre. Il est cependant bien plus direct que le héros de Choderlos de Laclos. Et c'est d'ailleurs une des caractéristiques du roman de Tremblay que cette simplicité des personnages, cette naïveté, parfois, de leurs propos – réduits à certains moments à la stylisation des répliques de théâtre –, avec cette enflure un peu gauche propre à l'adolescence. Leur innocence est prise à l'intérieur d'une structure extrêmement retorse où, finalement, tout se joue quant à l'envergure du texte : ce qu'on pourrait appeler, en termes de boxe, son « allonge ».

Cette structure narrative complexe, répartie qu'elle est sur plusieurs niveaux temporels et répercutée dans un roman censé être la dernière œuvre d'Alice Livingstone, la femme d'Antoine, qui se révèle être la présence féminine anonyme du début, fait office de mise en abyme inversée par rapport à celle qui ouvrait le texte. Ce n'est pas la pièce qui est vide, c'est la conscience du personnage, oublieuse de son crime. Plus labyrinthique encore, la dernière page se boucle sur une reprise telle quelle de la première, comme si tout ce que la lecture venait de parcourir s'inscrivait dans une bulle ou une sphère éversée.

en termes de fiction le vieux débat qui opposait Leibniz à Voltaire et qui ressurgit dans la guerre nouant le post-moderne à la modernité et l'exaltation de l'intime furieusement individualiste à toute forme de grand récit, toute forme d'institution ou de norme.

En reprenant dans une forme contemporaine l'éternel combat entre activistes et ermites, acceptation et refus, indifférence et engagement, Larry Tremblay règle certes ses comptes avec sa génération, mais surtout exalte encore une fois le théâtre dans ce qu'il a de plus fort, de plus engageant et de plus perturbateur aussi : un sacrifice qui se représente et ainsi

les ailes de son fils et ce monstre qui nous attend tous, comme un frère menaçant, au centre de ce labyrinthe dont on ne sort jamais que par un sacrifice rituel de la bête en nous.

En l'incarnant, mais surtout en sachant y mettre les formes. Pour la liquider en la stylisant.

Question d'oracles

Le tour de force est d'avoir produit une œuvre incontestablement romanesque tout en étant traversée de part en part, j'espère l'avoir montré, par le théâtre.

Façon exemplaire de déjouer les lois de tous les genres en faisant œuvre et en suturant l'un à l'autre l'art et la vie puisque, indéniablement, l'un ne va pas sans l'autre.

L'éditeur a eu la bonne idée de ré-éditer, en même temps qu'il publiait *L'impureté*, *La hache*, un court récit d'abord paru dans *Piercing*, chez Gallimard, et joué au théâtre par Jean-François Casabonne à qui est dédié le texte qui, ici, l'accompagne : *Résister à la littéréalité*.

Ces deux textes, qui sont une adresse – à un étudiant imaginaire pour le premier, au lecteur pour le second –, parlent expressément de l'impureté nécessaire de la vie, à laquelle s'opposent l'étudiant-ange de *La hache* et le personnage d'Antoine dans *L'impureté*. Avec le même ton que celui de *La chute* de Camus, ils fouaillent la conscience assoupie de chacun à l'aide d'une question ontologique vieille comme l'oracle de Delphes.

Dans *Édipe à Colone*, la réponse de Sophocle, sous la forme d'une autre question, avait été saisissante : « *Est-ce maintenant que je ne suis plus rien que je suis enfin un homme ?* »

Celle de Larry Tremblay paraît aussi radicale, qui fait advenir, comme une ascèse elle aussi, l'insupportable impureté dont nous sommes tous, en dépit de tous les anges équarrisseurs de l'histoire de l'humanité, les dépositaires. ■

Si les Grecs avaient lié théâtre et démocratie, sacré et politique, c'est qu'ils avaient compris que représenter, c'est forcer à voir, à discerner, à s'impliquer, mieux, à « faire corps ».

Le Minotaure de ce labyrinthe complexe est en effet, je l'ai évoqué, un secret inavouable qui plombe la vie d'Antoine et semble porter le secret de ce destructeur d'innocences. Et la révélation qui en découle rejaillit sur le lecteur, ainsi interpellé. Dès le début, *L'impureté* s'inscrit dans cette forme de rituel civique, originellement grec, proche du mythe mais loin de toute croyance, qui devait aboutir à l'invention concomitante et à peu près synchrone du théâtre et de la démocratie : une « forme » qui conjugue « naturellement », organiquement même, éthique et esthétique, un « lieu » où la pensée est action et réciproquement l'action, pensée ; un espace où perception et représentation, imaginaire et « réel » ne sont que deux modes de la même façon humaine d'être au monde.

Quelle meilleure façon romanesque d'explorer cette unité bifide ou dialectique que de construire un labyrinthe narratif, comme Larry Tremblay l'a fait avec *L'impureté* ? Et du coup, il mime

se transmet, dans l'ambiguïté d'une leçon que chacun doit savoir reformuler dans ses propres termes. Si les Grecs avaient lié théâtre et démocratie, sacré et politique, c'est qu'ils avaient compris que représenter, c'est forcer à voir, à discerner, à s'impliquer, mieux, à « faire corps ».

N'est-ce pas aussi la leçon du kathakali, dont on sait l'importance dans la vie et l'œuvre de Larry Tremblay ?

Comme Ariane Mnouchkine avait naguère magnifiquement incarné la trilogie des Atrides dans une scénographie inspirée du kathakali, l'auteur de *L'impureté* reprend le cœur de toute la pensée grecque antique : le questionnement perpétuel comme une façon de répondre présent à l'interpellation du monde.

Alice Livingstone, ici, est tout autant Ariane que la romancière engouffrée au pays des merveilles de la fiction ; comme Antoine est à la fois un Dédale qui aurait lui-même saboté

Fuir entre les lignes

Par Valérie Savard

**MÉCANISMES DE SURVIE
EN MILIEU HOSTILE**

d'Olivia Rosenthal

Éditions Gallimard, 2014, 192 p.

PERSÉPHONE 2014

de Gwenaëlle Aubry

Éditions Mercure de France,

2016, 120 p.



« [...] recréer le moment
fantomatique, l'écrire comme
une ligne de fiction. »

Don DeLillo

En 2014, Olivia Rosenthal publiait *Mécánismes de survie en milieu hostile* dans la collection « Verticales » des Éditions Gallimard ; deux ans plus tard paraissait au Mercure de France *Perséphone 2014*, de Gwenaëlle Aubry. Entre les deux romans – par ailleurs très différents sur tous les plans –, un saisissant parallélisme dans le motif de la disparition du sujet principal, dans le double mécanisme de la fuite et de la quête. Dans chacun des cas, on ne dit pas, ou on dit peu. La véritable histoire se situe dans le blanc qui sépare les mots et les lignes.

