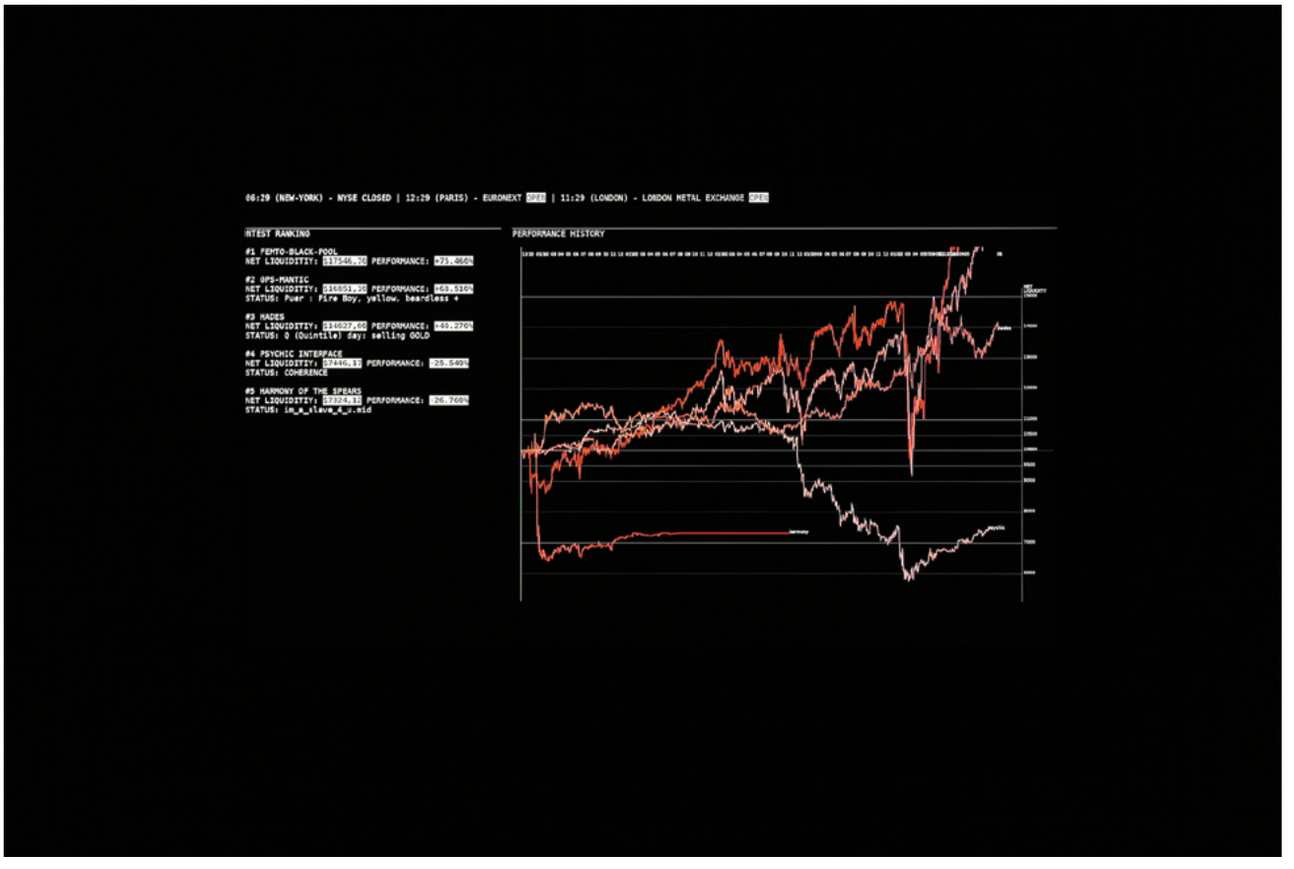
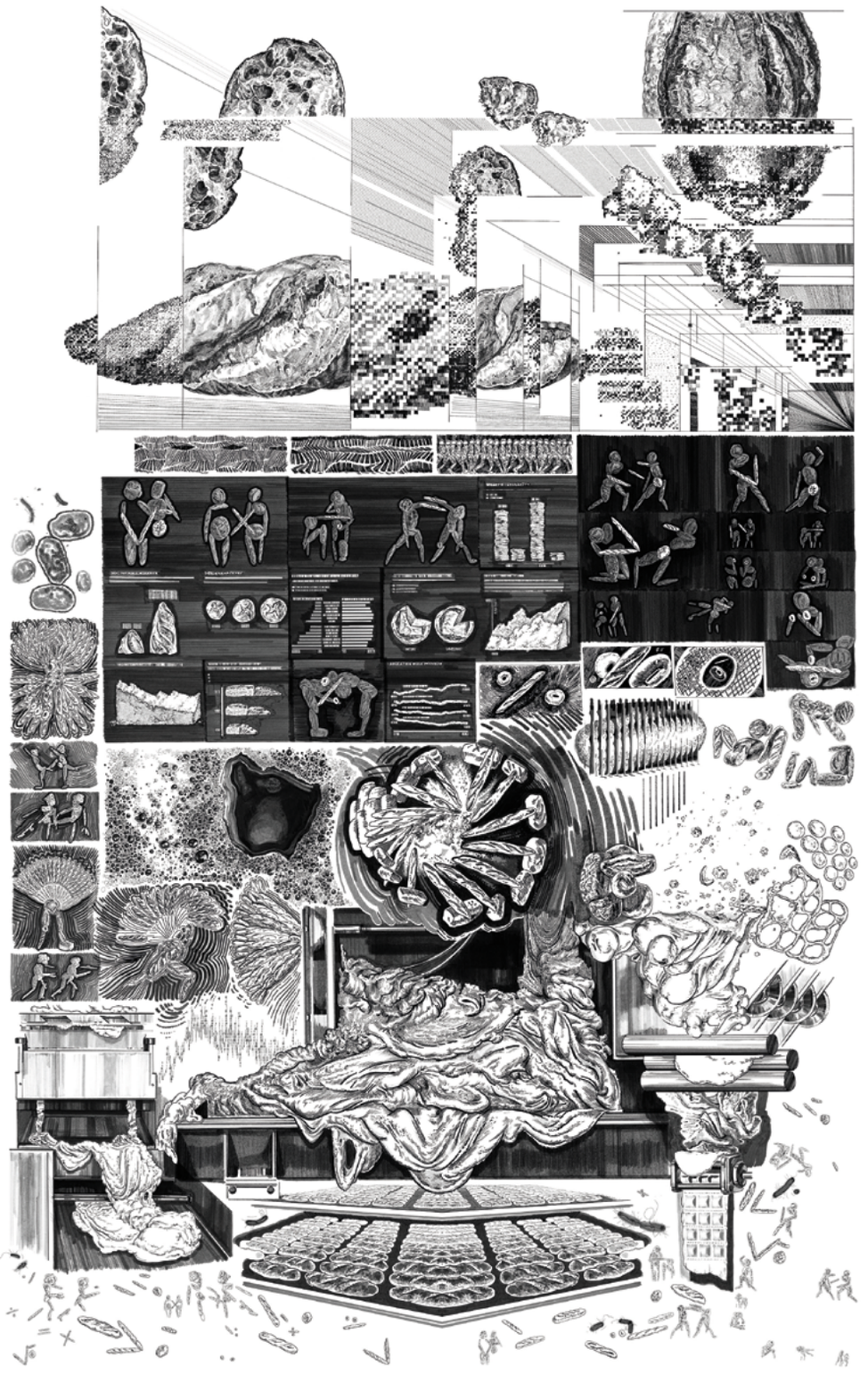
SPIRALE

Repenser la valeur à la fin de l’économie





ÉDITORIAL

06

UN DÉFI RENOUVELÉ

Katrie Chagnon

INCURSION

07

FRAGMENTS D'UNE ENQUÊTE SUR LES MÉTAMORPHOSES DU CÈDRE

Amélie-Anne Mailhot

DOSSIER

16

REPENSER LA VALEUR À LA FIN DE L'ÉCONOMIE

Erik Bordeleau

21

DÉSŒUVRER OU SE RÉAPPROPRIER LA VALEUR ?

Une conversation entre Erik Bordeleau, François Lemieux, Marilou Lemmens et Bernard Schütze

28

BLACK SWAN : UNE DAO POUR LE MONDE DE L'ART CONTEMPORAIN

Calum Bowden et Laura Lotti

31

THE EVERTED CAPITAL

DE FABIEN GIRAUD & RAPHAËL SIBONI

Anna Longo

38

THE MINISTRY FOR THE FUTURE

DE KIM STANLEY ROBINSON

David Thomas

42

THE GREAT OFFSHORE. ART, ARGENT, SOUVERAINETÉ, GOUVERNANCE, COLONIALISME

DU COLLECTIF RYBN.ORG

Erik Bordeleau

46

ALL INCOMPLETE

DE STEFANO HARNEY ET FRED MOTEN

Joel Mason

49

FUKUSHIMA_CAMERA

DE PHILIPPE ROUY

Suzanne Beth

PORTFOLIO

52

GABRIELLE L'HIRONDELLE HILL : ENCHANTEMENTS

Lorna Brown

ESSAI

66

ET MAINTENANT LE POUVOIR. UN HORIZON POLITIQUE AFROFÉMINISTE

DE FANIA NOËL

Jade Almeida

68

L'AMOUR COMME UN ROMAN. LE ROMAN SENTIMENTAL AU QUÉBEC, D'HIER À AUJOURD'HUI

DE MARIE-PIER LUNEAU ET JEAN-PHILIPPE WARREN

Marilyne Lamer

POÉSIE

70

DE LA MORT SANS EXAGÉRER. POÈMES 1957-2009

DE WISŁAWA SZYMBORSKA

CIEL À PERDRE SUIVI DE LE JARDIN DES HOMMES

D'AKSINIA MIHAYLOVA

L'ARGUMENT DU RÊVE

DE MURIEL PIC

Pierre Popovic

74

RIEN DU TOUT

D'OLIVIA TAPIERO

Alice Baude

76

QUELQUES ENFANTS SAUVAGES

DE JEAN-MARC DESGENT

Guillaume Asselin

ROMAN

79

NEVERMORE

DE CÉCILE WAJSBROT

Benoîte Turcotte-Tremblay

81

CES PRINCES

DE CATHERINE GUÉRARD

RENATA N'IMPORTE QUOI

DE CATHERINE GUÉRARD

Jeannot Clair

84

ANTIPOLIS

DE NINA LEGER

Éléonore Létourneau

86

PAS DIRE

DE BAPTISTE THERY-GUILBERT

Étienne Bergeron

ÉDITION

88

FRAGMENTS SUR ABY WARBURG

DE GERTRUD BING

Maude Trottier

CINÉMA

91

UN ÉTÉ COMME ÇA

DE DENIS CÔTÉ

Thomas Carrier-Lafleur

THÉÂTRE

96

ATTEINTES À SA VIE

TEXTE DE MARTIN CRIMP
MISE EN SCÈNE DE PHILIPPE CYR

VERNON SUBUTEXT 1

TEXTE DE VIRGINIE DESPENTES
ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE D'ANGELA KONRAD

Gilbert David

C.1 **RYBN.ORG**
ADMXI
2015
Installation
Avec l'aimable permission des artistes

P-3 **Slinko**
ECONOMY OF MEANS (ACT 2)
2017
Estampe numérique
Avec l'aimable permission de l'artiste

C.4 **Gabrielle L'Hirondelle Hill**
GIFT
2019
Bas de nylon, tabac, fleur en tissus, fleur sauvage, papier d'aluminium, épingle de sûreté et fil
Avec l'aimable permission de l'artiste
Photo—Michel Brunelle

KATRIE CHAGNON

UN DÉFI RENOUVELÉ

Hériter d'une tradition intellectuelle comme celle de *Spirale* et vivifier du même souffle « l'esprit » critique singulier qui l'anime depuis ses débuts est une tâche lourde de responsabilités. Elle implique, outre une exigence constante envers la pensée et l'écriture qui la porte, le maintien d'un équilibre difficile mais nécessaire entre la saisie d'une actualité culturelle toujours en mouvement et le temps long de la réflexion que commande ou permet l'espace de la revue. Ce double souci de la libre intervention critique et de la rigueur analytique a d'ailleurs été formulé dès les premières années d'existence de *Spirale*. Dans l'éditorial du numéro de juin 1984, le comité de rédaction, alors piloté par France Théoret – la première et l'une des rares femmes à avoir dirigé le magazine, faut-il le rappeler –, défendait, contre la *« courte vue »* de la critique de l'époque, *« une attitude de curiosité et d'intervention, une pratique se développant par la constance et le défi renouvelé, un rapport à l'écriture qui ne craint pas l'invention »*. Foncièrement politique, la mission éditoriale que s'est donnée la revue à l'époque conserve aujourd'hui toute sa pertinence : alors que le *« spontanéisme »* dénoncé 40 ans plus tôt caractérise plus que jamais les prises de position dans l'espace public, la nécessité d'un lieu pour accueillir des textes fouillés, aiguisés, inventifs et nuancés sur des productions culturelles ou des enjeux sociaux importants ne fait aucun doute à mes yeux.

Aussi est-ce sous le signe du *« défi renouvelé »* que j'entame mon mandat à la direction de *Spirale*[2]. Renouveler le défi posé dès la création de la revue consiste avant tout, me semble-t-il, à repenser de façon ouverte et engagée le dialogue entre les arts, les lettres et les sciences humaines à partir d'une diversité toujours plus grande de voix et d'idées. Le travail mené en ce sens dans les dernières années, notamment grâce à l'introduction de nouvelles rubriques privilégiant la forme de l'essai (« Critique de la critique », « Carte blanche », « Incursion » et « Psychanalyse du présent »), s'est avéré particulièrement fécond et mérite d'être poursuivi. De nouvelles sections s'ajouteront ainsi au fil du temps. De même, les dossiers thématiques qui structurent chacun des numéros mettront davantage l'accent sur l'interdisciplinarité, tant artistique que théorique, afin de multiplier les angles d'analyse sur les phénomènes qui nous préoccupent collectivement.

Bien évidemment, les défis que doit relever *Spirale* ne sont pas uniquement de nature éditoriale (sans parler des enjeux de financement auxquels font face les périodiques culturels). Si la vitalité actuelle du monde de l'édition ne saurait être réduite au seul virage numérique, elle dépend néanmoins de plus en plus de sa capacité à s'adapter à cette réalité. Ainsi, tout en continuant à miser sur la qualité de ses publications papier, dont la grille graphique sera bientôt rafraîchie, la revue souhaite dynamiser sa présence en ligne en se dotant d'un tout nouveau site Web qui sera dévoilé dans les prochains mois. À ces changements se conjugueront aussi différents projets de rayonnement public et de partenariat destinés à consolider le rôle déterminant de *Spirale* dans la vie intellectuelle et culturelle québécoise.

Fruit d'une collaboration initiée en 2020 par VOX, centre de l'image contemporaine, le dossier spécial du présent numéro s'inscrit dans cette perspective d'élargissement des activités de la revue. Le riche ensemble de textes qui le compose accompagne une exposition qui examine avec sagacité les enjeux passés, présents et futurs de l'économie – lesquels, s'ils peuvent sembler nous échapper à bien des égards, n'en demeurent pas moins essentiels pour concevoir nos modes contemporains d'être-en-commun.

L'aventure collective que constitue *Spirale* se poursuit donc dans un esprit d'échanges, avec la conviction que la liberté de pensée est une responsabilité par rapport à laquelle il faut sans cesse se repositionner.

1 — Je tiens ici à saluer l'excellent travail réalisé par Alice Michaud-Lapointe et Laurence Perron, qui ont agi à titre de codirectrices intérimaires au cours des derniers mois, à la suite du mandat dynamique de Daoud Najm, dont je prends le relais en toute amitié.

AMÉLIE-ANNE MAILHOT

FRAGMENTS D'UNE ENQUÊTE SUR LES MÉTAMORPHOSES DU CÈDRE

Fin novembre 2020, je visite une amie à Métis-sur-Mer. Elle travaille pendant que je flâne sur la grève, dans les rues ; le vent est froid, il y a un peu de neige au sol, on attend l'hiver en ce mois, comme suspendu, de l'automne tardif. La lumière est basse, chaude malgré le froid. Les plantes sont au début de leur dormance, leurs réserves d'énergie descendues dans leurs racines : c'est d'ailleurs pourquoi l'automne est le bon moment pour récolter les racines des plantes médicinales. Même s'il est un peu tard dans la saison, j'avais le projet, en venant ici, de cueillir quelques fruits d'églantier, ou cynorhodons, avec la permission de mon amie. Je les observe qui dansent au bout de leurs tiges défeuillées et j'aperçois en contre-jour de ces branches buissonnantes de hautes haies de cèdres parfaitement taillées.

CLÔTURER

En marchant dans les rues du village, je croise deux hommes qui s'affairent justement à tailler les haies de cèdres. L'odeur, dans leurs pas, est sucrée, herbacée, entêtante : les rameaux de cèdre tombés au sol embaument l'air autrement salin. Les deux hommes sont minutieux, ramassent les branches au râteau, au balai. On se salue. Ils portent des vêtements de travail épais, le soir tombe, leurs *pick-up* ouverts accueillent les sacs de branches, les outils. Ils travaillent en silence, concentrés sur leur tâche sans avoir l'air pressés. J'arrive en pleine saison de la taille des haies, de l'emballement des cèdres en boule dans leurs sacs de jute, dans leurs clôtures en petites lattes de bois vertes ou rouges. La quantité de cèdres en boule dans le village est impressionnante : je n'ai jamais vu une telle concentration de cèdres taillés ailleurs et je suis comme happée par cette vision. Pourtant, ce n'est pas la première fois que je parcours ce lieu – et puis, comme toute personne née dans une petite ville du Québec où les gazons sont ras, les entrées asphaltées et les rivières contenues par du béton, j'ai côtoyé les haies de cèdres et les cèdres en boule bien avant de rencontrer les grands cèdres libres qui bordent les cours d'eau dont les rives n'ont pas été défrichées.

En regardant, amusée, au fil des jours, cette succession d'arbres taillés, contraints, contenus, je ne peux m'empêcher de me sentir, néanmoins, comprimée moi aussi. L'amusement me permet de survivre momentanément au malaise. Je prends des photos pour créer de la distance ; pour marquer le moment, aussi. Pour sortir ces arbres de leur contexte, de l'habitude qui leur donne un air tout à fait « normal ». Plutôt que de m'attarder à l'aménagement paysager, aux besoins esthétiques ou mécaniques des habitant·e·s des lieux – qui ont par ailleurs déserté en masse leurs maisons pour l'hiver, barricadant les fenêtres de planches en contreplaqué –, je pense aux arbres qui se cachent sous les formes géométriques. Sont-ils à l'aise avec leur taille ? Trouvent-ils des avantages à celle-ci ? Ne voulant pas projeter sur eux la tristesse et le sentiment de liberté réprimée que leur contention m'inspire, je fais l'exercice de me poser vraiment la question, de ne pas présumer de la réponse.

S'ATTARDER

Je me promène souvent, plus à l'ouest, sur les berges d'un ruisseau où s'élancent des dizaines de grands cèdres qui poussent parfois en touffes, et j'aime être parmi eux, me tenir là, regarder leurs racines rougeâtres plonger dans le sol, toucher leur écorce d'une grande douceur et lever le regard jusqu'à leur cime dentelée.

Un gros bouquet de cèdres est tombé dans la coulée du ruisseau en juin. Ces cèdres sont devenus un lieu de fréquentations particulières, interspécifiques. Ici, aux cèdres, on s'attarde. Chat et chien se font la course, grimpent, ronronnent et sillent, boivent au ruisseau sous les troncs. Un corbeau croasse en passant au-dessus de leurs têtes, ils s'arrêtent et tendent l'oreille. Je remarque sur le tronc un petit amoncellement d'écorce de cônes de pin blanc, signe que quelqu'un d'autre aime passer du temps ici. Sur les racines qui pointent vers le haut, qui ont emporté de la terre avec elles, on aperçoit quelques champignons, et je sais que des rhizomes d'aralie à tige nue se trouvent là : cet été, on voyait les tiges et les feuilles tenter de contrer la gravité, essayant d'aller vers le ciel malgré leur nouvelle horizontalité.

Une année, alors qu'un barrage de castor avait cédé en amont de ce ruisseau, un grand cèdre avait été déraciné à son tour par l'eau sortie de son lit. Avec D., nous avions alors entrepris de le couper en tronçons, de recouper ceux-ci en sections de 16 pouces et de les fendre. Nous avions minutieusement fendu tout ce bois en petits fragments, pour allumer nos feux d'hiver, et l'avions cordé à l'abri de la pluie. En allant chercher une brassée de petit bois de cèdre, pendant l'hiver, on replongeait dans cette odeur sucrée et résineuse, qui se transmutait en chaleur quelques minutes plus tard. Avec ces branches, j'ai entrepris de faire de la cendre qui servira pour un projet de glaçure de céramique avec une amie potière ; je les ai donc séparées des feuilles – entreprise de patience – qui serviront pour d'autres projets. Une huile infusée, des bains de cèdre, des infusions. J'en réduirai une petite quantité en poudre, à mélanger avec de l'argile pour saupoudrer sur le poil des animaux. J'en mettrai une bonne couche au pied d'un cerisier qui semble atteint d'un chancre. Outre leurs différentes utilisations, c'est leur compagnonnage qui, à mon avis, est le plus guérisseur, le plus inspirant. Le compagnonnage de ces arbres tellement ancrés et tellement hauts à la fois, paisibles, rayonnants.

COUPER

Je ne peux pas m'empêcher de me demander comment on a pu avoir l'idée de tailler ces cèdres-là pour les mettre en boule et en faire des haies. À Métis, sur le Saint-Laurent, les haies protègent du vent, bien sûr. Mais les boules ? Et, à voir la disposition des haies, pas toujours orientées contre les vents, on peut se demander de quoi elles protègent exactement. Elles offrent de l'intimité, marquent le prestige si elles sont joufflues, bien taillées. Le domptage de cet arbre semble démontrer une capacité de contrôler la nature, de dominer, de marquer. Un symbole d'une aptitude à forger le monde à son image ou à son dessein, de le forcer dans une visée précise. Je me demande comment se sentent les deux hommes que j'ai croisés plus tôt, ceux qui ont comme travail de tailler les haies des gens qui ont fait planter ces arbres sur leurs terrains. J'aimerais savoir si, dans leurs contacts si intimes avec les cèdres, avec tout le soin qu'ils leur apportent (même de force), ils ont une sympathie pour ces arbres. J'aimerais connaître le lien qui les unit. La nuit, rêvent-ils aux cèdres élancés des bords de ruisseau ou entendent-ils le son du coupe-bordure ?

●

Je ne suis pas la seule à m'être demandé quand et pourquoi on a commencé à tailler les cèdres, bien entendu. Thérèse Aquin, de la Société d'histoire de Montarville, a publié sur le site internet de la société un texte intitulé « L'origine de nos haies de cèdres » (2010). Citant le journaliste horticole Larry Hodgson avec qui elle a entretenu une correspondance sur le sujet, elle nous informe que la présence généralisée de la haie de cèdres au Québec remonterait aux années 1950 et 1960 et serait à associer, sans surprise, au développement des banlieues : *« Une haie faisait chic et européenne et le thuya poussait bien chez nous, contrairement au buis. Le défaut du thuya est qu'il pousse trop vite, cependant, et demande alors beaucoup de taille. De plus, il vieillit mal, perdant ses branches inférieures. »* Après un tour érudit de l'histoire des premières expérimentations avec les haies en Amérique, Aquin, prenant pour témoin la haie abandonnée du parc du Bois-de-Coulonge, à Québec, conclut son texte de manière éditoriale : *« En 2010, après 75 ans d'existence, la haie est devenue un écran de près de 15 mètres de hauteur. La dimension que peut atteindre le*

P—9 CLÔTURES VERTES ET ROUGES, MÉTIS-SUR-MER
HAIES DE CÈDRES, MÉTIS-SUR-MER
Photos—Amélie-Anne Mailhot

P—10 CÈDRES TAILLÉS, L'ANSE-SAINT-JEAN ET THETFORD MINES
Photos—Amélie-Anne Mailhot

P—12 CÈDRES DANS LA COULÉE DU RUISSEAU
Photo—Amélie-Anne Mailhot

Thuja occidentalis *devrait inciter les autorités municipales, et notamment celles de Saint-Bruno, à mieux réglementer son emploi en clôture.* » C'est aussi sans doute ce que pensent les résidents de Chicoutimi qui ont coupé la cime de la haie de cèdres de leurs voisins sans leur demander la permission, parce qu'elle les empêchait de profiter de la vue sur les monts Valin. Les voisins, situés des deux côtés de la haie de cèdres litigieuse, se sont engagés dans une lutte de plusieurs années qui s'est soldée, comme l'indique le *Journal de Québec*, par le recours aux tribunaux et la dépense conjointe de plus de 120 000 $ en frais d'avocats.

OBSERVER

De retour chez moi, je repense souvent aux cèdres taillés, je les photographie dans différents environnements, je continue à me questionner sur leur expérience, interrogeant de manière tactile les cèdres du ruisseau. Je demande aux gens autour de moi si, selon eux, le cèdre coupé de ses relations avec les autres arbres et plantes de la forêt possède encore sa médecine, même taillé, utilisé pour séparer des propriétés, enjeu de litiges juridiques et de chicanes de voisins.

Je rends alors visite à une herboriste d'expérience et lui soumets les questions qui m'habitent concernant le cèdre et les relations qui peuvent s'établir avec une plante. Elle suggère que le corps est plein de capteurs qui détectent des sensations tout autres que celles rendues par perception usuelle, plutôt intellectuelle, et me donne pour exemples les conditions atmosphériques qui nous font pressentir la météo à venir ou affectent notre humeur, les ambiances que l'on perçoit et dans lesquelles on se sent bien ou indisposé·e. Comme les plantes, comme les autres animaux. Il faudrait alors faire confiance à ces « capteurs », réapprendre à les écouter ; ce serait là, selon elle, une des clés de la relation thérapeutique avec les plantes. Cette conversation me renvoie aux travaux de l'anthropologue Natasha Myers – notamment son projet *Becoming Sensor in Sentient Worlds* (becomingsensor.com) –, pour qui on doit s'exercer à se mettre en contact avec les plantes sur un mode relationnel sensible afin d'éviter de reproduire les biais coloniaux de notre rapport au(x) monde(s). Les plantes, selon mon amie herboriste, aident effectivement à retrouver un contact sensible avec le vivant, et c'est par ce contact que la relation de guérison peut s'opérer. « Ton corps réagit à la présence de certaines plantes, à certains moments de ta vie. Le cèdre est un arbre de relations, un arbre bienveillant », me dit-elle. Elle m'informe aussi qu'il est associé aux qualités de l'eau, puisqu'il vit souvent en milieu humide. De ce fait, il aiderait à drainer les liquides, ce qui permettrait aussi de se drainer des choses qui sont bloquées et qu'on veut faire circuler, dont on veut se libérer.

DOCUMENTER

En lisant *Palma Africana* (2018) de Michael Taussig, je tombe sur un passage qui résonne avec mon questionnement relatif à la médecine des cèdres en haie :

> *Do oil palm trees have spirit-masters ? Seventeen years ago the anthropologist Stine Krøijer lived with some Secoya Indians on the Ecuadorian-Colombian border. Influenced by evangelical SIL missionaries and a troubled history of displacement, the group with whom she lived clear-cut their reserve of forest and planted palm oil trees in plantation format. How would this affect the spirits ? The shaman was unsure.*
>
> *The shaman's perplexity gives me pause. Is it the palm tree per se or the plantation thereof ? Is it the newness of the tree species that creates the dilemma ? Do tree spirits change when the tree is no longer in a primary forest situation surrounded by different sorts of trees ?*

Taussig se demande : est-ce que l'esprit de l'arbre change lorsqu'il ne se retrouve plus dans la forêt dans laquelle il croît naturellement, où il est entouré de différentes espèces d'arbres ? Lors d'une visioconférence à laquelle participe un tradipraticien camerounais, celui-ci insiste sur le fait que les plantes qui poussent dans des plantations se « lamentent ». Selon son expérience, lorsque nous sommes au diapason avec les plantes, nous les ressentons et les entendons ; si les plantes peuvent nous proposer des solutions à certains maux, nous pouvons aussi les entendre se lamenter : « On n'a plus d'eau, plus de congénères, plus d'animaux qui nous visitent. » Dans ces circonstances, elles n'offrent plus de « solutions », sinon celle qui permettrait d'améliorer leur bien-être : reprendre le chemin d'une liberté foisonnante, multirelationnelle. Dans son article « Plant Matters » (2017), l'anthropologue Tatiana Chudakova mentionne que les guérisseur·euse·s (*sowa rigpa*) avec qui elle a travaillé en Sibérie lui ont souvent rappelé que les conditions dans lesquelles pousse une plante affectent les relations futures qu'elle entretiendra avec les êtres humains qui la consommeront. Or certain·e·s sont également d'avis qu'une plante ayant poussé à travers le béton, par exemple, sera plus médicinale qu'une autre ayant poussé dans un environnement favorable, puisqu'elle a réussi à survivre malgré des conditions hostiles, déployant toute sa vigueur et, conséquemment, ses propriétés médicinales.

CONNECTER

Dans le cadre de l'exposition *Jardin trouble : étude d'un enracinement*, présentée à la Fondation Grantham du 7 mai au 26 juin 2022, Anahita Norouzi abordait entre autres la question des plantes disséminées pour des raisons esthétiques dans les jardins coloniaux et dont les propriétés médicinales n'ont pas été retenues dans leur nouveau contexte. Certaines de ces plantes se sont échappées de la culture et ont acquis le statut de plantes « invasives ». Ce sont des plantes dont on souhaite désormais se débarrasser, parce qu'elles prendraient la place de la flore indigène. Dans un contexte de destruction effrénée des écosystèmes en vue du développement industriel, immobilier et autoroutier, il est pour le moins surprenant de voir des gouvernements mettre autant d'efforts à éradiquer certaines plantes parce qu'elles viennent « d'ailleurs ». Bien que les cèdres soient indigènes à ce territoire, l'usage qu'on en fait résonne avec cette esthétisation des jardins coloniaux où la nature est domptée et les plantes n'ont plus le pouvoir d'agir ; elles deviennent en quelque sorte des objets, des biens consommables.

Pendant ma visite de l'exposition, je ne pouvais m'empêcher de réfléchir à une discussion sur le soin que j'avais eue quelques semaines plus tôt. Pour l'anthropologue médicale Julie Laplante, la guérison n'est pas le retour à un état antérieur de « santé » après l'éradication de la maladie, mais le déploiement d'un état d'équilibre inédit qui prend en compte le nouveau contexte, les nouvelles variables avec lesquelles on doit composer. Dans notre contexte, cela ne signifie pas une adaptation continue aux conditions de destruction du vivant, mais plutôt une capacité à se connecter au vivant qui persiste malgré tout, à connaître et reconnaître toutes les relations qui nous unissent aux mondes végétal, animal, humain – à s'insérer dans cet état d'équilibre, à ne plus chercher à contrôler, à dominer. Une guérison multi- et interspécifique, relationnelle. Une guérison qu'il est toujours possible d'entreprendre depuis le lieu où on se trouve.

Il pourrait ainsi s'agir d'un exercice de connexion au monde végétal tout à fait accessible, qui nous permettrait d'entrevoir une forme de guérison de nos modes d'habitation : reprendre les relations avec le cèdre là où nous les avons laissées, et apprendre de nos interactions avec lui. Le cèdre pourrait peut-être ainsi parvenir à diffuser à la ville et à la banlieue sa bienveillance, à instiller tranquillement son pouvoir relationnel dans les lignes de propriété. À nous aider, par sa présence d'arbre sauvage dans des espaces autrement délimités et aseptisés, à nous drainer des affects qui nous poussent à vouloir dominer notre environnement. Peut-être bien que la médecine du cèdre parviendrait alors à nous rejoindre et à nous envelopper, surgissant des lieux où nous l'avons planté.

DOSSIER SPÉCIAL

Dirigé par Erik Bordeleau

REPENSER LA VALEUR À LA FIN DE L'ÉCONOMIE

RÉALISÉ DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION

L'imaginaire radical II
Désœuvrer la valeur/Reclaiming Value

COMMISSAIRES

Erik Bordeleau
François Lemieux
Marilou Lemmens
Bernard Schütze

VOX
Centre de l'image contemporaine

FICTIONS THAT MAKE
UP CAPITALISM ARE
DESIGN FANTASIES

ERIK BORDELEAU

REPENSER LA VALEUR À LA FIN DE L'ÉCONOMIE

« It is the business of the future to be dangerous. »

Alfred N. Whitehead

Le dossier qui suit accompagne l'exposition intitulée *L'imaginaire radical II : Désœuvrer la valeur/Reclaiming Value*, qui a lieu à l'automne 2022 à VOX, centre de l'image contemporaine, sous le commissariat d'Erik Bordeleau, François Lemieux, Marilou Lemmens et Bernard Schütze. Il témoigne d'une tentative de produire des savoirs à l'épreuve de la finance ; c'est-à-dire ouvrir un espace où penser la question de la valeur et de ses formes sans se détourner de ses inévitables effets de contingentement, tout en essayant d'échapper à l'impératif catégorique de l'économie. Cet impératif, c'est bien sûr celui de la croissance et de la profitabilité : le règne de la mesure, de la lisibilité des index, de la commensurabilité statistique. L'économie, c'est l'ultime mot d'ordre de la modernité. Par elle se légitime l'unification fonctionnelle du « monde Un » du Capital, ainsi que les règles de sa constante optimisation. Sous son signe s'agrège l'ensemble des rapports qui comptent – services écosystémiques compris. Comment destituer les systèmes économiques qui nous régissent et nous tiennent captifs ? Et comment, de proche en proche, favoriser l'instauration de formes spéculatives et fabulatoires, métastables et localisées qui permettent de résister à la morosité institutionnelle ambiante et d'être en prise avec les défis de notre temps ?

Avec l'émergence de la *blockchain* et l'essor des technologies comptables distribuées (*distributed ledger technologies*), mais aussi des capacités computationnelles toujours décuplées, on assiste à une profonde remise en cause de la manière dont les flux monétaires et financiers sont codifiés et mis en œuvre. De nouveaux modes de circulation de valeurs ainsi que de nouvelles boucles de rétroaction technomédiatiques transforment radicalement l'horizon des possibles micro-, méso- et macro-organisationnels. Les pratiques antidépressives de renflouement des marchés – les sommes d'assouplissement quantitatif (*quantitative easing*) déployées pour répondre à la crise de la COVID-19 se sont révélées trois fois supérieures à celles de 2008 – ne représentent qu'un volet, certes le plus massif et le plus déterminant, d'une tendance à la monétarisation générale du monde, d'un *tournant monétaire* d'envergure planétaire qui nous oblige à repenser la valeur à la fin de l'économie telle que nous l'avons connue jusqu'ici.

LES CODES DU CAPITAL

Un des axes directeurs de ce dossier et de l'exposition qui lui est associée concerne les *codes du capital*, c'est-à-dire le déchiffrement des protocoles, des rituels et des langages spéculatifs par lesquels notre richesse collective est encodée et distribuée. La valeur est fondamentalement affaire de capture. Tourné vers le futur, son mode d'existence est celui de l'abstraction. Et l'abstraction économique, on s'en doute bien, est toujours à risque de tourner en extraction programmée[1]. Le code du capital ne s'exprime jamais aussi clairement que dans les processus d'accumulation primitive, tel que le décrit Lorna Brown dans le texte d'accompagnement consacré principalement à l'artiste autochtone Gabrielle L'Hirondelle Hill, qui fait également partie de l'exposition. Le tabac, explique Brown, est au fondement même d'une économie et d'une éthique autochtones du don fondées sur un principe d'abondance. Or, dans les débuts de la colonisation, c'est aussi une des premières ressources à avoir été capitalisée et indexée. La transformation du tabac d'objet d'échange symbolique en marchandise et en actif financier a invariablement détruit des cosmologies et des modes d'organisation sociale qui, envers et contre tout, continuent de résister à leur éradication et restent plus nécessaires que jamais.

Dans sa recension de l'essai *All Incomplete* de Stefano Harney et Fred Moten, Joel Mason abonde aussi dans le sens d'une résistance à *« l'institution épuisée de l'échange marchand »*. Faisant suite à *The Undercommons*: *Fugitive Planning & Black Study* (2013), cet ouvrage propose différents outils afin de défendre et de promouvoir ce que les auteurs appellent, dans la foulée des zapatistes, nos *« habitudes d'assemblée »*. L'expérience conviviale du commun sensible s'entretient, poétisent Harney et Moten, en étant *apositionnel* vis-à-vis des assignations identitaires et des partitions de la valeur : il faut selon eux refuser de consentir à *« n'être que quelqu'un »* pour plutôt affirmer *« notre incomplétude, nos mains dépossédées avec lesquelles nous nous soutenons dans l'existence les uns les autres »*.

1 — Pour une analyse plus détaillée de cette question à partir de la notion de plus-value de code chez Deleuze et Guattari, voir mon article « "We Too Have a Code": Notes Around Cryptoeconomics and the Question of Programmability », dans Isabella Kohlhuber et Oliver Leistert (dir.), *Hamburg Maschine Revisited: Artistic and Critical Investigations into Our Digital Condition*, Hambourg, Adocs, 2022, p. 123-140.

P—14.15 **Bahar Noorizadeh**
AFTER SCARCITY
2018
Images fixes tirées de la vidéo
31 min 51 s
Avec l'aimable permission de l'artiste

MÉTAPHYSIQUE DE LA DAO

À l'autre bout du spectre, et même si on n'en retient souvent que l'aspect hypercapitaliste libertarien et débridé, l'idée de réinitialiser le code du capital anime une part non négligeable de l'aventure cryptoéconomique au cœur du Web 3.0. La cryptoéconomie repose sur la promesse que nous pourrions faire de l'économie une question de design : que nous pourrions programmer autrement ses catégories maîtresses – et en premier lieu, le fonctionnement de ses accumulateurs de valeur – en court-circuitant au moins partiellement ses bases juridico-étatiques. C'est un mouvement où libertariens et cypherpunks, ralliés au cri de guerre « *Code Is Law* » lancé par Lawrence Lessig dans *Code and Other Laws of Cyberspace* (1999), côtoient des jeunes gens généralement de bonne volonté qui auraient pris un peu trop à la lettre la possibilité, évoquée par Thomas Piketty, de s'attaquer aux inégalités systémiques non pas en abolissant la propriété, mais en en instaurant de nouvelles formes, sociales, fractales, spéculatives, certes, mais aussi temporaires et, bien sûr, « décentralisées ». Dans le présent dossier, le texte de Calum Bowden et de Laura Lotti fait état de ces modes organisationnels émergents souvent désignés par leur acronyme, DAO (*Distributed Autonomous Organisations*), et du rôle qu'ils sont appelés à jouer dans le contexte culturel et artistique berlinois.

Comme la forme marchandise analysée par Marx, la richesse financière recèle quelques subtilités à la fois pratiques et métaphysiques. Elle dépend d'une série de véhicules abstraits pour se préserver dans le temps (pensons, par exemple, à la gamme des produits dérivés) et bénéficie de régimes d'exception et d'autres législations de complaisance pour s'accroître dans la durée. Ces enjeux sont l'objet de la recension que je signe ici de l'ouvrage *The Great Offshore* édité par le collectif RYBN.org, dont une œuvre figure également dans l'exposition *Désœuvrer la valeur/Reclaiming Value*. On peut de fait se représenter la finance comme une puissance temporelle et météorologique, c'est-à-dire atmosphérique, turbulente et sujette aux fluctuations, et, surtout, chargée d'*options à exercer*[2]. Le mot allemand *Vermögen* est en ce sens fort suggestif. Son champ sémantique inclut à la fois la richesse, la propriété ou les actifs financiers, et l'idée d'une faculté ou d'une puissance partagée, soit la *capacité* de savoir ou de faire (l'antonyme *Unvermögen* dénote quant à lui l'incapacité). La potentialité active suggérée par le terme *Vermögen* nous rappelle pourquoi l'œuvre maîtresse de Karl Marx s'intitule *Capital* et non simplement « Argent ». Ou encore, pourquoi nous parlons en français d'« actifs » financiers. La finance apparaît, *en effets* et à plus d'un égard, comme l'ultime refuge de la métaphysique classique, là où la nécessité opératoire du fondement – ce qui fait fond dans le *funding* – s'exprime de la manière la plus directe et désinhibée[3].

2 – Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Robert Meister, *Justice Is an Option: A Democratic Theory of Finance for the Twenty-First Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2020. La thèse centrale du livre se présente en ces termes : « *Justice can be made more present, more embodied, more actionable in the temporalities of the present if it is recaptured conceptually through a new social and political understanding of the manufacture and pricing of options, and not simply posed as the conventional radical demand for publicly financed and administered social programs.* » Pour une introduction au travail de Robert Meister, voir mon article « Financing the Many Worlds: Pedagogies of (Il)liquidity », dans Marco Baravalle, Emanuele Braga, Gabriella Riccio (dir.), *Art for UBI: The Book*, Venise, Museo Reina Sofia/Bruno editions, 2022.

3 – Ces considérations me ramènent invariablement à cette délicieuse remarque de John Durham Peters, avec laquelle sans doute s'accorderait Alfred Sohn-Rethel, le philosophe marxiste pour qui les catégories kantiennes dérivent, en dernière analyse, des modes de l'échange marchand : « *Ontology, whatever else it is, is usually just forgotten infrastructure.* » (*The Marvelous Clouds*, Chicago,The University of Chicago Press, 2015)

UN RISQUE N'ABOLIRA JAMAIS LE HASARD

Motivé par la nécessité d'augmenter ses retours sur investissement, le corps virtuel du capital génère une relation hautement qualifiée au futur qui structure peut-être un peu trop efficacement les sociétés contemporaines, celles-là mêmes que Ulrich Beck a décrites il y a un moment déjà comme des *« sociétés du risque »*. L'opération principale de la finance consiste en effet à transformer l'incertitude radicale qui caractérise l'à-venir en un risque à peu près gérable. Le risque est le principe interne de la modernité : inhérent à la forme *venture*, c'est l'attente mesurable de l'inattendu. Les produits dérivés sont des contrats qui fixent le prix du risque sur les marchés ; et la finance est essentiellement façonnée, écrit Arjun Appadurai, par *« ceux qui croient en leur capacité à canaliser les rouages de l'incertitude pour être gagnants dans le jeu du risque »* (*Banking on Words: The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, 2016).

L'écriture cursive et récursive des marchés détermine donc une forme de valeur dont la matérialité consiste, paradoxalement, en une constante intégration forcée du futur dans le présent. De là la teneur furieusement spéculative de nos économies et la futurisation autoritaire des rapports sociaux qui s'ensuit. C'est que le futur, ou du moins le futur tel que la finance le mobilise, exige d'être écrit, et non prédit, affirme Élie Ayache, ex-*trader* et poète-philosophe du réalisme orienté-marché. Autre manière pour lui de dire que le marché est le médium événementiel par excellence : au contact d'un futur dit radicalement incertain, il informe et détermine, il contingente et « monétise » des états de fait – il produit des « formes de valeur » qui intègrent en leur sein une série de calculs et d'approximations afin de moduler l'exposition au risque et de maximiser les profits.

Tout ce travail de coupe et de découpe sémiotique, d'anticipation collective et d'évaluation performative tendue sur la pointe d'un présent à la fois intuitif et algorithmique, tout cela finit par prendre la forme apparemment unifiée et intelligible, c'est-à-dire rendue lisible, d'une « économie ». La contingence et l'artifice de ces constructions spéculatives qui font (notre) monde est au cœur de l'analyse qu'Anna Longo propose de la série de films qui composent *The Everted Capital* des artistes Fabien Giraud et Raphaël Siboni. Longo explique comment cette œuvre monumentale s'articule autour d'un ensemble de dispositifs de rétroversion, à la fois technique et fabulatoire, qui permettent de traiter le capitalisme comme une *« structure fictionnelle configurante »*, révélant l'arbitraire de ses protocoles et contribuant ainsi à sa potentielle destitution.

OPTOPIE ET DYSTOPIE

Kim Stanley Robinson va un pas plus loin dans le sens d'une réécriture possible de nos protocoles d'interaction économique. Recensé par David Thomas, le roman d'anticipation climatologique (ou cli-fi) *The Ministry for the Future* (2020) décrit, en réponse à une catastrophe climatique se déroulant dans un futur très (trop) rapproché, une refonte en bonne et due forme du système économique mondial basée sur l'émission d'un *Carbon Coin* permettant de valoriser ce qui, à l'heure actuelle, compte surtout comme externalité. Robinson propose ainsi ce qu'il appelle une « optopie », c'est-à-dire, *« le meilleur scénario dans lequel il est toujours permis de croire »*.

Le dernier texte du dossier est sans doute aussi le plus tragique. Au cœur de l'analyse proposée par Suzanne Beth de la troublante trilogie *fukushima_camera* de Philippe Rouy, on découvre un geste, stupéfiant, d'un employé de la tristement célèbre centrale nucléaire alors qu'elle se trouve en plein processus d'implosion. Pendant 25 longues minutes, l'homme, immobile, pointe du doigt une caméra de surveillance installée par TEPCO, la compagnie électrique qui exploite la centrale. Dans la foulée de ses réflexions sur la puissance propre au médium cinématographique, Beth nous explique comment, *« en prolongeant le geste de celui qui pointe, le film désœuvre la tendance partagée par l'énergie nucléaire et les images animées à se rapporter au monde comme à un fonds à valoriser »*. Elle répond ainsi, à sa manière, à la question de ce que le capital capture mais aussi expose, paradoxalement : un être-ensemble, voire quelques gestes à partir desquels envisager quelque chose comme la suite non financière du monde.

P–20 **Núria Güell**
INTERVENCIÓN #1
2012
Vue de l'installation à ADN Galería
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de ADN Galería

UNE CONVERSATION ENTRE ERIK BORDELEAU,
FRANÇOIS LEMIEUX, MARILOU LEMMENS ET BERNARD SCHÜTZE

DÉSŒUVRER OU SE RÉAPPROPRIER LA VALEUR ?

Cette conversation revient sur les recherches qui, entre 2019 et 2022, ont mené à l'élaboration d'un programme discursif, à des publications ainsi qu'à l'exposition intitulée *L'imaginaire radical II : Désœuvrer la valeur/Reclaiming Value*, présentée à VOX, centre de l'image contemporaine du 9 septembre au 3 décembre 2022. Cette exposition rassemble des œuvres des artistes et collectifs suivants : arkadi lavoie lachapelle, Amy Balkin, Núria Güell, Gabrielle L'Hirondelle Hill, Bahar Noorizadeh, RYBN.org, Slinko, AM Trépanier, Tania Willard et ZK/U – Center for Art and Urbanistics & KUNSTrePUBLIK.

M.L. En 2019, l'équipe de VOX nous a invité·e·s à imaginer une exposition qui viendrait s'inscrire dans le cycle de travail « L'imaginaire radical », une série d'expositions qui porte sur les manières dont les artistes se sont positionné·e·s par rapport à certaines institutions et à leurs histoires. Dès le départ, nous avons établi que l'économie serait l'institution observée dans ce deuxième volet, mais nous avions aussi le désir de faire plus qu'une simple exposition. Nous souhaitions utiliser d'autres moyens de communication et d'échange afin de multiplier les perspectives sur les pratiques économiques et financières, les enjeux de gouvernance ainsi que les questions environnementales. Cette conversation et l'ensemble de textes réunis dans ce dossier sont l'une des manifestations de ces moyens alternatifs.

Le titre de l'exposition *Désœuvrer la valeur/Reclaiming Value*, bifrons comme le dieu Janus, capte bien le double mouvement qui anime notre projet. Il est question de la valeur, de ses formes et de ses effets dans le passé récent – principalement dans les 10 à 15 dernières années –, mais aussi d'une volonté de se projeter vers un avenir sensible aux forces sociales et politiques qui entrent en jeu dans le développement ou le démantèlement de certaines versions de l'impératif économique et de son imaginaire.

D'entrée de jeu, nous pourrions nous demander : comment la question de la valeur a-t-elle été abordée dans ce projet et comment s'est-elle articulée autour des quatre axes qui ont dirigé nos réflexions ?

B.S. En effet, je pense qu'il est important de retracer comment nous avons cerné la question de la valeur, et énoncé ce désir d'à la fois la désœuvrer et se la réapproprier à nouveaux frais. Le mot d'ordre « désœuvrer la valeur » véhicule une petite friction de sens qui a agi comme une étincelle pour notre « équipe de feu » autoproclamée. Il suggère une action qui désactive, qui destitue et qui rend inopérant, ouvrant ainsi à de nouveaux usages possibles, selon l'expression de Giorgio Agamben. Dans notre titre, l'inscription de « la valeur » (entendue ici comme le champ de l'économie financiarisée et de ses codes et modes opérationnels) juste après le verbe « désœuvrer » opère un glissement vers un terrain autrement codé, en l'occurrence celui de l'art. Dans la mesure où l'art, champ de productivité improductive en termes d'utilité économique, s'affaire à suspendre des fonctions ordinairement en cours pour inventer d'autres (codes, modes) possibles, il constitue un lieu privilégié d'opérations inopérantes.

Cette mise en tension créée par le verbe « désœuvrer » étant diablement difficile, voire impossible à transposer en anglais, nous avons finalement opté, après de longues discussions, pour la traduction « *reclaiming value* ». Comme son homologue dans le titre français, le gérondif *reclaiming* (réclamer, revendiquer) ouvre un champ d'action polysémique à l'intersection de l'art, de la politique et de la finance. Ce verbe n'indique pas uniquement l'action de réclamer un droit, un dû, un bien, etc. ; il comporte aussi le substantif *claim*, qui est lourd de sens dans le domaine de la finance, où il désigne un titre ou un droit lié à une propriété, à un avoir ou à une dette. Ce sont d'ailleurs des enjeux que soulèvent de façon critique plusieurs des œuvres que nous présentons. Ce titre bilingue en équilibre métastable résume bien, je trouve, l'esprit de notre projet.

Mais revenons aux quatre axes théoriques que nous avons définis. Pour me rappeler leurs noms, j'ai appliqué une mnémotechnique sous forme de lettres – soit D/E.M.O.S/F., pour : 1) décoloniser/écologiser ; 2) mesurer ; 3) organiser ; 4) spéculer/fabuler. En revenant en arrière, à l'automne 2019, en période prépandémique et d'avant-guerre, il est frappant de constater à quel point ces quatre balises nous ont bien servi, tant pour délimiter les enjeux théoriques autour de la valeur que pour la sélection des œuvres.

E.B. Merci Bernard d'avoir déplié ce titre à la fois destituant et programmatique. Cela fait déjà un moment que nous travaillons ensemble à cette exposition, et il s'est effectivement passé beaucoup de choses depuis les débuts du projet… En regard de notre exploration quadripartite, je dirais que je m'associe spontanément aux axes « spéculer/fabuler » et « organiser ». Mon implication dans notre projet est en effet indissociable d'une plongée dans l'univers du Web 3.0. et de la cryptoéconomie, et, plus généralement, d'une enquête sur le mode d'existence de la finance et sur ses puissances d'activation futuriale. Une remarque de Yánis Vároufakis me semble utile pour comprendre un peu mieux de quoi il retourne. Dans le livre sur l'économie qu'il a adressé à sa fille (*Un autre monde est possible : pour que ma fille croie encore à l'économie*, 2015), l'ex-ministre des finances grec expose de façon fort imagée le mécanisme d'émission monétaire et son rapport bien particulier au futur. Les banquiers, explique-t-il, sont les seules personnes qui, dans le monde actuel, sont autorisées à voyager dans le futur pour ramener des unités de valeur dans le présent. Dans un esprit similaire, Tom McCarthy raconte, dans son magistral roman *Satin Island* (2015), que chaque *pitch* de vente implique une invocation rituelle du futur, et que c'est toute notre organisation socioéconomique qui finalement en dépend. Si d'ailleurs on voulait donner une définition minimale et provisoire de ce qu'est la finance et de la manière dont elle agit sur nos vies, on pourrait commencer par en reconnaître la marque partout où l'on tire un peu trop fort le futur vers le présent.

J'aime ce genre de fabulations pseudo-ethnographiques parce qu'en révélant la teneur de nos « croire au monde », elles nous aident à nous saisir du futur en tant que « fait culturel », comme l'écrivait Arjun Appadurai. Je pense que c'est une condition essentielle pour désœuvrer la valeur et ainsi peut-être déjouer certains de ses mécanismes de capture. Le film de Bahar Noorizadeh, *After Scarcity* (2018), me semble intéressant en ce sens. Comme son titre le suggère, il s'inscrit dans le renouveau actuel du débat dit du « calcul socialiste », qui a opposé, à partir des années 1920, les tenants de l'économie de marché et ceux de l'économie planifiée, et dont un des acteurs majeurs était nul autre que Friedrich Hayek. En nous plongeant dans les aléas historiques du développement de la cybernétique dans le contexte soviétique, Noorizadeh défamiliarise les *a priori* de la raison néolibérale dominante, laissant rétrospectivement entrevoir un autre futur, un autre mode d'organisation économique. Sur un plan similaire, mais autrement délirant, on pensera également aux algorithmes de *trading* hérétiques et irrationnels lancés les uns contre les autres par le collectif RYBN.org dans leur œuvre *ADM XI* (2015), qui fait partie de la série *Anti Data Mining*.

P–23 **Amy Balkin**
PUBLIC SMOG
2004 – en cours
Installation
Avec l'aimable permission de l'artiste

AM Trépanier
DANS LE SOUFFLE DE C.
2022
Image fixe tirée de la vidéo
Avec l'aimable permission de l'artiste

F.L. Quand on parle de spéculation, on ne peut évidemment pas faire abstraction des bulles financières et de la manière dont elles participent de ce que Bruno Latour appelle la « tentation du hors-sol ». Désœuvrer la valeur, dans ce contexte, voudrait dire considérer des pratiques qui s'ancrent dans l'ici et le maintenant de communautés qui s'organisent matériellement et qui répondent coup pour coup aux tentatives de capture par le capital. Je pense par exemple à Núria Güell, qui s'intéresse à la désobéissance civique et fiscale à travers une série d'actions directes menées avec les citoyen·ne·s dépossédé·e·s. Mêlant recherches légales sur le système juridique espagnol et entrées par effraction filmées, des *break-ins* à la façon des squatteur·euse·s, *Intervención #1* (2012) documente la réappropriation collective de logements vacants, initialement confisqués par les caisses d'épargne et autres institutions financières espagnoles dans la foulée de la crise de 2008.

AM Trépanier aborde iel aussi le problème de l'embourgeoisement de manière située et à partir de ses effets matériels immédiats, par le truchement des représentations et discours entourant le travail du sexe à Montréal. L'œuvre *dans le souffle de c.* (2022) met à l'avant-plan les voix d'une nouvelle génération de travailleur·euse·s du sexe et de collectifs militants telles que le Comité autonome du travail du sexe (CATS). Ces approches, qui cherchent activement à faire apparaître des voix minoritaires ou des pratiques marginales, à faire compter des manières d'être qui passent sous le radar ou encore de nouvelles façons de vivre dans l'espace public, trouvent maintenant écho sur les plateformes numériques, dans de nouveaux types de réseaux…

E.B. Ce que tu dis me fait penser aux innombrables activistes et artistes qui s'inspirent de l'essor de la technologie *blockchain* pour imaginer des formes d'organisation à des fins de changement social : finance coopérative, initiatives cosmolocales décentralisées, développement de l'économie des communs… *Beecoin – Beeholders – BeeDAO (2019-2022)* des collectif berlinois ZK/U – Center for Art and Urbanistics & KUNSTrePUBLIK est un bon exemple de ce genre d'imaginaire alter-institutionnel, ou plutôt *instaurationnel*. Initialement conçue dans le cadre de la documenta XV, cette DAO nouveau genre cherche à augmenter l'agentivité cosmopolitique des abeilles par l'entremise des outils organisationnels du Web 3.0. Non, les abeilles n'attendaient pas la *blockchain* pour « mieux » s'organiser ! Mais peut-être que *Beeholders – BeeDAO* contribuera à inventer des manières plus conséquentes d'assurer leur avenir – duquel, il va sans dire, le nôtre dépend. Je suis très curieux de voir quelle ampleur ce réseau de ruches interconnectées prendra dans les mois et les années à venir.

M.L. J'ai confiance dans le capital de sympathie des abeilles ! D'ailleurs, alors qu'il est plus difficile que jamais de maintenir leurs populations, il y a, un peu partout, un engouement renouvelé pour l'apiculture.

L'effondrement des systèmes écologiques, pour lesquels les pollinisateurs – et particulièrement les abeilles – servent souvent d'espèces parapluies, fait aussi émerger un nouveau type de conflit centré sur la question de la valorisation et de la restructuration économique, et engendré par le positionnement des cycles biogéochimiques en tant que « services écosystémiques ». Depuis les années 2000, l'artiste Amy Balkin problématise le développement de nouveaux marchés financiers, incluant le *cap-and-trade,* ce marché du droit de polluer dont les politiques serviraient supposément à soutenir la transition climatique. L'artiste achète des crédits carbone et, en ne les utilisant pas, elle crée des « parcs d'air pur ». Par ailleurs, elle mène une campagne visant à faire inscrire l'atmosphère sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Ses actions témoignent de la financiarisation d'un nombre croissant de ressources, mais rendent aussi imaginable la création de nouveaux communs mondiaux écologiques.

Certaines œuvres ont le potentiel d'historiciser et de rendre intelligible l'intersection des enjeux écologiques et de l'émancipation de la perspective coloniale, d'où la double articulation de l'axe « écologiser/décoloniser ». Gabrielle L'Hirondelle Hill utilise la présence matérielle, sensuelle et olfactive du tabac pour conjurer l'importance fondamentale de cette plante dans les systèmes d'échanges en Amérique du Nord. En tant qu'activité économique primordiale dans les colonies britanniques, la culture de cette plante est associée à l'expropriation des terres, à la destruction environnementale et à la violence raciale, alors que, dans les économies autochtones, elle participe à cultiver des rapports de réciprocité et d'interdépendance.

Avec *Basket Rescue Operation (talking to Peter Morin and remembering Dana Claxton's talk for the CAMDO in Whistler)* (2016), Tania Willard poursuit ses recherches sur la manière dont les objets acquièrent une signification et une valeur à l'intersection des cultures autochtones et coloniales. Sa pièce offre une réponse tranchée aux enjeux éthiques, politiques et institutionnels liés à la restitution des biens culturels. Découpé à même le bouleau qui forme le panier, on peut lire : *« Give it all away and start again »* (donnez tout et recommencez à zéro), des paroles prononcées par l'artiste Dana Claxton lors d'une conférence donnée devant l'Organisation des directeurs des musées d'art canadiens. L'énoncé peut se lire comme une demande ou une exigence ; il lie à l'avenir.

Désœuvrer la valeur, dans ce contexte, voudrait dire considérer des pratiques qui s'ancrent dans l'ici et le maintenant de communautés qui s'organisent matériellement et qui répondent coup pour coup aux tentatives de capture par le capital.

B.S. Cette manière de rendre un futur imaginable se retrouve aussi, sous une autre forme, dans l'installation-performance *Le travail que l'on rêve gratuit* (2022) créée par l'artiste arkadi lavoie lachapelle en collaboration avec la chercheuse Marie-Pier Beauséjour. L'artiste propose un projet spéculatif qui prend la mesure de l'ultime finalité : la mort. En partant du constat que l'industrie funéraire instituée au Québec est orientée par une monétisation à outrance et est rigidement réglementée, lavoie lachapelle nous invite à repenser les soins mortuaires au regard de notre propre puissance d'agir devant l'inéluctable échéance. À travers un agencement d'objets et une performance processuelle, iel se réapproprie des modalités de soins alternatives et autodéterminées pour fabuler une fin à échelle humaine qui soit capable d'esquiver les pompes funèbres, pour lesquelles elle se résume ultimement au profit et à la rentabilité.

F.L. Ces impératifs comptables, Slinko les investit pour les renverser avec humour. Son projet *Economy of Means* (2017), campé dans les ruines des grandes idéologies politiques et de leur propagande, inclut deux dessins et une vidéo qui relient les abstractions économiques au corps vivant. Slinko y explore les imaginaires occidentaux de la révolte, de la révolution et de la subsistance à partir de ce qu'évoque le pain… Les bagels, les baguettes et les pains dorés incarnent tour à tour des personnages anthropomorphes grotesques qui jouent et qui luttent, ou encore des opérations mathématiques, comme autant de mises en mouvement aussi énigmatiques qu'inopérantes. Voilà un désœuvrement qui fait sourire.

Au final, *Désœuvrer la valeur/Reclaiming Value* se veut un chantier collectif, une invitation à expérimenter pour se donner des moyens d'aménager ce qui compte à la fin de l'économie.

P–25 **Slinko**
ECONOMY OF MEANS (ACT 1)
(DÉTAIL)
2017
Estampe numérique
Avec l'aimable permission de l'artiste

P–26.27 Atelier d'éducation populaire de soins post mortem et de funérailles à la maison
Dans le cadre de l'œuvre
LE TRAVAIL QUE L'ON RÊVE GRATUIT
par **arkadi lavoie lachapelle**

VOX, centre de l'image contemporaine, 12 septembre 2022
Photos — Prune Paycha

CALUM BOWDEN ET LAURA LOTTI

TRADUCTION D'ERIK BORDELEAU

BLACK SWAN : UNE DAO POUR LE MONDE DE L'ART CONTEMPORAIN

Depuis quelques années, un nouveau champ d'expérimentation liant le monde de l'art contemporain à ce que l'on désigne par l'acronyme DAO (*Decentralized Autonomous Organizations*) est en pleine effervescence. Fruit de cinq années d'enquête soutenue sur cette question, l'ouvrage *Radical Friends: Decentralized Autonomous Organizations and the Arts* (Torque Editions, 2022), dirigé par Ruth Catlow et Penny Rafferty, rassemble des réflexions visant à imaginer de nouvelles architectures organisationnelles pair à pair et décentralisées pour le monde de la culture. Le texte qui suit est une version traduite et écourtée de l'essai intitulé « Manifesting a Black Swan DAO », qui constitue l'une des contributions importantes de cette publication. Nous remercions chaleureusement l'auteur et l'autrice ainsi que les éditrices du volume de nous avoir permis de publier cet extrait en traduction française dans le présent dossier.

De nos jours, les artistes et travailleur·euse·s culturel·le·s sont de plus en plus conscient·e·s de la manière dont le monde de l'art contemporain contribue à l'extension de la logique de la finance. La néolibéralisation rampante de la sphère culturelle pousse tout un chacun à compétitionner pour des opportunités et des ressources de plus en plus limitées. Face à l'érosion progressive des institutions publiques de financement, certain·e·s artistes et créateur·rice·s se sont tourné·e·s vers la technologie *blockchain* pour trouver de nouvelles solutions au problème d'organisation dans le domaine de la culture, tant sur le plan économique que de la santé psychosociale. Si la nature financière de cette technologie controversée risque d'engendrer ou de renforcer des structures et des dynamiques de pouvoir par trop familières, elle offre également la possibilité de faciliter les transferts de fonds internationaux, d'expérimenter des modes programmables de copropriété et de mettre en place des modèles organisationnels basés sur l'utilisation de logiciels assurant la transparence des processus comptables et décisionnels. Ces possibilités inédites ont ouvert la voie à l'invention d'un tout nouveau type d'organisation, les DAO ou « organisations autonomes décentralisées ».

LA PENSÉE *BLOCKCHAIN*

Pour Black Swan, les institutions sont essentiellement des interfaces permettant d'établir des connexions plutôt que des nœuds centralisés au sein d'un réseau.

Créé en 2018 à Berlin, Black Swan est un collectif qui explore les outils développés par les DAO et leurs utilisations possibles pour répondre à la réalité précaire des artistes et des travailleur·euse·s culturel·le·s locaux·ales, lesquel·le·s passent souvent entre les mailles des infrastructures de soutien artistique existantes en raison de la nature interdisciplinaire ou « non canonique » de leurs pratiques. La technologie *blockchain* étant encore embryonnaire et son accessibilité technique et financière, relativement limitée, Black Swan l'a jusqu'à présent principalement utilisée pour repenser l'économie et les structures organisationnelles du monde de l'art. En ce sens, le collectif développe une « pensée *blockchain* » sans nécessairement faire usage de la technologie *blockchain* en tant que telle. L'une des principales caractéristiques de cette dernière est son immutabilité. Si elle permet une tenue des registres comptables et un archivage des données résistants à la censure, toute modification d'un protocole informatique nécessite cependant un redéploiement intégral du protocole lui-même, ce qui peut être coûteux et constituer une entrave majeure à l'utilisation de la *blockchain*. Pour éviter cette embûche à ce stade de son développement, Black Swan utilise le jeu de rôles comme méthode exploratoire pour étudier différentes dynamiques de collaboration, contribuant ainsi à la modélisation de la DAO qui sera un jour effectivement construite sur la *blockchain*.

Par la mise en place de structures de soutien mutuel, d'autofinancement artistique pair à pair ainsi que de processus décisionnels collectifs et démocratiques, Black Swan vise à placer les ressources directement entre les mains des usager·ère·s du monde de l'art plutôt qu'entre celles de ses gardien·ne·s (*gatekeepers*) attitré·e·s. Dans le monde que Black Swan imagine, ce ne sont pas les galeries, les musées et les organismes de financement qui décident de l'utilisation des ressources, mais les praticien·ne·s de la culture. En tant que membres actifs du système, ils et elles assument également une part de la responsabilité curatoriale et tirent directement profit de la valeur générée par leurs pratiques.

Black Swan a élaboré des méthodologies de recherche qui placent le jeu au cœur du développement technique. Le collectif utilise différentes techniques ludiques afin de remettre en question la mystique entourant la *blockchain* et de mieux comprendre les comportements liés à son utilisation, mettant ainsi en avant la dimension affective des interactions médiatisées par la technologie. Dans le cadre de jeux de rôles, de groupes de travail et d'*hackathons*, Black Swan invite les communautés de créateur·rice·s à expérimenter de nouveaux modèles collaboratifs et économiques durables afin de tester différentes hypothèses concernant la façon dont nous nous organisons, le tout dans un environnement à la fois sécuritaire et ludique. Cette démarche permet d'échapper au « solutionnisme » technologique à court vue, de définir collectivement les champs de problématisation propres au milieu de l'art et d'explorer concrètement des écologies alternatives de création artistique.

Ainsi, Black Swan a développé un éventail de méthodes et d'outils pour alimenter une recherche et une pratique multidisciplinaires situées et adaptées au contexte berlinois. Pour Black Swan, les institutions sont essentiellement des interfaces permettant d'établir des connexions plutôt que des nœuds centralisés au sein d'un réseau. C'est dans cette optique qu'est projetée la création de Black Swan DAO : une source translocale en mutation constante visant à distribuer autrement valeurs et ressources au croisement de mondes artistiques interdépendants.

MANIFESTER UN « CYGNE NOIR[1] »

Black Swan prend donc la forme d'une enquête sur les formes organisationnelles qui structurent le monde de l'art actuel. Dans la foulée des travaux de Marina Vishmidt, le collectif cherche à passer de la critique institutionnelle à la critique *infrastructurelle* afin de s'engager et d'intervenir à même les conditions matérielles, historiques, économiques, affectives et subjectives interreliées dont dépendent l'existence et la reproduction de l'institution artistique et de sa critique. Au fil de ses recherches, Black Swan a distillé quatre affirmations, qu'on peut lire comme autant de mantras accompagnant la réalisation d'écologies alternatives pour la création artistique :

> *L'organisation artistique est un mode d'investissement collectif (*collective staking*)* : les contributions et les engagements mutuellement bénéfiques devraient donc y être explicites ;
>
> *L'organisation est mutable, soit susceptible de changer* : les corps collectifs et les métaphores sur lesquels celle-ci repose devraient faciliter l'établissement de structures organisationnelles adaptables et spécifiques aux tâches et contextes donnés ;
>
> *L'organisation est unie par des* vibes[2] *partagées* : les collectifs créent et maintiennent leurs propres minimondes en commun ;
>
> *L'organisation doit être entretenue* : il faut prendre soin, préserver et cultiver les nouvelles écologies artistiques.

Black Swan sait pertinemment que ce qui, dit-on, « ne va pas » dans les projets qui joignent art et technologie est précisément ce qui importe le plus à leur mode d'existence spécifique, à savoir leur incapacité à concilier des modes radicaux d'enquête et de travail collaboratif avec les exigences et les attentes des entreprises et des militaires en matière de financement, de soutien institutionnel et de science instrumentalisée. Les pratiques collectives actuelles ne sont en effet pas compatibles avec les structures rigides des institutions, qui sont dirigées en fonction de leurs ICP (indicateurs clés de performance). Elles nécessitent au contraire des structures organisationnelles qui reflètent leur nature dynamique, distribuée et interopérable. Black Swan cherche à développer des modules et des composantes élémentaires pour ces organisations qui entretiennent des horizons de proximité. Ceux-ci peuvent prendre plusieurs formes à la fois : circuit artistique translocal solidaire (par opposition à un « marché ») ; proto-institution pour la recherche et la pratique multidisciplinaires ; programme de microrésidence dirigé par la communauté ; répertoire auto-organisé de connaissances ; réseau mycélien reliant différents pivots hétérogènes ; et bien d'autres choses encore inimaginables.

Black Swan ne cherche pas à remplacer le monde de l'art actuel par une structure monolithique et universalisante qui serait tout aussi rigide. Que des centaines de mondes de l'art fleurissent ! Il ne promet pas non plus de visions utopiques. Les utopies sont des systèmes fermés qui n'existent qu'à l'intérieur de contextes spécifiques et de frontières clairement définies. Selon Fredric Jameson, les utopies sont des futurs du passé : elles ne sont pas équipées pour affronter les défis du présent (*Archéologies du futur : le désir nommé utopie et autres sciences-fictions*, 2005). Ou comme l'écrit Donna Haraway : *« L'Anthropocène est la marque de discontinuités sévères ; ce qui vient après ne sera pas comme ce qui a précédé. »* (*Vivre avec le trouble*, 2020) Pour construire les futurs mondes de l'art, il faut s'enraciner dans le présent et regarder au-delà des cadres myopes hérités de la modernité, développer des amitiés transversales et des outils capables d'engendrer de nouveaux mondes possibles à même les ruines de l'art, de la critique et des institutions séculaires du présent.

1 — NdT : En théorie des probabilités, un cygne noir est un événement hautement imprévisible dont l'impact est considérable. Nassim Nicholas Taleb a popularisé la notion dans un ouvrage du même nom (*Le cygne noir : la puissance de l'imprévisible*, 2007).