Modalités de la fuite

Mécánismes de survie en milieu hostile s'ouvre sur une guerre (que le lecteur suppose), on abandonne la compagne sur la route. On s'enfuit en forêt, dans des gorges. Une éternelle fuite en avant dans laquelle on raconte l'organisation de la survie : tenter d'oublier l'abandon, mais en même temps ruminer le passé pour se prémunir de l'avenir. Puis, on est dans une maison (laquelle ?) qu'on

doit protéger, qu'on doit soustraire aux événements du monde. Il y a un coup de téléphone. Il y a un mort. Quelqu'un, identifié comme la quatrième, manque. Tout à coup, on est enfant, on joue à cache-cache. On apprend que la meilleure façon d'échapper au chasseur est de se coller à lui. Le refoulé fait retour ; des traces resurgissent au fur et à mesure des chapitres, qui traversent le livre comme autant de récits singuliers. Une toile est tissée entre ceux-ci, qui ne se dévoile comme telle que dans la seconde moitié du roman, où la narratrice sent le besoin de revenir sur le passé pour se l'expliquer. Il y a des lettres retrouvées, une sortie du mutisme, la nécessité d'affronter la perte. Au cœur des déplacements et transformations que Rosenthal fait subir à ce premier événement de même qu'à partir des personnages innommés qui semblent toujours en condenser plusieurs autres, des indices apparaissent.

La plus grande qualité de ce roman réside dans sa composition, dans sa façon d'encercler un objet sans (presque) jamais y toucher, définissant ainsi la béance centrale – la perte – par ses contours. Nous sommes happés par une histoire nébuleuse et déstabilisante, dans laquelle un sentiment de claustrophobie qui envahit tant les

gens que les maisons, la ville que la forêt se propage du livre au lecteur qui le tient entre ses mains.

« Je me souviens de moi en étrangère »

« Je l'ai abandonnée sur le bas-côté de la route, de toute façon je ne pouvais plus rester avec elle, ça devenait trop dangereux. » Où nous trouvons-nous, à quelle époque ? Pourquoi le deuxième chapitre nous amène-t-il dans une maison où un intrus invisible paraît avoir « colonisé » l'espace ? Quel lien avec la partie de cache-cache, qui occupe le récit suivant, sur laquelle semble planer la menace d'un viol ?

Le même événement, le même lieu, le même personnage sont traqués comme à travers un kaléidoscope, chaque chapitre constituant « l'une des expressions possibles de ce qui [...] hante » la narratrice. La scène initiale se trouve non seulement déplacée, déformée et reformée, mais travestie dans les extraits de cas médicaux et scientifiques – à propos d'expériences de mort imminente ou sur le protocole d'une enquête pour meurtre, par exemple – qui brisent régulièrement le fil narratif, comme on collerait un article de périodique dans un journal intime, sans ressentir le besoin d'expliquer la raison précise du geste. Fictionnaliser le moment permet de se décorpore dans le texte. Car la fuite, c'est aussi entre les lignes qu'elle se joue, ce que laissent découvrir les métacommentaires d'une narratrice aux accents auctoriaux qui closent chacune des parties, tels des moments d'arrêt pour regarder en arrière, reconstruire, retrouver ; pour libérer le désir obsédant de revenir à l'événement initial mais de biais, par prudence.

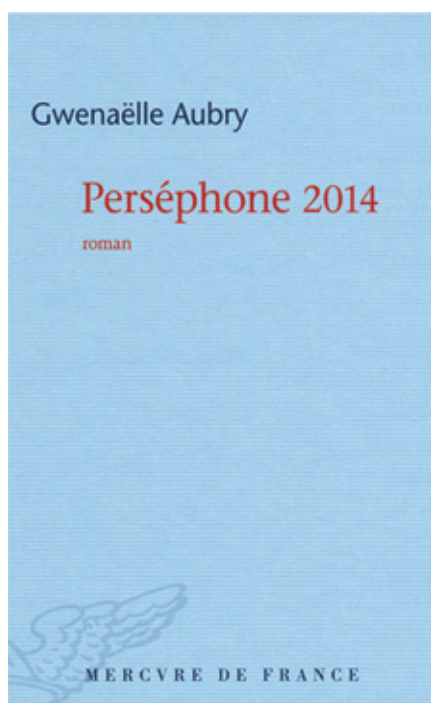
Les mécanismes de survie du titre sont bien des modes de la disparition – en ou de soi-même, lorsque l'hostilité « *chang[e]* de camp » pour se retrouver à l'intérieur. Les tournures elliptiques des phrases, la sublimation des identités remplacées par des pronoms ou des figures de cas marquent toutes ce besoin

d'être autre, la nécessité de se faire multiple pour approcher la présence trop réelle de l'absente. Comme pour Elsa V., plongée dans le coma, « *[l]a vie devient une aventure intermittente* ». La narratrice ne semble guère établir de distinction entre le rêve et la réalité, « *de toute façon cette distinction n'a plus aucun sens, [...] cela n'a aucune importance, elle est légère, détachée, souple, évanescence et cotonneuse, instable et fantomatique, insaisissable* ».

Néanmoins, les deux derniers chapitres du roman révèlent la double nature de l'être traqué : comme lors de la partie de cache-cache, le chasseur devient le chassé. Car « *[o]n avance aveuglément vers le dénouement pour découvrir in extremis qu'en fictionnant [sic] le monde on a seulement essayé de retrouver ce qui avait eu lieu et qu'on avait oublié* », déclare la narratrice. Ainsi la fuite nous ramène inéluctablement à la scène première, celle où la compagne était laissée au bord de la route. De prime abord, la boucle du récit initiatique est bouclée, ce qui a permis à plusieurs d'affirmer à propos de ce roman qu'il était un touchant récit sur le processus du deuil. Sauf que sa structure, la condensation des personnages facilitée par leur sublimation identitaire et le modèle onirique mis de l'avant (il faut retourner lire *Sur le rêve*, de Freud, pour voir les chaînes significatives de ce roman se déployer à l'infini) compliquent cette conclusion et laissent sourdre la question suivante : quelle est la réelle identité de cet être abandonné qu'on doit tout à la fois fuir et retrouver ?

« Mythomanie »

Ce qui fuyait dans les transformations de la scène originaire chez Rosenthal se trouve chez Aubry absorbé dans la spirale du mythe de Perséphone, l'enlevée, la dépossédée d'elle-même, la déesse n'appartenant ni à la terre ni aux Enfers. Le processus d'effacement est redoublé, l'avallement de la narratrice par le mythe jouant la disparition de la jeune fille au royaume d'Hadès. Paradoxalement, tout est



Fictionnaliser le moment permet de se décorpore dans le texte. Car la fuite, c'est aussi entre les lignes qu'elle se joue

plus vif de cet effacement. Une fois l'image disparue ne subsiste que la violence du geste (de tout geste), la passion ambivalente pour le vide, le mouvement entre l'envers et l'endroit (la terre et l'Enfer). Les mots d'Aubry, mots dont la physicalité possède des accents de pierre et d'argile, magnifient l'ambiguïté du mythe et du personnage – la déesse est tout à la fois Korè (la jeune fille) et Perséphone, à la suite de son enlèvement –, instillent le magnétisme de l'impersonnel à un récit où tout est plus intime du fait de son universalité et de son anonymat : « [...] car vous aurez beau faire, ça ne dit pas je, ça ne dit pas moi // ça n'a rien à voir avec vous, ça ne vous regarde pas, et pourtant un jour / ça vous a vue // ça vous a saisie, ça vous a étreinte, ça vous a raptée / attrapée par les cheveux, retourné le visage / par en dedans. »

C'est Korè qu'on nous propose de traquer dans ces pages, du moment où, comme Alice, elle traverse de l'autre côté du miroir. C'est-à-dire du moment où, à 18 ans, la jeune fille se fascine pour le mythe de Perséphone et se met à parcourir la terre sur ses traces, à en faire l'objet de ses écrits et l'obsession de ses nuits. Le récit pourrait tout aussi bien être celui du jeune âge adulte, d'une jeune femme trappée dans l'incertitude, de son mal-être et de son refus profond du quiétisme de la femme-mère, « *nuque baissée* », qu'on attend d'elle ; celui de la fuite devant le cauchemar terrestre qui la propulse d'un lit à l'autre, d'une marge à l'autre. Or, de l'autre côté du miroir, tout est légèrement déformé. On suggère

d'avantage qu'on ne dit, les contours deviennent plus flous, les objets laissent la place aux sensations.

La traque, où se chevauchent l'impersonnel, le Je narratif et l'adresse, expose ultimement la narratrice à la confrontation de ce moi passé, vaporeux, qu'on apostrophe dans des mots qui se transforment en silex : « [...] ce que je voudrais voir en face (ce que depuis toutes ces années je n'ai cessé de chercher), c'est la terre qui s'ouvre, la faille, l'instant dans lequel tu t'es engouffrée (j'y suis encore avec toi, nous y sommes ensemble, tu le sais) : c'est ce qui d'un coup a tout cassé, [...] et toi aussi bien sûr, l'espèce de poupée abstraite que tu étais, l'irritante petite idole, jeune fille, jeune déesse, c'est pareil : des images, rien que des images, pures, vagues, vides. C'est l'instant-précipice où tout a glissé, champs labourés, prairie étincelante, rires de filles, rites de surface, tout cet enfer diurne que tu as quitté dans un cri où (j'aime à le croire, je m'en souviens) l'effroi se mêlait de triomphe. » Car il semble bien que ce soit ce renversement entre l'évanescence de la jeune déesse et la matérialité boueuse du royaume d'Hadès que permet l'effacement de soi dans les lignes du mythe.

Le retour

Le schéma du rite de passage que suggère la mythologie est brisé. L'antique Perséphone était forcée de quitter la terre de sa mère et d'abandonner derrière elle sa vie de jeune fille pour épouser Hadès et ainsi franchir le seuil de la vie adulte. La moderne, bien qu'elle déclare être

« *passée par la bouche, le sexe, la tête d'un homme* » pour « *entrer dans le mythe* », s'y laisse choir pour se trouver dans l'oubli de sa propre histoire... jusqu'à s'y perdre. Alors, ici aussi arrive le temps de revenir de ce non-lieu, « *temps de traquer ce secret pauvre (non pas petit mais pauvre, peut-être, oui), / ce chiffre anonyme / cette place vide qui est / le lieu le plus vrai* ».

Pourquoi ce retour à l'apaisement qui survient, tel un intrus, dans ces deux romans (et dans bien d'autres encore) ? Chacun à sa façon, *Mécanismes de survie en milieu hostile* et *Perséphone 2014* suspendent la rationalité narrative pour créer une tension tout en flottement, qu'une conclusion vaguement psychologisante – le calme regard rétrospectif sur les événements, la voix personnelle retrouvée en même temps que la narration traditionnelle – vient instamment court-circuiter. S'agit-il d'une crainte de laisser le lecteur démuni, sans clé de lecture, de la nécessité de mettre un point final à l'histoire ? Dans son avant-propos à *Critique et clinique*, Gilles Deleuze écrivait que « *[c]est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend* ». Cette phrase évoque encore aujourd'hui les sources de la force littéraire, et c'est aussi la mécanique que nous retrouvons à l'œuvre chez Rosenthal et Aubry. Inversement, c'est lorsque les auteurs choisissent soudainement de s'en remettre aux énoncés, et non plus aux interstices entre ceux-ci, que leur roman, s'il gagne en clarté, perd en intérêt. Il semble que le geste, la fuite qui rappelle toujours sa raison d'être, vaut pour lui-même. ■

Spartacus de Howard Fast : une critique bien actuelle (et détournée) du capitalisme

Par Elaine Després

SPARTACUS

de Howard Fast

Éditions de la rue Dorion, 2016, 515 p.

Rome, 71 avant notre ère. La Troisième Guerre servile vient de se terminer après plusieurs années d'affrontements. Un groupe de jeunes patriciens, aussi riches que blasés, oisifs et décadents, partent de Rome en litières portées par des esclaves et se rendent à Capoue, une ville célèbre pour ses parfums et pour avoir été le point de départ de la révolte des 73 gladiateurs qui, menés par le Thrace Spartacus, se sont transformés en une armée de 120 000 personnes. Pour se rendre à Capoue, les jeunes nobles doivent emprunter la voie Appienne, parsemée de 6472 croix sur lesquelles pourrissent les corps des esclaves sacrifiés pour l'exemple. Sur leur trajet, ils croisent un sénateur aux origines modestes qui a ordonné la répression de la révolte, le général richissime qui a mené la contre-offensive, un propriétaire terrien dont la fortune dépend du travail de centaines d'esclaves – ses *instrumenti vocale* (outils parlants) – et un jeune Cicéron, dont l'ambition dévorante n'a d'égale que l'intelligence et l'amoralité. Ils atteignent Capoue, où l'on honore le général romain alors que le dernier des esclaves rebelles, un gladiateur

juif qui est aussi le bras droit de Spartacus, est crucifié aux portes de la ville après avoir survécu aux jeux éliminatoires des *munera sine missione*, les combats de gladiateurs sans grâce possible. Le retour à Rome est ensuite marqué par une obsession partagée par deux hommes puissants : retrouver et posséder Varinia, la femme de Spartacus.