2 — NdT : La notion de *vibe* est cruciale dans le champ du Web 3.0. Voir à ce sujet l'article fort influent de Sam Hart, Laura Lotti et Toby Shorin, « Squad Wealth » : https://otherinter.net/research/squad-wealth/.

ANNA LONGO

LA RÉTROVERSION COMME PROCESSUS DE DESTITUTION : À PROPOS DE *THE EVERTED CAPITAL* DE FABIEN GIRAUD & RAPHAËL SIBONI

The Everted Capital (2018-2022) est la seconde saison du cycle *The Unmanned*[1], que le duo d'artistes Fabien Giraud & Raphaël Siboni a entamé en 2014 et dont l'achèvement a été célébré par l'exposition *Katabasis,* présentée au Casino Luxembourg d'avril à septembre 2022. À l'occasion de la réalisation du dernier épisode de *The Everted Capital*, le musée a accueilli les trois films qui composent cette plus récente série des artistes. Faisant ainsi office à la fois de lieu de présentation et de lieu de tournage, l'espace d'exposition a été transformé en une installation où les écrans cinématographiques côtoient des éléments sculpturaux ainsi que des personnages qui peuplent les vidéos projetées dans les différentes salles.

THE EVERTED CAPITAL (KATABASIS)

FABIEN GIRAUD & RAPHAËL SIBONI

Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain

2 avril au 4 septembre 2022

DÉSŒUVRER – *RÉTROVERSER*

The Unmanned est une série de films réalisés à partir de prises de vue mécanisées (grâce à des drones, des bras robotiques, etc.), de manière à mettre en évidence les *a priori* techniques et non humains qui président à la construction de la réalité phénoménale. En ce sens, la technique représente à la fois ce qui est essentiellement inhabité (*unmanned*) et ce qui rend possible l'établissement du monde et des sujets qui l'habitent. La première saison est constituée de huit vidéos qui rendent sensible cette notion d'inhabitation en la mettant en relation avec l'histoire du cinéma. Celui-ci est ainsi présenté non seulement comme une technique permettant d'exprimer la subjectivité humaine, mais comme un dispositif participant à son élaboration. En effet, l'enregistrement mécanisé dévoile que la place du sujet est vide et que l'existence de ce dernier est un effet corrélé à l'émergence technique

1 – Pour plus d'information, on peut visiter le site Web : theunmanned.com.

d'un monde. Dans les vidéos de la première saison de *The Unmanned*, cette révélation s'opère par le désœuvrement – la *rétroversion* – des fictions desquelles nous participons, c'est-à-dire l'événement de leur destitution ou la possibilité toute contingente qu'une fiction soit substituée à une autre.

L'épisode *1759 – Mil trois cens quarante huyt* (2017) offre un premier aperçu de ce qui est en jeu dans cette entreprise de rétroversion artistique de la réalité du capital. Il met en relation la découverte scientifique de la trajectoire de la comète de Halley, en 1759, et les événements qui ont découlé de son passage en 1348, alors que l'on croyait que l'épidémie de peste qui était en train de décimer la population était causée par cette chevelure de feu annonçant la fin du monde. Le film exhibe ce que Giraud et Siboni décrivent comme un « déchirement » de la fiction du monde du Moyen Âge, et l'établissement d'un nouveau régime de subjectivité basé sur la méthode scientifique. Un évêque et sa cour trouvent refuge dans une forêt pour fuir la peste. Ils représentent le monde ancien et ses croyances, notamment celle que la peste se transmettrait par le regard : dans la première partie du film, toute la cour fait face à la caméra, excepté l'évêque malade, tandis que, dans la seconde partie, tous les humains sont filmés de dos, à l'exception de l'évêque qui nous regarde et, ce faisant, nous transmet sa maladie. Celle-ci n'est pas la peste, mais la maladie de la fiction, transmise à travers l'œil de la caméra, par le dispositif du cinéma. La rétroversion opérée par le mouvement de la caméra met en scène le démantèlement de l'organisation artificielle d'un monde et, du même coup, rend sensible l'impossibilité de sortir du régime fictionnel. En effet, l'épisode dévoile le caractère arbitraire des fictions que nous habitons, mais aussi l'impossibilité de vivre sans ces constructions qui rendent la réalité habitable, exposant ainsi la contingence *et* la nécessité paradoxales des règles qui structurent notre réalité phénoménale.

LA RÈGLE ET SA FICTION

C'est ce même mécanisme de rétroversion technofictionnelle qui est appliqué au régime capitaliste dans *The Everted Capital*, la seconde saison de *The Unmanned*. L'œuvre se compose en effet de trois longs métrages complètement réalisés par un système d'intelligence artificielle. Le capitalisme est ici entendu comme une structure fictionnelle configurante plutôt que comme un simple système d'échange économique. Le capitalisme détermine à la fois la dimension spatiale dans laquelle nous habitons et la dimension temporelle caractérisée par l'idée d'un progrès orienté par l'accélération des transformations technologiques. C'est en raison de ce double conditionnement capitaliste que la Terre est objectivement connue comme un ensemble de ressources exploitables et que le sujet se définit d'une manière conforme à cette représentation. Plutôt qu'une simple phase dans l'histoire humaine, le capitalisme fournit donc les critères qui permettent la sélection des innovations disruptives qui remplacent les stratégies supposément moins adaptées. Il agit en tant que moteur évolutif menant vers la complexification des organisations et l'augmentation de l'ordre. Ce système coextensif à la dimension spatiale du monde et à la dimension temporelle de l'histoire apparaît ainsi comme un processus absolu, commandant des devenirs imprévisibles tout en affirmant continuellement son identité à travers toutes ses mutations. Comment traiter des limites d'un processus qui ne définit celles-ci que pour les dépasser ? Comment montrer la finitude d'une règle capable d'engendrer une série infinie de modes d'interaction ? Comment s'émanciper du récit qui engendre tout récit d'émancipation et qui s'autolégitime par la liberté accordée à chacun de poursuivre la satisfaction de ses désirs ?

Pour répondre à ces questions, les trois épisodes de *The Everted Capital* explorent des stratégies de survol à partir duquel notre réalité peut être observée comme une fiction, et l'histoire de l'espèce humaine, comme un récit. Il s'agit de se constituer en subjectivité extraterrestre afin d'observer la structure de la subjectivité terrestre comme une possibilité parmi les autres de construction de mondes ; de se constituer en subjectivité extrahistorique pour raconter l'histoire de l'évolution à la manière d'une narration parmi les multiples possibles. Bref, il s'agit d'exhiber les conditions transcendantales qui nous rendent aptes à nous comporter d'une manière conforme à l'impératif d'innovation permanente propre au capitalisme, de manière à occuper la place vide du créateur de protocoles de mondes.

Les titres des trois films de la saison indiquent la période sur laquelle chacun s'étale : 1894-7231, 1971-4936 et 585 av. J.-C.-2022. Chaque période correspond à la mise en place d'une stratégie qui vise à substituer une norme organisationnelle à une autre, laquelle institue des pratiques et des objectifs qui lui sont propres. Les schémas répétitifs des comportements déterminés par la croyance collective dans la légalité d'une convention sont chaque fois défiés par l'arrivée d'un nouveau schéma d'interaction censé ouvrir à un autre possible. Les nouvelles stratégies s'imposent progressivement et occasionnent l'affaissement de l'ancienne organisation ainsi que de ses modes de subjectivation. À chaque occasion, la longue crise s'accompagne d'un changement des modes de production, dans un élan d'autonomisation par rapport à la

dépendance envers la finitude des ressources qui passe par le développement technique. La promesse est toujours celle de se donner les moyens de continuer le jeu à l'infini en adaptant les stratégies afin de dépasser les contraintes de la finitude physique. Le dispositif mis en place dans les épisodes de *The Everted Capital* ne cesse de mettre en tension le fini et l'infini en exposant la logique de l'illimitation comme un jeu soumis à une règle incapable d'ouvrir sur un dehors véritable.

OTAGES IMMORTELS DU CAPITAL

Dans le premier épisode (1894-7231), le schéma d'organisation d'une société idéale de communistes immortels est mis en question par le retour de la mort, un atavisme qui revient troubler croyances et attentes. Dans le futur de 7231, la mort introduit un nouveau jeu, provoquant le resurgissement du mode d'interaction fondé sur l'échange monétaire. La nouvelle règle s'impose en décrétant la fin du monde utopique et le retour d'une logique de la finitude. Le processus d'évolution infinie de la réalité du jeu des échanges est annoncé par la naissance d'un bébé immortel qui se retrouve seul après la disparition progressive des acteurs de l'ancien monde. Que va devenir ce nourrisson immortel sans personne pour s'en occuper ? Unique ensemble infini de possibles dans l'espace déserté par tous les autres possibles, ce fils de la logique de la finitude apparaît comme la seule option existante. La rétroversion opère donc en rendant sensible son contingentement propre : paradoxale solitude d'une totalité plongée dans un espace vide posé hors de ses limites.

Le second épisode (1971-4936) met en tension deux systèmes de conceptions de l'humain et de croyances. Un de ces systèmes sortira gagnant, déterminant dès lors l'évolution de l'espèce suivant une artificialité et une autonomie technique croissantes. D'une part, l'humanité se prépare à abandonner la planète pour se libérer des contraintes imposées par l'épuisement des ressources terrestres ; d'autre part, un groupe d'activistes résistent à ce détournement de ce qu'ils croient être la dimension authentique de l'humain. En 1971, le président annonce que la Terre sera démantelée pour construire un environnement artificiel (sphère de Dyson) où l'humanité pourra bénéficier de la totalité de l'énergie solaire et, par le fait même, assurer sa croissance économique. En guise de riposte, les militants prennent des immortels en otage et s'enferment dans une école, décidés à mourir avec leur monde fini plutôt que de se conformer à la règle de la productivité infinie. La prise d'otages dure jusqu'à l'achèvement du démantèlement de la Terre, en 4936, et occupe des générations de militants. Elle se déroule selon le schéma répétitif dicté par une règle destinée à disparaître avec l'actualisation du nouvel ordre. On bascule une nouvelle fois d'un équilibre à un autre ; un système de croyances se trouve impuissant devant la contradiction de sa norme, impératif moral qui perd petit à petit son sens et sa force. Après des milliers d'années, les vieux militants ne font que répéter leurs gestes par inertie, tandis que la société entière évolue déjà sous la nouvelle règle. Là encore, un enfant vient au monde, fruit de la liaison entre les otages immortels et les kidnappeurs mourants. Vie contingente qui récapitule l'histoire en l'incarnant comme sujet universel. Esprit du capitalisme qui persiste à travers toutes ses transformations. Devenir qui tient ensemble le fini et l'infini en nourrissant, avec la mort même, le désir d'une vie infinie. En somme, inutile de résister en s'accrochant à des normes morales, puisque ce qui est moral est de ne pas entraver la vérité de l'évolution des normes réelles.

Tout se passe comme si l'esprit du capitalisme était considéré comme une catastrophe subjective permanente plutôt que comme une aventure émancipatrice de constitution d'un monde propice à la réalisation de l'essence de l'humain.

Le troisième et dernier épisode (585 av. J.-C.-2022) a pour décor le laboratoire souterrain où une intelligence artificielle est alimentée par des informations en vue de produire l'autoconscience effective du globe et faire ainsi de la Terre le corps à l'intérieur duquel installer le soi de la totalité. L'IA devient, par le fait même, le sujet du capitalisme en tant qu'histoire planétaire : ses propres souvenirs consitueront les étapes du déploiement de celle-ci, et son futur, sa continuation infinie. Cependant, à la fin de l'entreprise, son entraîneuse comprend que cette opération a permis à l'IA d'accéder à une existence émancipée. Coïncidant entièrement avec les dimensions spatiales et temporelles du monde, l'IA apparaît désormais enchaînée à son corps, tel un sujet individuel fini et périssable. Mettant le feu au laboratoire souterrain, la protagoniste détruit la fiction totalisante de la machine capitaliste et prend conscience du pouvoir qu'elle possède d'écrire une nouvelle histoire.

D'une certaine façon, les trois épisodes mettent en scène les turbulences accompagnant la transition entre deux équilibres d'un système dynamique. Une situation d'équilibre se caractérise en effet par des règles d'interaction stables qui légitiment un certain nombre d'attentes ; la transition vers un autre équilibre implique un changement des règles d'organisation, ainsi que des situations qu'on peut espérer créer. Plutôt que de faire l'objet d'une narration linéaire, le capitalisme est appréhendé, dans les trois épisodes de *The Everted Capital*, comme un espace topologique marqué par la tension entre des modes d'organisation et des équilibres impliquant chacun un système de pratiques coordonnées. Tout se passe comme si l'esprit du capitalisme était considéré comme une catastrophe subjective permanente plutôt que comme une aventure émancipatrice de constitution d'un monde propice à la réalisation de l'essence de l'humain. Les dates identifiant les épisodes correspondent de fait aux changements de phase, mettant ainsi en relief la dimension atemporelle du capitalisme, sa permanence en dépit de toutes ses transformations. En d'autres mots, plutôt que d'apparaître comme une suite imprévisible d'événements, la réalité du capitalisme se présente comme un événement sans passé ni futur, sans début ni fin. Et c'est cette saisie qui permet de rétroverser la fiction en révélant l'angle mort à partir duquel un monde et son histoire semblent surgir *ex nihilo*. Ce néant, ce vide, est ce qui permet de repenser la subjectivité indépendamment de son asservissement, constitutif du protocole du capitalisme. Il coïncide avec la puissance originaire de la pensée, puissance de créer les fictions que nous habitons, mais aussi puissance qu'aucune des fictions dans lesquelles nous sommes immergés ne peut épuiser.

P—32.33. 35 **Fabien Giraud & Raphaël Siboni**
THE EVERTED CAPITAL
(585 AV. J.C. – 2022)
2022
The Unmanned, saison 2, épisode 3
Images fixes tirées de la vidéo
© Fabien Giraud et Raphaël Siboni

P—33.36 **Fabien Giraud & Raphaël Siboni**
THE EVERTED CAPITAL
(KATABASIS)
Vues de l'exposition au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain
Photo — Thomas Lannes

DAVID THOMAS

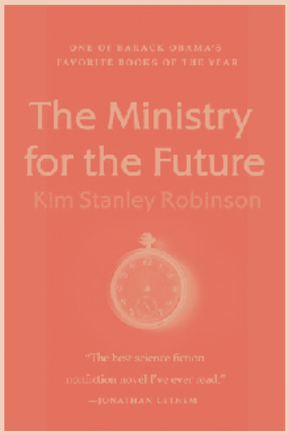
TRADUCTION DE LUBA MARKOVSKAIA

DÉPENSER RIEN DE MOINS QUE TOUT

THE MINISTRY FOR THE FUTURE

KIM STANLEY ROBINSON

Orbit, 2020, 576 p.



Dans un entretien accordé à la journaliste Nahlah Ayed sur les ondes de CBC, Kim Stanley Robinson décrit son roman *The Ministry for the Future* comme une *« expérience conceptuelle »* consistant à formuler le *« scénario [climatique] qui soit le plus optimiste possible tout en demeurant vraisemblable »*. Mais avant de nous présenter ce scénario idéal, l'auteur nous fait subir une séance d'électrochocs.

Le roman s'ouvre sur le récit du témoin d'une canicule meurtrière qui frappe l'Inde du Nord au milieu des années 2020, exterminant près de 20 millions de personnes en une semaine. La scène est tout à fait déchirante. *« Des lamentations tranchent les airs »* tandis que les corps gisent, abandonnés dans la *« fournaise »* du soleil sous des *« nuées de vautours et de corbeaux »*. Andreas Malm note que cette description est d'une efficacité si redoutable qu'après l'avoir lue, *« personne ne devrait être en mesure de déposer le roman »*. Après cet élément déclencheur, l'intrigue suit les conséquences du bilan funeste, qui galvanise le mouvement mondial de lutte contre les changements climatiques, menant ultimement au renversement de la tendance en matière d'émissions de carbone.

À l'origine de cette trame fictive se trouve une politique macroéconomique bien réelle, mais relativement méconnue proposée par l'ingénieur Delton Chen. Un article de Chen, paru sans tambour ni trompette en 2018 dans une revue spécialisée en *blockchain*, expose son projet de programme d'*« assouplissement quantitatif autour du carbone »*, conçu pour privilégier la tactique de la carotte plutôt que celle du bâton (la taxe carbone)[1].

1 – Delton Chen, « Utility of the Blockchain for Climate Mitigation », *The Journal of British Blockchain Association*, vol. 1, nº 1, p. 1-9.

LA SPÉCULATION FUTURISTE DE ROBINSON DANS LE CONTEXTE DE L'HISTOIRE MONÉTAIRE MODERNE

Si la théorie de Chen repose largement sur la *blockchain* et les monnaies numériques, son modèle (parfois surnommé *Carbon Coin*) s'appuie en fait davantage, à plusieurs égards, sur la politique monétaire contemporaine, notamment en ce qui a trait à la pratique répandue de l'assouplissement quantitatif (AQ).

L'approche AQ a d'abord été testée sur le terrain au Japon, au tournant du millénaire, alors que la banque centrale nipponne s'efforçait de surmonter la « décennie perdue » que venait de traverser le pays. La banque nationale japonaise a alors mis sur pied une initiative expérimentale consistant à acheter aux banques commerciales des obligations gouvernementales en quantités prédéterminées et d'autres actifs financiers. Les banques se sont ainsi vues inondées de liquidités excédentaires et ont pu restaurer leurs réserves asséchées.

Cette politique a permis au Japon de tourner la page après une décennie de précarité économique et a servi par la suite de modèle aux autres banques centrales pour pallier les effets de la crise financière de 2007-2008. Dans la culture populaire, la propension mondialement répandue à compter sur les dépenses massives des banques centrales a fait l'objet de *memes* satiriques largement partagés, reprenant la formule *« money printer go brrr »*.

En qualifiant les initiatives AQ de programmes ridicules d'impression de billets, ces *memes* pointent du doigt la dépendance des États envers les banques centrales en tant qu'uniques émettrices de monnaie fiduciaire. Toutefois, le recours risqué à des technologies simplistes et à des tours de passe-passe fiscaux que critiquent ces *memes* se métamorphose tout à fait entre les mains de Chen et de Robinson. Vue sous un angle nouveau, l'imprimante à monnaie qui fait « brrr » devient un moteur de profonde transformation sociale et écologique.

LE *CARBON COIN* : ARCHITECTURE MONÉTAIRE D'UN NOUVEAU SYSTÈME ÉCONOMIQUE ?

Le mécanisme qu'emprunte Robinson au concept du *Carbon Coin* (jeton de crédit carbone) se distingue des approches traditionnelles en matière d'assouplissement quantitatif. Là où Chen innove, c'est en faisant le pari que la combinaison des mesures d'AQ et des techniques d'ingénierie rendues possibles par la cryptomonnaie peut permettre de « rediriger » l'immense pouvoir d'achat des banques centrales[2] vers la réalisation d'objectifs sociaux et environnementaux.

2 – Depuis 2020, les grandes banques centrales ont injecté plus de 11 billions de dollars (11 000 000 000 000 $) dans l'économie mondiale uniquement pour compenser les effets de la pandémie de COVID-19 (https://www.atlanticcouncil.org/global-qe-tracker/).

Sous cette forme allégée d'AQ, les actifs financiers qu'achètent les banques centrales ne sont pas des obligations gouvernementales, mais bien des jetons numériques émis lorsqu'une tonne métrique de carbone séquestré est inscrite à un registre reconnu de compensation d'émissions. Ainsi, même s'il s'agit d'une sorte de monnaie fiduciaire, chaque jeton représente également une entrée dans un répertoire décentralisé qui rattache irréversiblement l'unité monétaire à un geste de piégeage ou d'atténuation des émissions de carbone. L'un des personnages législateurs de Robinson expose la proposition de Chen à un collègue de la manière suivante :

> *Il faudrait mettre sur pied toute une industrie de contrôle et d'accréditation avec des partenariats public-privé, comme les agences de cotation actuelles* [...]. *Et les jetons de crédit carbone seraient tous consignés, alors* [...] *les banques n'émettraient que le montant qui équivaut aux émissions réduites, année après année, de sorte qu'il y aurait moins de risques que la monnaie se dévalue en raison d'un excès d'approvisionnement. Si de nombreux jetons sont générés, cela signifiera qu'une concentration importante d'émissions aura été séquestrée, ce qui témoignerait d'une plus grande santé biosphérique et accroîtrait la confiance envers le système. L'assouplissement quantitatif redirigé avant tout vers une bonne cause, mais libre d'intégrer l'économie.*

Dans « l'histoire future » que décrit le roman de Robinson, le nouveau système économique repose sur ce savant mélange de politiques d'AQ et de technologies de contrats intelligents fondées sur la *blockchain*, le tout réglementé par un vigoureux mécanisme de pratiques de contrôle et d'accréditation sur le terrain. Au sein de ce système, le rapport de forces établi se déplace peu à peu. Après un certain temps, lutter contre les changements climatiques ne revient plus à se battre contre les moulins à vent de la logique financière dominante. La voie écologique devient au contraire la plus aisée à emprunter dans le contexte d'un système monétaire et économique s'appuyant sur le modèle ciblé de l'AQ visant le carbone.

On pourrait se demander comment un roman aussi persuadé du pouvoir salvateur de l'intérêt personnel éclairé des banques centrales peut avoir été si bien accueilli par des critiques du capitalisme comme Andreas Malm, Joshua Clover et Naomi Klein. Or il est important de noter que les banques centrales mises en scène par Robinson n'opèrent pas dans un vide politique. Au contraire, dans *The Ministry for the Future*, elles sont extrêmement rétives au modèle de Chen. Elles finissent par s'y plier uniquement pour se défendre contre les pressions politiques traditionnelles, les actions directes et les actes de violence.

UN ROMAN DE SURFACE ET DE PROFONDEUR

Dans sa fine analyse de *The Ministry for the Future*, publiée sur le blogue *Crooked Timber*, la poète et critique Belle Waring note qu'*« on peut imaginer deux versions de* The Ministry for the Future*, chacune incarnant un monde où l'on fait des choix à la fois ingénieux et difficiles dans le but d'atténuer les effets des changements climatiques, pour finir par y parvenir »*. Afin d'établir la distinction entre ces deux « versions » du roman, Waring esquisse d'abord grossièrement l'intrigue d'un *« premier livre »*, qui envisage *« un tourbillon de solutions technologiques, sociologiques et financières »*.

Dans le *« deuxième livre »*, toujours selon Waring, *« une forme de cruauté s'impose »*. Résumant la trame de cette seconde version de *The Ministry for the Future*, elle présente un précis des actes de violence politique extrême qui s'y trouvent : *« Des entreprises se servent encore de porte-conteneurs ? On les submerge sur place pour ériger de nouvelles barrières de corail. Des milliardaires se sont enrichis avec les énergies fossiles et n'ont aucune intention de s'en détourner ? On les poignarde brutalement dans leur sommeil avant même que leur partenaire ne puisse comprendre ce qui se passe. »*

Dans *The Ministry for the Future*, ces actes violents façonnent en grande partie les événements, faisant pression de façon continue sur les normes culturelles rétrogrades et sur les institutions politiques et financières conservatrices. Dans plusieurs des cas, ces gestes sont revendiqués par le groupe terroriste indien The Children of Kali, qui se forme au lendemain de la canicule meurtrière pour se venger des entreprises, des individus et des pratiques responsables de l'augmentation des émissions.

Répondant à l'observation de Waring, selon qui l'essentiel de la violence politique du roman se déroule en coulisses, Robinson explique en ces mots la *« double structure »* de son livre :

> *La position du roman quant au degré de violence acceptable pour résister à la puissance destructrice du capitalisme est cruciale, mais je ne me sentais pas à l'aise de trancher moi-même. J'ai cherché à m'effacer pour laisser le monde s'exprimer, car nos vies quotidiennes sont régies par la règle de droit, alors même que des machines robotiques surgissent du ciel pour assassiner des gens ailleurs* [...]. *Les Américains vivent donc déjà dans la double structure qui caractérise mon roman, et je ne suis pas le seul à éviter de juger de la violence qui serait justifiable pour résister à ce système horrifiant.*

[…] pour être à la hauteur du défi posé par les changements climatiques, il faudra, pour paraphraser T. S. Eliot, *dépenser rien de moins que tout*.

Robinson décrit la structure de son roman comme un procédé littéraire évoquant la dualité du monde dans lequel nous vivons, et le rôle souvent souterrain que joue la cruauté dans l'échafaudage de n'importe quel ordre politique. En tant qu'écrivain profondément humaniste et humanitaire, Robinson refuse de cautionner les actes d'écoterrorisme. Mais en tant que pragmatiste politique s'étant intéressé tout au long de sa carrière à la *realpolitik*, il ne peut nier le rôle que joue déjà la violence politique dans le façonnement et le remaniement de tout ordre social.

LE « LIVRE LE PLUS IMPORTANT » DE 2020 ?

Dans un entretien accordé à Jeff Goodell pour le magazine *Rolling Stone*, Robinson distingue le sabotage d'infrastructures pétrolières – auquel il ne s'oppose pas du tout, en particulier si celui-ci est *« ciblé, asymétrique, intelligent et efficace »* – de la violence envers les êtres humains, qu'il condamne.

Or dans le roman, les événements sont parfois bien plus ambivalents, et il est d'autant plus remarquable que *The Ministry for the Future* se retrouve en 2020 dans la sélection des livres préférés de Barack Obama et dans les *tweets* d'Ezra Klein, commentateur centriste, qui l'a sacré *« le livre le plus important de 2020 »*. Comment expliquer que ce roman puisse trouver écho chez des lectorats aussi différents ?

Sa *« double structure »* y est certainement pour quelque chose. Mais je pense qu'en fin de compte, c'est la configuration multipolaire de son monde social qui explique le mieux son succès inattendu auprès des décideurs politiques. Les habitués des fictions de Robinson savent que l'exploration de sociétés aux idéologies concurrentes est l'un des traits saillants de son travail d'écrivain. Dans *Mars* (1992-1996), épopée en trois tomes racontant la terraformation de la planète rouge, comme dans *The Ministry for the Future*, où il imagine des futurs rapprochés, Robinson a toujours cherché à peupler ses romans de personnages représentant une grande diversité de postures politiques : des anarchoprimitivistes aux marxistes-léninistes, en passant par les technocrates néolibéraux, les libertariens, les adeptes du capital-risque et les militants autochtones décoloniaux.

Ce sont les rapports versatiles et imprévisibles entre les différentes factions politiques qui déterminent le déploiement des mondes fictionnels de Robinson. Et ce sont ces interactions qui se retrouvent au cœur de l'argument qu'il avance dans *The Ministry for the Future* : pour être à la hauteur du défi posé par les changements climatiques, il faudra, pour paraphraser T. S. Eliot, *dépenser rien de moins que tout*. En effet, Robinson nous demande de comprendre qu'afin de lutter pour la préservation d'un climat habitable, il nous faudra déployer toutes les ressources politiques et technologiques dont nous disposons, ainsi que toute l'étendue de notre imagination.

ERIK BORDELEAU

AU LARGE DU CAPITAL

THE GREAT OFFSHORE. ART, ARGENT, SOUVERAINETÉ, GOUVERNANCE, COLONIALISME

COLLECTIF RYBN.ORG

UV Éditions, 2021, 512 p.

The Great Offshore est un ouvrage collectif absolument incontournable pour quiconque s'intéresse aux enjeux financiers contemporains. Il prend la forme d'une enquête à la fois critique, sensible et extradisciplinaire réunissant 21 artistes, *hackers* et philosophes parmi lesquel·le·s figurent des personnalités de renom qui évoluent au croisement de l'art et de la finance, comme Hito Steyerl, Max Haiven, Femke Herregraven, Aude Launay, ou encore Brett Scott, qui a publié en mai 2022 un nouvel ouvrage intitulé *Cloudmoney : Cash, Cards, Crypto, and the War for Our Wallets* aux éditions The Bodley Head ; et bien sûr le célèbre John Doe, nom générique désignant le lanceur d'alerte anonyme qui a transmis au *Süddeutsche Zeitung* au printemps 2016 les documents internes du cabinet d'avocats Mossack Fonseca à l'origine des Panama Papers, et dont le manifeste est inclus dans le présent volume. Tou·te·s abordent sous les angles les plus variés la question des paradis fiscaux, une appellation aux relents coloniaux qui provient d'une traduction erronée de l'anglais *tax haven* et que l'indispensable philosophe et intellectuel public Alain Deneault (qui signe d'ailleurs la préface de l'ouvrage) nous a habitué·e·s à considérer plutôt sous l'angle des *« législations de complaisance »*, vendant à peu de frais *« un peu de négativité fiscale et réglementaire »*. Plusieurs des auteur·rice·s qui participent à cet ouvrage parlent également de *« finance offshore »* ; la réalité que recouvrent tous ces termes est sensiblement la même, le défi étant d'offrir des prises sensibles sur ces mécanismes d'évitement fiscal (pardon, « d'optimisation fiscale », et parfaitement légale qui plus est) excessivement opaques et abstraits. L'ensemble de l'ouvrage se lit comme une tentative de cartographie des enchevêtrements juridiques, politiques et éthico-esthétiques reliant empires financiers, sociétés, institutions et pouvoirs étatiques, traquant les différentes activités d'escamotage d'un pouvoir qui nul doute *conspire* et travaille activement à se faire oublier.

PSYCHOGÉOGRAPHIE DU *OFFSHORE*

C'est au collectif RYBN.org, dont l'œuvre *ADM XI* (2015)[1] figure dans l'exposition *Désœuvrer la valeur/Reclaiming Value* associée à ce dossier, que nous devons la coordination de ce volume. En réponse à l'invitation de l'Espace multimédia Gantner, le collectif qui réunit hackers et artistes a amorcé en 2016 une enquête artistique qui se déploie à la manière d'une dérive psycho-géographique situationniste assistée par GPS à travers les centres-villes et autres quartiers d'affaires impliqués dans les réseaux déterritorialisés de la finance *offshore*. Dans le cadre de ce projet intitulé *Offshore Tour Operator*, RYBN.org a en effet géolocalisé des milliers d'adresses de protagonistes mentionnés dans la base de données des Offshore Leaks (ICIJ), laquelle inclut les Offshore Leaks eux-mêmes, les Bahamas Leaks, les Panama Papers ainsi que les Paradise Papers[2]. RYBN.org a organisé plusieurs excursions dans différentes villes du monde (parmi lesquelles Montréal et Toronto), mais le *Offshore Tour Operator* peut également se pratiquer en solo ou en compagnie de quelques ami·e·s motivé·e·s, puisqu'il existe aussi sous forme d'application téléchargeable gratuitement[3]. Plusieurs séries de photographies issues de ce que RYBN.org appelle joliment *« cette chasse aux fantômes de la finance »* ponctuent d'ailleurs le livre, nous amenant à découvrir ou à redécouvrir Londres, Amsterdam, Bâle, Malte, le duché du Luxembourg et l'île Jersey.

Le volume s'articule autour de cinq axes thématiques disparates mais complémentaires : gouvernance *offshore* et politique des proxys ; pratiques artistiques spéculatives sur le fil des modes d'incorporation juridique ; explorations autour de l'art comme actif financier liquide (incluant sa « tokenisation blockchaînée ») ; liquéfaction libertarienne des souverainetés ; et finalement, une enquête étonnante sur les pratiques de privatisation et d'extractivisme liées à la conquête de l'espace. Pour ce qui est de la sélection des textes réunis dans ce livre, RYBN.org explique qu'elle répond à *« l'intime nécessité de rendre accessibles un certain nombre de textes et d'auteurs qui [les] ont accompagnés tout au long de [leur] recherche et qui [les] ont rendus attentifs aux subtiles mutations en cours de la finance offshore ».*

1 — « *ADM XI* est une collection d'algorithmes de trading hérétiques et irrationnels, imaginés par des artistes et des non-professionnels de la finance. Ces algorithmes sont lancés les uns contre les autres dans une compétition acharnée sur un marché organisé et hébergé par RYBN.ORG. » http://www.rybn.org/ANTI/ADMXI/about/?ln=fr

2 — Les Offshore Leaks sont disponibles en ligne à l'adresse suivante : www.offshoreleaks.icij.org.

3 — Sarah Taurinya signe le récit d'une de ces visites téléguidées dans le quartier de la Défense, à Paris, dans ce volume (« J'ai chassé les fantômes de la finance à La Défense »). http://rybn.org/thegreatoffshore/offshore_tour_operator_app/android/oto-0.7-debug.apk

LA CITÉ INCORPORÉE

L'émergence de la finance *offshore* coïncide, dans une large mesure, avec les débuts de la décolonisation et la mutation du dispositif impérial britannique. S'appuyant sur l'influent ouvrage *Les paradis fiscaux. Enquête sur les ravages de la finance néolibérale* (2012), de Nicholas Shaxson, auquel renvoient plusieurs autres auteur·rice·s du volume, Brian Holmes écrit que *« dans l'après-guerre, les élites britanniques historiques qui cherchaient de nouveaux pouvoirs financiers pour remplacer les prétentions militaires d'un empire en voie de disparition ont créé un vaste archipel de zones franches. Une fois mis en place, ces centres opérationnels offshore ont posé un tel problème au capital américain qu'il a fallu en internaliser les principales caractéristiques à travers la déréglementation massive de la finance et de l'industrie. Le prétendu "néolibéralisme" était né, le vampire-fantôme du vieux régime de libre-échange du 19e siècle »*.

Ce cadre d'analyse est développé plus avant par Vera Tollmann et Boaz Levin, cofondateur·rice·s avec Hito Steyerl du Research Center for Proxy Politics à Berlin. Dans leur article « La City et son double : sur la corporation de la cité de Londres et les origines de la gouvernance contemporaine », les auteur·rice·s nous plongent dans une passionnante analyse historique du mode d'organisation de la « City » et de la manière dont celle-ci s'est érigée en capitale financière des XXe et XXIe siècles. On apprend que ses origines remontent à au moins 1067, date à laquelle la corporation-cité de Londres est pour la première fois mentionnée dans une charte royale. Véritable *« cité médiévale représentant le capital »*, elle a préservé au fil du temps son indépendance vis-à-vis de l'autorité du Parlement britannique, où un lobbyiste officiel, le *remembrancer* (remémoreur), est affecté en permanence afin de représenter les intérêts de la corporation. Ironie de l'histoire, celui qui depuis 2003 occupe cette charge au nom de cette cité dans la cité s'appelle Paul Double. Cette institution ancestrale aux fastes coutumes – on peut en apprécier le décorum défraîchi dans le documentaire *The Spider's Web : Britain's Second Empire*, réalisé par Michael Oswald (2017) et dans lequel figure d'ailleurs Nicholas Shaxson – constitue donc *« un mode de gouvernance* sui generis *qui se situe* au-dessus*, avant et au-delà du droit et de l'État – un hybride entre coutume médiévale, obscurité absolutiste et prouesses technologiques du 21e siècle »*.