C'est à travers ces pérégrinations et ces rencontres entre Romains de toutes les classes sociales que la figure de Spartacus se dessine progressivement, évanescence et déjà mythique. Le roman de Howard Fast ne raconte pas l'histoire d'une guerre (en cela il se révèle très lacunaire), il raconte la construction d'un mythe. D'ailleurs, puisqu'aucun des personnages de Romains ne le rencontre, pas même le général qui le combat, on ne connaît Spartacus que par des témoignages rapportés, de nombreuses analepses ou des discours intérieurs, en particulier celui d'un gladiateur agonisant sur la croix dont on suit les pensées jusqu'à la fin. La variété et l'efficacité de ces procédés narratifs, qui brisent

la chronologie et permettent aux différentes subjectivités de se côtoyer dans un monde pourtant si hiérarchisé, font tout l'intérêt formel du roman. Ce Spartacus, valeureux et sensible, pur et indigné, puissant et amoureux, raconté par ceux qui ne l'ont pas connu mais l'admirent ou le haïssent à d'autres qui nous rapportent leurs paroles, se construit comme un mythe. Il est l'archétype du héros, une figure christique sacrifiée, mais aussi le parfait ennemi, le bouc émissaire d'une société romaine incapable de constater sa propre décadence. Ces récits ponctuels et fragmentés, mais qui demeurent toujours de l'ordre du fantasme, nous offrent le parcours d'un homme qui ne prétend jamais à l'historicité.

Howard Fast, auteur américain emprisonné par Joseph McCarthy pour ses allégeances communistes, a commencé à écrire son roman *Spartacus* après avoir découvert, dans la bibliothèque de la prison, l'existence de la Ligue spartakiste, un groupe de marxistes allemands fondé par Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht. Bien que Fast fût déjà un auteur reconnu

et que tous les éditeurs auxquels il eût soumis son manuscrit en eussent admis la qualité, aucun d'entre eux n'osa le publier. Face au courage nécessaire de la révolte contre le système injuste que le roman met en scène, il est difficile de ne pas y voir une grande ironie de l'histoire. Fast publia donc son roman à compte d'auteur et le distribua par correspondance. Le livre fut un grand succès, confirmé d'ailleurs par l'adaptation cinématographique de Stanley Kubrick, *Dalton Trumbo* (un des *Hollywood Ten*) et Kirk Douglas, en 1960.

Le roman a été traduit en français rapidement après sa publication originale, dès 1955, par Jean Rosenthal (d'ailleurs, on aurait apprécié une nouvelle traduction, plus actuelle), et les éditions françaises en ont été relativement nombreuses au fil du temps, mais cette nouvelle version sort un peu du lot. Publié par un très petit éditeur québécois plutôt confidentiel, les éditions de la rue Dorion – fondées en 2012, en collaboration avec un éditeur français plus établi, mais indépendant et à but non lucratif : les éditions Agone –, le roman de Fast retrouve une certaine charge révolutionnaire et un vernis rebelle que son statut de *best-seller* et de film hollywoodien lui avait sans doute fait partiellement perdre. D'ailleurs, pour Agone, le roman, publié sous la direction de Marie Hermann, inaugure sa nouvelle collection « Infidèles », qui vise à « [m]ontrer ce qui pourrait être plutôt que ce qui est, [à] mettre à l'épreuve des rêves et non se lamenter des faits, [à] vêtir les vaincus d'étoffes victorieuses et [à] donner à l'imagination l'injustice à ronger ». Voilà précisément ce qui transparaît d'une lecture contemporaine de l'œuvre de Fast.

Un roman qui appelle à la révolte

Évidemment, lire *Spartacus* comme un roman historique serait une erreur. Ou, du moins, il s'agirait d'un roman historique plutôt médiocre, puisque la société romaine qui y est décrite apparaît caricaturale et ornée d'une

esthétique évoquant surtout celle du péplum. Dans sa critique, par ailleurs très positive, intitulée « Réédition de *Spartacus*, en mémoire d'un soulèvement collectif » et parue dans *Médiapart* le 4 juin 2016, Lise Wajeman parle d'« une sorte de carte postale colorisée, qui donne dans le kitsch de la reconstitution anachronique tout en produisant des images sensibles et fortes ». Sans doute, mais la part de kitsch du roman de Fast tient surtout à sa fin qui évoque un certain idéal communiste et correspond à la définition qu'en donne Milan Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : « [...] le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. » La vie paysanne est présentée dans *Spartacus* comme un idéal par sa simplicité, les valeurs suprêmes qu'y représentent le travail et la famille (nombreuse), l'absence de vanité, le rapport saisonnier et humble à la terre, etc. On y est heureux et vertueux puisqu'on travaille sans cesse, par opposition aux Romains, qui sont malheureux et immoraux parce qu'ils sont oisifs et dépendent du travail des autres. Plus encore, l'idéal révolutionnaire apparaît nimbé d'un absolu qui n'admet l'existence ni de la soumission ni de la collaboration : « [...] la guerre des opprimés se poursuit contre ceux qui les oppriment. C'était une flamme qui brûlait tantôt haut et tantôt bas, mais sans jamais s'éteindre, et le nom de Spartacus ne mourait pas non plus. Sa descendance ne s'assurait pas tant par le sang que par la lutte menée en commun. » Cette descendance révoltée apparaît néanmoins incapable d'accomplir l'utopie de son ancêtre : « [...] des cités sans murs, et tous les hommes vivraient dans la paix et la fraternité, il n'y aurait plus de guerre, plus de misère, plus de souffrance. »

Or, malgré sa fin, *Spartacus* demeure un roman traversé par le doute, la laideur et le caractère inacceptable de l'existence, ce qui est d'ailleurs sa plus grande qualité. Le récit se déroule alors que la révolte a déjà

échoué, et les Romains éprouvent de la haine et de la fascination (qui frise parfois l'obsession) pour son chef mort au combat. La pensée romaine y est loin d'être homogène et le doute est bien présent, même s'il se conclut généralement par un retranchement marqué vers les valeurs impériales (capitalistes) et l'amour de l'Aigle (à la fois romain et américain).

Spartacus est un roman qu'il est difficile de lire autrement que dans son contexte de publication original, dans la mesure où l'imaginaire marxiste-léniniste y est omniprésent : des longues discussions sur la lutte des classes à la mise en commun de tous les biens dans le groupe des esclaves, en passant par la possibilité lointaine d'une grève des ouvriers libres. Ces passages semblent aujourd'hui surtout témoigner d'un imaginaire social des années 1950, que la fin des utopies collectivistes et les révélations choquantes qui l'accompagnèrent ont rendu un peu démodé. D'ailleurs, Howard Fast lui-même quitta le parti communiste après avoir lu le discours de Khrouchtchev qui dénonçait les crimes du stalinisme. Or, il n'en demeure pas moins qu'on peut trouver dans son roman de réelles résonances avec la société contemporaine. Si les solutions imaginées par les idéologies collectivistes se sont avérées déficientes, la critique sous-jacente de la société capitaliste et le profond désir de révolte demeurent très certainement d'une grande pertinence et ne s'éloignent guère, sur le fond, des actuels discours de gauche.