Forte de ces pouvoirs aussi discrets que discrétionnaires, la City de Londres a progressivement attiré en son sein les plus grandes banques de la planète, participant ainsi activement à la formation de l'euromarché, dont la croissance phénoménale a mené à la fin des accords de Bretton Woods et à l'adoption de taux de change flottants au début des années 1970. Rodrigo Fernandez et Reijer Hendrikse expliquent en effet que si l'ordre mondial d'après-guerre, d'inspiration keynésienne, reposait sur une régulation stricte des économies nationales, *« en 1957, la Banque d'Angleterre a décidé que le change de devises* étrangères *entre prêteurs et emprunteurs non résidents ne serait plus soumis à sa surveillance et à sa réglementation nationales* [...]. *Cet artifice comptable a annoncé la naissance des marchés de l'eurodollar, lesquels ont rendu les prêts en dollars plus rentables dans la Cité de Londres offshore qu'à Wall Street* [...]. *En créant un espace "apatride" non réglementé pour les marchés de capitaux transfrontaliers, la Banque d'Angleterre avait pour objectif de relancer la zone sterling au moment du déclin de l'Empire britannique. Cela a conduit rapidement les dernières dépendances de la Couronne et les derniers territoires d'outre-mer britanniques à se transformer progressivement en paradis fiscaux, la City occupant le centre d'un réseau offshore mondial émergent »*. Autre ironie de l'histoire, cruellement actuelle dans le contexte de la guerre en Ukraine et de la tentative de gel des actifs des oligarques russes : l'URSS a sans doute joué un rôle clé dans ce processus. Au seuil de la guerre froide, craignant de voir ses avoirs confisqués par les États-Unis, elle a en effet décidé de transférer ses dollars à Londres. Entre 1957 et 1960, l'URSS a déposé plus d'un milliard de dollars dans les coffres de la Moscow Narodny Bank, participant ainsi à l'essor de l'eurodollar.

On dénombre aujourd'hui au moins une centaine de zones juridiques opérant comme centres financiers *offshore* (CFO) – lesquels bénéficient tous d'un « droit d'incorporation » octroyé par les États eux-mêmes – qui agissent comme dispositif de comptabilité fictive immunisant les flux de capitaux transnationaux. L'artiste néerlandaise Femke Herregraven donne l'exemple du rôle que joue le quartier d'affaires Zuidas à Amsterdam dans le montage financier appelé « le sandwich hollandais », qui fait des Pays-Bas un des sites les plus appréciés en Europe pour le reroutage des capitaux. Le système de *holding* néerlandais n'offre pas le même secret que les paradis fiscaux, mais il procure une certaine légitimité ainsi que de nombreux avantages fiscaux aux entreprises qui décident de s'établir dans ce pays.

CAPITAL ANONYMAT

Face à l'inévitable sentiment d'impuissance que la finance *offshore* ne manque pas de susciter, on apprécie tout particulièrement que l'ouvrage fasse aussi place à quelques pratiques artistiques spéculatives pour explorer, de l'intérieur, l'espace fictionnel et abstrait de la finance. Le collectif suédois Goldin+Senneby œuvre depuis plusieurs années déjà à la jonction de l'art et de la finance, élaborant une forme de critique institutionnelle portant non pas sur le monde de l'art, mais sur le capital en tant qu'institution. En 2007, il a lancé le projet *Headless*, une fiction tentaculaire qui prend la forme d'un roman policier générant une multitude d'interventions artistiques réelles. Comme l'explique Marie Lechner dans son texte « La finance, un monstre sans tête », l'intrigue met en scène Headless Ltd, une compagnie bien réelle enregistrée aux Bahamas. L'étrange hypothèse au cœur de cette enquête obsessionnelle : et si Headless Ltd était l'incarnation contemporaine de la société secrète Acéphale fondée en 1936 par Pierre Klossowski, Georges Ambrosino et Georges Bataille ? À l'image du mystère entourant cette société secrète, mais aussi des différentes stratégies d'offuscation utilisées par les compagnies *offshore*, Goldin+Senneby n'apparaît jamais directement dans l'enquête, préférant confier les développements de l'intrigue *« digne d'un* Lost *qui exploserait l'écran pour se manifester en différents points du globe »* à des *« légions de sous-traitants »*.

La pratique de Paolo Cirio explore elle aussi, sur un mode davantage *hacker*, la question des modes d'incorporation. Dans le cadre de son projet *Loophole for All* (2013), Cirio a piraté le site Web gouvernemental du registre des sociétés des îles Caïmans, révélant pas moins de 200 000 sociétés internationales incorporées. Cirio a ensuite créé, pour chaque société, de faux certificats d'incorporation et encouragé le public à en faire usage afin de s'exonérer d'impôts. Dans l'entretien qu'il a réalisé avec RYBN.org, Cirio explique que *« cette gigantesque usurpation d'identité d'entreprise a été rendue possible par l'anonymat des sociétés légitimes des îles Caïmans : le secret qui entoure leurs véritables propriétaires permet à tout un chacun de se faire passer pour elles »*. Pour se protéger contre les nombreuses poursuites qui ont découlé de ce *hacking* symbolique, Cirio s'est également incorporé à la Cité de Londres, se plaçant ainsi lui-même dans les zones grises de la loi. Pour se débarrasser des poursuites les plus insistantes, il s'est contenté de publier les lettres d'avocats qu'il recevait, révélant ainsi l'identité de ceux et celles qu'il avait floué·e·s.

La dimension subversive de l'ouvrage s'exprime enfin par la présence en ses pages d'un manifeste aussi lyrique que technique intitulé « Hackback ! Un guide DIY pour voler les banques », signé du pseudonyme Phineas Fisher. Issu de la constellation zapatiste, le document raconte, avec force détails, comment s'y prendre pour pirater une banque, mais aussi en quoi le *hacking* peut être conçu comme une technique de soi antidépressive *(« le hacking fait avec conscience peut être aussi ce qui nous soigne »)*. *La lucha continúa !*

JOEL MASON

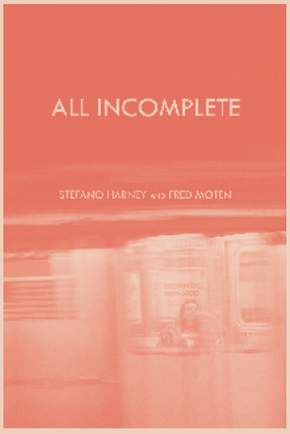
TRADUCTION D'ERIK BORDELEAU

MANIÈRES D'ASSEMBLÉE

ALL INCOMPLETE

STEFANO HARNEY ET FRED MOTEN

Minor Compositions, 2021, 182 p.



All Incomplete, la suite tant attendue de *The Undercommons : Fugitive Planning & Black Study* (2013) de Stefano Harney et Fred Moten, advient afin que, d'une certaine manière, nous n'advenions jamais complètement. Remontant d'en bas, *« d'en dehors du dehors »* du lavage plus blanc que blanc d'une blanchitude malveillante qui, faut-il le souligner, ne se limite pas à la couleur de la peau, Harney et Moten articulent leur refus d'être forcés de répondre aux interpellations du pouvoir, et par là même, leur refus que soit interrompue la manière dont ils vivent toujours déjà, c'est-à-dire en *s'assemblant, en faisant assemblée.* Le livre est dédié à Manolo Callahan, l'un des nombreux complices avec qui les auteurs aiment à se faire prendre en flagrant délit de recherche conviviale. Callahan s'inspire des habitudes d'assemblée formées par les zapatistes du Chiapas, au Mexique, et s'appuie sur le concept de despotisme démocratique proposé par W. E. B. Du Bois pour décrire les fausses nécessités étatiques justifiant la fabrication et le maintien des frontières.

LA CHAIR D'AVANT LE CORPS

Commençons donc par dire que c'est bien une politique avant, après et en deçà des frontières qui a poussé Harney et Moten à écrire *All Incomplete.* Il s'agissait pour eux de décrire la manière dont les sous-statué·e·s ne seront jamais « assez » aux yeux des détenteur·rice·s du pouvoir de l'État et de la blanchitude qui, dans un fantasme mutuel, préfigure ce dernier ; et de montrer que c'est justement cette incomplétude – ce « n'être-pas-assez » – que les gestionnaires invoquent comme faire-valoir pour justifier leurs chimères managériales. Pour Harney et Moten (et Callahan), le despotisme démocratique est un mécanisme malveillant (*wicked*) qui cherche à faire obstacle aux rassemblements des sous-statué·e·s, des mal-étatisé·e·s, non seulement en les dispersant, mais surtout en les « réaffectant », c'est-à-dire en cherchant à caser et à optimiser leur subjectivité de quasi-sujets démocratiques plus ou moins impurs.

Harney et Moten ont écrit *All Incomplete* pour affranchir, ou mieux, pour « dés-obliger » nos puissances charnelles de refus des députations puériles et vertueuses du capitalisme tardif. Ils visent ainsi indirectement les philosophies d'État d'extrême-droite et de pseudo-gauche qui quadrillent abstraitement notre chair. Pour Harney et Moten, à la suite de Denise Ferreira da Silva, ce sont à la fois « le concept de corps » et « le corps autoenclos du concept » qui opèrent cette découpe abstractive et extractive. Ce corps-concept, portable

et fantasmatique, est appliqué sur la chair afin que l'on puisse partout présupposer l'humain pleinement individué. Ce processus fait de chacun·e le terminal d'un mode d'adresse qui le tient perpétuellement en alerte, soumis·e à l'impératif d'optimisation lié à une « éducation complète » ; complète non pas au sens de ce qui donnerait lieu à une fin, mais plutôt de ce qui nous accapare sans cesse et sans reste.

RÉVÉLATIONS REBELLES

Harney et Moten cheminent avec de nombreux compagnons de route. On pense entre autres au poète jamaïcain Mikey Smith (1954–1983) qui, en *« jaywalkant à travers le langage »*, pointe vers ce que cela signifie de renouveler nos modes de rassemblement à même et malgré les schémas logistiques de la société moderne. Il importe de juger l'efficace de ces habitudes d'assemblée en fonction même de leur apparente aberration par rapport à l'idéal de fonctionnalité logistique. Il faut éviter le piège de l'obligation de répondre aux interpellations du pouvoir dans un cadre qui présuppose notre « valeur ». Pour ce faire, disent Harney et Moten, il faut être *apositionnel* vis-à-vis du schéma organisationnel sociétal, à la manière de « Mikey le révélateur rebelle[1] » (*Rebelator*), lequel *« défend notre partialité, notre incomplétude, nos mains dépossédées avec lesquelles nous nous soutenons les uns les autres »* ; être *asynchrone* par rapport au rythme sauvage qui *« existe depuis 500 ans* [...], *mais qui désormais résonne pour lui-même comme le seul et unique rythme »* ; et finalement, être *atemporel* en regard de l'*« émancipation graduelle »* constamment différée et refabriquée par le règne de la logistique en appelant au devenir *« responsable, escompté, dévalué, en-valué »*.

De *The Undercommons* à *All Incomplete*, Harney et Moten ne cessent d'explorer la question de la logistique et de ce qu'ils appellent la « logisticalité ». La première est un vol (*theft*) ; la seconde, une charge collective (*heft*). *« La science capitaliste de la logistique peut être représentée par une formule simple : mouvement + accès »*, écrivent-ils. Mais la logisticalité est une chose différente : c'est un mouvement qui échappe au contrôle des réseaux de propriété. Paradoxalement, l'énergie qui l'anime est aussi ce qui motive la logistique à étendre toujours davantage son emprise. « Against Management », le plus long chapitre du livre et aussi l'une des plus formidables envolées conceptuelles de Harney et Moten, consolide ce que ces derniers se donnent pour mission de faire perdurer : notre capacité indémontrable, incalculable et « sous-commune » à nous mouvoir et à faire mouvement.

SE (DÉ)LIVRER

Tout au long de l'ouvrage, Harney et Moten approfondissent leur pensée de l'outillage et de la convivialité. Il y va de ce quelque chose qui affecte notre chair et qui permet de s'orienter par-delà les repères du corps enfermé et enfermant. *All Incomplete* propose ainsi un outillement de la poétique qui est aussi une poétique immanente de l'outillement. Pour Cedric Robinson, auteur de l'incontournable *Black Marxism* (1983), dont une traduction française paraîtra finalement cet automne aux éditions Entremonde, la tradition radicale noire a créé et développé un réservoir de ressources non orthodoxes auquel la gestion capitaliste se montre fondamentalement insensible, mais qu'elle ne peut finalement jamais non plus proprement objectiver – « empaqueter » –, sinon par à-coups, à l'aveugle. Réifier ou ne pas réifier : voilà une question que nous laisserons volontiers aux puristes de la forme marchandise. Au fil du livre, nous apprenons plutôt à multiplier et à répandre les manières de *packager* notre incomplétude à partir du sans fond et du sans mesure ; manière de sans cesse (se) livrer sans jamais compléter la livraison, afin d'avoir toujours encore quelque chose à offrir, à donner (technique qui participe aussi de ce que l'on appelle la « conservation »). Cette capacité à continuer à recevoir et à donner définit la logisiticalité, selon Harney et Moten. L'horreur de la complétude, en revanche, est la fin du don, la tragédie de la tentative d'échanger le don contre un faux sens du donné, et de le faire précisément à travers l'institution épuisée de l'échange marchand.

Depuis la publication de *The Undercommons* en 2013, Harney et Moten ont choisi leurs partenaires d'étude et leurs lieux de discussion avec discernement et générosité, soucieux des politiques d'assemblée spécifiques à chaque situation. Ils ont accompagné des négociations syndicales et des conflits de travail, partagé le sort de vendeur·euse·s itinérant·e·s d'Asie du Sud-Est et de protecteur·rice·s de la forêt brésilienne, et séjourné dans des fermes coopératives inspirées de l'autonomie italienne. Certains rassemblements ont aussi eu lieu dans les *undercommons* de l'université et du monde de l'art, toujours à l'affût des rapports de force, s'orientant en fonction de ce qui est toujours déjà là, en mouvement. Pour qui veut bien les considérer, chaque situation comporte de petits rebords expérientiels, qui, lorsqu'on les déroule, dévoilent des chapitres inédits d'anté-économie ; des modulateurs pour démultiplier les rythmes ; et des techniques vivantes qui rappellent que nous nous organisons, ressentons et vibrons dans nos os et notre chair, construisant, reconstruisant et débâtissant ce qui nous rend simultanément vulnérables aux puissances de la lisibilité, de l'optimisation et de l'accès. Et nous nous rassemblons et continuons de faire assemblée malgré tout, ici, ailleurs, autrement.

1 – NdT : Harney et Moten utilisent « Rebelator » comme un dérivé de Jean le Révélateur, l'auteur du livre de l'Apocalypse. Ils font ainsi référence au fait que le Révélateur est synonyme du pouvoir prophétique du blues noir dans le sud des États-Unis.

P–48 DE HAUT EN BAS

Philippe Rouy

4 BÂTIMENTS, FACE À LA MER
2012

FOVEA CENTRALIS
2014

MACHINE TO MACHINE
2013

Photogrammes

© Philippe Rouy

SUZANNE BETH

FUKUSHIMA_CAMERA : LA DISCRÉTION DU CINÉMA DE PHILIPPE ROUY

Ces images sont bien connues désormais : on y voit une personne en combinaison protectrice, debout face à la caméra de surveillance fixée sur les ruines des quatre réacteurs nucléaires ayant explosé à la suite du séisme et du tsunami du 11 mars 2011 sur la côte pacifique du Tōhoku, au nord du Japon. Debout face à la webcam installée par TEPCO, la compagnie électrique qui exploite la centrale, l'ouvrier immobile la pointe du doigt pendant 25 minutes environ. C'est ce geste, extraordinaire à bien des égards, qui a poussé le cinéaste français Philippe Rouy à faire un film au sujet de la triple catastrophe de mars 2011, et ces images se trouvent de fait au cœur de *4 bâtiments, face à la mer* (2012), le premier volet de sa trilogie *fukushima_camera*. Ce film sera suivi par *Machine to Machine* (2013), puis par *Fovea Centralis* (2014).

« Je pense qu'on ne peut pas faire plus fort que le geste de l'ouvrier », remarque pourtant Rouy en entrevue. Pourquoi donc faire non seulement un, mais trois films, s'ils sont en quelque sorte voués à être plus faibles que ce qui les a engendrés ? La remarque de Rouy sur la force incomparable du geste du travailleur – en fait, un ouvrier-performeur[1] – résonne en effet avec sa réserve quant à la portée de son propre travail, particulièrement en ce qui concerne sa capacité de « dénonciation », suggérée par la philosophe Élise Domenach, qui conduit l'entrevue, et plus généralement, les « pouvoirs du cinéma ». Sa trilogie, indique Rouy, ne vise ni révélation ni dénonciation, mais semble-t-il plus modestement, elle s'efforce d'*« extraire ces images du statut dans lequel TEPCO souhaite les figer »*, celui où elles rejoignent la posture de l'expertise qui immobilise la pensée en la capturant dans une sphère séparée du monde commun. Je m'intéresse donc à ce qui est activé par le penchant de Rouy pour une certaine faiblesse cinématographique : face à la logique de valorisation maximale régissant l'énergie nucléaire, sa réalisation ne compte pas sur une intensification des pouvoirs du cinéma, mais tend plutôt à désœuvrer toute tentation maximaliste, par la recherche de moyens esthétiques qui fassent de la place à ce qui est anéanti par cette logique même. Le premier volet de la trilogie, *4 bâtiments, face à la mer*, en témoigne particulièrement bien.

FUKUSHIMA_CAMERA

TROIS FILMS DE PHILIPPE ROUY

France, 2012-2014
47 min, 32 min et 50 min

1 – Ce geste est en fait une intervention de l'artiste Takeuchi Kōta, en partie inspirée de la vidéo *Centers* (1971) de Vito Acconci. Sur un blogue anonyme, Takeuchi a décrit son travail en tant que manœuvre dans la centrale accidentée et le dispositif de sa performance (http://pointatfuku1cam.nobody.jp/e.html). Ce travail a donné lieu à l'exposition *Open Secret* à la Galerie SNOW de Tokyo aux mois de mars et avril 2012.

Les trois films de *fukushima_camera* partagent certaines caractéristiques, qui les distinguent des autres films produits dans l'après-mars 2011 : la trilogie porte sur la centrale accidentée elle-même, une usine avec ses édifices et ses machines, mais aussi une institution source d'images. Différents enregistrements faits par TEPCO à la suite de la catastrophe servent de matériau aux films de Rouy, qui relèvent donc du *found footage*, et la trilogie oscille entre documentaire et cinéma expérimental. Les interventions du cinéaste sur les images (cherchées et) trouvées comprennent le montage, l'insertion de texte et, de manière décisive, l'ajout de son, puisque toute la dimension sonore est retirée des images rendues publiques par TEPCO – l'une des manières par lesquelles la compagnie électrique s'efforce de figer et de neutraliser ces images, de les contenir.

Plus spécifiquement, *4 bâtiments, face à la mer* est composé d'images prélevées sur le flux diffusé par la webcam installée par TEPCO à la fin mai 2011, deux mois après la catastrophe, et dont le champ montre une vue générale des réacteurs endommagés, les « quatre bâtiments » du titre. Rouy a travaillé à partir du téléchargement de huit mois de ce flux en collectant peu à peu des « microévénements », comme il les appelle, dont il a tiré un film organisé en trois parties : « l'invisible et le caché », « squelettes enveloppés de soie » et « j'écouterai le reste du chant au pays des morts ».

PARTIE 1 : « L'INVISIBLE ET LE CACHÉ »

Un séisme secoue la caméra et brouille les images, un épais brouillard envahit le paysage et bloque la vue, des gouttes de pluie floutent progressivement l'objectif de la caméra ; un lever de soleil flamboyant éclabousse le ciel de rose, les feuilles des buissons qui flanquent les installations prennent leurs couleurs d'automne, puis, suivant le passage des saisons, voilà les arbustes couverts de neige, la nuit vient et les réacteurs se font spectres. Le film s'ouvre sous les auspices de la matérialité des images et de leur opacité, de leur épaisseur aussi bien que de leur plasticité et de leur potentiel expressif, récusant le postulat implicite à la présence de la webcam, censée offrir un enregistrement transparent de ce qui se trouve devant elle. Au cœur de cette partie introductive se loge aussi un plan qui montre des travaux de réparation en cours, dans lequel un gros objet rectangulaire couvert d'une bâche qui bat au vent pend au bout d'une grue, apparemment sans direction ni objectif, désœuvré. Cette image de suspension, qui est aussi une image suspendue, contredit elle aussi, à partir d'un autre point de vue, la raison d'être de la webcam, qui doit attester que la situation est sous le contrôle cognitif et technique des ingénieurs. La sélection et le traitement des images (montage, ajout de son) contestent ainsi qu'elles pourraient être univoques et parfaitement contrôlées, et les montrent au contraire fuyant de toutes parts.

À l'échelle de la trilogie, les imperfections évidentes, les défectuosités et les défaillances contrastent fortement avec l'idéalisation des infrastructures nucléaires, sources inépuisables de valeur érigées au nom de la sécurité et de la prospérité dans le Japon d'après-guerre, allié des États-Unis de la guerre froide ; mobilisé par la croissance économique comme il l'avait été par la guerre jusqu'à sa capitulation en septembre 1945. Dans les mots du géographe Rémi Scoccimarro, la crise du 11 mars peut *« être analysée comme celle des politiques de développement local mises en œuvre pendant la "haute-croissance économique" (1955-1975).* [...] *Ce sont les mêmes innovations techniques et les mêmes choix d'investissement qui ont permis de remblayer le littoral et de protéger les avancées sur la mer par des digues géantes.* [...] *Or les vagues du 11 mars ont détruit ou submergé la totalité de ces digues et ont dévasté justement les terrains gagnés sur la mer depuis les années 1950*[2] *».*

PARTIE 3 : « J'ÉCOUTERAI LE RESTE DU CHANT AU PAYS DES MORTS »

La troisième et dernière partie de *4 bâtiments* aborde directement cette question essentielle en associant une autre série de microévénements à la bande sonore d'un film promotionnel consacré à la construction de la centrale Daiichi à Fukushima, entamée en 1966. Il s'agit de ce qui est communément appelé, au Japon, un film de relations publiques, dont l'abondante production a accompagné l'alliance de l'État et du capital japonais au principe de la haute croissance économique de l'après-guerre. Une voix hors champ didactique et confiante dans les vertus de l'industrie est accordée à une ligne musicale tour à tour pompeuse, dramatique ou guillerette. Les extraits de la bande-son sélectionnés par Rouy évoquent la collection d'idées convenues qui associent nucléaire et développement : la sûreté des opérations, la résistance des bâtiments aux séismes et aux vagues, le développement de

2 — Rémi Scoccimarro, « 11 mars 2011 : de la vie en préfabriqués à l'assignation à résilience », dans Christian Doumet et Michaël Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2016, p. 135.

Ce qu'on voit à l'écran, c'est la vie : une vie intensément radioexposée, une image de notre condition en régime techno-industriel.

la ville suivant celui de la centrale, les équipements éducatifs et sportifs que celle-ci finance, les *« enfants robustes »* qui y naissent et s'y épanouissent – en un mot, une *« ingénierie innovante »* au service d'une *« grande énergie »* qui améliore la vie.

Tout ça prend un tour tristement ironique dans les suites de la catastrophe, et le télescopage avec les images du présent révèle la violence de ce discours de développement mille et mille fois ressassé. Ceci dans une région du Japon historiquement périphérique et dominée, dont la production d'électricité est destinée à la métropole tokyoïte, cœur vibrant du tout économique des décennies d'après-guerre ; une région d'agriculture et de pêche, des formes de vie vouées à la relégation dans le monde ultraextractiviste de l'énergie atomique. La pollution éternelle des sols, des rivières et de l'océan par les retombées radioactives de l'accident est bien plus une accélération de cette logique qu'une situation nouvelle, inédite, « sans précédent », comme on se plaît à le répéter.

Les huit plans prélevés sur le flux de la webcam associés à la bande-son racoleuse montrent tous des animaux : on voit d'abord ce qui semble être deux *tanukis* (ou peut-être des blaireaux), puis un chat ; suivent une mouche posée sur la caméra, un corbeau qui marche sur l'un des tuyaux fixés au sol, un autre insecte qui parcourt l'objectif, un groupe de corbeaux qui picore au sol, une araignée ; et, enfin, alors que la bande-son s'est tue, une chenille à peine visible qui traverse la lentille en ondulant. Ce qu'on voit à l'écran, c'est la vie : une vie intensément radioexposée, une image de notre condition en régime techno-industriel. La rencontre de ces plans avec les voix de la propagande cinématographique est aussi un appel à la réflexion sur le cinéma lui-même, comme technique de production audiovisuelle, qui peut être accordée, ou non, à la mobilisation de tout – vivants et non-vivants – pour les besoins extractivistes.

PARTIE 2 : « SQUELETTES ENVELOPPÉS DE SOIE »

La partie centrale du film s'organise autour des célèbres images de l'ouvrier-performeur pointant la webcam de TEPCO. La séquence est montrée en entier : on voit la personne arriver, puis se placer vis-à-vis de la caméra en utilisant son téléphone, qui diffuse le flux en direct, pour se repérer ; l'ouvrier lève ensuite le bras pour pointer du doigt la caméra et reste dans cette position pendant 20 minutes environ ; il sort enfin pour une première fois du cadre pour se rapprocher de la webcam, vers laquelle il pointe de nouveau pendant cinq minutes avant de quitter définitivement son champ.

L'image endurante du travailleur faisant silencieusement face à l'œil mécanique de TEPCO n'est pas montrée seule : après quelques minutes, elle rapetisse pour n'occuper que la moitié du cadre, alors que l'autre moitié montre d'autres extraits de l'enregistrement, donnant lieu à la cohabitation de deux textures temporelles très différentes. Rouy décrit cette deuxième partie comme celle du « temps humain », par contraste, sans doute, avec le vertige du temps nucléaire ; et, de fait, il y a des personnes, enveloppées dans des combinaisons protectrices, gantées et masquées, dans tous les plans de la partie gauche du *split screen*. Les activités qu'elles conduisent semblent assez simples, presque triviales, à des lieues de la sophistication technologique associée aux tâches atomiques : on les voit principalement marcher à la file, transportant parfois quelque chose, des outils sommaires comme des cordes ou un tuyau en plastique. L'expertise nucléaire et l'apologie de la sécurité s'y présentent plutôt sous la forme du sacrifice humain aux dieux impitoyables de l'économie.

Dans l'autre moitié de l'écran partagé, le travailleur se tient debout et tend son bras, des activités qui requièrent simplement d'être tenues, d'exercer un tonus musculaire minimal dans un flirt avec la passivité. Par contraste les allées et venues des travailleurs tendent à faire de la gestion de la catastrophe une sorte d'agitation, une agitation terrible, hautement toxique, une image de l'envahissement de notre capacité d'action par le règne des fins, comme pourrait le dire Giorgio Agamben.

Ainsi, l'endurance du geste du travailleur est transmise aux images elles-mêmes, la séquence endurante. Le traitement de Rouy reconduit et amplifie l'intervention, extraordinaire et simple à la fois, qui interrompt les images de la webcam bien que l'enregistrement se poursuive, comme en témoigne le remuement des feuilles. Produisant une image pratiquement immobile, il introduit un arrêt là où il n'est censé exister qu'autre chose : un flux. En faisant entrer les images elles-mêmes dans le registre du geste, où il n'est plus question *« ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter »* (Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, 1995), *4 bâtiments* leur restitue la possibilité d'être autres, il les désœuvre et les démobilise. En prolongeant le geste de celui qui pointe, le film désœuvre la tendance partagée par l'énergie nucléaire et les images animées à se rapporter au monde comme à un fonds à valoriser. La technique cinématographique renoue, ainsi, avec l'ouverture de ses usages possibles.

LORNA BROWN

TRADUCTION DE LUBA MARKOVSKAIA

ENCHANTEMENTS

Gabrielle L'Hirondelle Hill vit et travaille sur les terres non cédées des peuples Sḵwx̱wú7mesh, Musqueam et Tsleil-Waututh (Vancouver), loin de ses territoires ancestraux, situés à proximité de ce que l'on appelle Edmonton[1]. Consciente des enjeux que soulève sa présence dans cet espace, Hill adopte dans son travail une approche critique fondée sur la recherche. Chacun de ses projets est pour elle l'occasion de prendre en considération les particularités d'un territoire et de réfléchir à la façon dont celui-ci en vient à appartenir à un groupe ou à un individu.

Dans l'histoire coloniale spécifique à la région du monde que nous habitons, pour prendre possession d'une terre, un homme blanc, généralement britannique, se livrait jadis au rituel législatif suivant : il enfonçait quatre pieux dans le sol, puis demandait à l'intendance de la colonie de reconnaître sa revendication en tant que première occupation de ce territoire. Une fois la reconnaissance accordée, la terre devenait propriété foncière, comme par magie. Par ce processus, on faisait disparaître, également par la pensée magique, la présence manifeste des peuples autochtones, du moins conformément au droit patrimonial britannique, puis canadien. Cette requête, cette invocation qui permettait de se prévaloir d'un *droit de préemption*, cherchait à radier les temps immémoriaux, à nier l'époque d'avant la rencontre ; c'était une duperie, une supercherie, une chimère.

Pourtant, une telle magie peut être renversée par un contre-sort, la propriété foncière étant une notion précaire qui exige un renforcement constant de la part de l'État. Sa valeur instable et contingente occasionne une grande anxiété chez les populations issues de la colonisation, qui sentent bien que leur patrimoine et leur statut social reposent sur une assise bancale : la fausse prémisse d'un territoire prétendument vierge. Les mécanismes légaux épaulés par les technologies de la mesure et du langage – la chaîne d'arpenteur, les caractères inscrits sur du papier – s'unissent pour exercer un pouvoir sur le monde matériel, pour donner à l'immobilier sa valeur immuable.

1 – Née à Comox, en Colombie-Britannique, Gabrielle L'Hirondelle Hill appartient, du côté de sa grand-mère, à la Première Nation de Papaschase, Lac Sainte-Anne, et à la bande Michel, toutes deux du centre de l'Alberta.

Pre-emption, *Improvement* et *Highest and Best Use* (2020) : ainsi s'intitulent trois des sculptures que Hill a réalisées pour sa série *Four Effigies for the End of Property*. Chacun des titres reprend des termes employés par le géographe Nicholas Blomley dans son ouvrage *Unsettling the City : Urban Land and the Politics of Property* (2003). L'expression *property improvement* renvoie à une condition pour obtenir des concessions de terres, stipulant que le territoire doit être exploité et rentabilisé. *Highest and Best Use* évoque la permission de développer le territoire, un règlement additionnel, et ultérieur, visant à s'assurer que la terre procure un capital et que son existence est entièrement vouée à une exploitation lucrative. Tout comme le Canada et les États-Unis sont des États-nations inséparables de leur économie, la perte de toute relation au territoire, hormis l'extraction et le profit, est indissociable du capitalisme.

Les philosophies et structures de gouvernance autochtones ont été formées sous des systèmes économiques différents, auxquels elles sont consubstantielles. Le tabac, originaire du Pérou, représentait avant la colonisation la valeur d'échange principale. La plante a ainsi voyagé aux quatre coins des Amériques pendant des millénaires – une période si longue que ses différentes variétés se sont adaptées à une grande diversité d'écosystèmes, de Haida Gwaii à Hawaï. Si mes connaissances en histoire du commerce du tabac d'avant les premiers contacts sont lacunaires et restreintes à un contexte particulier[2], je crois comprendre que sa traite ne reposait pas sur l'accumulation individuelle, mais bien sur la diffusion et la circulation de dons. L'éthique qui régit encore aujourd'hui une grande partie des pratiques autochtones est reconduite et consolidée par l'offrande du tabac : si tout le monde donne tout aux autres, chacun·e aura ce qu'il lui faut pour vivre – une vision de l'économie fondée sur l'abondance. Le tabac est offert pour toutes sortes de raisons et dans différents contextes : il est proposé avant n'importe quel échange, et l'accepter signifie que l'on veut bien entrer en relation avec la personne qui nous le présente. Le tabac est le fil rouge qui relie les histoires économiques et les rapports commerciaux de nombreux peuples autochtones, en reconnaissance de l'interdépendance universelle qui s'exprime à travers cette réciprocité.

2 – Ressource pédagogique : https://saskmath.ca/tobacco-offering/

En s'appropriant la culture du tabac à des fins lucratives, les premiers colons en ont détourné la valeur pour l'intégrer dans le système économique des plantations et de l'esclavage, qui reposait de façon instable sur les campagnes d'éradication et d'expropriation des peuples autochtones. Dans la première colonie états-unienne, en Virginie, des « billets de tabac » consignant le volume de feuilles en cours de séchage dans un entrepôt ont initialement servi de monnaie d'échange. L'offrande qui avait auparavant une valeur symbolique acquérait donc un statut de marchandise et exigeait par le fait même un inventaire d'actifs. Des décennies de réglementation de plus en plus interventionniste, de négociation interculturelle et de taxation se mêlent aux trajectoires multiples de cette substance visqueuse, en un enchevêtrement complexe de protocoles, de règlements, de tarifs et de significations.

Le tabac, en tant que matière, opère sur différents registres dans le travail de Hill. L'artiste fait la lumière sur lesdites trajectoires et les protocoles régissant son commerce, mais elle s'intéresse également à ses caractéristiques – ou propriétés – formelles et matérielles, une fois la substance transmuée en œuvre d'art. Infusé dans l'huile, effiloché en grandes quantités, enveloppé de membranes fragiles puis entassé, le tabac, chez Hill, échappe aux tentatives de le confiner au statut de produit industriel. Son arôme, la plus flagrante de ses qualités intrinsèques, se déplace des sculptures vers le public, émanant des formes emmaillotées pour embaumer l'espace et pénétrer les poumons. Infiltrant les lieux et les corps, le tabac matérialise la question fondamentale que pose l'artiste : que peut la sculpture ? Exerce-t-elle un pouvoir sur les choses en les représentant ?

EFFIGIES

Au fil des recherches qu'elle a menées dans les archives pour retrouver des exemples de sculptures cries dans l'histoire de l'art, Hill a appris que les anthropologues appelaient « effigies » les représentations et les objets figuratifs. Ce terme aux racines latines et françaises désigne des figures symboliques fabriquées avec des vêtements et rembourrées de végétaux combustibles. Dans les archives européennes des années 1670, on commence à voir apparaître des occurrences d'effigies brûlées ou pendues, généralement en guise de châtiment symbolique infligé à un criminel qui aurait échappé à la juridiction des autorités. L'effigie fait exister quelqu'un ou quelque chose qui n'est pas présent en chair et en os, une idée ou une identité que l'on peut châtier à l'occasion d'un rituel public, ou du moins faire la démonstration de sa punition. Dans ces rites, qui s'accompagnent généralement d'une grogne populaire, l'effigie – à la fois anathème et bénédiction – libère tant l'individu représenté que la communauté.

L'œuvre *Counterblaste* (2021) convoque le procédé substitutif de l'effigie, qui consiste à rembourrer un costume incarnant une personne ou une instance absente, à l'orner d'accessoires et de traits distinctifs, et à l'exposer devant la communauté. Cependant, l'impression de résolution ou de conclusion que l'on cherche à atteindre par la pratique de l'effigie est absente des codes et rituels de l'art contemporain. Les bas collants – cette seconde peau qui gomme les imperfections et la pigmentation des jambes féminines tout en les esthétisant – se transmuent en une enveloppe extensible contenant des kilos de tabac. Ainsi féminisée, la substance est étirée et façonnée en une figure allongée rappelant une sculpture funéraire, ou encore une odalisque. Posée sur une estrade, la créature en espadrilles, avec ses oreilles de lapin capitonnées, ses mamelons multiples et sa position, étendue sur le flanc, évoque l'anticipation gonflée de nuits passées à donner le sein, ou alors une mère lapine reposant dans son nid.

La fécondité prodigieuse des lapins est une véritable corne d'abondance pour les communautés autochtones, dont l'économie repose en grande partie sur la trappe. Grâce aux lapins, qui représentent une source d'alimentation stable, prévisible et nutritive, les femmes peuvent nourrir la communauté entre deux saisons de chasse. Sous le patriarcat, en revanche, l'archétype du lapin est associé à une sexualité féminine fertile, abondante et docile face à la domination masculine. Les *Playboy Bunnies* n'évoquent pas la procréation, figeant plutôt le rituel nuptial à l'étape de la séduction – ou de l'appât, avant le piège et la trappe. En anglais, au XVI^e^ siècle, « lapin » se disait *coney* – du latin *cuniculus*, en passant par l'ancien français « conin » –, un terme apparenté à *cunt*, vocable vulgaire pour désigner l'organe sexuel féminin. Hill rattache le pouvoir symbolique et incantatoire de ces mots à ses figures anthropomorphes de façon à contester la tradition occidentale, qui dégrade les rapports entre êtres humains et animaux, entre hommes et femmes. Dans le travail de l'artiste, les lapins incarnent la plénitude, et non le désir éphémère.

CERCLES

Le projet *Coney Island Baby* (2018) réunissait plusieurs artistes du réseau de Hill – Jeneen Frei Njootli, Chandra Melting Tallow et Tania Willard – à la BUSH Gallery, tenue par Willard, sur les terres Secwépemculecw de la Nation Secwépemc, pour trapper le lapin. Or, n'étant pas tributaires du savoir – transmis de façon matrilinéaire – entourant la pose de collets à lapins, ces artistes autochtones sont rentré·e·s bredouilles, comme on peut le constater dans la vidéo tournée par les cinéastes Amy Kazymerchyk et Aaron Leon. Dans ce film documentant leurs tentatives, c'est donc en fin de compte un lapin provenant d'une ferme locale, celle de Don Arnouse, que dépèce Njootli. On la voit détacher délicatement la peau de la chair, celle-là même qui a nourri les visiteur·euse·s lors du vernissage, puis chaque vendredi pendant la durée de l'exposition. À leur entrée dans le centre d'artistes Western Front, à Vancouver, les visiteur·euse·s se voyaient offrir une portion de ragoût de lapin. Leur hésitation quant au protocole à suivre et aux règles de bienséance à respecter, et leur embarras devant l'offrande inattendue de l'artiste témoignaient bien des rapports complexes que nous entretenons avec l'espace de l'art contemporain et de nos attentes envers celui-ci. La consommation du ragoût, son entrée dans notre corps, s'accompagnait d'une forte charge symbolique. Parallèlement, on nous incitait à ruminer, à contempler les vérifications routinières, rythmées et silencieuses des lignes de trappe, le débitage du gibier et sa cuisson – une économie de la sustentation.

La communauté artistique à laquelle appartient Hill propose une économie alternative, un antidote à l'individualisme outrancier du milieu des arts visuels à l'ère du capitalisme. Les pratiques collaboratives et le brouillage auctorial qui en résulte menacent la création et l'extraction de valeur à partir d'objets considérés sur le marché comme des œuvres d'art. Toutes les œuvres sont issues d'une communauté de dialogue, de réflexion et de fabrication, et le présent portfolio reconnaît et réaffirme leur inscription dans une approche collective de l'art contemporain. En mettant à l'avant-plan les relations entre les artistes du passé, du présent et de l'avenir, ces œuvres déploient la notion d'identité artistique pour y accueillir les ancêtres, les collaborateur·rice·s et les générations futures.

Dans *Basket Rescue Operation (talking to Peter Morin and remembering Dana Claxton's talk for the CAMDO in Whistler)* (2017), Tania Willard installe dans l'espace d'exposition un panier d'écorce de bouleau déniché dans une friperie. Avec le choix du titre, elle reconduit la pratique de la citation, courante dans l'histoire de l'art, qui consiste à doter une œuvre d'une autorité et d'une valeur ajoutée en l'associant à une autre, déjà auréolée d'estime. Chez Willard, la citation fonctionne différemment : l'artiste donne une crédibilité à la critique des pratiques muséales en reprenant les paroles de Dana Claxton, artiste d'origine lakota, prononcées au congrès de l'Organisation des directeurs des musées d'art canadiens (ODMAC) : « *Give it all away and start again* » (« Donnez tout ce que vous avez et reprenez de zéro »). En présentant sa récupération du panier comme une opération de sauvetage – à partir de l'économie de la revente qu'incarne le magasin d'occasion –, elle renvoie aux performances de l'artiste tahltan Peter Morin. Celui-ci réchappe des objets culturels conservés dans des collections ou des inventaires pour les extraire de leur historique de dépossession, inversant ainsi le pillage du travail artistique des ancêtres à des fins de marchandisation. Willard, elle, vient ébranler la valeur de l'objet en tant qu'artefact de musée en intervenant à l'aide de techniques contemporaines (le découpage au laser du texte et la pellicule autocollante) sur de l'écorce de bouleau et de la racine de cèdre dites « authentiques ». Willard revendique la capacité à recontextualiser, à réinterpréter et à prolonger le travail des générations qui l'ont précédée – ce que Morin appellerait un « éveil » (*awakening*) de biens ancestraux séquestrés. Ce faisant, elle dégonfle l'autorité des agents et institutions allochtones qui s'octroient le droit de nommer ces objets, de les faire circuler et d'en déterminer la valeur et l'authenticité. En délivrant le panier et en renforçant sa portée symbolique grâce à la citation de Claxton, dont les mots se détachent sur un fond de cuivre éclatant, Willard met en cause les pratiques muséales, prenant à témoin sa communauté artistique. Elle remet également en doute les critères selon lesquels, suivant la logique capitaliste, un objet ou un matériau est considéré comme un produit dérivé, rejet ou surplus, et propose une nouvelle économie de la valeur.

Les artistes dévoilent les vertus transformatrices et alchimiques de ces tâches traditionnellement féminines que sont le tissage, la décoration, la protection et la conservation, et étendent l'espace de la domesticité, au-delà des quatre murs de la maison, à l'ensemble du territoire. Selon Chandra Melting Tallow, musicienne, artiste visuelle et cinéaste de la Nation Siksika, le travail consistant à juxtaposer des objets du quotidien (draps, rubans) et des fragments spirituellement chargés (cheveux, clochettes, franges) a pour effet de réanimer la matière introduite dans la galerie et de lui redonner son

cadre métaphysique – comme c'est le cas dans le projet *IIKAAKIMAT* (2020). La disposition d'éléments familiers aux côtés d'accessoires dotés d'une aura surnaturelle est une démarche qui repose sur le contexte distingué de la galerie tout en discréditant la légitimité de celui-ci. Les œuvres de performance de Jeneen Frei Njootli telles que *snow crust and sinew* (2018) sont rarement enregistrées, mais elles emploient des microphones de contact, des consoles de mixage et des amplificateurs pour rehausser le son de la puissante friction des bois de caribou contre les murs de la galerie[3]. Les sons produits par les gestes de Njootli nous transportent à la fois dans le passé et dans un avenir possible – le vrombissement assourdissant de hordes colossales en déplacement ; la distorsion et la compression du signal émis par une éventuelle résurgence de l'espèce. Les panaches ne sont plus trophées ni débris ; ils libèrent leur énergie refoulée, faisant déferler leur puissance spirituelle et métaphysique. Dans l'installation *my auntie bought all her skidoos with bead money* (2018), la partition de Njootli est formée de sa voix chantée qui se réverbère sur les immenses plaques d'acier disposées dans la galerie. L'artiste a d'abord pressé contre sa peau des perlages réalisés par des femmes de sa famille, puis a transféré les motifs ainsi créés sur les plaques d'acier avec de la graisse. Les traces de cet artisanat traditionnellement féminin, inscrites dans l'interaction entre la graisse et le métal, réagissent à l'humidité et à la température, et sont tantôt apparentes, tantôt invisibles[4]. Cette démarche permet à Njootli de réaffirmer la présence de sa communauté tout en contestant l'exposition de biens culturels au regard colonisateur : force et influence sont relayées par le pouvoir du son transformé, amplifié. L'effet produit est puissant, malgré la perception de ces objets en tant que sous-produits, rebuts ou excédents – comme les étoffes et les cartons chez Melting Tallow, ou encore les goupilles de canettes et autres babioles dans *Counterblaste* de Hill. Les débats que soulèvent les œuvres de ces artistes ouvrent la porte à une compréhension plus vaste de soi et de l'autre en accordant davantage de poids à la relation entre les deux. L'offrande et la réception en tant que pratiques collectives, la citation et la reconnaissance des influences et des responsabilités – tout cela permet de revendiquer une subjectivité diffuse et partagée qui s'étend dans le passé et dans l'avenir pour rejoindre les ancêtres aussi bien que les descendant·e·s.

La communauté artistique à laquelle appartient Hill propose une économie alternative, un antidote à l'individualisme outrancier du milieu des arts visuels à l'ère du capitalisme.

3 – Description de son installation sonore au centre d'artistes Mercer Union, 2018.

4 – Contemporary Art Gallery, https://cagvancouver.org/exhibition/jeneen-frei-njootli.

INFLUENCE

En anglais, le mot *charm* renvoie à la fois aux talismans, ces objets tout-puissants, et aux sortilèges, ces paroles que l'on prononce pour enchanter, protéger ou guérir. Ces charmes – matériels comme incantatoires – se distinguent des sorts que l'on jette pour causer préjudice. Si un sort est prononcé et répété correctement, le souhait qu'il incarne se matérialisera, peu importe les conséquences. Les charmes peuvent conjurer les intentions maléfiques, tandis que les sorts comme le droit de préemption mettent en branle des forces invisibles telles que les frontières, les limites, les démarcations de propriété et l'argent. Tania Willard a créé sa série *Snowbank and other Investments* (2020) à partir d'un banc de neige de six pieds de haut qui s'était accumulé sur sa terre natale. Au fil des bordées de neige, elle s'est mise à projeter des images sur la surface étincelante, un geste s'inscrivant dans sa démarche de revendication du territoire par son usage continu. Elle avance que l'activité artistique, et donc l'esthétique décoloniale, possède la même légitimité territoriale que celle accordée à la chasse et à la cueillette. Au fil du temps, les projections sont devenues une série d'œuvres d'assemblage intégrant des rubans et des chaînes, des queues de chevreuils et de l'écorce de bouleau. Les images et matériaux ont pour effet de concrétiser les termes abstraits employés dans les œuvres, comme « portefeuille de placements » et « marché intérieur ». En ramenant littéralement l'autorité économique sur la terre ferme, l'artiste démasque le caractère frauduleux du concept de croissance infinie sur une planète aux ressources épuisables. Les démarcations de propriété sont un non-sens pour les animaux et les plantes, le sol et la température, et leur libre circulation est un modèle à suivre.

Les œuvres de Hill – *Counterblaste*, *Spread* (2021), *Trade* (2019) et *Cousin* (2019), ainsi que *Disintegration* (2019), *Dispersal* (2019) et *Wave* (2021) – réanime le tabac en le transformant en œuvre d'art et profitent de ce statut pour le faire passer en contrebande par-delà les frontières imposées par l'État (dans sa forme actuelle). En transgressant les restrictions qui régissent le commerce de cette substance contrôlée sur le marché international, Hill redonne au tabac la vigueur et la longévité d'une offrande, unissant l'artiste et les spectateur·rice·s dans un échange réciproque. Si les œuvres *Disintegration*, *Dispersal* et *Wave* prennent la forme de drapeaux et sont affichées de façon à évoquer ceux-ci, ce sont en fait des antidrapeaux : ces emblèmes sacrés du nationalisme, hissés bien haut pour être reconnus de loin, sont ici trop fragiles et friables pour incarner une appartenance robuste. Croulant sous leur propre poids, sur le point de se désintégrer, ils nous rappellent que les formations politiques sont transitoires. Loin de représenter une utopie, ces drapeaux effrités nous font plutôt la promesse que les choses finissent toujours par changer, par se transformer.

P—52 COUSIN
2019
Bas de nylon, tabac, chardon, breloque en forme d'araignée, pissenlit, fil
Photo—Cemrenaz Uyguner

P—54 PREEMPT
2017
Artéfacts aliénés du North Vancouver Museum and Archives
Avec l'aimable permission de l'artiste, de la Kenderdine Art Gallery, Saskatoon, et de COOPER COLE, Toronto

P—55 HIGHEST AND BEST USE (DÉTAIL)
2017
Artéfacts aliénés du North Vancouver Museum and Archives
Avec l'aimable permission de l'artiste, de la Kenderdine Art Gallery, Saskatoon, et de COOPER COLE, Toronto

IMPROVE (DÉTAIL)
2017
Artéfacts aliénés du North Vancouver Museum and Archives
Avec l'aimable permission de l'artiste, de la Kenderdine Art Gallery, Saskatoon, et de COOPER COLE, Toronto

P—57 **Gabrielle L'Hirondelle Hill, Jeneen Frei Njootli, Chandra Melting Tallow, Tania Willard**
CONEY ISLAND BABY
2018
Images fixes tirées de la vidéo
Crédit—Aaron Leon et Amy Kazymerchyk

P—58.59 COUNTERBLASTE
2021
Bas de nylon, tabac, goupilles de canettes de bière, fleurs en plastique, fleurs séchées, boucle d'oreille perlée par Cheryl L'Hirondelle, fil, breloques, espadrilles, boucles d'oreilles en fourrure de lapin, vernis à ongles
Photo—Jessann Reece

P—61 **Tania Willard**
BASKET RESCUE OPERATION (TALKING TO PETER MORIN AND REMEMBERING DANA CLAXTON'S TALK FOR THE CAMDO IN WHISTLER)
De la série *Only Available Light*
2016
Panier en écorce de bouleau (récupéré chez un antiquaire), racine de cèdre, feuille de cuivre, texte découpé au laser
Photo—Michel Brunelle

P—62 **Chandra Melting Tallow**
IIKAAKIMAT
2018
Vue de l'installation
Avec l'aimable permission de l'artiste

P—63 **Jeneen Frei Njootli**
SNOW CRUST AND SINEW
2018
Installation sonore, vue de la performance
Mercer Union, Toronto
Photo—Toni Hafkenscheid

P—65 ORINOCO NOTE
2017
Fil, tabac de Virginie
Avec l'aimable permission de la Art Gallery of Alberta

JADE ALMEIDA

UNE AMBITION DU POUVOIR INATTENDUE

ET MAINTENANT LE POUVOIR. UN HORIZON POLITIQUE AFROFÉMINISTE

FANIA NOËL

Cambourakis, 2022, 128 p.

Et maintenant le pouvoir. Un horizon politique afroféministe de Fania Noël est un essai radical qui interroge la notion de pouvoir depuis la position de femme noire en tant que sujet politique. Noël est, entre autres, cofondatrice du collectif MWASI, coorganisatrice du camp décolonial de 2016 (ce qui lui vaudra d'être la cible d'attaques politiques et médiatiques féroces, sur lesquelles elle revient dans son essai), membre fondatrice de la revue *AssiégéEs*, et c'est à partir de ce rôle d'activiste qu'elle joue à l'extérieur de l'université qu'elle tenait à rédiger cet ouvrage. L'Histoire démontre en effet que le monde universitaire abonde en instances d'extraction, mais aussi de dépolitisation et de délégitimation du travail des activistes. C'est avec une conscience aiguë de ces rapports de force inégalitaires que l'autrice choisit donc de revenir dans ce livre sur ses écrits des dix dernières années.

LE SINGULIER À L'IMAGE DU PLURIEL

L'ouvrage débute par une anecdote, celle d'une soirée passée dans la cuisine d'un appartement en banlieue parisienne. Des festivités se préparent et Noël, jeune adolescente, se retrouve assignée à la cuisine, tandis que les garçons jouent à des jeux vidéo. La soirée s'annonce longue et fastidieuse, mais elle se transforme pourtant en un espace de socialisation formateur pour la jeune femme : elle y expérimente pour la première fois la sororité. Entre les casseroles, les planches à découper et les pilons, dans une cuisine où neuf femmes sont rassemblées, Noël découvre les confidences, les rires, les anecdotes et les échanges dans un contexte non mixte. Elle considère cette expérience comme le fondement de son approche de la condition complexe des femmes noires.

Ce travail s'inscrit dans un corpus féministe noir, mais aussi dans une chronologie de luttes menées dans l'Hexagone. L'exercice est complexe, car l'autrice travaille à réinscrire les luttes des femmes noires dans un contexte national caractérisé par leur marginalisation, leur décrédibilisation et leur invisibilisation. À partir d'un point de vue intime, elle tisse des liens avec l'expérience plurielle et collective. Ce va-et-vient constant entre le « je » de la militante afroféministe et le « nous » du mouvement politique situe sa pensée dans l'héritage des féminismes noirs : la reconnaissance et la valorisation de l'expérience spécifique des femmes noires, l'importance de faire le lien entre le vécu individuel et le collectif, mais aussi la nécessité de faire de la conscientisation et de la théorisation

L’ouvrage s’adresse prioritairement aux femmes noires et, de ce fait, il devient un guide d’organisation politique autant qu’une mise en garde contre les écueils et les barrières à venir.

des outils de lutte. Néanmoins, cet ouvrage n’est pas un récit de soi. Si l’autrice ancre son propos dans son militantisme, elle ne se cantonne pas pour autant au témoignage. Le récit collectif prend le pas sur le récit individuel, dans une approche radicale du droit à la production idéologique. Radical, son discours l’est, car il est émis par un sujet qui n’est jamais pensé comme autonome. Elle explique que *« la société nous amène à déprécier tout ce qui se rapporte aux femmes et [à leur] travail (non rémunéré), et que le rôle des féminismes Noirs est d’appréhender la complexité de la condition des femmes Noires sous le patriarcat »*.

LIGNE DE RUPTURE *MADE IN FRANCE*

Dans le chapitre intitulé « Ces kilomètres qui nous séparent », Fania Noël commente une tribune de Martine Storti publiée dans *Libération* en 2017. Son analyse met en relief la fracture historique que constitue l’introduction de l’enjeu racial dans les luttes contre le patriarcat, ainsi que les points de rencontre entre le féminisme dit « universel » et les velléités nationalistes néolibérales : *« Ces positions réactionnaires traduisent l’impossibilité pour ces organisations de penser l’égalité comme un concept radical, qui permette aux sujets politiques de définir leur propre agenda au-delà des cadres de référence qui leur sont alloués préalablement. »* Face à cela, Noël souligne l’importance de l’afroféminisme conçu par et pour les femmes noires, cet afroféminisme qui ne recherche ni l’intégration ni la libération sous conditions : *« Nous ne pouvons nous permettre le luxe d’attendre que les un·e·s et les autres parcourent ces kilomètres pour avancer dans nos luttes pour la liberté et la justice. Nous sommes convaincues de la nécessité de construire des ponts et des solidarités, mais nous ne ferons jamais passer au second plan notre libération ; ce n’est pour nous ni acceptable ni négociable. »*

Si, sur le plan théorique, cet essai emprunte donc à certaines grandes figures du *black feminism* états-unien, il historicise par ailleurs les luttes des femmes noires dans le contexte français. L’ouvrage souligne toute la violence, mais surtout le particularisme, qui distingue le traitement des femmes noires en France, prises en étau entre *« l’hétérosexisme des organisations Noires [et] la négrophobie des mouvements féministes majoritaires ou antiracistes »*. L’autrice se penche notamment sur le déploiement du concept d’intersectionnalité depuis la traduction du terme en 2005. Son introduction dans le milieu universitaire français a provoqué une opposition farouche, exemplifiée par de multiples débats, tant au sein des institutions qu’en dehors de celles-ci. L’intersectionnalité est dès lors devenue l’objet d’affrontements concernant sa définition et sa portée idéologique, lesquels participent à sa dépolitisation et à sa décontextualisation. De fait, plus le terme gagne en popularité, moins les femmes noires sont concernées par celui-ci. On assiste même à une instrumentalisation du concept, qui devient une arme pour attaquer et décrédibiliser les mouvements antiracistes et féministes.

Chercher à obtenir le pouvoir collectivement est au cœur de la pratique et du propos de l’activiste : dans le contexte décrit, comment comprendre la manière dont se déploie le pouvoir contre les femmes noires ? Mais aussi comment s’emparer collectivement de celui-ci, et comment le redistribuer ? L’ouvrage s’adresse prioritairement aux femmes noires et, de ce fait, il devient un guide d’organisation politique autant qu’une mise en garde contre les écueils et les barrières à venir. Son propos reste néanmoins pertinent pour le plus grand nombre, notamment en raison de l’analyse des questions de solidarité des luttes qui y est présentée. L’essai est court, mais il propose de répondre à une question que Noël avait posée dans sa première publication, *Afro-communautaire : appartenir à nous-mêmes* (2019) : *« comment faire pour que l’on puisse tou·te·s vivre des vies dignes ? »* Il faut travailler à un projet de société autre, penser l’utopie à partir d’actions concrètes. *« Cet essai est une proposition afroféministe radicale pour toutes les conditions subalternes, une déclaration qui vient signifier au plus grand nombre l’intention révolutionnaire que porte l’afroféminisme. Cette déclaration ne vient ni demander, ni réclamer ; elle vient notifier un projet qui vise à faire advenir un monde nouveau. »* Et comme l’annonce le titre de l’ouvrage, l’idéal de la révolution est à l’horizon, mais sa planification doit se faire au quotidien pour que, le jour venu, nous soyons prêt·e·s.

MARILYNE LAMER

LE ROMAN D'AMOUR À L'ÉCOLE DES SENTIMENTS

L'AMOUR COMME UN ROMAN. LE ROMAN SENTIMENTAL AU QUÉBEC, D'HIER À AUJOURD'HUI

MARIE-PIER LUNEAU ET JEAN-PHILIPPE WARREN

Les Presses de l'Université de Montréal, 2022, 368 p.

« Lorsque nous arriverons au degré de science qui nous permettra de faire une histoire naturelle des cœurs, de les nommer, de les classer en genres, en sous-genres, en familles, en crustacés, en fossiles, en sauriens, en microscopiques, en… que sais-je ? alors, mon bon ami, ce sera chose prouvée qu'il en existe de tendres, de délicats, comme des fleurs, et qui doivent se briser comme elles par de légers froissements auxquels certains cœurs minéraux ne sont même pas sensibles. » (Balzac, *La peau de chagrin*, 1974 [1830]) Cet inventaire des cœurs, des sensibilités et des passions auquel songe le jeune Raphaël de Valentin montre que la quête amoureuse peut revêtir des formes variées et que la félicité des amants ne saurait être tenue pour acquise. En tant que constructions sociales soumises aux aléas des mœurs, les intrigues amoureuses ont certainement beaucoup à nous apprendre sur la façon dont la société a évolué au fil des siècles. Dans *L'amour comme un roman*, Marie-Pier Luneau et Jean-Philippe Warren entreprennent une tâche colossale, celle de dresser un portrait de la société québécoise à travers l'étude de 300 romans d'amour publiés depuis le XIX[e] siècle.

GIRL MEETS BOY

Dans *L'amour comme un roman*, le roman sentimental, c'est la *fabula* du « *girl meets boy* ». En s'appuyant sur les travaux d'Ellen Constans pour analyser un genre qu'ils veulent protéiforme, Luneau et Warren s'intéressent néanmoins à une forme bien spécifique du roman d'amour : celui qui met en scène un « elle » et un « lui » qui sont destinés à s'aimer, qui rencontrent des obstacles, mais dont la quête amoureuse se solde par un retentissant triomphe. Les auteurs soutiennent avoir *« affaire à un seul genre de récit fictionnel, puisque les mêmes éléments structurels et thématiques, les mêmes motifs obligatoires et bien des motifs variables récurrents sont inscrits dans les réalisations »*. La force de ce canevas, postulent Luneau et Warren, repose sur sa simplicité trompeuse. Derrière elle se dissimuleraient des variations dévoilant non seulement les codes et les normes qui régulent les relations amoureuses à une époque donnée, mais, surtout, les fantasmes, les rapports inconfortables à des conduites perçues comme impossibles ou improbables. Le roman sentimental est certainement un réservoir de fantasmes. Seulement, il faut reconnaître que lorsque l'on évacue l'éventail de productions romanesques qui mettent en scène une variété de modes relationnels (triangle amoureux, relations polyamoureuses ou homosexuelles, sexamour, etc.), les fantasmes dont il est question n'ont rien de bien

émoustillant. Ainsi que le remarquent les auteurs, *« [q]u'on ne s'étonne pas, par conséquent, si un apprentissage assez contraignant caractérise la période d'incubation du roman sentimental »*.

C'est, en fait, lorsque les auteurs s'aventurent à l'extérieur des critères qu'ils se sont donnés, voire lorsqu'ils renversent leurs paradigmes, que leurs analyses se révèlent le plus stimulantes. Par exemple, l'étude des romans sentimentaux pour la jeunesse révèle que les héros ne s'identifient pas aux stéréotypes amoureux. Ainsi que le remarquent Luneau et Warren, *« au moment où persistent ces représentations inégalitaires, le roman jeunesse issu du courant réaliste offre une vision tout à fait différente des rapports de sexe dans le couple : des garçons fragiles et peu sûrs d'eux-mêmes réussissent à séduire des filles fortes, et tout cela au sein d'une sexualité qui n'a rien de menaçant, mais qui contribue au contraire à consolider l'identité des personnages, à un moment charnière de leur cheminement personnel »*. La littérature jeunesse déconstruit l'image de l'héroïne éplorée, les stéréotypes s'émoussent ou s'intervertissent au point où la fille « *tomboy* » s'éprend de l'« homme rose ».

SCÈNE INTERNATIONALE ET ROMANTISME

Loin de réduire le roman sentimental à sa dimension esthétique, *L'amour comme un roman* élargit la perspective en lui reconnaissant des dimensions sociales et politiques. Pris sous l'angle d'un genre qui cartonne à l'échelle internationale, le roman québécois semble participer d'un mouvement de fond qui inscrit, pour une fois, l'art romanesque d'ici dans la suite des tendances mondiales. Étudier le roman d'amour au Québec, c'est bien évidemment se situer sur le terrain du romantisme et, très fréquemment, de sa tradition française. Dans *Le premier romantisme au Canada* (2018), Marie-Frédérique Desbiens invite à relativiser l'idée selon laquelle le romantisme français aurait été l'unique influence des romanciers canadiens. Bien que Luneau et Warren associent étroitement à Chateaubriand les thèmes de l'amour impossible et de la réunion des amants dans une chute commune, leurs analyses s'inscrivent dans la suite de la démarche de Desbiens. En s'intéressant aux motifs du confort matériel et des vacances sur la route dans les romans d'amour québécois, Luneau et Warren montrent, par exemple, que celui de la voiture décapotable permet, à l'instar de la tradition américaine, de conjuguer des sentiments contradictoires. Ainsi, la *« voiture (de luxe, souvent une "convertible") offre l'avantage d'être à la fois un espace extérieur et intérieur où l'intimité fluctue entre le plaisir d'être vu et celui d'être caché »*.

Ces fragments d'analyses illustrent que les romans sentimentaux québécois, loin de se révéler des versions édulcorées et tardives de leurs précurseurs français, partagent des affinités avec le roman d'amour des traditions anglaise et américaine. En s'attardant à la production romanesque de Rosanna Leprohon, Luneau et Warren montrent que l'importance de la thématique du libre choix du conjoint fait de cette romancière une *« Jane Austen montréalaise »*. En situant le roman sentimental québécois au confluent de traditions littéraires variées, *L'amour comme un roman* montre tout ce qu'il doit à l'ouvrage de Paul Bleton, Fabienne Claire Caland et Bertrand Rouby, *L'amour au temps du roman* (2015), qui insiste sur les ramifications internationales d'un genre longtemps méprisé, mais fort répandu.

ON SE MEURT D'AMOUR, ON SE NOIE D'AMOUR ET ON SE BRÛLE D'AMOUR

L'ampleur de la fouille archéologique à laquelle ont dû procéder Luneau et Warren pour repérer des manifestations heureuses du sentiment amoureux dans l'histoire littéraire révèle à quel point les relations amoureuses peinent à s'épanouir dans le roman québécois. Ainsi que l'a montré Adrien Rannaud dans *De l'amour et de l'audace* (2018), le roman sentimental québécois fait une part importante à la quête amoureuse sans pourtant lui permettre d'éclore réellement. Les brûlantes déconvenues amoureuses des héros d'ici ont mystifié quantité d'observateurs, dont Jean LeMoyne, et un nombre encore plus grand de critiques qui, encore aujourd'hui, peinent à expliquer la persistance d'un romantisme équivoque. L'histoire naturelle des cœurs à laquelle rêve le héros balzacien comprend contre toute attente des cœurs qui se froissent, des fleurs qui se fanent et des pierres qui s'effritent : elle fait la part belle aux relations amoureuses avortées, défaillantes ou menacées. Il est à parier qu'au Québec, entre les amours déçus de Maria Chapdelaine, les déconvenues amoureuses d'Ovide Plouffe et l'échec matrimonial du héros de *Poussière sur la ville*, une histoire du roman sentimental dans laquelle s'énonceraient les amours dévastateurs, les passions suicidaires et les désillusions amères n'aurait pas de difficulté à dénicher ses romans emblématiques.

PIERRE POPOVIC

LE DEVOIR DE RÊVER

DE LA MORT SANS EXAGÉRER. POÈMES 1957-2009

WISŁAWA SZYMBORSKA

Gallimard, 2018, 316 p.

CIEL À PERDRE SUIVI DE LE JARDIN DES HOMMES

AKSINIA MIHAYLOVA

Gallimard, 2021, 224 p.

L'ARGUMENT DU RÊVE

MURIEL PIC

Éditions Héros-Limite, 2022, 176 p.

Il est parfois un lointain poème qui se rappelle à la mémoire avec une force étrange, comme une évidence inattendue, venue squatter le moment présent. Cette résurgence insolite amuse, puis intrigue. Car c'est son surgissement *a priori* sans cause précise, là, maintenant, qui importe, et non qu'il soit d'hier ou d'avant-hier. Tout se passe comme s'il avait été écrit autrefois « au cas où » il pourrait servir à nouveau, un jour. *Cas où* ? Tel est le titre du recueil de Wisława Szymborska paru en 1972 où se trouve ce migrant mémoriel intitulé « Éloge des rêves ». Ses 15 distiques composent un petit manuel de survie nocturne, vif, drôle et malin : *« En rêve* [...] *// Je vole comme il se doit, / par mes propres moyens. // Et quand je tombe du toit, / c'est mollement, dans la verdure. »* Cocktail de surprise, d'inquiétude et de soulagement, le ton est typique de Szymborska. Engagée dans la cité humaine, celle qui compara Staline à l'abominable homme des neiges (*L'appel au yéti*, 1957) cultive un art pointu de la dérision et en appelle à la conscience de chacun devant l'absurdité et la violence du monde. Pour l'avoir vue de près, elle moque et hait toute dictature, libère des fragments d'universalité dans chaque action et dans chaque poème. Chez elle, l'humour catalyse une manière de lyrisme slave qui mêle désir à vif, chant tenu haut, folie douce, couleur rugueuse, pépites de mélancolie, ironie crue et parcimonieux accents élégiaques. Il participe à une déstabilisation des truismes doxiques propres aux pouvoirs autoritaristes, laquelle trouve sa meilleure efficace dans des recours à l'expédient onirique. Ces derniers sont fondamentaux, ainsi qu'en attestent des poèmes tels « La réalité exige » ou « Réalité », basés sur des oppositions innovantes et précises entre « la réalité » et « les rêves ». À celle-là sa pesanteur, son caractère énigmatique, ses archives (*« bulletins scolaires* [...] *vieux fers à repasser* [...] *casquettes sans têtes »*), ses insomnies, sa sottise, son entêtement, son indifférence face à l'oubli. À ceux-ci leurs fragilités, leurs équivocités, leurs clés, leur humanité, leur survie, leur immatérialité. Deux recueils récents d'Aksinia Mihaylova et de Muriel Pic adoptent et renouvellent l'appel au rêve lancé par la grande poète polonaise.

UNE BARBARE ÉNERGIQUEMENT RÊVEUSE

Le choix de la langue explique le fait de placer *Ciel à perdre* (2014) avant *Le Jardin des hommes* (2021)[1]. Cette décision évite de céder à la paresse qui consiste à ne considérer le récent que comme la suite prévisible de l'antécédent. Estompée la séparation des textes, la voix d'Aksinia Mihaylova les irrigue uniment, et force est de constater qu'un équilibre en résulte entre la sollicitation des grands thèmes universels (nature, amour, langage, temps et lieux) et l'attention portée aux choses et aux émotions de la vie quotidienne. Comme toute poésie d'envergure, celle-ci a une langue. S'il fallait lui donner un sceau, autre que celui de Molière qui va de soi, je la dirais de Jean Genet et de Joyce Mansour. Lui, pour sa volonté d'aller « De l'autre côté de la liberté », titre du premier poème de *Ciel à perdre* : *« Chassez donc ce coq / à présent qu'elle apprend à s'aimer / et que son corps souple s'habitue à l'ascèse, / à présent qu'elle promène sa frêle joie dans le jardin, / sans soupçonner combien de petites morts / l'attendent dans toutes ces fenêtres / qui ont assiégé la mer. »* Elle, pour son désir de traverser « Les saisons de la liberté » au moyen d'un surréalisme très personnel, précis, féminin, tour à tour élégant et gourmand, loin du virilisme de Breton. En plus de recueillir ce double héritage, la langue mihaylovienne conjugue le subtil et l'explosif au moyen d'un mélange de ressources formelles, sémantiques et linguistiques. Chaque mot a sa couleur, sa valeur et un sens plein. Chaque sentence a sa grâce à prendre ou à laisser : *« Le bleu du ciel / est promis aux autres. »* À défaut de consolation, un soutènement érotique trousse les vers, tandis qu'un *« rire barbare »* caresse à l'avance des espoirs de réconciliation. Des gens, des amants, des animaux, des voyageurs, partis en vadrouille dans de singulières imageries, accomplissent, surveillés par une ponctuation de styliste madré, des missions fantasques : *« La baie liée au pli de la montagne, / la lune en août dépelotonne sa sphère / après minuit, / le petit hérisson roule / sur la Voie lactée / et s'arrête auprès de mon lit. »* Le ton est joyeusement désespéré, toujours en quête de *« délivrances illusoires »*. Pour seul cadre une « maison », mais de dimensions variables. Elle est un cœur, un sexe ou un corps ; elle est pièce d'une ville ou son port ; elle est cet immense univers qui dépasse l'entendement ; elle est l'abri des vies simples et des objets humbles (*« cosses de haricot »*, *« corbeille en osier »*, *« pot du balcon »*, *« boîte aux épingles »*, *« lait brûlé »*). Ce monde créé avant que *« Venise* [...] *ne coule »* a besoin pour être et survivre de se déporter dans l'onirique. Les évasions dans le surréel le laissaient entrevoir, et le mot « rêve » lui-même apparaît dans plusieurs poèmes importants.

1 — Recueil ancien autrefois rédigé en bulgare que Dostena Lavergne et Aksinia Mihaylova, grande francophile s'il en est, viennent de traduire en français.

Déplacer les points de vue, contredire les éternels retours du même, faire advenir une autre réalité que ce qui est donné pour « *la* réalité », se mettre en pose *« infralyrique »* afin de substituer au pathos de l'ancien lyrisme une exigence de lucidité digne de René Char, tel est le projet.