L'auteur nous propose d'abord une critique virulente des travers de la société de consommation et de l'abondance qui se révèle encore plus mordante aujourd'hui qu'en 1951. La société romaine (américaine) est au sommet de sa décadence, en particulier par ses obsessions pour la nourriture surabondante et toujours plus raffinée, le sexe en série et polygame, le divertissement, le jeu, la politique (corrompue), la réussite sociale et, surtout, par une fascination morbide et obsessionnelle pour la mort. Les désirs sont inassouvissables et

ne peuvent qu'exiger une intensité toujours plus grande, comme l'explique un sénateur romain à une esclave germaine dubitative : « [...] *nous autres Romains, [nous avons la manie] de toujours parler bonne chère [...]. Nous ne parlons jamais du vide de notre vie. C'est que nous passons tant de temps à essayer de la remplir. Tous les actes qui chez les barbares sont naturels, manger, boire, rire et faire l'amour, de tout cela nous avons fait des rites compliqués. Nous n'avons plus jamais faim. [...] Chez nous, l'amusement a pris la place du bonheur et, à mesure que chaque plaisir perd de son attrait, il faut trouver quelque chose de plus amusant, de plus excitant... toujours plus.* » Difficile de ne pas voir dans cette description certains travers de l'Occident postindustriel, cette société du divertissement et de la surconsommation, de l'obésité et de la surenchère pornographique.

autres. Les patriciens et l'élite économique nous apparaissent rapidement comme ce 1 % que dénonçaient, il y a peu de temps, les mouvements Occupy, et la phrase lancée par l'un des généraux de Spartacus au moment de mourir – « *Je reviendrai et je serai des millions.* » –, comme la réponse des 99 %. Ou on croirait entendre Anonymous : « *Nous sommes Légion. Nous ne pardonnons pas. Nous n'oublions pas. Redoutez-nous.* » Le roman, à travers la figure de Spartacus, trouve en effet sa pertinence actuelle dans la réflexion qu'il propose sur la nature même de l'esclavagisme et la portée que cette notion peut avoir dans notre société capitaliste mondialisée. L'abolition de l'esclavage dans les pays occidentaux au XIX^e siècle n'a fait que voiler, d'une manière assez hypocrite, un fait qui est demeuré bien réel aujourd'hui : les classes sociales inférieures de

L'autre aspect du roman qui a des échos contemporains est son féminisme. Au cours de la révolte, la compagne de Spartacus est montrée comme son égale, et elle se joint volontiers, avec les autres femmes esclaves, à la bataille et aux discussions. Son nom semble aussi connu des Romains, qui voient en elle une amazone, que celui de Spartacus, alors que, de leur côté, les femmes sont méprisées, violées et abandonnées. Spartacus parle de respect, d'égalité et de monogamie, tout en exprimant son incompréhension devant la façon dont les Romains traitent leurs propres épouses. Toutefois, cet élan féministe de la part de l'auteur américain s'accompagne d'une homophobie assez convenue et bien présente : la bisexualité des Romains est dépeinte comme l'un des plus graves symptômes de leur décadence, voire de leur dégénérescence. Malheureusement, cette vision de l'homosexualité comme forme d'une décadence occidentale (sans compter la dimension religieuse de la question) n'est pas si anachronique ; ce type de discours est encore bien présent dans d'innombrables pays.

En bref, le roman de Howard Fast a parfois des relents un peu vieillots, marqués par son ancrage dans son époque, mais il n'en demeure pas moins que sa critique virulente de la société de consommation et son appel à la révolte devant l'oppression et les inégalités demeurent d'une grande pertinence. Comment penser, dans une société que l'on peut percevoir comme horizontale – notamment par l'omniprésence des réseaux¹ –, où les révoltes demeurent anonymes, la nécessaire mythification des héros ? Comment revenir aux grands récits mobilisateurs ? Dans ce roman bien plus moderne qu'antique, la réponse semble faire écho au titre de Stéphane Hessel : *Indignez-vous !* ■

¹ À ce sujet, voir Manuel Castells, *La société en réseaux - Tome 1 : L'ère de l'information*, Paris, Fayard, 1998 ; ou Lawrence M. Friedman, *The Horizontal Society*, New Haven, Yale University Press, 1999.

Publié par un très petit éditeur québécois plutôt confidentiel, les éditions de la rue Dorion [...], le roman de Fast retrouve une certaine charge révolutionnaire et un vernis rebelle que son statut de best-seller et de film hollywoodien lui avait sans doute fait partiellement perdre.

Dans une perspective plus verticale, le roman aborde également les relations entre les différentes classes de la société romaine, jadis fondée sur l'égalité des chances – en témoigne le personnage du puissant et riche sénateur aux origines humbles –, mais dans laquelle on constate que l'ascenseur social se bloque progressivement. Les rencontres entre patriciens, chevaliers et plébéiens sont tendues et marquées par le mépris des uns et l'admiration envieuse des

tous les pays, incluant les plus riches, sont souvent de véritables esclaves économiques, dont la liberté n'est que théorique. La situation socioéconomique dans laquelle elles sont maintenues de génération en génération par les élites, limitant par le fait même leur accès à une éducation de qualité, les exclut *de facto* des pouvoirs politiques. *Spartacus* est un appel à la prise de conscience de cette aliénation.

Scènes spectrales, fictions poreuses

Par Gilbert David

LES ÂMES MORTES (1996)

*Conception et mise en scène
de Gilles Maheu **

**DANS LA SOLITUDE
DES CHAMPS DE COTON**

*Texte de Bernard-Marie Koltès,
mise en scène de Roland Auzet **

**ABÎMÉS. QUATRE COURTES PIÈCES
DE SAMUEL BECKETT**

*Mise en scène et scénographie
de Catherine Bourgeois **

LA CAMPAGNE

*Texte de Martin Crimp,
mise en scène de Jérémie Niel **



*Michael Nimbley, Gabrielle Marion-Rivard,
Guillermina Kerwin
et Marc Béland (hors champ) dans Abîmés.
Quatre courtes pièces de Samuel Beckett®
Mise en scène et scénographie
de Catherine Bourgeois
Photo : Frédérique Ménard Aubin*

Anne Alvaro (*Le Dealer*) et Audrey Bonnet (*Le Client*) dans *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès
Mise en scène de Roland Auzet
Photo : Christophe Raynault de Lage