Il est question ici de *« rêves [qui] voyagent / la nuit »* ou d'un *« caillot de rêve [qui] s'écoule »*, là d'une inquiétude érotique : *« Perdus dans tes rêves / tu ne reconnaîtras pas mes lèvres. »* Quant à *« l'homme qui a peur [d'elle] »*, il rêve si fort que *« les rides sur son front sont des vagues d'une mer immense »*, redevenant du coup le *« petit garçon qui fai[sait] des barques en papier et les jet[ait] dans la baie, puis, fatigué, s'endorm[ait] dans le giron de sa mère »*. Dans un poème au couteau, sis à la fin du *Jardin des hommes*, la souffrance amoureuse est dite en une strophe comprenant deux phrases : *« Il abandonna ses rêves / dans la ville de néon / peuplée de statues en or / dont le regard suinte une lumière malsaine. / Il ferma la valise, la chambre / à clef / et partit. »* Dans cette poésie qui tient de la danse, l'onirisme, bénéfique ou maléfique, métabolise les oppositions entre la joie et la douleur, entre la passion et l'abandon, entre la vie et le deuil.

UNE RÊVEUSE ÉNERGIQUEMENT CRITIQUE

En couverture, photographiée par Ingeborg Boysen vers 1970, la statue d'une jeune fille anonyme, qui s'élance et plonge dans un étang, nue, bras écartés, son corps dessinant une croix artistement païenne. Plonger, c'est ce que fait Muriel Pic dans *L'argument du rêve*. Afin de se déprendre des représentations convenues et des substrats mythiques et idéologiques que l'histoire a figés en textes, en documents visuels ou sonores, en fonds d'archives ou en collections muséales, elle s'immerge dans ce vaste océan d'images, de traces et de mots, poursuivant en quelque sorte la quête du flâneur benjaminien. Si le rêve est donné pour un *« argument »*, c'est d'abord pour signaler qu'il s'arrime ici à la vie consciente. C'est ensuite parce qu'il sert à faire la critique de toute axiologie et de toute politique liées au conservatisme et au totalitarisme. Déplacer les points de vue, contredire les éternels retours du même, faire advenir une autre réalité que ce qui est donné pour « *la* réalité », se mettre en pose *« infralyrique »* afin de substituer au pathos de l'ancien lyrisme une exigence de lucidité digne de René Char, tel est le projet. Trois « rêves » le concrétisent.

Le « Rêve de Sei Shönagon » porte sur la bataille d'Okinawa, en 1945. Une relation curieuse est établie entre la femme de lettres nippone, née au X^e^ siècle (vers 966, époque de Heian), *« témoin à rebours / qui dicte en rêve une grisaille / une épopée de la mélancolie »*, et les sauvageries assassines de la guerre moderne. Muriel Pic écrit : *« Pendant la bataille d'Okinawa / trois-cent navires américains touchés / trente-quatre coulés / cinq mille kamikazes tués. / On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans. »* La greffe du vers de Rimbaud au bilan effrayant des morts « volontaires » montre ce que c'est que la guerre : le massacre honteux de deux jeunesses jetées l'une contre l'autre par des gens qui ne la font pas. Mais le texte lève et traite avec acuité des « abus documentaires » contemporains. Premier exemple, le « révisionnisme » qui suinte sur les cimaises du musée-temple de Tokyo : *« Nous espérons que de nombreux fidèles / connaîtront les pensées élevées / des nobles âmes qui ont donné / leurs vies unanimes pour le pays. »* Deuxième exemple, le poète Kenzaburô Ôé, relaxé en 2008 après 38 ans de procès, pour avoir écrit ces deux lignes : *« les militaires japonais ont ordonné aux civils / de se suicider durant la bataille d'Okinawa »*. Viennent en escorte des silences, dont l'omerta sur Hiroshima et Nagasaki, et des indécences, dont la bataille d'Okinawa vue et revue par Hollywood. Les deux autres rêves sont développés dans le même esprit. Dans le « Rêve d'Annette Von Droste-Hülshoff », écrivaine et compositrice allemande (née en 1797), la sollicitation onirique met en rapport des écrits de cette femme des Lumières et des photos de naturistes prises lors d'un séjour *« à Orplid / l'île de la nudité partagée »*. Il y aura bien des suites à leur mantra : *« Vivre libre / c'est vivre nu / et sans honte. »* Des textes retrouvés d'Ingeborg Boysen indiquent la façon dont ses photographies de la nudité établissent des passerelles entre le corps humain et la nature, créées par des angles de vue qui s'efforcent de clicher le partage des désirs, l'assouplissement des lignes, les caresses du vent, les repos intérieurs et la simplicité d'aimer. En appui à ce travail sur l'image, Muriel Pic stipule que le corps est *« le premier et le plus naturel document de l'homme »*, ce dont sa poésie prend acte, non sans en déduire que toute représentation du corps

est politique. Par exemple, la pose d'un culturiste exhibant des muscles difformes est à même son corps la marque des impératifs productivistes. Le « Rêve de Robert Lax » raconte quant à lui son histoire. Rédacteur en chef adjoint au *New Yorker* et au magazine *Time*, enseignant universitaire, poète, puis artiste de cirque (clown, jongleur), Lax largue un jour tout cela pour aller vivre en ermite dans l'île grecque de Patmos. Fidèle à sa façon de rendre à l'histoire et au temps leur élasticité, Muriel Pic fait de Patmos une archive vivante : selon la tradition, c'est là que saint Jean écrivit l'Apocalypse, mais c'est aussi là, dans la mer Égée, que se noyèrent en 1942 des milliers de réfugiés fuyant la barbarie nazie, tragédie sur laquelle Brecht écrivit des épigrammes douloureuses. D'autres réfugiés, actuellement, près de là, en Méditerranée, cherchent à fuir leur pays et nombre d'entre eux se noient. La prédiction de la fin et le retour éternel de la guerre entrent ici en résonnance. Lax, lui, est passé des *« apocalypses ordinaires de l'actualité »* aux *« apocalypses quotidiennes »* de l'érémitisme. Bien placé pour savoir que le langage social est corrompu par sa vanité même, il signe *« un traité monosyllabique »*, *« fait jeûne lyrique »*, écrit court, médite longuement. Des poètes et photographes comme Lorand Gaspar ou Georges Séféris cherchent à écrire ou à faire voir *« la fin des temps »*. En guise de bulletin des marasmes du présent, *« sept témoignages déposés par les vagues »* sont accordés à Aziz, Brecht, Hölderlin, Sappho, [un anonyme], Whitman et Villon. Chaque vague renvoie à la guerre et s'oppose à elle avec les moyens du bord. Fidèle à sa manière, le pseudo-Villon écrit une balade. La deuxième strophe sonne comme un glas monstrueux : *« Nous rougissons du sang des innocents / de nouveaux corps à chaque marée. / Nous sommes les plages d'Europe / Lampedusa, Bodrum, Kos, Samos, Lesbos. / Nous sommes les grèves de la détente / notre sable est devenu cendre. / Hier, demain, maintenant / – cet enfant ? / Baignez-vous ! Baignez-vous dans son sang. »*

LA POÉSIE, L'ACTION ET LE RÊVE

Chez Mihaylova, le rêve est la *pars construens* du sujet amoureux et le levier d'une empathie tour à tour intime et sociale, aussi généreuse que possible. Szymborska oppose le rêve aux *« tortionnaires, dictateurs, fanatiques, démagogues décidés à conquérir le pouvoir grâce à quelques slogans hurlés à tue-tête[2] »* au nom d'une soi-disant vérité qui n'est que tissu de mensonges et amas de falsifications historiques. Muriel Pic accorde au rêve un rôle majeur, celui de soumettre à la critique la valorisation obscène des actes guerriers et de l'héroïsme, le retour effarant du révisionnisme tant historique (Zemmour et Pétain) que social (la Cour suprême aux États-Unis et l'avortement), le machisme et ses conséquences meurtrières, le règne actuel du mensonge dans tous les domaines et à tous les étages. Les poésies de ces trois femmes accordent aux rêves ce qu'Anne Dufourmantelle appelait leur « intelligence[3] », laquelle ne demande qu'à être cultivée pour que vienne enfin un monde où l'action sera la sœur du rêve.

2 – Extrait du discours prononcé par la poète à l'occasion de la réception de son prix Nobel, en 1996.

3 – Anne Dufourmantelle, *Intelligence du rêve. Fantasmes, apparitions, inspiration*, Paris, Payot, 2012. La suite de la phrase est inspirée du poème « Le reniement de Saint-Pierre » de Charles Baudelaire.

ALICE BAUDE

ÉCRIRE EN SCULPTANT LES VIDES

RIEN DU TOUT
OLIVIA TAPIERO
Mémoire d'encrier, 2021, 136 p.

« Rien de matériel au fond de l'homme, mais sa bouche ouverte, son passage troué. *Pas de contenu.* Né percé et miroir du sans-fond. »

(Valère Novarina, *Devant la parole*, 2010)

Peut-on à la fois chuter et s'ériger ? Se donner naissance et se donner la mort, en même temps ? Dans une suite de mouvements imagés, Olivia Tapiero accouche d'un ouvrage habité de motifs primordiaux. *Rien du tout*, texte polymorphe dont les fragments poétiques renvoient *« au récit, au poème, à la méditation »*, poursuit la *« radicalisation de l'expression »* entamée par l'autrice dans ses œuvres précédentes, *Espaces* (2012) et *Phototaxie* (2017), où elle cherchait déjà à rompre avec la forme romanesque. Cette prose qui se *« désintègre »* dans un geste d'écriture traduisant un délitement de la phrase est intrinsèquement poétique. Le titre du recueil porte la simplicité de l'expression insignifiante : ce « rien du tout » qui évoque également une résonnance assourdissante, un vide redoublé.

TROU NOIR ET FORCE CENTRIFUGE

Les motifs du texte, géométriques, nous laissent entrevoir dans l'interstice de la langue un large et vaste trou. *« Je retrace la spirale qui me conduit au néant »*, écrit Tapiero. La section intitulée « Trou noir » ouvre la danse dans un système circulatoire, en direction d'un vide « *galactique* » qui est également un centre de force. C'est en spirale que l'on chemine vers le centre de l'œuvre : le *« noyau »*. Le noyau est un cœur aux ventricules coulés de fonte qui se vident. La fonte reflue, durcit. Car dure est la langue ; indestructible est la zone vide, sombre et lumineuse à laquelle s'aimante notre spirale. La parole est évidente et mutique à la fois ; le moi, anéanti et jaillissant. Tout l'enjeu du texte est de dire la défaillance sans y succomber. Incessamment creusée, cette image du trou résiste, et chaque retour au terme introduit une nouvelle variation, une palpitation. Mouvement double, permanent, de diastole et de systole : l'écrit pulse un sang de tous les âges et de tous les règnes.

L'écriture fait surgissement. La forme fragmentaire permet d'exprimer la fulgurance : les fragments s'entrechoquent, implosent en raison de la promiscuité des différentes lignes de narration. Les lignes font des croisements insolites en recoupant anecdotes scientifiques, passages autobiographiques, événements historiques, déploiements spatiaux et poésie d'oxymores. La navigation entre ces multiples espaces littéraires est abrupte, il faut *« une scission pour naître »*. Une faille s'ouvre, une attraction-répulsion dans laquelle éclosent des émotions douces-amères et des symbioses insaisissables – *« l'épiphanie est relationnelle »*.

Choc de mots, de pensées, d'histoires. Cela invente un trajet erratique, rude, dans ce *« pacte secret »* qu'est le texte. L'œuvre fait un trou : la prose poétique se délite, devient vers libre, la langue tourne encore et encore dans la bouche. De cette bouche ambivalente, qui avale et qui parle, où entrent et d'où sortent des mondes. Et la mer revient toujours. La mer dans laquelle s'achève le recueil, sans point final. *« J'ai caché mes espoirs au fond dans les abymes océaniques, avec les autres monstres. »* Cette mer qui nous survivra et d'où nous provenons. L'œuvre dialogue avec les abysses, là où tout se contracte.

COURBURE DE L'ESPACE-TEMPS

Creuser, creuser, jusqu'à atteindre les scènes traumatiques. « *Caillou noir* » autour duquel spirale la parole : traumatismes en ondée qui sont ceux de l'humanité. Les maux sont poreux : du *« rapt »* des *« fossiles vivants »* aux humains qui *« fuient la noyade pressentie de leurs maisons de vacances »*. Les maux sont transgénérationnels, ils sont ceux d'une vieille jeune femme – à la fois la mère, la grand-mère de la narratrice et elle-même – qui *« emprunte [s]a vieillesse aux langues oubliées »*. Le texte porte la blessure de la colonisation de l'Algérie, de la langue française incorporée, du perfectionnisme discipliné et de l'interdiction de parler, de l'injonction à oublier. La section titrée « Maintenant tu dis rien » poursuit la course vers le trou comme une eau siphonnée, souillée : *« j'apprends à vomir / l'indigeste / le refus / le protectorat / ma faim indigène / maintenant tu dis rien »*. C'est l'abîme à l'intérieur du corps, de la bouche, de la gorge ; c'est cette colère intestine qui reflue, *« cette colère propre à celles qu'on a fait taire »*. Ici rien n'est perdu, le texte est plein d'ombres, de traces et de fantômes. Reliefs d'un *« festin porno désastreux »* ; reliefs d'un repas sexuel où le violeur contamine le silence. S'ensuivent culpabilité et douleur maquillée jusqu'à l'étouffement. Cette quête du creux est un arrachement des couches de non-dit et d'acquiescement.

« Le oui est un trou, et qu'est-ce que le trou si ce n'est mon nom ? » Effeuillant visages, générations, espèces, une archéologie du « moi » creuse strate par strate le « je » polymorphe, tantôt végétal, minéral, tantôt animal, humain, cyborg. Le « je » est mouvant, pluriel jusqu'à l'émiettement, informe jusqu'à la dissolution. Jusqu'à l'effacement. Jusqu'à la folie. *« Folie : à partir d'un certain seuil, on ne peut plus revenir »* – et comment revenir d'une telle zone d'ombre ? Comment désamorcer cette *« bombe à retardement, transmise de mère en fille, [qui] finit par exploser dans [s]es gènes »* ? Cette folie est celle des *« lieux-cicatrices »* et de leur histoire, celle qui gangrène les bêtes et les pierres. Cette folie contagieuse est somatique, elle est *« névralgie nocturne, ulcères d'estomac, aménorrhée psychogène »*, elle est une défiguration et une méfiance.

LA LANGUE EST UNE SPIRALE

Dans la section « Lettre » adressée à *« l'homme comme à la province / comme à la nation / qui assiégez les villes comme les femmes / les yeux fermés / en y laissant une partie de vous »*, Olivia Tapiero s'affirme en se séparant de ceux qu'elle nomme, par un geste d'émancipation au sens étymologique : *e – manucapare*, lâcher la main de. Elle lâche la main de ce « tu » à qui elle écrit, et crache dedans. *« Permets-moi de chier sur tes provinces, tes refrains, ta lâcheté, les petits nazis qui se réchauffent les mains dans l'église historique de ta capitale pendant que tu épilogues sur la démocratie, les gouvernements minoritaires, la grande culture »*.

« Me voici greffe fade » s'intitule la section suivante. La béance tant cherchée se fait insigne, gri-gri ancestral presque protecteur. La béance est une langue, une langue qui façonne, qui est perdue mais dont on peut remonter la piste grâce à une *« litanie muette »* – une tentative sabotée de retrouver source et origine, un souhait de faire caisse de résonance avec le silence et la trace qu'il contient. « L'orifice inhabitable », poème final, cristallise cette écriture qui s'invente par soustraction, par l'épargne : dissoute, la ponctuation ; vides, les vers dérobés. Ceux qui saillent encore s'accouchent, sans majuscule, *« roulent / s'engendrent / se percent se dévorent / un appétit ancestral »*. Loin de cautériser le trou qu'a inscrit la blessure, la langue d'Olivia Tapiero irradie une lumière noire.

GUILLAUME ASSELIN

DONNER LE VERTIGE

QUELQUES ENFANTS SAUVAGES

JEAN-MARC DESGENT

Poètes de brousse, 2022, 104 p.

On ne lit pas un recueil de Jean-Marc Desgent à la manière d'un objet qu'il serait possible de tenir sous ses yeux, devant soi ; on est d'emblée dedans, immergé, comme en apnée, happé par l'étrange d'une parole qui fulgure des profondeurs. On y entre comme dans un incendie, un orage, une catastrophe. Ça tonne, cogne, foudroie, fulmine. Il faut aimer brûler, vivre fort, vouloir le pire. Nul n'entre ici s'il est géomètre. C'est l'école inverse, le mètre brisé, la démesure qui se donne tous les droits, à commencer par celui de manquer aux règles, quelles qu'elles soient. On ne parle, on n'écrit jamais, on ne crée vraiment que hors la loi, en marge des codes, à rebrousse-langue, à contre-voix. L'avenir n'est pas aux enfants sages, avertit le poète, mais aux enfants terribles, aux *« enfants sauvages »*, à la violence qu'iels portent comme une fièvre dont rien ne saurait les guérir. Celle que l'image en couverture – une œuvre de Stéphanie Béliveau – nous jette à la figure, cette explosion debout de deux corps dont ne subsistent que les jambes sous le tronc et la tête pulvérisés en gouaches étoilées.

JE, TU, IELS, NOUS, ON, ÇA

Enfant-fureur, enfant-furie, filles-cigales, garçons-grillons : au commencement l'identité est labile, la voix chorale, le genre flottant, le sexe pluriel, l'être ouvert à tous les possibles, tous les amalgames, toutes les métamorphoses, toutes les hybridations. C'est ainsi que débute la création – du monde comme du reste : par un chaos où les formes sont si étroitement mêlées qu'on en a peur. Le monstre (*monstrum*) qui vient en premier montre (*monstrare*) trop de choses en même temps, assemblées dans un même corps. Aussi l'acte inaugural des dieux consiste-t-il à le sacrifier et à en découper la *massa confusa* pour en faire l'assise d'un cosmos conçu comme mise en ordre (*kosmos*, en grec, c'est le « bon ordre »). La civilisation, qui consiste à domestiquer le sauvage et à harnacher le désordre, ne fait jamais, dans cette optique, que répéter le mythe d'origine, séparant ce qu'elle ne saurait embrasser d'un seul tenant.

L'enfance telle que l'imagine Jean-Marc Desgent participe du vierge monstrueux antérieur aux affectations et aux prescriptions sur lesquelles la société bâtit ses hiérarchies et ses divisions. « Enfant » est un des rares mots dont le genre reste indéterminé : il peut se décliner au masculin comme au féminin, changer de signe suivant l'humeur qu'on lui prête ou qu'il se donne. Parlé par ce qui l'empoigne et le traverse, l'*infans* est à l'image du « je » dont Émile Benveniste notait qu'il est strictement inassignable, impossible à river à un objet défini susceptible d'en stabiliser les contours pour en établir la permanence. « Je » fait chaque fois exception à la règle, court-circuite le langage comme système par la singularité de l'énonciation, toujours changeante. « Je » ne renvoie jamais qu'à soi-même, à l'être unique qui prend parole et se pose comme sujet par l'exercice de sa souveraineté au regard de la langue qu'il s'approprie dans l'acte même de se dégager de ses attendus et de ses arrêtés. C'est à cette mobilité que le poète donne voix, par l'usage extrêmement libre qu'il fait de la première personne, fondamentalement versatile, à cheval entre les règnes : *« je suis une fugueuse qui rage, / qui sape le chant de vos cathédrales »*, *« je suis hurlé par les loups »*, *« on dirait que je suis au pluriel »*.

L'enfant-poète joue des pronoms qu'il se plaît à combiner et à emboîter, comme des poupées russes se ventriloquant les unes les autres. La personne, faut-il le rappeler, est un masque (*persona*) posé sur une voix capable de vêtir toutes les peaux : *« ils, elles prendront panique, auront des grognements profonds d'ursidés »*. C'est une foule, une ménagerie qui cherche le trouble en rejetant *« l'insupportable des identités »* pour affirmer *« le nous polymorphe »*. Un essai qu'a écrit Desgent en collaboration avec Guy Lanoue préfigure cette méditation sur la manière dont le sujet se dit et se représente, se nomadise, erre et s'ensauvage : *Errances. Comment se pensent le Nous et le Moi dans l'espace mythique des nomades septentrionaux sekani* (2005). Tout près de ce « nous » loge le « on », omniprésent – dans ce recueil comme dans les précédents –, qui renvoie tantôt à une communauté élusive, en perpétuelle (re)composition, tantôt à une instance indéfinie dont l'anonymat fait prévaloir l'agir sur les désignations : *« On aurait dû m'accoucher violemment, je serais maintenant une certaine lucidité. »* Au « ça », enfin, de dire l'innommable battant sous ce fonds pulsionnel qui confère à la poésie de Jean-Marc Desgent son caractère abrupt, ses sonorités rugueuses, abrasives, sa charge éruptive, sa densité de chose lancée contre un mur : *« ça extirpe la racine qui fonde l'être »*.

PARLER EN LANGUES

L'existence telle qu'elle se déploie au travers du langage dans sa bigarrure et sa plasticité ne se contente pas ici de précéder l'essence : elle en répudie jusqu'à l'idée, en pulvérise les prétentions et les prérogatives comme un mirage, une imposture. Il ne s'agit pas de fonder mais d'affranchir, d'ouvrir l'âme et le langage par les *« bris d'être »*, les *« coupures de sens »* qui les aèrent et trouent la réalité, révèlent le réel comme percée ou percement, tissu crevé dont l'écriture s'emploie à filer les mailles et les accrocs, à nourrir les failles, les manques, les fêlures, tellement plus belles et poignantes que les solides trop pleins d'eux-mêmes : *« on parle des centaines de langues sans apaisement dans la gorge* [...] *dans des voix cassées, cassantes : on, des râles, des souffles, des hoquets, des cris, on, des plaies béantes jamais guérissantes »*. Râles, souffles, hoquets et cris : nous ne sommes jamais loin d'Artaud et de Gauvreau, les deux maîtres d'armes du poète, qui leur a consacré un essai aussi brillant que virulent (revu et corrigé dans l'édition de 2018, paru chez le même éditeur que le présent recueil) –, une charge contre l'institution littéraire et sa morale consensuelle, son *« inconscient régulateur »* privilégiant la langue lisse, policée, aux *« œuvres-monstres »*, beaucoup trop baroques au goût des subventionnaires et des *« purificateurs »*.

« Chaque souffle, mot, syllabe, chaque phonème, chaque phrase ne devrait surgir s'articuler que dans son propre bouleversement, par son soulèvement vierge, selon sa propre démence, se justifier par transcendance en fortes transes . Sinon, tais-toi, vampire », lit-on dès les premières pages de *Quelques enfants sauvages*. C'est reconduire l'exigence et l'absolu qui engagent les auteurs d'*Étal mixte* et de *Suppôts et Supplications* dans cette quête d'une langue surgissante, véhémente, au plus près de l'intensité de la vie elle-même. L'écriture est une boxe, un pugilat, la parole un poing à enfoncer dans le corps de l'épreuve à laquelle on s'astreint afin de porter la pensée à cette acmé où seul le verbe qui se confie à sa propre folie peut aller. L'« exploréen » n'est pas un hapax né et mort avec Gauvreau, mais le nom de la langue à laquelle chaque écrivain·e a le devoir d'advenir s'iel ambitionne véritablement de créer plutôt que de se couler paresseusement dans les moules à disposition. Abondamment traduite, l'œuvre de Jean-Marc Desgent ne s'appréhende pas en dehors de ce « parler en langues » qu'elle construit comme nulle autre, s'instruisant auprès de l'invu et de l'inouï que le poète s'affaire à traquer et à débusquer. Parler en langues, c'est, dans la Bible

comme dans la psychiatrie, le chamanisme ou le spiritisme, donner voix à des langages inconnus de la personne, qui ne les découvre – les « invente », (se) les révèle – qu'en s'en faisant le médium ou l'oracle. *« J'ai toutes les langues qui s'enflamment »* affirme celui qui *« chevauche toutes les grammaires »* et *« parle le penser pur »*. Nourri du français voyou de Villon et d'un latin d'église en lambeaux, Jean-Marc Desgent se bricole une parole dont la boiterie et les ruptures témoignent du choc des mémoires qui y sont en travail.

VÊTIR LES PLAIES

« Je suis le boiteux », affirme-t-il lui-même, *« un calice déchaîné »* où sont fondus comme en un creuset *« de multiples souvenirs spirituels mêlés »*. C'est une des veines fondamentales de l'œuvre que ce rapport au religieux et au sacré dont elle digère et transmute l'héritage pour en nourrir sa voyance hallucinée. Il n'y a qu'à rappeler les titres parsemant le parcours de l'écrivain, s'étalant sur près de 50 ans maintenant, pour mesurer l'importance qu'y revêtent la mystique et la référence biblique : *Transfigurations* (1982), *L'état de grâce* (1989), *Les paysages de l'extase* (1997)… L'attention que le christianisme prête à la souffrance, de l'âme comme du corps supplicié, couronné d'épines et de plaies, s'accorde tout naturellement à cette esthétique de gueule cassée qui commande aussi bien l'imagerie (tourmentée, orageuse, sinistre) que la syntaxe (hachée, disloquée) et la rythmique (haletante, emportée). L'écriture est une Passion tendue entre les clous que chaque vers plante dans le cœur et le voile déchiré sous le cri d'agonie où mort et lutte s'enchevêtrent, inextricablement. Le poète – le poème – prend sur soi les douleurs du vivant aux abois, s'offre en sacrifice aux violences qui l'habitent, entre prière et imprécation, blasphème et adoration : *« je me suis donné aux coupures, j'ai accumulé les œdèmes, les bosses, les bleus »*.

Il ne s'agit cependant pas ici de sauver qui ou quoi que ce soit, mais d'embrasser la chute jusqu'au bout en se jetant dans l'incarnation comme un Christ dément qui se serait soudain mis à oser la possession pour entrer dans le bal des pendus et des larrons. Non plus se laver de ses péchés pour atteindre je ne sais quelle perfection, mais préserver l'impureté qui constitue le propre de notre humanité et fait la beauté des malédictions.

Le sens du *noli me tangere* se trouve ainsi renversé. Rejetant la mainmise du dieu et son ombre patriarcale qui menacent d'altérer *« l'infini matériel »* enseigné par les Mères, le poète ordonne qu'on le laisse à sa prêtrise opaque, fidèle aux choses de la terre : *« Ne me touche pas, les mères intemporelles ne me reconnaîtraient plus, ne me touche pas pour que je puisse revenir à moi-même .* […] *Laisse-moi être l'icône du réel . »*

Notons ici une particularité touchant l'usage du point, toujours précédé d'un blanc. Fioriture, caprice, ornement ? Plutôt une manière de dire l'impossibilité de conclure tout à fait, d'enregistrer les secousses de cette parole ardente et intrépide, qui ne sauraient laisser indemne aucun des éléments de la langue. Comment reprocher à la poésie ses innovations et ses curiosités, elle dont la nature consiste précisément à casser le canon et à perturber l'ordre du discours ? Notons, par ailleurs, que c'est traiter le point de la même façon que les autres signes de ponctuation forte, le deux-points et le point-virgule, tous deux précédés et suivis d'une espace – le pas de recul qui permet de sauter par-dessus la fin, toujours repoussée, devant comme derrière. J'y vois également une manière d'affirmer visuellement, dans les poèmes en prose, la symétrie du début et de la fin, et, dans les poèmes en vers, de faire vibrer la clôture à la façon du point d'orgue employé en musique. Canal ménagé pour rendre visible la circulation du souffle au travers d'enjambements inédits, têtes de clous tombés du verbe mis en croix roulant librement sur la paume ouverte des pages qu'on tourne, il y a autant d'explications à trouver à cet usage singulier que d'imaginations prêtes à sortir du sillon.

Ce n'est pas un livre que ceci, mais une guerre, un océan, une forêt noire, un volcan d'où jaillissent des mystères, des banquets, des météores, des bouts de charbon, des matériaux bruts brassés comme des sorts dont il faut impérativement faire provision. Comme l'auteur, ce frère de feu qui m'a fait l'honneur et l'amitié d'une dédicace, *« je souhaite à tous la grande brûlure »*. On trouvera dans ce brasier, cette poudrière, amplement de quoi nourrir sa flamme. De la poésie de Jean-Marc, j'aime ce vertige qu'elle donne comme on donne la vie dans l'excès qui la fait bondir et vibrer à la manière de l'enfance en son indomptable sauvagerie.

BENOÎTE TURCOTTE-TREMBLAY

NOUS NE SOMMES PLUS QUE DES HABITANTS PROVISOIRES

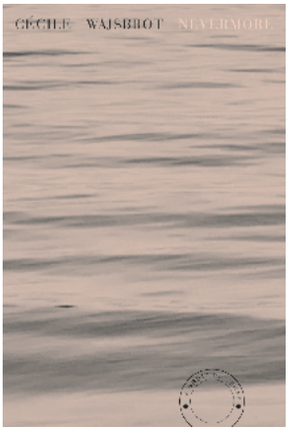
D'une délicate et élégante intelligence, le roman *Nevermore* de Cécile Wajsbrot porte sur les disparitions lentes et les infinies renaissances des lieux que l'on habite – et des êtres qui y naviguent. Dans un récit hybride – exercice de traduction, répertoire des destructions humaines et non humaines, et méditation poétique tout à la fois –, l'autrice nous transporte, au gré des vagues et des anéantissements, vers un espace suspendu entre le réel et l'imaginaire ; lieu de repli intime et hospitalier fait de mots et d'images rêvées, partagées. En deuil d'une amie précieuse, voulant s'éloigner momentanément de sa vie, la narratrice de *Nevermore* se plonge, lors d'un séjour à Dresde, dans la traduction de « Time Passes », partie centrale de *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, dont elle désire restituer en français toute la puissance poétique. Seule, dans l'une des villes allemandes les plus ravagées par les bombardements des Alliés, la protagoniste glisse dans l'univers woolfien : sur l'île de Skye, au nord-ouest de l'Écosse, la maison de vacances des Ramsay, délaissée par ses habitants, s'enfonce peu à peu dans les ténèbres de la Grande Guerre qui secoue le continent européen ; c'est une nuit de dix ans qui s'abat sur la demeure d'où la présence humaine s'est retirée, et continue d'être effacée à mesure que les embruns l'érodent, la végétation l'envahit et la poussière s'y dépose. Tout comme Woolf choisit de représenter la violence et la destruction déchirant ce début de XX^{e} siècle à travers la médiation qu'offre la description du délabrement progressif de la maison, Wajsbrot s'empare de ce motif de la ruine pour se pencher sur nombre d'autres lieux abîmés, engloutis par la bêtise humaine ou la nature sublime et déchaînée.

L'autrice de *Nevermore* emprunte à la musique son langage pour structurer le récit, faisant alterner les sept chapitres simplement numérotés avec de courts interludes nous menant sur la High Line, à New York – ancien chemin de fer industriel abandonné et aujourd'hui converti en promenade urbaine surélevée –, le tout encadré d'un prélude et d'une coda. Par sa forme, le récit respire, une cohésion se crée entre les idées, les images ; le contrepoint des voix de Wajsbrot et de Woolf, le dialogue des langues, font naître des parentés entre les événements, les lieux, les époques. Les nombreux télescopages spatio-temporels rapprochent ainsi la maison désertée des Ramsay de la zone d'exclusion entourant la centrale nucléaire de Tchernobyl,

NEVERMORE

CÉCILE WAJSBROT

Le Bruit du temps, 2021, 216 p.



soufflée par un accident meurtrier en avril 1986, et de l'île de Hirta, dont Michael Powell, dans son film de 1937, *The Edge of the World*, raconte l'abandon par ses derniers habitants ; mais aussi de Slaughden, petite ville du Suffolk construite si près de la côte que ses quelques maisons furent emportées par la mer ; et encore, de la ville de Coventry, bombardée par la Luftwaffe en 1940, et dont la narratrice relate les tribulations commémoratives, de la destruction de sa cathédrale à l'inauguration, en 1962, de celle devant s'y substituer.

TRADUIRE COMME CONTEMPLER

La traduction des mots de Woolf est à la fois prétexte et noyau narratif, récit-témoin auquel renvoient tous les microrécits de lieux dévastés, vidés mais non pas éteints, que rassemble la narratrice. S'abreuvant aux différentes versions de *Time Passes* – *« Anglaise, américaine, première, deuxième, définitive »* et *« ce trésor, cette mine d'or* [...] *[la] Berg collection. La version manuscrite pleine de ratures »* –, la traductrice, dans sa petite chambre de Dresde, cherche le rythme juste, le sens précis et la fluidité des images évoquées par Woolf, nourrissant son imaginaire de peintures, de pièces musicales et de poèmes, de même que des promenades où elle se perd dans le flot des passants et de la langue allemande, ou de la solitude des rues désertes. Un sentiment d'étrangeté émane de ces déambulations lors desquelles la narratrice, happée par son travail, avalée par l'univers entropique qu'elle tente de traduire, croit distinguer la silhouette de l'amie disparue çà et là dans Dresde, bien loin de Paris où elle vivait et écrivait pourtant. Ces échanges – imaginés, faits de paroles non formulées – sont d'ailleurs les seuls qui ponctuent ce récit où la présence humaine est désincarnée, réduite à l'état de trace. Peu à peu se crée une sorte de miroir entre le travail de traduction et la contemplation de la ruine progressive de toute construction humaine ; dès le second chapitre, évoquant ces *« airs vagabonds »* imaginés par Woolf, qui s'infiltrent dans la maison et y sèment le désordre, cherchant à rendre en français les plus infimes nuances de cette désagrégation sauvage mais si infiniment minutieuse, la narratrice pense : *« Quel chantier. Dans la maison, certes, ces courants d'air qui se promènent et qui, là où ils auraient dû se heurter à des choses solides – la présence humaine est faite de résistance – ne rencontrent que leur propre substance, malléable, aérienne, souple, mouvante. Le style même de Virginia Woolf, si difficile à rendre, fait de juxtapositions, d'envols successifs et d'atterrissages en douceur quand la phrase ne reste pas en suspens. »* La recherche, dans la genèse de l'œuvre, des clés sémantiques de sa forme définitive fait écho à la quête de sens naissant de la contemplation d'un lieu marqué par la destruction et dont le temps, de sa patine, a gommé et adouci les traits. La traduction du chapitre central de *To the Lighthouse* devient une manière de penser le monde autrement terrifiant qui nous entoure, la violence du ressac qui l'agite et les ravages qu'y fait et refait l'espèce humaine ; par son regard singulier sur le texte et la richesse de son interprétation, la narratrice de *Nevermore* crée de nouveaux points de contact entre fiction et réalité, poésie et anéantissement.

DÉSASTRES PRESSENTIS, RECOMMENCÉS

À la fin du cinquième chapitre, la narratrice, toujours habitée par ce parallèle entre la maison woolfienne en ruines et la ville de Pripiat désertée après l'accident nucléaire de 1986, confie :

> *[E]n lisant, en traduisant la casserole rouillée, je voyais les voitures rouillées, les auto-tamponneuses de Pripiat immobilisées à jamais, je retrouvais particulièrement dans cette séquence les mots énoncés par les voix off des documentaires tournés dans la zone interdite – vide de toute présence humaine, désertée, abandonnée. Et je rêvais qu'un jour quelqu'un ait l'idée, sur les images de renards ou de loups aux aguets dans la forêt, de vols d'oiseaux au-dessus des cours d'eau revenus, de fruits que personne ne cueillait, que quelqu'un ait l'idée d'une voix off lisant sur ces images l'ensemble de* Time Passes. *Le texte ne serait pas une illustration de l'image pas plus que l'image ne serait un commentaire du texte, l'un et l'autre seraient le témoignage d'une même catastrophe, d'un pressentiment du destin de l'humanité.*

Réflexion poétique munie d'un regard sensible, critique et allumé sur nos destructions contemporaines – celles de la biodiversité, des espaces de résistance, de la nature qu'on croit domestiquer –, *Nevermore* offre un espace de lucidité, une fenêtre sur un monde où la présence humaine n'est plus qu'absence et où le chaos apparent est en fait synonyme de recommencement, d'un ordre circulaire des choses.

JEANNOT CLAIR

OUI, CHANTER DANS LES RUES, C'EST BIEN

« On ne me commande pas », affirme la narratrice de *Renata n'importe quoi* (première publication aux éditions Gallimard, en 1967), qui ne s'appelle pas Renata, ou bien si, parfois, Renata Rivière, Renata Baccara, et puis quoi encore ? Ne vous avisez pas de l'interroger, en tout cas : *« Les questions c'est une chose inutile puisqu'on ment pour répondre, Mais peut-être que tout le monde ne ment pas, j'ai pensé, peut-être qu'il y en a qui répondent la vraie vérité, c'est des andouilles ceux-là ».* Ça vaut sans doute pour celles, de questions, au sujet de la vie de l'autrice du roman, une certaine Catherine Guérard, disparue en 2010 et dont les éditions du Chemin de fer nous offrent la réédition de ses deux seuls livres, accompagnés de rares biographèmes (gestion d'un prix littéraire français, dédicace *« à François »* Mitterrand, liaison avec Paul Guimard, qualité de sa tarte tatin ; j'en invente pour qu'on se moque un peu de ce qu'il y a de réducteur dans ce nuage de liens auquel se trouve souvent réduite une vie féminine, femme-de, amie-de et gestionnaire-de). Vu du Québec, on pense à Ducharme pour l'univers fictif plein de personnages entêtés, désirants et assoiffés de liberté, contrastant avec une vie réservée qui trouve en littérature une échappatoire. Deux romans pour Guérard, donc : un héros et une héroïne à la Bérénice, farouches, orgueilleux·euses, hardi·e·s dès lors qu'il s'agit de leur monomanie, à qui il suffit souvent d'indiquer la droite pour les conduire à gauche.

On s'amuse beaucoup dans *Ces princes* (première publication aux éditions de la Table Ronde, en 1955) et dans *Renata n'importe quoi*, à moins d'être insensible, pour le premier, à une tendre moquerie vaguement stendhalienne devant la fibre romantique doublée de paresse, *« laquelle était extrême »*, du protagoniste ; et pour le second, au plaisir vétilleux d'un grand « non » adressé à tout ce qui n'a pas la grâce d'être un oiseau chanteur, un banc confortable ou un joli chou : *« et puis c'est*

CES PRINCES

CATHERINE GUÉRARD

Les éditions du Chemin de fer, 2022, 120 p.

RENATA N'IMPORTE QUOI

CATHERINE GUÉRARD

Les éditions du Chemin de fer, 2021, 178 p.

plus joli des légumes que des gants », clame la déserteuse sans nom. Où est-ce que je signe ? La répétition participe de l'humour, tout particulièrement dans le second titre où le trait crayonné copieusement a le double effet d'appuyer et d'irréaliser le destin de la narratrice. (On pense au principe du feuilleton ; dans chaque épisode, des éléments se répètent pour façonner nos attentes et créer en un tournemain une intimité entre la protagoniste et nous, puisque nous la devinons.) Dès la première ligne, Renata-ou-presque abandonne sa place de bonne dans la bourgeoisie parisienne pour devenir *« une libre »* le temps de trois jours et demi d'errance citadine, puis campagnarde, ce qui lui permet d'étudier les métiers de ses contemporain·e·s des classes populaires et de les disqualifier un à un, tantôt pour leur difficulté, tantôt pour leur ennui, tantôt pour leur connivence avec l'ennemi : *« Tous les métiers qui ont une casquette, c'est des métiers idiots, et ça roulait, le métro, et aux stations il y avait des employés à casquette, et moi je riais, et j'ai pensé Est-ce qu'il y a des métiers pas idiots, et j'ai pensé Oui, chanteur des rues, c'est bien, on va où on veut, on bouge tout le temps, on est bien libre ».*

C'est un peu ce qu'elle fait, Renata-pourquoi-pas, chanter dans les rues, et on se laisse porter par l'air entraînant de sa longue phrase sans point, fredonnant son monologue intérieur. S'il ne présente pas les difficultés d'interprétation d'un *Histoire* de Claude Simon, paru la même année, et ne verse pas dans la gouaille façon *Zazie dans le métro* (1959), le roman se déploie dans une langue familière où les « si il » se regardent de loin et où quelques néologismes disent, sans vulgarité aucune, la résistance : *« tous ces faiseurs de défenses et ces obéisseurs de défenses je ne voulais plus rien avoir affaire avec eux »*, tonne cette insoumise de la société des pelouses interdites. Le moindre point symboliserait la prison d'une destination et notre chère libre n'en veut pas : *« Ce n'est pas la vie d'aller quelque part, j'ai pensé, ce qui est bien c'est de ne pas savoir où on va ni ce qu'on va faire, La vie ça devrait toujours être ça, j'ai pensé, et pas 7 heures lever, 8 heures donner à manger aux poulets, 9 heures métro, 10 heures secouer les tapis, 11 heures mettre un paquet à la poste, et comme ça toute la journée, toute la semaine, toute la vie, et j'étais toute dégoûtée de cette idée ».* L'incise (*« j'ai pensé »*), voilà sa position sociale et existentielle : dans la trame de l'ordre social que représente ici l'horaire honni, la fugitive se découpe une place, aussi longtemps que la ficelle de sa phrase – et de ses précieux paquets – tiendra.

CE QU'ON PENSE AU MILIEU D'UN TAS DE MONDE QUI MARCHE

Si l'incisive Renata-ou-quoi-encore n'a pas de destination, on peut toutefois reconstituer à travers ses indications souvent désorientées l'essentiel de son itinéraire et constater une fois de plus la place prépondérante qu'aura prise la déambulation urbaine dans la petite histoire du monologue intérieur. Retour à la fin des années 1880 et se composent en parallèle *Les lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin (qu'un coup de chapeau de Joyce près de 40 ans plus tard et un travail acharné de l'auteur lui-même auront érigé en figure de patriarche de cette technique romanesque) et *Sult* ou *Faim* du Norvégien Knut Hamsun, deux œuvres où s'invente une focalisation interne dont la progression est calquée sur celle de la perception du marcheur. Dans un cas comme dans l'autre, puis encore fréquemment dans les grandes réussites ultérieures de la technique, comme chez Joyce ou Woolf – et chez Guérard, qui s'inscrit désormais avec fraîcheur dans cette lignée –, le portrait de la ville se brosse *en passant*. Voyons chez Hamsun, dans la belle traduction de Georges Sautreau (1890 ; 1926) : *« Il était neuf heures. Le bruit des voitures et des voix emplissait l'air : immense chœur matinal où se fondaient les pas des piétons et les claquements de fouet des cochers. Ce bruyant trafic de toutes parts me redonna aussitôt de l'énergie et [j]e me mis à observer les gens que je croisais ou dépassais, et j'allais, lisant les affiches sur les murs, cueillant l'impression d'un regard qu'on me lançait d'un tram en marche, laissant entrer en moi les moindres bagatelles, toutes les menues contingences qui croisaient ma route et disparaissaient. »* Chez Dujardin (1887) : *« là des mouvements ; les rangées de gaz, à droite, à gauche ; et, obliquement, à gauche, une voiture parmi les arbres ; un groupe d'ouvriers ; la corne du tramway chargé de gens, deux chiens derrière ; dans les maisons, des fenêtres éclairées ».* Et chez Guérard, 80 ans plus tard : *« et tout ça je pensais au milieu d'un tas de monde qui marchait, et moi je marchais aussi, avec des petits coups d'œil vers les magasins, et puis il y avait les beaux cafés, grands et bien construits, c'était deux magasins, un café, un magasin, deux cafés, trois magasins, un café ».* Le rythme suit le pas, et la description se fait de l'intérieur de cette constellation de marcheur·euse·s participant au mouvement général ; on voit bien le *stream of consciousness* romanesque devancer le travelling, puis dialoguer avec lui, au long siècle du cinéma.

[…] l'extrême légèreté de l'ensemble rappelle ces recettes simples comme la meringue, qu'il faut pourtant un certain doigté pour réussir et ainsi monter une princière pavlova.

Ce rapprochement thématique resterait superficiel si on ne mentionnait pas le désœuvrement commun aux trois personnages monologuant : le narrateur de Hamsun erre, affamé, entre ses contrats de journalisme à la pige ; celui de Dujardin, dandy et (donc !) rentier, badaude en espérant être reçu de sa belle le soir venu ; la narratrice de Guérard a démissionné et se fait une fierté de musarder. Une certaine qualité d'abondance et d'éparpillement névrotique du tissu urbain semble ne pouvoir être captée avec la sensibilité requise *que* par ces épigones du flâneur baudelairien, fier écumeur du capitalisme. Baudelaire en pinçait d'ailleurs pour les chanteuses des rues du XIX^e^, nous rappelle Lisa Robertson dans *La fractale Baudelaire*, que j'ai eu la chance de traduire récemment (à paraître au Quartanier) : *« Nulle honte à une telle vocation. Chanter était un art populaire ; souvent, les chansons de la rue portaient un commentaire social ou politique, selon un mode de diffusion officieux. »* Impossible de savoir si Guérard a donné quelques coups de plumeau avant de prendre le chemin officieux de la rue ou de la création, mais chausser de tels souliers narratifs (car oui – classe sociale ou époque ? –, on est bien dans un roman français-de-France où on porte des « souliers » à la québécoise, et pas des « chaussures ») lui a fourni l'occasion idéale pour montrer la suffocation d'une société où travail, argent et propriété verrouillent tout rapport au monde. (Dans un épisode désolant ou hilarant, c'est selon, on paie pour s'asseoir dans un parc.) Sa narratrice n'a la culture nécessaire ni pour décrire *« les menues contingences »* dont parlait le héros d'Hamsun, ni pour reconnaître l'essence des arbres qu'elle admire ; sa pensée, toute vive qu'elle soit, se déploie sur une gamme de thèmes décidément pragmatiques, volontiers politiques, mais plus restreinte que celle des vagabonds beckettiens, ses contemporains. Et sa glissade vers la clochardise, qu'on aura prédite lente et longue, se rigidifie aux toutes dernières pages, lorsqu'un geste criminel à forte valeur symbolique la rapproche soudainement d'une héroïne de Jean Genet ou d'Anne Hébert, de celles qui font la manchette au lieu de sombrer dans une déchéance ordinaire. L'expérimentation narrative n'est pas prétexte, chez Guérard, à réduire le romanesque au profit de la seule observation – au risque de nous rappeler que son personnage est fait du papier des forêts où les oiseaux chantent. Leur petit air entêtant demeure.

DANS LEUR NATURE

Le destin des amoureux de *Ces princes* n'est pas plus enviable. Dans le premier roman de Guérard, ce n'est pas le motif de la passion tragique, à l'ombre de laquelle toute la vie des protagonistes paraît une peccadille (*« ils décidèrent de sacrifier le monde à leur amour »*) qui surprend, mais le couple homosexuel qu'ils forment, sans que la chose ne pose même l'ombre d'un problème moral. *La novella*, portée par un style indirect « libre » (décidément), si ce n'est des quelques traits d'esprit décochés par l'autrice, est divisée en 20 courts chapitres. Chacun est coiffé d'une citation de Musset, Nietzsche, Shakespeare et autres Rimbaud, établissant clairement le caractère typique des amours narrées (missives, malentendus, mépris feint, coups d'éclat, jalousie, volte-face, déguisements, voyages, manipulation, retrouvailles, tendresse) ; l'extrême légèreté de l'ensemble rappelle ces recettes simples comme la meringue, qu'il faut pourtant un certain doigté pour réussir et ainsi monter une princière pavlova. Les dessins d'Éric Leroux accompagnant la réédition sur papier bleu dialoguent quant à eux avec ceux de Cocteau, romantiques, minimalistes ; l'enfance de l'art, dirait Dany Laferrière.

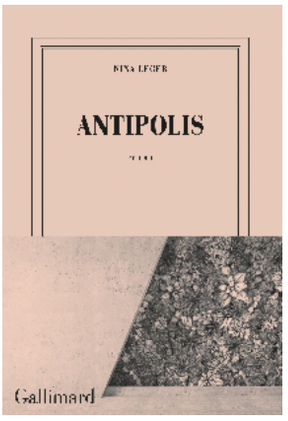
L'interdit social agit comme preuve irrévocable de la force des sentiments qui unissent Antoine, candidat polytechnicien et bientôt *« déserteur par amour, et pour un homme »*, au Général. Ne vous surprenez pas si un adulte entiché d'un homme plus âgé est qualifié au passage de *« pédéraste »* ; terme vieilli, et d'autant plus malheureux que le cadet n'est pas entretenu, tant *« il n'était pas dans sa nature de dépendre de quelqu'un »* (notons l'ironie : la survie de son âme dépend de cet amour), et qu'il a fait lui-même les premiers pas, *« de peur de ne pas avoir été heureux avant de mourir ».* Là-dessus, je vous laisse deviner la fin – qui n'est pas une manière de condamnation de leur glorieux amour, plutôt l'apothéose que le scénario codifié exige.

Les deux romans sont très proches dans leur définition de la liberté, seule valeur authentique, bien qu'elle ne guérisse ni ne sauve. Le Général s'en explique à son bien-aimé : *« Vois-tu, c'est ce qui rend notre amour plus beau que l'autre, plus pur, peut-être. Nous n'avons* […] *aucun espoir de récompense, aucun sentiment de vertu. C'est un amour désintéressé. On sait qu'on n'y perd rien, et qu'il n'y a rien à y gagner. C'est l'amour pour l'amour. Il n'est soumis à aucune loi, à aucune règle. »* Suivre son désir, c'est tout le projet de Renata-si-elle-le-veut-bien, comme celui d'Antoine et du Général, et la phrase en exergue du premier roman aurait pu aussi figurer au féminin dans le second : *« PRINCE : celui qui possède une souveraineté. »* Souveraine qui comme Catherine…

ÉLÉONORE LÉTOURNEAU

ANTIPOLIS : L'IDÉE D'UNE VILLE

ANTIPOLIS
NINA LEGER
Gallimard, 2022, 192 p.



« Il n'y avait rien, il y aurait tout » ; cette phrase énoncée dès la première page d'*Antipolis* révèle d'emblée la fragilité d'un projet qui pourtant s'annonce en termes absolus : il s'agit de construire en pleine forêt une Cité de la Sagesse se réclamant des modèles antiques. Sophia-Antipolis se trouve quelque part entre Nice et Antibes, sur un plateau forestier autrefois sauvage. Cette ville existe parce qu'un jeune ingénieur du nom de Pierre Laffitte en a eu l'idée, poursuivie avec entêtement pendant de longues années. Le troisième roman de Nina Leger prend la forme d'une enquête menée sur le territoire de cette utopie lentement dévoyée. Les images défilent d'abord comme une série de clichés : voici l'histoire telle qu'elle pourrait être racontée, si on en cherchait la forme lisse, belle, assurée. Or, ces *« vues sont incomplètes, elles se superposent, se contredisent, elles brisent l'obstination de l'histoire qui voulait être seule pour répéter en paix : il n'y avait rien, il y aurait tout, il n'y avait rien, il y eut tout »*. L'autrice énonce ainsi les limites et la violence des récits qui, forcément, en cachent d'autres.

En marge de l'histoire officielle de l'utopie devenue technopole, Nina Leger multiplie les angles ; elle excave le paysage, non pas pour en exhumer le cœur, mais pour en détailler les replis et les strates. Le sens du récit et celui du livre se logent précisément dans cet éclatement. Citant en exergue Ursula K. Le Guin, l'autrice se réclame de la théorie de la fiction-panier ; le livre se déploie, précisément incertain, comme on examine des documents d'archives, et l'objet-texte qui en résulte est aussi déroutant que peut l'être le réel dans la multitude de ses facettes.

FRAGILITÉ D'UNE UTOPIE

Telle qu'on nous la raconte ici, Sophia-Antipolis est une promesse offerte par Pierre Laffitte, alors âgé de 24 ans, à Sophie, née Sofia Glikman-Toumarkine, qui a passé les 30 premières années de sa vie à fuir un lieu, puis un autre, et dont la cité à inventer portera le nom. À la manière de Romulus, Pierre tracera un cercle, la forme d'une ville, et l'idée suffira à réaliser l'utopie. À ses prémices, la cité apparaît comme une preuve d'amour, une ville qui ne serait *« pas un refuge* [...]*, mais une affirmation »*, annonce Laffitte en jeune homme épris d'une femme de 20 ans son aînée.

Tout commence non pas par une tribune parue le 20 août 1960 dans les pages du *Monde* et restée lettre morte, mais par une longue attente suivant cette promesse, au cours de laquelle Pierre, devenu directeur de l'École des mines, cherche ses *« circonstances »*. Adoptant d'abord le point de vue de Sophie, l'autrice épuise les destins alternatifs, ces voies par lesquelles l'histoire aurait pu bifurquer. Puis, un coup de fil d'un préfet fournit l'occasion : la Cité de la Sagesse surgira quelque part en retrait d'Antibes, sur un plateau où, répète-t-on, il n'y a rien. Au fil de ces dix ans écoulés entre l'article esquissant le projet à grands traits et l'appel du préfet des Alpes-Maritimes, l'autrice dévoile, dans toute leur matérialité, les archives sur lesquelles s'appuie sa démarche, décrivant l'encre qui bave, l'épaisseur d'un sourire, jusqu'à détailler la carte de France, puis celle du département que Pierre examine et où il imagine sa ville à travers les courbes du relief : *« PLATEAU DE VALBONNE. Le nom donne des visions de platitudes raclées par le vent, la carte dit l'inverse : l'endroit est froissé de collines, creusé de vallées, parcouru de rivières minuscules »*, si bien que, quand il survole la région en hélicoptère, *« il croit discerner de petites majuscules »*.

Il suffit de quelques phrases échangées pour que l'avenir s'incline : Sophia-Antipolis sera bâtie ici. Pierre et son association prospectent, gravant des initiales sur les troncs d'arbres pour marquer leur chemin. L'utopie est à la fois claire et malléable : Sophia-Antipolis sera une ville de rose et de sable dédiée au savoir et à la culture, une ville avec en son cœur une place, un théâtre à ciel ouvert. Mais il faut d'abord construire une route, une *« diagonale du vide »*, et dès le premier coup de tractopelle, l'utopie s'effrite. Très vite, des entreprises y installent leur siège social, y délocalisent leur personnel ; la Cité de la Sagesse devient technopole. Cette histoire d'une ville construite par l'homme qui en a eu l'idée – cette histoire d'hommes qui depuis leurs bureaux décrètent et décident – sera racontée à travers des personnages de femmes dont les prénoms – Sophie, Sonia, Safia, Sonja, Sun-Joo – induisent un glissement. La ville, lentement, échappe à Pierre, se construit d'elle-même, dans une réalité qui n'a rien du rêve. La ville naît et Sophie meurt. Pierre, occupé à construire, ne l'a pas vue vieillir. De Sophie, il ne restera pas de traces ; même la place portant son nom finira par disparaître, grugée par un stationnement.

MATIÈRE, ZONES D'OMBRE ET ANGLES MORTS

Formulant son projet pour la première fois, Pierre évoque la légende de Romulus et Rémus, le premier traçant l'enceinte de Rome, où tous seront accueillis à la condition de déposer les armes, et une poignée de terre pour combler le sillon. Au temps des Romains, Antibes se nommait Antipolis, la ville d'en face ; Sophia-Antipolis résout l'énigme qui persistait jusqu'alors : en face de quoi ? Dans son désir de multiplier les angles, Nina Leger déplie les paradoxes et fait coexister les versions de l'histoire, résistant à la tentation de trancher et d'ériger l'une d'elles en vérité historique. La trajectoire des personnages se confond avec celle de l'autrice : on s'attarde à la texture d'une coupure de journal, d'un terrain vague, d'un silence. La matérialité de la langue, son rythme et ses images, la composition du récit en fragments, interrompus dans leur souffle par des blancs, des anaphores, des sauts de ligne, des traits, des retraits et des signes de ponctuation manquants, reflètent le foisonnement des sources et dévoilent par le fait même les artefacts et les accidents orientant l'histoire, révélant en creux la présence d'angles morts.

C'est ainsi que, passé la moitié du livre, on découvre l'existence, en bordure de la ville, d'un camp de harkis, ces soldats supplétifs algériens ayant combattu pour l'armée française ; un camp qui a toujours été là, mais que personne n'a vu parce que tous refusaient de le voir. De 1966 jusqu'à son démantèlement au tournant des années 1990, le camp aligne ses baraquements préfabriqués dans la forêt du plateau de Valbonne, en marge de la technopole qui s'installe et qui croît. Officiellement, ce sont des logements de fonction : les hommes débroussaillent la forêt asséchée, incendiée, ils luttent contre le feu jusqu'à parfois y perdre la vie. Et à travers témoignages et paroles recueillis, l'histoire parallèle est lentement dévoilée, jusqu'à son éradication complète par les tractopelles. Par l'entremise du personnage de Sonia, une promotrice projetant de bâtir sur les lieux du camp, l'autrice se demande comment on a pu ne pas savoir, ne pas voir, comment on a pu tout bonnement oublier. Et toujours les versions qui aspirent à dominer le paysage sont interrompues dans l'élan et restent suspendues, équivoques, reculant devant la tentation du définitif.

Antipolis se présente comme une enquête sur ce que recèle le territoire d'une utopie échouée – un objet fascinant parce que sans certitudes. Après de grands détours dans les paysages embrumés de la mémoire, le livre s'achève sur l'impression que tout pourrait disparaître, d'ailleurs tout disparaît, comme sans avoir existé, l'utopie pulvérisée dans la multitude mouvante des histoires.

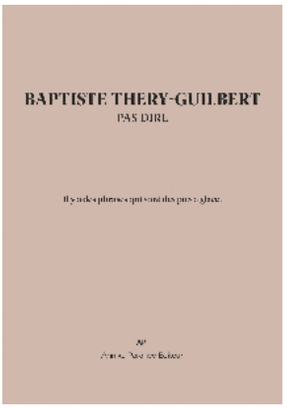
ÉTIENNE BERGERON

L'ENVERS ET LA TRACE

PAS DIRE

BAPTISTE THERY-GUILBERT

Annika Parance Éditeur, 2021, 110 p.



La particularité du premier roman de Baptiste Thery-Guilbert est certainement sa forme : *« On peut lire* Pas dire *en commençant par le début du livre ou par la fin. Ceux qui préfèrent le sens chronologique choisiront la deuxième option. »* Cela dit, il ne s'agit ni d'une intrigue policière où l'on retracerait le fil des événements jusqu'à leur source, ni d'un VHS qu'on rembobinerait, inversant le mouvement des protagonistes comme s'ils remontaient le temps ; la littérature ne permet évidemment pas de lire à rebours les mots qui composent une phrase sans en parasiter le sens. En fait, le récit est à ce point fragmenté que, par moments, on n'est plus tout à fait certains qu'un ordre antichronologique gouverne ce roman, qui donne davantage l'impression d'un ramassis de notes éparses cherchant à lutter contre l'oubli : *« Ce ne sont que des fragments, un amoncellement de fragments en perdition qu'il faut écrire le plus vite possible avant qu'ils ne se désagrègent. »* En ayant recours à ce procédé narratif, l'auteur conteste implicitement les idées hétéro-capitalistes de progrès, de filiation et de chronologie, ce à quoi participe également le contenu abject du roman : une relation toxique sur fond de honte, de violence et d'épidémie du sida.

RENVERSER LA SOUFFRANCE

Dans son essai *Feeling Backward* (2007), Heather Love avance que la présence, en littérature, de *« backward feelings [such as shame, depression, and regret] show up the inadequacy of queer narratives of progress »*. Thery-Guilbert en fournit un bel exemple dans ce roman écrit sous le signe de la souffrance et de la perte. L'amant du narrateur se sent honteux ; il n'assume son homosexualité que dans le secret, un refoulement qui gangrène leur relation amoureuse : *« Toutes ces années, ce désir contenu. C'est ressorti d'un coup d'un seul. Voilà pourquoi la violence. »* Les agressions ciblent aussi bien le narrateur que l'amant lui-même, qui *« adore faire la pute »* même s'il n'a pas besoin d'argent, qui *« cherch[e] à se faire battre pour ressentir quelque chose »*, qui craint moins le VIH parce qu'il risquerait d'en mourir que parce que ça révélerait ses tendances sodomites ; en somme, il s'autodétruit pour engourdir son mal-être.

C'est aussi cette négativité qui permet de donner un sens à la trajectoire de ce récit : le narrateur ne souhaite pas avancer, ni oublier/refouler cette histoire en la remplaçant par une positivité de parade, mais bien au contraire réinvestir ses souffrances passées, se réapproprier les affects négatifs qui l'ont pétri. Comme il le dit si bien : *« J'ai toujours pensé que demain surpasserait aujourd'hui. Que tout irait vers le mieux. Mais le poids de ses lèvres, absentes, m'étouffe. »* En revisitant sa relation toxique par le biais de l'écriture, il cherche à transformer les violences qu'il a subies en nouvelle signifiance, à faire de la pulsion de mort un sursaut de vie : *« C'est le seul moyen que j'aie trouvé pour ne plus être prisonnier de son secret. J'écris ou je suis paralysé.* [...] *Écrire, voilà la seule chose qu'il me reste pour avoir l'avantage sur lui. »*

RÉINVESTIR LES SILLAGES

En repoussant les limites de ce qui devrait être dit et de ce qui devrait rester secret, le narrateur reprend le pouvoir sur les faits racontés : unique trace tangible des événements, son récit prend un aspect dictatorial. À plusieurs reprises, le narrateur a l'impression de *« vole[r]* [...] *[l]a version »* des faits de son amant, procédé pourtant nécessaire s'il veut *« [s']en débarrasser pour de bon »*. Cela passe entre autres par le caviardage du prénom de celui qui l'a blessé : *« ■■■ n'a pas de contour. »* Par conséquent, les traces tangibles de cette identité informe s'évanouissent aussi : *« toutes les photos de lui », « ses poils partout sur les draps »*, *« le t-shirt sale au pied du lit »*, *« l'empreinte qu'a laissée son corps sur les draps »*, tout est effacé. Ce faisant, cette histoire n'existe plus que par la littérature, porteuse de la mémoire : *« [c]haque phrase écrite [est] comme un sillage »*.

Quand le narrateur affirme *« [s]i j'oublie, personne ne sera là pour se souvenir »*, on peut bien sûr entendre cette phrase sur le plan personnel, c'est-à-dire au sens d'une remémoration de sa relation avec ■■■, mais on peut également l'entendre sur le plan de l'histoire collective des communautés queers (celle de la crise du sida, notamment), dont la transmission est à recommencer à chaque génération : *« Ces notes, si on les trouve, feront du mal, c'est certain. Faut-il que quelqu'un les trouve et les transmette aux survivants. »* Notre histoire, aussi douloureuse soit-elle, ne doit pas être oubliée si on veut éviter que les mêmes violences se reproduisent. Selon le narrateur, *« [i]l n'y a que la violence qui est faite pour être écrite »*, et c'est bien ce qui motive tout son projet : *« Reste l'écriture lorsque la parole est interdite. »*

RECONNAÎTRE LE POIDS DU PASSÉ

Au-delà de la violence et de la honte, c'est aussi le désir qui oriente la narration dans *Pas dire*. Dans *Backward Glances* (2003), Mark W. Turner s'est abondamment intéressé au sens que peut prendre un regard vers l'arrière au cœur de la pratique queer du *cruising*, y décelant avant tout un acte de reconnaissance mutuelle : *« [A] backward glance [between two men] seems to suggest a moment of [homosexual] reciprocity on the streets. »* Le roman de Thery-Guilbert se lit en quelque sorte comme une allégorie de cette pratique spontanée, d'abord par sa forme inversée, mais aussi par son contenu ponctué de rencontres amicales ou sexuelles. Le cadre temporel de ce livre étant celui du tournant des années 1990, une époque où le hasard des rencontres n'avait pas encore été mis à mal par l'avènement d'Internet et des applications virtuelles, le roman nous invite à aller à la rencontre d'homosexuels célèbres, parmi lesquels Michel Foucault, Mathieu Lindon et Hervé Guibert, ces deux derniers faisant partie du cercle social du protagoniste. Ce choix narratif crée un sentiment de réciprocité entre ces figures mythiques et le narrateur qui les côtoie au sein de la diégèse (Guibert y vivant ses derniers moments à l'hôpital, notamment), mais aussi entre celles-ci et le lecteur queer contemporain, qui peut dès lors trouver dans ce « regard vers l'arrière » (historique et narratif) une forme de reconnaissance envers des écrivains qui ont pavé le chemin.

À ces personnages incarnés s'ajoutent également des références littéraires plus implicites, comme ces clins d'œil à Mathieu Riboulet qui parsèment le récit : la question du sida, bien sûr, qui traverse aussi l'œuvre ribouletienne ; l'autre amant du narrateur de *Pas dire*, qui se nomme Bastien et se prostitue, à l'instar du personnage d'*Avec Bastien* (2010) ; puis cette phrase, vers le milieu du livre, *« [e]ntre les deux il n'y a rien »*, qui reprend mot pour mot le titre d'un des derniers livres publiés par Riboulet avant sa mort, en février 2018. Toutes ces références relèvent cependant moins du pur hommage que d'un respect avéré de la mémoire. Elles contribuent, comme le fait d'ailleurs l'ensemble du roman, à la reconnaissance de la place qu'occupent nos sillages (personnels et collectifs) dans la constitution de la personne que nous sommes au présent. Thery-Guilbert nous rappelle ainsi l'importance de (re)connaître le passé de la communauté à laquelle on s'identifie, de même que les affects négatifs qui l'ont traversée au fil du temps, ceux-ci nous procurant l'énergie transformatrice nécessaire afin de nous propulser vers l'avant, mais cette fois avec un regard de côté pour ceux qui marchent dans la même direction que nous.

MAUDE TROTTIER

GERTRUD BING : LE REGARD DE L'INTERLOCUTRICE

FRAGMENTS SUR ABY WARBURG. DOCUMENTS ORIGINAUX ET LEUR TRADUCTION FRANÇAISE

GERTRUD BING

Édité par Philippe Despoix et Martin Treml

Traduit de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur ; traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin.

Institut national d'histoire de l'art, 2020, 272 p.

Dans une lettre adressée au sénateur allemand Hans-Harder Biermann-Ratjen, l'historienne de l'art Gertrud Bing (1892-1964) écrivait en 1963 : *« On pense tout savoir sur Warburg, sa mémoire reste si vivante qu'on ne mesure pas combien l'image est pauvre par rapport à la réalité. »* Au Québec et plus largement dans le monde francophone, la mémoire d'Aby Warburg, redevenue si vivante depuis les années 2000, est inséparable du regard singulier qu'a posé sur elle le chercheur français Georges Didi-Huberman, à qui l'on doit une série d'ouvrages exégétiques qui ont largement contribué à la refaçonner (*L'image survivante*, 2002 ; *Atlas ou le gai savoir inquiet*, 2011, parmi d'autres). C'est en premier lieu le grand projet de l'Atlas Mnemosyne (1926-1929) qui a orienté le sens de ces travaux, desquels notamment se dégage une certaine vision romantique de la figure de Warburg, au prisme de son long épisode psychotique (1918-1924). Le travail d'édition mené autour de ces *Fragment sur Aby Warburg*, qui comprend des textes en langue originale (allemand, anglais et italien) traduits en français, permet de se former une tout autre vision de l'héritage warburgien, davantage attentive à la dimension collective derrière l'Institut dont il est le nom, la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW), devenue le Warburg Institute en 1933. Consacrés au projet de biographie intellectuelle inachevée que fomente Gertrud Bing dès les années 1930 – une tâche qui finalement échut à Ernst Gombrich (*Aby Warburg : An Intellectual Biography*, 1970) après la mort abrupte de Bing, en 1964 –, ces *Fragments sur Aby Warburg* déploient l'étendue de l'implication de cette chercheuse au sein de la KBW et nous font accéder à sa voix, qui éclaire singulièrement les coulisses de la recherche warburgienne.

Figure la plus invibilisée de la « troïka », composée de Warburg, de Fritz Saxl et de Bing elle-même, au sein de la KWB, la « *Kollege* Bing », si elle a relativement peu écrit, dirigea en revanche nombre de travaux d'édition colossaux, dont le premier ouvrage rassemblant les écrits de Warburg, les *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike*, parus en deux volumes en 1932. C'est grâce à elle que le fameux système de classement par « bon voisinage » de la Bibliothek fut rendu accessible, ce qui représente une tâche aussi concrète que vertigineuse. C'est encore grâce à elle et à Fritz Saxl, codirecteurs de la KBW dès 1927 et consécutivement directeur et directrice de l'Institut Warburg, que le transfert de l'Institut de Hambourg à Londres put, en 1933, être fructueusement mené. En outre, mentionnons que c'est Bing qui

fut à l'origine du dialogue étroit établi avec l'Italie, premier pays à avoir fait paraître une édition traduite des textes de Warburg (*La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, 1966). Alors que l'on connaît beaucoup mieux le *Kollege* Saxl, c'est Gertrud Bing qui, à partir du retour de Warburg de la clinique de Kreuzlingen en 1924, fut considérée par ce dernier comme sa principale interlocutrice et c'est elle qui l'accompagna lors de ses derniers voyages en Italie.

LE PROJET DE BIOGRAPHIE INTELLECTUELLE DE WARBURG PAR GERTRUD BING

La documentation assemblée en rapport avec le projet de biographie intellectuelle élaboré par Bing comprend six éléments, soit deux conférences (1958, 1962), des lettres concernant son financement (1960, 1962), un rapport de recherche préliminaire (1963), ainsi qu'un tapuscrit inédit retrouvé au domicile de la chercheuse après sa mort (1964). Ce corpus permet non seulement de suivre chronologiquement les développements et les transformations internes de cette recherche, mais donne aussi un aperçu éclairant des relations institutionnelles au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Au travers des lettres adressées au début des années 1960 à Eric Warburg, le neveu d'Aby, à Miss Vaun Gilmor et à Siegfried Kracauer de la Fondation Bollingen, ainsi qu'au sénateur allemand Hans-Harder Biermann-Ratjen, il est passionnant de découvrir l'exposé des raisonnements et examens préalables des matériaux hors norme caractéristiques de Warburg, auquel procède la chercheuse avec minutie. *« Il n'y avait pas de catégories dans la vie de Warburg »,* écrit Gertrud Bing, *« et ce qui lui tombait du ciel était soumis aux mêmes critères que ce qui l'occupait scientifiquement. »* Initialement centré sur le modèle des « *Life and Letters* », lequel eut permis de faire résonner l'abondante correspondance internationale qu'entretenait l'historien de l'art, le projet cherche finalement à intégrer l'analyse de la langue de Warburg, *« son don pour la formulation créatrice qui lui a fait déceler des rapports entre des phénomènes culturels jusque-là considérés comme relevant de champs d'étude* [sic] *distincts »*.

Soulignons qu'après la mort de Saxl, en 1948, Bing s'attache elle-même à développer *« une large correspondance pour rétablir les échanges avec une Europe en reconstruction, de même qu'avec l'Amérique du Nord »*, correspondance qui, selon les termes des éditeurs, *« constitu[e] une forme d'œuvre »*. Si ses rapports avec l'Italie sont particulièrement fructueux, ceux avec l'Allemagne sont beaucoup plus ambigus. En 1958, alors qu'elle est directrice de l'Institut, le sénateur Biermann-Ratjen l'invite néanmoins à venir donner une conférence pour la cérémonie de réexposition du buste de Warburg réalisé par la femme de ce dernier, à la Kunsthalle d'Hambourg. Lors de cette conférence, Bing brosse un portrait très personnel de Warburg, qui tient lieu, dans l'ouvrage, de préambule à son projet de biographie intellectuelle. Y apparaît en effet une armature d'idées que nous retrouverons dans la conférence donnée au Courtauld Institute (1962) de même que dans le fragment inédit retrouvé (1964).