L'un des grands enjeux de la scène contemporaine, lequel remonte, il est vrai, à l'époque des symbolistes, est de contrer l'illusion naturalisante de la représentation, où s'est réfugiée au Québec l'écriture la plus convenue qui soit (et qui draine de précieux fonds publics : j'y reviendrai dans une prochaine chronique). De même que l'art pictural s'est affranchi de l'imitation du réel dès lors qu'y ont pourvu la photographie et, plus encore, le cinéma puis la télévision, le théâtre d'art s'est voulu un lieu en retrait du tout-venant commercial, cultivant l'étrangéisation chère aux formalistes russes, un espace finalement plus abstrait, volontiers peuplé de figures spectrales et de paroles énigmatiques. De nos jours, il est rare d'être confronté à une telle radicalité, et les dramaturges comme les écrivains scéniques se portent plutôt du côté des fictions poreuses où s'entremêlent des situations plus ou moins larvées et des (non-) personnages plus ou moins diserts. Il n'empêche qu'un artiste actuel ne saurait ignorer la composante déréalisante propre à une démarche qui aspire à faire sourdre les forces contraires de la condition humaine, en sachant qu'une combinatoire quasi infinie d'éléments et de fonctions s'offre ainsi à l'expérimentation créatrice. Quelques productions glanées au fil des derniers mois en témoignent.

Les âmes mortes (1996) : la maison hantée de Gilles Maheu

L'Usine C a pris l'heureuse initiative, à l'occasion du dernier solstice d'été, de convier le public à la projection de la captation du spectacle *Les âmes mortes*, créé en 1996 dans les lieux mêmes dont on a célébré le vingtième anniversaire en 2015. Cette réalisation compte parmi les meilleures de Gilles Maheu, et on y retrouve, en condensé, ce qui a fait toute l'originalité de son théâtre à la fois physique et métaphysique, dans le droit fil des réflexions programmatiques d'un Meyerhold et d'un Artaud. L'action très fragmentée du scénario prend place dans une vaste demeure abandonnée dont la scénographie monumentale de Stéphane Roy met à nu la structure à deux niveaux, percée de nombreuses portes par lesquelles des couples affolés, soutenus par la musique lancinante du compositeur et violoncelliste Claude Lamothe, traverseront de part en part le plateau à intervalles réguliers, chorégraphies que vient accuser la lumière coupée au couteau d'Alain Lortie.

En faisant alterner des scènes au rythme rapide et des moments méditatifs ou tendrement sensuels, Maheu adopte une grande variété de tons, en épinglant des êtres souvent marqués au coin du tragique ou de l'intranquillité dans un présent chargé des réminiscences d'« âmes

mortes » revenues hanter les lieux. Théâtre de l'image, si l'on veut, mais davantage encore théâtre onirique par l'afflux des empreintes lumineuses, des métaphores visuelles, des fulgurances corporelles et des tempi musicalisés, propices au jeu mémoriel et aux sensations de rêve éveillé. Cet imaginaire scénique resterait pourtant une coquille vide sans l'apport essentiel d'une distribution où brillent entre autres les Johanne Madore, Rodrigue Proteau, Lin Snelling et Georges Molnar, qui y insufflent une énergie et une présence sans égales. Il va sans dire que la vidéo de ce spectacle n'en remplace pas la vibrante exécution *in praesentia*, mais force est de constater aussi que ce type d'écriture scénique n'a pas vraiment engendré aujourd'hui de relève... et que son concepteur a préféré depuis lors mettre son talent au service du showbiz. C'est ce qui s'appelle avoir choisi de s'en remettre à la loi du marché plutôt qu'à l'art, non ?

Voix transgressives dans un duel au crépuscule

La dramaturgie de Koltès se fait trop rare sur nos scènes, et c'est avec la plus grande anticipation que j'ai assisté à la production hexagonale du chef-d'œuvre qu'est *Dans la solitude des champs de coton*, dont la création, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, remonte déjà à 1987.

La pièce réunit deux personnages identifiés par les termes génériques de Dealer et de Client : tout au cours de leur échange, fait de longues et denses tirades, les protagonistes négocient ferme sur la nature de la transaction qui les met dans une situation de désir symétrique et, par là, dans une dépendance réciproque au consentement de l'autre : « [...] tout vendeur cherche à satisfaire un désir qu'il ne connaît pas encore, tandis que l'acheteur soumet toujours son désir à la satisfaction première de pouvoir refuser ce qu'on lui propose. »

À travers le dispositif sonore et la distribution féminine de Roland Auzet, cet intense dialogue philosophique va franchement tabler sur les effets de présence induits par l'écoute plutôt que le regard. Dans un premier temps, les spectateurs, munis d'écouteurs, sont entraînés dans un stationnement à l'arrière du théâtre Prospero, où ils sont, pour ainsi dire, sommés de renoncer au *make believe* habituel et de se concentrer sur le phrasé, voire sur le souffle, des deux actrices, souveraine Anne Alvaro (Le Dealer) et inquiète Audrey Bonnet (Le Client), qui exécutent en même temps une espèce de ballet de reconnaissance mutuelle, tels des animaux parmi d'autres animaux, car « la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé ».

Puis, dans un deuxième temps, la joute verbale se déplace dans la salle principale du théâtre dont les fauteuils ont été placés sur le pourtour, dégageant de la sorte un vaste espace vide. Toujours coiffés d'un casque d'écoute, les spectateurs vont pouvoir suivre les échanges aux variations rythmiques imprévisibles – comme par à-coups – entre Dealer et Client, échanges qu'accompagnent des musiques d'ambiance qui ajoutent au caractère éthéré de ce dialogue de sourds. Il faut saluer bien haut ce travail qui réclame de nous une attention de tous les instants, pris à témoin que l'on est d'un conflit à retardement qui se nourrit constamment des possibilités de détournement (y compris par la

notable dissociation *genrée*) et de séduction du langage, jusqu'à un point de non-retour où le client n'a d'autre choix que de déclarer en un défi ultime : « *Alors, quelle arme ?* »

Beckett ou la mise à mort du caractère

Dans son essai majeur *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism* (1996), la critique et théoricienne américaine Elinor Fuchs pointe l'importance décisive du travail de sape accompli par Beckett dans le passage, dans l'après-Deuxième Guerre, du « caractère » (« *le vieux style* », ironise Winnie) au « *pattern* », c'est-à-dire à l'usage ironique et distancié, décelable notamment dans *En attendant Godot*, d'une forme par trop rivée à une vision eschatologique, qu'elle désigne par le concept de *mysterium* dont la signification est reliée à la tradition judéo-chrétienne du théâtre occidental. Beckett n'a eu de cesse, par la suite, de soustraire encore et toujours la scène à toute tentation téléologique, geste dont ses nombreux dramaticules constituent la manifestation probante.