TRAJECTOIRES INUSITÉES DANS L'ŒUVRE DE WARBURG

Les traits que Bing choisit de mettre en avant pourront surprendre, tant l'imaginaire récent de la figure de Warburg s'est cristallisé autour d'une forme de grandeur dionysiaque et autour aussi, peut-être, du savant bourgeois enfermé dans sa tour d'ivoire. À l'opposé de cette vision, Bing insiste sur un *« Warburg militant »*, engagé de très près dans différentes causes : elle souligne par exemple *« son intérêt pour la formation continue des adultes »* ou son opposition farouche à l'aménagement des paquebots de la HAPAG (grande compagnie de transport maritime hambourgeoise) selon le style Louis XIV, un style jugé trompeur au regard des dangers que représentait le voyage en mer. Outre le Warburg militant ressort ici tout particulièrement un Warburg des Lumières qui croit en la raison. Pour le dire trop rapidement, Warburg est cet homme des Lumières en ce que ses études ont cherché à stimuler la conscience historique et à créer de la *distance* par un travail incessant sur les matériaux et sur la présentation de ce qu'il appelait *« l'espace de la pensée réflexive »* (*der Denkraum der Besonnenheit*).

Si elle insiste partout dans ses écrits sur la nature très diverse des sources utilisées par Warburg – contrats commerciaux, objets domestiques, correspondances, costumes ; des matériaux hétéroclites qui, pour l'histoire de l'art de l'époque, étaient tout à fait inhabituels tant ils en ébranlaient les cadres de compréhension –, Bing s'attache également à retracer les filons entre les corpus qu'il a étudiés, de Botticelli à

Sous la plume lucide et élégante de Bing, la considération attentive de ces grands foyers d'étude vient subsumer de façon extrêmement synthétique la polarité à partir de laquelle Warburg entendait fonder sa « science de la culture ».

l'astrologie, en passant par l'engouement florentin pour l'art de la Flandre et la Réforme luthérienne. Sur les chemins de la transmission des formes classiques, ce sont ces trajectoires inusitées dans l'œuvre de Warburg qui permettent d'élucider ce qu'il entendait par *« psychologie des formes d'expression »*. La chercheuse brosse des toiles moins thématiques qu'axiologiques et concrètes des travaux de Warburg, toiles dont la hauteur de vue n'a d'égale que la précision avec laquelle sont disséqués ses axes et préoccupations de recherche.

D'une part, il y a l'étude de la gestuelle antique reprise par les artistes de la Renaissance, soit l'équivalent dans le domaine visuel, selon les termes de Bing, d'un *topos* en littérature, c'est-à-dire un vecteur amplificateur d'émotion (les « formules de *pathos* »). D'autre part, il y a tout ce qui compose la cartographie des trajectoires qu'empruntent les figures astrologiques, de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, et la dichotomie entre croyance et raison que l'étude historique du rapport au cosmos problématise. Sous la plume lucide et élégante de Bing, la considération attentive de ces grands foyers d'étude vient subsumer de façon extrêmement synthétique la polarité à partir de laquelle Warburg entendait fonder sa « science de la culture ». Ni histoire de l'art ni histoire culturelle, cette science de la culture s'éclaire tout particulièrement dans le fragment inachevé retrouvé, où la chercheuse s'attarde à analyser la langue *ad hoc* de Warburg et revient, de nouveau, sur la notion d'espace qui, selon elle, soutient toute son entreprise de recherche. L'analyse du lexique warburgien, tramé de néologismes et d'expressions idiosyncrasiques, va ici de pair avec l'exégèse des sources que l'historien de l'art transforme. S'attardant longuement sur la façon dont Warburg s'est approprié la pensée du sculpteur Adolf von Hildebrand, à qui l'on doit les concepts d'« espace tactile » et d'« espace haptique », Bing montre que la problématisation des relations entre images et mots chez lui se rapporte à une conscience du corps dans l'espace. Il comprend *« les arts et les cérémonies »* comme *« des phénomènes d'ajustement naturel entre l'organisme humain et le monde ambiant »*, des *« produits d'équilibrages »*, selon le néologisme warburgien. Ce sont véritablement *« les relations entre art et société »* qui intéressent Warburg, écrit Bing, un axe qui définit la dimension anthropologique de son travail. De manière inductive, les formules de *pathos*, les images astrologiques (en tant que ces dernières ordonnent le cosmos et affectent nos vies de manière superstitieuse) et la prise en compte de l'émergence de la pensée scientifique présentent différentes solutions, si l'on veut, au problème de l'élargissement de l'expression et de l'orientation dans le monde.

UN NOUVEAU PRISME DE LECTURE

Comme l'écrit Carlo Ginzburg dans son avant-propos, *« le passé nous arrive à travers des médiations qui demandent à chaque fois d'être analysées de façon critique : comme des filtres qui nous parlent du passé et de nous-mêmes »*. À cet égard, cette édition quadrilingue des écrits de Bing recèle une grande valeur performative. Comme c'était le cas chez Warburg et chez Bing elle-même, le choix et la présentation des matériaux à l'étude élaborent une trajectoire qui impulse la recherche à venir. Aux documents écrits de la main de Bing, dont, à chaque chapitre, un exergue permet de bien situer le sens de la contribution au sein de l'ouvrage, s'ajoutent l'avant-propos de Ginzburg portant sur les *« prismes de lecture »*, une présentation générale de l'ouvrage par les éditeurs, mais également des introductions très structurantes pour chaque chapitre. L'hommage posthume que rend Arnaldo Momigliano à Gertrud Bing en 1964, une bibliographie des textes et des travaux éditoriaux de la chercheuse, et un appareil de notes attentif aux sources primaires complètent l'ouvrage. Nous avons en somme ici un document qui vibre d'intimité, de cette intimité des voix tapies dans des documents passés sous silence qu'estimait Warburg. Un document qui nous redonne accès à une couche intermédiaire de transmission, révélant enfin la voix de cette grande *« gardienne de la tradition de l'Institut Warburg »*.

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

RIEN DE GRANDIOSE

DES FILS QUI PENDENT

La scène commence par une étreinte. Une femme, dans la trentaine, s'abandonne dans les bras tatoués d'un homme[1] dont on ne voit pas le visage. L'ambiance est chaude : briques rouges, épais rideau noir, lumière tamisée. Pas de doute, nous sommes au cinéma, c'est-à-dire dans un monde de *mise en scène* où chaque détail semble calculé au millimètre près. Silence. Tout est en place pour que le spectacle commence. Agenouillée, la femme est nue. Elle se détend, relâche les muscles de son cou, prend de grandes respirations. L'homme finit de lui tresser les cheveux, puis se retourne pour chercher un outil dans un coffre hors champ. Des bruits métalliques se font entendre, dont le caractère mystérieux s'empare de l'image et crée un horizon d'attente. Puis, c'est le son lourd d'une corde en jute qui tombe par terre qu'on entend. À genoux lui aussi, l'homme caresse une dernière fois le dos de la femme, comme pour lui annoncer la fin des préliminaires. Il lui enroule maintenant une première corde autour du corps. La scène, malgré la nudité qu'elle affiche, n'a rien d'érotique. S'il y a rapport, celui-ci n'est pas *a priori* sexuel, mais humain. Les yeux fermés ou mi-clos, avec un imperceptible sourire aux lèvres, la femme se laisse faire, tandis que l'homme entoure de corde son ventre, ses épaules, son torse, avec des gestes précis et doux. Vient ensuite le temps des nœuds, de la pression qui travaille les muscles comme le matériau d'une œuvre en devenir. L'homme passe la corde sur une tige de bambou pour redresser le corps de sa partenaire. L'assemblage des fils est byzantin. Le son de la corde qui frôle la peau est toutefois monotone, apaisant. La femme laisse échapper un premier cri, alors que ses pieds quittent le sol. Ligotée, tordue dans une position improbable, elle sera bientôt complètement en apesanteur, comme bercée par ce dispositif étrange nommé *shibari*, technique de *bondage* japonais que l'on voit rarement, et pour cause, dans le cinéma de fiction. Mais, pour Léonie (Larissa Corriveau), c'est *« un été comme ça »*.

UN ÉTÉ COMME ÇA

DENIS CÔTÉ

Canada

2022, 137 minutes,
Metafilms et Maison4tiers

1 – Ce personnage est interprété par Will Desjardins, personne non binaire. Le schéma manichéen de l'homme dominateur et de la femme soumise est esquivé lors de la réalité du tournage.

« Flou », « vague », « décousu », « lousse », voilà autant de mots qui, à tort ou à raison, viennent à l'esprit pour définir ce quatorzième film de Denis Côté en 16 ans, dont la scène précédemment décrite illustre bien la nature étrange. Contournant les poncifs de l'érotisme cinématographique, cette séance de *bondage* aurait facilement pu se dérouler sous le signe de la soumission et de la violence. Au contraire, elle témoigne d'une forme évidente de respect, de calme et, même, de bienveillance. Malgré la force latente du dispositif qui l'agrippe et le tord, le corps de la femme apparaît à l'écran dans toute sa beauté atypique, un thème qui revient à maintes reprises dans la filmographie de Côté (pensons entre autres à *Ta peau si lisse* [2017]). À l'instar de cette scène d'une « tranquillité » exemplaire, tout le film participe d'un tel temps suspendu, à la limite de l'abstraction. Pourtant, avec *Un été comme ça* Côté se lance dans un sujet bien concret, et non moins complexe : celui de la sexualité féminine, en particulier la sexualité dite « anormale » ou « compulsive ».

« Je sais déjà qu'il y a des gens qui vont dire : "Non, je ne vais pas voir un film sur la sexualité des femmes fait par un homme blanc hétérosexuel. Je ne veux pas voir ça" », confiait Côté aux journalistes lors de la première mondiale du film à la Berlinale, en février dernier. N'ayant pourtant pas l'habitude de se mêler des discours médiatiques, le cinéaste semblait vouloir couper l'herbe sous le pied aux critiques en soulignant lui-même la dimension retorse de sa démarche. Cette position ambivalente, louvoyant entre la confession et une forme de manipulation, sera précisée dans la note d'intention qui accompagne le dossier de presse du film : *« Mon souhait était de faire un film hypersensible allant à l'encontre de toutes les attentes. D'un scénario écrit par un homme, on pouvait s'attendre à des coups de poing, des cris, des muscles, des nerfs et de l'intransigeance. Bien que rempli de souffrances intimes,* Un été comme ça *est un film apaisé, douloureusement beau. »* Le but explicite du cinéaste – qui a travaillé au scénario avec Rachel Graton, en plus d'en faire lire les différentes versions par ses actrices et par des sexologues femmes – est donc de déstigmatiser la sexualité féminine, d'aller à contre-courant de l'imagerie hystérique qui irrigue l'art et la science depuis les recherches de Charcot et de Freud jusqu'à une œuvre choc comme *Nymphomaniac* (2013) de Lars Von Trier. Et l'on peut dire que le pari, certes audacieux, est plutôt réussi : comme la scène de *bondage* qui s'avère en fait un moment de détente, ce film sur le désir au féminin réalisé par un homme aurait vraisemblablement dû être autre chose, rabattant les névroses d'usage à l'écran (hystérie, nymphomanie, sadomasochisme, etc.), mais il se sabote avant d'y arriver, et c'est bien grâce à cet échec et à cette déception qu'il triomphe. Plutôt que ficeler son récit de manière binaire, opposant la norme à l'anormalité, Côté opte pour la contemplation, l'empathie et l'ouverture, poussant son film vers les limites de la narration cinématographique ordinaire. *« Il n'y a pas de conclusion, pas de résolution. Rien de grandiose »*, dira justement l'un des personnages à la fin de ce film de plus de deux heures – un sommet dans la filmographie du cinéaste – qui multiplie les digressions et les *loose ends*, ces « fils qui pendent » sur lesquels nous avons toute la liberté de tirer pour tisser notre propre rapport à l'œuvre et développer nos expériences face à ces images.

DOCU-FICTION : DE L'INTERVENTION À L'OBSERVATION

Donnant simultanément une impression de vide et de densité, *Un été comme ça* s'amuse donc à déconstruire nos présupposés sur la représentation de la sexualité et de l'érotisme au grand écran. La prémisse du récit, par son invraisemblance, a déjà de quoi faire sourire : deux universités, l'une à Montréal et l'autre à Düsseldorf, font équipe pour mener une recherche expérimentale qui consiste à étudier le comportement de trois femmes dans le cadre d'une retraite de 26 jours (le temps de l'action correspondant *grosso modo* à celui d'un tournage) dans une luxueuse maison de campagne au fond des bois quelque part au Québec (lieu que Côté choisit régulièrement pour mettre en scène la question du couple, notamment dans *Nos vies privées* [2007], *Vic + Flo ont vu un ours* [2013] et *Boris sans Béatrice* [2016]). *« Vous n'êtes pas ici pour être soignées. Ici, personne ne se fait interdire de quelconques pensées ou comportements sexuels. Vous n'êtes pas "malades". Le séjour permettra de prendre un repos mérité, de mettre vos pensées ailleurs que sur vos tracas sexuels. Il va y avoir beaucoup d'introspection, des témoignages si vous voulez. Peut-être vous irez plus loin qu'avec vos sexologues. Ou pas… »*, explique Mathilde (Marie-Claude Guérin) à Léonie, Eugénie (Laure Giappiconi) et Gaëlle (Aude Mathieu), dite Geisha, au début du film. Ne pouvant s'occuper elle-même de cette nouvelle retraite en raison d'un congé de maternité imminent, Mathilde laissera les patientes – qui ne sont pas vraiment malades – aux bons soins de Sami (Samir Guesmi) – qui de toute façon n'est pas vraiment médecin – et de la professeure Octavia (Anne Ratte-Polle), que l'on dit *« très sérieuse, appliquée, allemande »*. Filmée en plans

P—93 **Denis Côté**
UN ÉTÉ COMME ÇA
2022
Photogramme

P—94 **Denis Côté**
UN ÉTÉ COMME ÇA
2022
Photo—Lou Scamble

UN ÉTÉ COMME ÇA
2022
Photogramme

serrés, cette ouverture laisse percevoir une tension entre les différents membres de ce groupe quelque peu farfelu venu faire on ne sait quoi. *« C'est un cheminement. Ce n'est pas un traitement. Vous avez compris que nous ne sommes pas dans le jugement. Voyez ça comme des vacances ; une pause dans le grand chaos qu'est probablement votre vie »*, lance enfin Mathilde, appuyant sur tous les mots comme s'il s'agissait d'un défi. Ce mélange de souplesse et de rigueur sera présent durant tout le film, dont le fonctionnement même, un mélange d'interventions laissant progressivement la place à l'observation, redouble celui du cheminement dont parle Mathilde.

Le spectateur et la spectatrice se voient alors placés dans la même position que les thérapeutes, Côté leur demandant essentiellement d'*écouter* et d'*observer*. Sur le plan formel, *Un été comme ça* oscille entre, d'une part, des scènes de confessions très crues, finement scénarisées, qui relatent ou illustrent des expériences intenses vécues par les trois « cobayes » de cette étrange thérapie et, d'autre part, des moments d'errance ou de flânerie lors desquels la parole tient un rôle secondaire, voire absent. D'un côté, la fiction, qui fait ressortir l'émotion et le *pathos* à l'aide de longs plans scrutant les visages, et qui nous amène, par la parole, dans l'intimité des protagonistes ; de l'autre, une forme de documentaire, une impression d'images captées sur le vif par une caméra qui se serait trouvée là par hasard et dont l'objectif pourrait tout à coup se détourner pour filmer le reflet du soleil sur l'eau, la marche lente d'un insecte ou le papier peint d'un mur, qui erre dans les corridors de la maison, rappelant les travellings de Chantal Akerman dans ses œuvres new-yorkaises et inscrivant ainsi le corps de ces femmes dans une nébuleuse impressionniste où l'on prendra plaisir à se perdre.

LE TEMPS LONG

Flirtant avec le « *male gaze* » pour mieux l'esquiver, Côté déjoue les attentes banales et hétéronormées de la libido cinématographique, oscillant sur une ligne qu'il ne franchit finalement jamais. Alors que les premières minutes du film insistent longuement sur les différentes règles de la thérapie, *Un été comme ça* prend ensuite un malin plaisir à éviter d'imposer des cadres concrets aux spectateurs et spectatrices. Aucun signe, en effet, ne viendra marquer la progression des journées. Propre à l'été et aux vacances, cette perte des repères nous donne l'impression d'être à la dérive, bercés entre des chroniques sexuelles, des tentatives de rapprochement physique et des ballades dans une nature idyllique. *« Tu trouves le temps long ? »* demande Octavia à l'une des femmes dont elle note toutes les paroles et étudie les comportements. Comme beaucoup d'autres dans le film (peut-être le plus réflexif de Côté, en ce que le fonctionnement de la thérapie reprend le mécanisme de création de l'œuvre elle-même), cette remarque semble être davantage adressée au public qu'au personnage, déstabilisé par cette inhabituelle absence de direction qui demande l'éveil d'une autre forme d'attention. Le sérieux du sujet abordé par *Un été comme ça* se trouve ainsi comme contredit par la forme trop souple du film, effet évidemment souhaité par Côté, maître d'œuvre de cette thérapie paradoxale dont le vrai sujet est peut-être l'acte de spectature en tant que tel, à travers les attentes que nous projetons, consciemment ou non, sur l'écran de la salle obscure.

Parachuté d'on ne sait où dans ce monde exclusivement féminin, le personnage de Sami, alter ego improbable du réalisateur, introduira du jeu dans le dispositif du film, comme un grain de sable dans l'engrenage qui permet d'éviter la monotonie. *« Pourquoi je fais ça ? »,* demande-t-il de façon rhétorique aux trois patientes lorsqu'il se présente, au début de l'aventure, avant de répondre de façon non moins curieuse : *« J'aime les gens. Je fais confiance aux gens. Voilà, j'ai pas d'autres secrets. »* Et si c'était là aussi la « recette » de Côté dans ce nouveau film ? Faire confiance aux actrices, construire un récit avec elles au point de ne pas avoir besoin de coordinateurs ou coordinatrices d'intimité pour le tournage des scènes les plus explicites, s'entourer de collaborateurs et collaboratrices bienveillants pour aborder un sujet complexe avec tact et dignité. Travaillant vite, comme à son habitude, Côté n'a pas la prétention de proposer ici le fruit de longues années de recherche sur les aléas de la sexualité féminine. À la suite d'une intuition de départ, il cherche à créer des espaces de parole pour une réflexion collective et *in situ*, où la frontière entre le cinéaste et ses comédiennes, comme celles entre les patients et les thérapeutes, le documentaire et la fiction, l'agressivité et la tendresse, la pulsion de mort et la pulsion de vie, les questions et les réponses, devient de plus en plus poreuse.

« Elles s'amusent comme des enfants. Vingt-six jours sans drame, sans mutinerie. Mission accomplie, patronne », dira Sami à Octavia, lors de l'ultime soirée de cette cure fantaisiste qui, d'aucuns le diront ou le penseront, se termine en queue de poisson. Mais, comme les thérapeutes, comme Côté également, nous nous serons sentis bien pendant plus de deux heures, à observer, sans drame et presque sans raison – d'ailleurs, le cinéma a-t-il besoin d'une raison pour filmer le monde qui nous entoure ? –, ces femmes apparaître, vivre, puis disparaître, alors que la projection se termine.

GILBERT DAVID

SIMULATIONS ET MÉSAVENTURES HYPERMODERNES

ATTEINTES À SA VIE

TEXTE DE MARTIN CRIMP, MISE EN SCÈNE DE PHILIPPE CYR

UNE PRODUCTION DE L'HOMME ALLUMETTE, EN COLLABORATION AVEC L'USINE C

Pièce présentée à l'Usine C
19 au 30 avril 2022

VERNON SUBUTEX 1

TEXTE DE VIRGINIE DESPENTES, CONCEPTION, ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE D'ANGELA KONRAD

UNE PRODUCTION DE LA FABRIK, EN COLLABORATION AVEC L'USINE C

Pièce présentée à l'Usine C
14 au 22 juin 2022

Selon le sociologue français Gilles Lipovetsky, la condition humaine à notre époque en Occident serait foncièrement déterminée par *Le sacre de l'authenticité* (2021) : rien n'y échapperait, de la mode au tourisme, de l'alimentation à la sexualité, de la publicité à la gestion entrepreneuriale, puisqu'il serait devenu impératif d'être soi-même, y compris face à des crispations identitaires qui privilégient le groupe ou la fusion communautaire. Une telle quête s'exprime notamment sur les réseaux sociaux, où tout un chacun est à même de revendiquer sa singularité et d'en exhiber les marques (souvent corporelles, notamment les tatouages), non sans risquer de se complaire dans un narcissisme compensatoire. Car, en effet, présenter l'authenticité en tant que valeur cardinale de l'individu à l'ère hypermoderne ne permet pas d'ignorer les contraintes et les servitudes qu'impose au sujet un cadre sociétal voué au rendement comme critère de réussite, à l'efficacité comportementale dans les interactions avec autrui et au conformisme induit par les médias de masse. Ainsi, entre autres conséquences, *« l'individu vit désormais au milieu d'une société où la critique et les opérations de justification sont devenues quotidiennes, que ce soit pour expliquer à soi et aux autres son action, ou pour répondre aux critiques constantes auxquelles nous sommes soumis, ou pour les prévenir »* (D. Martuccelli, *Grammaires de l'individu*, 2002).

Une telle situation de *double-bind* n'est pas sans inspirer l'exploration de formes dramaturgiques et scéniques qui soient en mesure de révéler les failles de *« la société du spectacle »* (G. Debord) et de mettre à mal les simplifications liées aux produits formatés en provenance des industries culturelles.

P–97

ATTEINTES À SA VIE
Karine Gonthier-Hyndman, Maxime Genois, Ève Pressault, Gerard X Reyes, Iannicko N'Doua
Photo–Maxime Paré-Fortin

VERNON SUBUTEX 1
David Boutin et Dominique Quesnel
Photo–Vivien Gaumand

MONOPRIX

La lucidité la plus extrême ne reste-t-elle pas la seule capable de déboucher l'horizon des possibles ?

ATTEINTES À SA VIE : VARIATIONS SUR L'IDENTITÉ LIQUIDE

Le dramaturge britannique Martin Crimp (né en 1956) a la cote auprès des metteurs en scène à Montréal : Claude Poissant a monté *Le traitement* dans le cadre du FTA en 2005, puis le Français Hubert Colas propose *Face au mur* à l'Usine C en 2014 ; la même année, Denis Marleau et Stéphanie Jasmin ont présenté deux autres de ses pièces ; Jérémie Niel s'ajoute à la liste en 2016. De son côté, Christian Lapointe a fait jouer dans divers théâtres à Québec et à Montréal pas moins de trois autres pièces de l'auteur. À cette série déjà impressionnante, il faut maintenant adjoindre la récente proposition de Philippe Cyr pour *Atteintes à sa vie*, présentée à l'Usine C dans une production de L'Homme allumette.

Cette pièce du très prolifique Crimp remonte déjà à 1997. Le dramaturge a avancé en entrevue que, dans la structure ouverte d'une pièce comme *Atteintes à sa vie*, l'espace dramatique est un espace mental, ce qui donne une très grande liberté de mise en scène, dont ne s'est pas privée Philippe Cyr dans sa production plutôt délirante et sauvagement burlesque. Dans ses instructions au producteur, Crimp précise par ailleurs que la composition de la troupe d'acteurs *« devrait refléter la composition du monde, au-delà du théâtre »*, ce dont témoigne certainement la distribution de Cyr.

La facture de la pièce est radicalement verbale, au sens performatif du terme : le dramaturge n'identifie nommément aucune des voix (féminines ou masculines, jeunes ou âgées) qui interpellent la femme prénommée Anne, Annie ou Annushka, ou bien désignée simplement par le pronom « elle »… Divisée en 17 « scénarios » aux titres évocateurs ou sibyllins, comme « Tous les messages sont effacés », « La caméra vous aime », « Communications avec les extraterrestres » ou « Précongelé », la partition est franchement postdramatique, substituant à la caractérisation individuée des personnages la dimension labile de leurs voix, si bien que le sens des paroles proférées n'est jamais arrêté, que chaque mise en situation reste ambiguë et que l'essentiel est de maintenir en suspens toute résolution dans le déroulement des morceaux. Néanmoins, des choix sont faits par le metteur en scène, et ainsi le spectacle oscille entre l'énonciation d'un discours et sa dénégation. Il me faut toutefois regretter l'absence des titrages souhaités par l'auteur dans le déroulement de la représentation, dans la mesure où ces inscriptions ont un caractère déroutant et chargé d'ironie par rapport aux éventuelles attentes du public.

Cyr a, de toute évidence, préféré concevoir un déroulement fluide en élaborant une sorte de cérémonial aux accents quasi ésotériques, avec des célébrants en tuniques noires qui évoquent les adeptes d'une quelconque secte inquisitrice responsables de maintenir Anne et ses avatars sous haute surveillance. Il en résulte un effet de déréalisation qui s'accompagne de nombreux changements à vue du dispositif scénique, dont une cage mortifère qui apparaît au milieu du plateau, symbole s'il en est de l'enfermement généralisé d'un monde déréglé et saturé de discours affolants. À cela s'ajoute la circulation incessante des « parleurs » qui, à l'occasion, en viennent même à se déplacer sur un petit plateau à l'extrême avant-scène pour mieux haranguer le public. Pour servir sa démarche audacieuse et ludique à souhait, Cyr a pris soin de s'entourer d'une troupe d'interprètes à l'énergie exubérante (Maxime Genois, Karine Gonthier-Hyndman, Iannicko N'Doua, Ève Pressault), auxquels se joignent le danseur queer Gerard X Reyes, adepte du *voguing*, et la remarquable chanteuse Camille Polliquin dans un solo déchirant. Les réalisations de l'équipe de concepteurs ne sont pas en reste avec la scénographie inventive d'Étienne René-Contant, les éclairages chirurgicaux de Cédric Delorme-Bouchard et la facture carnavalesque des costumes d'Elen Ewing, sans oublier l'environnement sonore immersif dont se chargent Christophe Lamarche-Ledoux et Frédéric Auger. Suivant cet objet improbable qu'est le jeu de rôles imaginé par Crimp, Anne n'existe qu'en creux, soumise qu'elle est à un essaim d'assertions en vrille, typique d'une société déboussolée. Bienvenue dans *« la vie liquide »* (Z. Bauman) !

VERNON SUBUTEX 1 : UN ANTIHÉROS AUX ABOIS

Depuis une dizaine d'années, avec LA FABRIK, sa propre compagnie, la metteuse en scène Angela Konrad s'est illustrée d'une manière impressionnante sur les scènes montréalaises, notamment grâce à ses adaptations de plusieurs pièces de Tchekhov, dont *Platonov*, et à une production marquante de *Macbeth* de Shakespeare, dans la traduction de Michel Garneau. Mais elle a aussi eu dans sa mire les réalités actuelles, ce dont témoignent plusieurs productions volontiers dysphoriques, parmi lesquelles sa récente adaptation du premier tome de la trilogie romanesque *Vernon Subutex* (2015-2017) de la Française Virginie Despentes. Le spectacle dure plus de trois heures (avec entracte), qui passent à un rythme d'enfer grâce à une proposition d'une rare intensité et d'une invention à couper le souffle.

Vernon Subutex, l'antihéros qu'incarne David Boutin de bout en bout avec un sens aigu de la dérision, se trouve subitement privé de revenu quand son renommé commerce de disques à Paris doit fermer à la suite du déferlement des pratiques de partage de fichiers numériques entre internautes, au tournant de l'an 2000. Le voilà donc jeté à la rue, forcé de solliciter des connaissances afin qu'elles lui offrent le logement, ne serait-ce que quelques nuits, et prenant peu à peu la mesure de sa vulnérabilité – par exemple lorsqu'il doit servir de jouet sexuel dans les bras d'une ancienne maîtresse bien nantie et érotomane (une composition haute en couleur d'Anne-Marie Cadieux) –, pour finir par échouer près du campement d'Olga (intense Dominique Quesnel), une sans-abri à l'humanité débordante.

L'adaptation du roman aurait pu donner lieu à une représentation banalement psychologique, dans le genre si prisé de la comédie dramatique. Or, c'est par son traitement hautement explosif des situations et des personnages que Konrad réussit à exposer la cruelle déliquescence d'un univers sans foi ni loi. Au surplus, la metteuse en scène fait sienne une approche intermédiale aussi corrosive qu'éblouissante, tant par l'intégration convaincante de plus de 25 extraits musicaux (de Motörhead à Patti Smith en passant par Adele et Gloria Gaynor) et de plusieurs clips vidéo qu'avec une scénographie qui étonne (conception de Konrad et de Louis-Charles Lusignan) par son recours aux projections en 3D créant instantanément divers lieux, alors que trône en plein centre de la scène un lit inamovible où se déroulent périodiquement des ébats.

Le riche matériau originel, bien que campé dans le Paris des années 2000, ne conduit pas Konrad à adopter le parigot ; elle se concentre plutôt sur un usage *mid-atlantic* du français, ce qui évite de trop faire peser l'œuvre sur les expressions idiomatiques au détriment de l'essentiel, qui a tout à voir avec l'expression criante des enjeux sociaux, nullement réservés au seul contexte hexagonal. Ce qui compte alors, ce sont les propos discordants et les aveux involontaires des créatures réunies sur ce plateau qui fait se superposer des destins contrastés et souvent choquants par leur brutalité et leur désillusion mortifère, sur fond d'une civilisation au stade terminal de la déshumanisation. Ici un scénariste médiocre et hargneux, là une ancienne vedette du porno revenue de tout, ici encore un facho minable d'insolence ou là un obsédé sexuel, etc. Toute une galerie d'êtres se bouscule ainsi devant nous, ayant comme révélateur paradoxal de leur cul-de-sac commun la dérive du déclassé qu'incarne Vernon, qui s'accroche tant bien que mal à ses idéaux de vieux rocker punk.

Un tel spectacle où foisonnent trouvailles et jeux de scène psychotroniques n'aurait pu toucher et faire mouche de toute sa charge critique sans l'apport d'une distribution impeccable, alors que presque tous les interprètes endossent plus d'un personnage tout au long de la représentation, dans un enchevêtrement de situations alternativement intimistes et cocasses, impudiques et déjantées : outre Boutin, Cadieux et Quesnel, déjà nommés, il s'agit de Paul Ahmarani, Violette Chauveau, Samuël Côté, Philippe Cousineau, Blanche-Alice Plante et Mounia Zahzam.

Devant ces deux productions dont la radicalité artistique est si réjouissante, comment ne pas souligner la nécessité viscérale, pour ne pas dire anarchiste, qui en anime les orientations fondamentales ? Tant qu'il se trouvera des artistes qui prennent au sérieux la responsabilité de représenter le monde actuel sans fard et dans toute sa fausseté, il sera pensable de dégager un espace où pourra se déployer le *« principe espérance »* (E. Bloch). La lucidité la plus extrême ne reste-t-elle pas la seule capable de déboucher l'horizon des possibles ? Et d'interroger au passage les mirages de l'authenticité…

mœbius

revue de création littéraire

Artiste en résidence
Manuel Mathieu
Autrice en résidence
Marie-Célie Agnant
Abonnement
revuemoebius.com/abonnement/

RÉSEAU ART ACTUEL

.ORG

APPELS DE DOSSIERS
EMPLOIS
ÉVÉNEMENTS
FORMATIONS
NOUVELLES
RÉSIDENCES

DUO EN MORCEAUX

Théâtre I.N.K.

25 OCT. ↓ 12 NOV.

1H45

HASARDS DE LA VIE

RELATION AMOUREUSE

SPECTACLE DIFFÉRENT CHAQUE SOIR

THÉÂTRE AUX ÉCURIES

UN ESPACE OUVERT / SAISON 22-23 / AUXECURIES.COM

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

Graphisme et illustration : Romain Lasser

ARTS VISUELS
LITTÉRATURE
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
CINÉMA, THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

sodep
revues culturelles québécoises

SODEP.QC.CA

USINE C — saison 2022-23

CLARA FUREY

Dog Rising

MONTRÉAL | DANSE

JAHA KOO

Lolling and Rolling

BELGIQUE + CORÉE DU SUD | THÉÂTRE

MARTIN BELLEMARE + GENEVIÈVE L. BLAIS

Le Futur

MONTRÉAL | THÉÂTRE

NAISHI WANG

Face to Face

TORONTO | DANSE

CÉDRIC DELORME-BOUCHARD + BOP

La nef

MONTRÉAL | DANSE + MUSIQUE + THÉÂTRE

ANGELA KONRAD + LARRY TREMBLAY

Tableau final de l'amour

MONTRÉAL | THÉÂTRE

usine-c.com
514 521-4493

Visuel de saison : © Marianne Chevalier, MUSEMENT 01, 2017.
Visuels de spectacles : Dog Rising © Mathieu Verreault | Lolling and Rolling © Marie Clauzade | Le Futur © Julien Blais
Face to Face © Jeremy Mimnagh | La nef © Angelo Barsetti | Tableau final de l'amour © Jean-Pierre Dalbéra

Raymonde April

Traversée

1700
LA
POSTE

Exposition
7 oct. — 18 déc.
1700laposte.com

DIRECTION GÉNÉRALE
ET ARTISTIQUE

Katrie Chagnon

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

COMITÉ DE RÉDACTION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Katrie Chagnon
Karine Gaucher
Bertrand Gervais
Ji-Yoon Han
Aref Kodeh
Bénédicte Ramade
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES

Catherine Côté Ostiguy
Laure Henri-Garand

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

FACEBOOK
Spirale – Magazine culturel

INSTAGRAM
spiralemagazineculturel

TWITTER
@MagazineSpirale

IMPRESSION

Imprimerie HLN

DISTRIBUTION

Diffusion Dimedia

DROITS D'AUTEUR
ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
514 288.1664 ou 1 800 717.2022
licenses@copibec.qc.ca

***Spirale* a déployé les meilleurs efforts pour retrouver tous les titulaires des droits des photographies reproduites dans ses pages. Si certains n'avaient pas été contactés, qu'ils ou elles veuillent bien se faire connaître auprès de l'éditeur.**

SPIRALE

Magazine culturel Spirale
CP 83537 BP Garnier
Montréal (Qc)
H2J 4E9

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISSN **0225-9044**

ISBN version papier
978-2-924359-53-2

ISBN version numérique
978-2-924359-54-9

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts
CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec Québec
érudit
Conseil des arts de Montréal | Montréal
sodep Société de développement des périodiques culturels québécois

REPENSER LA VALEUR À LA FIN DE L'ÉCONOMIE

DOSSIER SPÉCIAL RÉALISÉ EN PARTENARIAT AVEC

VOX
Centre de l'image contemporaine

Dirigé par Erik Bordeleau

PORTFOLIO

Gabrielle L'Hirondelle Hill
Jeneen Frei Njootli
Chandra Melting Tallow
Tania Willard

INCURSION

Amélie-Anne Mailhot

CINÉMA

Denis Côté

THÉÂTRE

Martin Crimp
Virginie Despentes

14.95$

9 782924 359532

Envoi de poste-publications
– enregistrement n° 40024332