Aussi n'est-ce pas sans appréhension que j'ai choisi d'aller voir *Abîmés*, le titre duquel la compagnie Joe Jack et John a coiffé le montage de quatre dramaticules de l'auteur irlandais, alors que je gardais à l'esprit la mémorable production qu'avaient tirée Ubu et Denis Marleau d'un tel corpus minimaliste, en 1990. Or, cette production est tout à fait remarquable par sa conception et par la rigueur de sa direction d'acteurs, dues à Catherine Bourgeois. De plus, elle s'avère souvent envoûtante, grâce à l'apport de la vidéo (montrant en trois intermèdes et en accéléré la dégénérescence d'une poire, d'un lys et d'une souris) et d'une table lumineuse qui permet d'inscrire des lignes et des bandes noires sur le plateau tout blanc en une série d'interventions non figuratives qui connotent la précarité de l'existence. La mise en scène rend ainsi justice au rendu austère qu'exigent des partitions extrêmement laconiques

– et ce, en dépit du fait qu'elle ne respecte pas du tout les didascalies, toujours précises et détaillées, de Beckett, et que tous les acteurs soient relativement jeunes, à l'exception de Marc Béland, qui prête sa notoriété à cette aventure exigeante. Le choix et l'ordonnancement des petites pièces sont pour quelque chose dans la réussite de la proposition : après un prologue muet qui fait sobrement arpenter le petit plateau par les quatre interprètes un à un, on a, dans l'ordre, *Souffle* (Une poire), *Pas, Souffle* (Un lys), *Quoi où, Souffle* (Une souris) et *Impromptu d'Ohio*. L'ensemble dure une petite heure et parvient à faire entendre le silence, et les mots qu'on lui arrache, par le truchement d'hésitations, de reprises, de doutes de la part d'êtres éperdus et souvent menés à la limite de leur capacité de remémoration, à la manière de revenants. Au final, il s'est agi d'une réalisation performative bien assumée qui a confirmé la pertinence de la démarche axée sur la figure d'antihéros de cette compagnie fondée en 2003.

Scènes en demi-teinte d'un couple à la campagne

La dramaturgie de Martin Crimp continue de susciter de l'intérêt chez les praticiens québécois, et il faut s'en réjouir. *La campagne* a été écrite au début du présent millénaire et elle tranche par son apparente simplicité avec d'autres pièces de la même époque, comme *Atteintes à sa vie*. Drame quasi chirurgical qui scrute une relation de couple au bord de l'éclatement, *La campagne* est montée pour la deuxième fois, à une dizaine d'années d'intervalle, par Jérémie Niel.

Dans un dispositif très dépouillé – une seule chaise et une grande table au centre du plateau, un écran-fenêtre en fond de scène qui montre au loin un paysage avec un grand arbre dénudé –, l'échange entre mari (Justin Laramée) et femme (Delphine Bienvenu) est chuchoté (à peine amplifié par l'usage de micros) et installe un climat trouble qui rappelle le théâtre d'un Pinter. Tout

est affaire de non-dit et de violence larvée, dans ce texte qui évite tout débordement émotif, à l'exception des quelques séquences de la jeune étrangère (Victoria Diamond). Celle-ci est recueillie au bord de la route, inconsciente, par le conjoint, médecin de son état... et est plus tard confrontée par l'épouse, suspectant un possible adultère. Mais le mystère entourant l'identité de cette femme fuyante – dont le sac, une fois déballé, recèle bien quelques indices compromettants – ne sera pas vraiment levé... Par petites doses, le poison du mensonge et du déni contamine cette relation conjugale et laisse découvrir comment la campagne, choisie pour mettre à distance les excès urbains, ne peut en rien servir de refuge contre la fausseté qui colle inexorablement à la peau de Corinne et de Richard, même une fois revenue la douce lumière du matin.

Jérémie Niel a eu raison de faire confiance au dramaturge Guillaume Corbeil pour la nouvelle traduction du texte en français québécois, d'une grande justesse de ton. Il propose ici un dévoilement de l'inauthenticité

inhérente à la société telle qu'elle est, sans forcer la note, dans une attention constante à la respiration lente de ce triangle amoureux aux multiples faux-fuyants.

À l'instar de Jean-Pierre Sarrazac, dont je partage les vues sur le théâtre contemporain (voir son récent *Critique du théâtre 2*, paru aux Éditions Circé en 2015), je pense que « *la figure tragique moderne ne combat pas, n'agit pas, ne décide pas. Elle subit* ». Ce constat d'impuissance comporte d'abord une exigence de lucidité et constitue peut-être aussi une invite à se prémunir contre les chants des sirènes, si empressées de tirer profit de l'abêtissement tranquille, bref à faire diversion – ce que certains démagogues du « beau milieu », très prompts à réfuter toute critique face à leur entreprise marchande, affublent du terme dépréciatif de « sectaire ».

Des traces du tragique moderne subsistent depuis les années 1980 dans les pratiques postmodernes – aussi bien post-beckettienne que post-brechtienne – dans la foulée

du soupçon « à l'encontre des grands récits et du progressisme en art », si bien que « *le drame, désormais, ne saurait être pensé qu'à partir de la scène, fût-elle imaginaire* ». C'est dans l'exploration sans relâche de ce nouvel espace de création poreux que se logent les défis actuels du théâtre au Québec. ■

* *LES ÂMES MORTES*. Projection de la captation vidéo-graphique du spectacle pour souligner le vingtième anniversaire de sa création en 1996. Conception et mise en scène de Gilles Maheu, musique originale de Tim Clément, Mychael Danna, Claude Lamothe et Jacques Roy, scénographie de Stéphane Roy, éclairages d'Alain Lortie, costumes de Georges Lévesque. Avec Christian Ben Aim, Katia Gagné, Gaétan Gingras, Johanne Madore, Georges Molnar, Émadiou Payette-Brisson, Rodrigue Proteau et Lin Snelling. Présentée à l'Usine C, à Montréal, le 20 juin 2016.

* *DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON*. Texte de Bernard-Marie Koltès, mise en scène de Roland Auzet, costumes de Nathalie Prats, scénographie sonore de La Muse en Circuit. Avec Anne Alvaro et Audrey Bonnet. Une coproduction Act-Opus – Compagnie Roland Auzet et autres (France). Présentée au théâtre Prospero, à Montréal, du 12 au 17 septembre 2016.

* *ABÎMÉS. QUATRE COURTES PIÈCES DE SAMUEL BECKETT*. Mise en scène et scénographie de Catherine Bourgeois, costumes de Julie Emery, vidéo de Jean-François Boisvenu, régie de la table lumineuse de Cédric Descamps. Avec Marc Béland, Guillermina Kerwin, Gabrielle Marion-Rivard et Michael Nimbley. Une production de Joe Jack et John. Présentée à la salle Fred-Barry du théâtre Denise-Pelletier, à Montréal, du 4 au 22 octobre 2016.

* *LA CAMPAGNE*. Texte de Martin Crimp (traduit de l'anglais par Guillaume Corbeil), mise en scène de Jérémie Niel, costumes de Fruzsina Lanyi, éclairages de Régis Guyonnet, conception sonore de Francis Rossignol, vidéo de Jérémie Battaglia. Avec Delphine Bienvenu, Victoria Diamond et Justin Laramée. Une coproduction La Veillée et Pétrus. Présentée au théâtre Prospero, à Montréal, du 4 au 22 octobre 2016.



André Major
Jean-Claude Corbeil
René de Ceccatty
Benjamin Hoffmann
Marie Huot
Denis Grozdanovitch
Étienne Beaulieu
Madeleine Monette
Jean-Paul Daoust
Marie Bélisle
Lucie Delemer
Nicholas Giguère
Louise Marois
Luc Bureau
Marie Ouellet
Simone Suchet
Jean Désy
Monique Deland
Laurier Lacroix

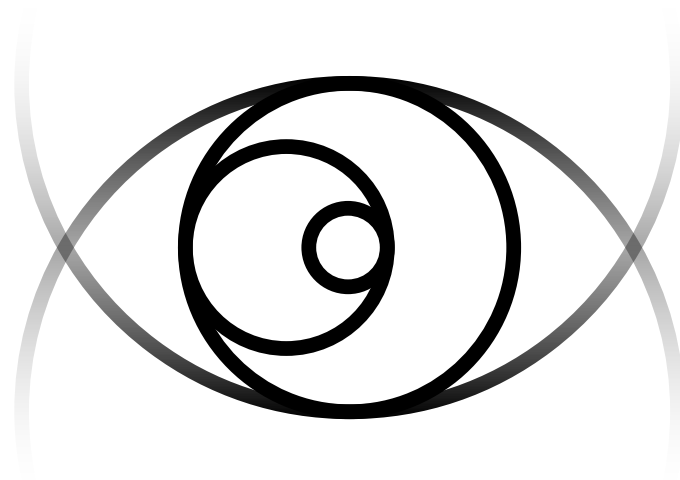
les écrits

En vente dans
toutes les librairies
Le numéro : 12 \$

www.lesecrits.ca

Portfolio
Stéphanie Béliveau

148



C A P T U R E S

Figures, théories et pratiques de l'imaginaire

revue interdisciplinaire

revuecaptures.org

Captures est la première revue à comité de pairs de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Elle est dédiée à la publication de textes consacrés à l'analyse de problématiques liées aux figures, aux théories et aux pratiques de l'imaginaire, sans limitations territoriales ou disciplinaires.

Captures publie des dossiers thématiques, ainsi que des articles hors dossier, des comptes rendus d'événements, d'expositions, de lectures, de podcasts, de sites web ou de toute autre manifestation culturelle, et les publie sans contrainte de périodicité dans sa rubrique Actualités.

Dernier numéro paru :

Volume 1 Numéro 2

Raconter l'aliment, décembre 2016

Prochain numéro à paraître :

Écrivains à l'écran, printemps 2017

Volume 1 Numéro 1, mai 2016

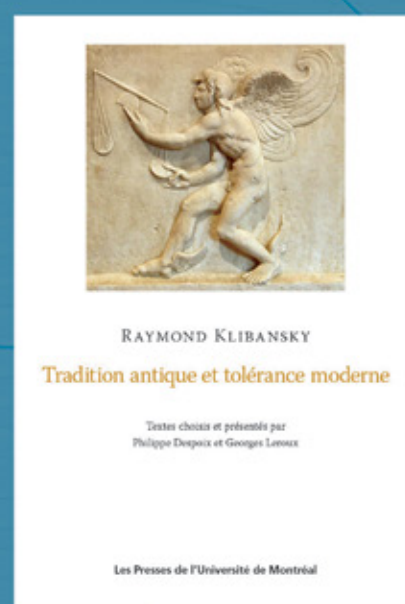
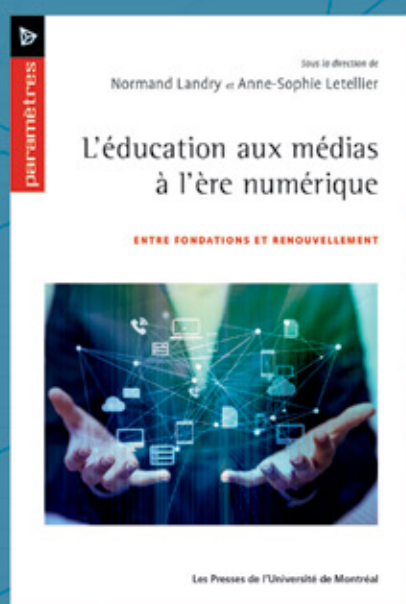
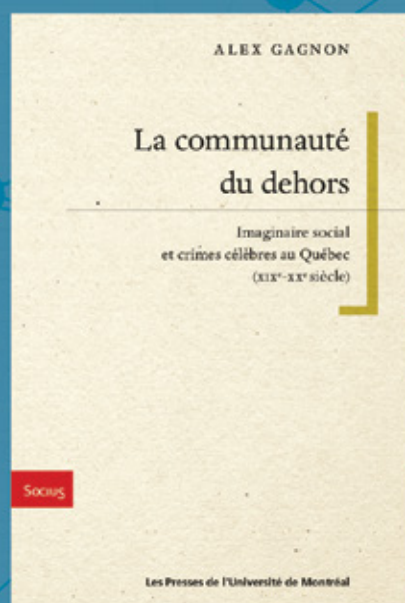
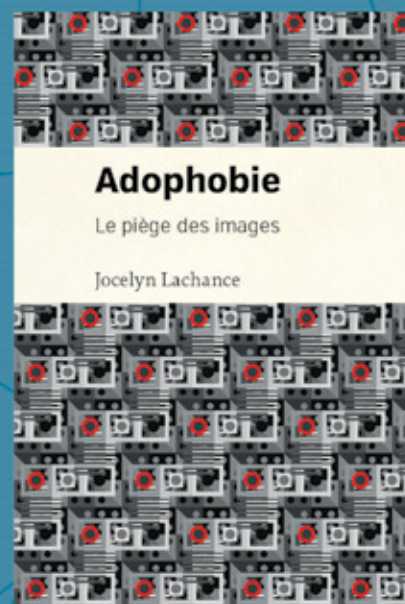
Post-photographie?

Vos contributions sont les bienvenues !

Pour rejoindre l'équipe de Captures :

revuecaptures@gmail.com

514-987-3000 #8460



Les Presses de l'Université de Montréal

PUM

