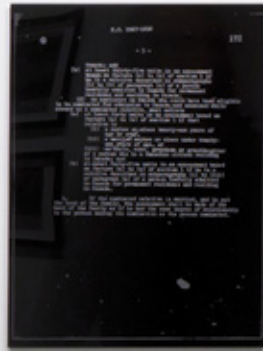


SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

DOSSIER *Sacrer ou se taire : actualité de la censure*, sous la direction de Francis Gingras et Claire Legendre
PORTFOLIO Dominique Sirois-Rouleau présente Jacqueline Hoàng Nguyễn **CHRONIQUE AFTERPOP** *Porn Wars : le Réveil de la Force* d'Antonio Domínguez Leiva

12,95 \$ 256PRINTEMPS2016



Mylène Bédard

Écrire en temps d'insurrections

Pratiques épistolaires et usages de la presse chez les femmes patriotes (1830-1840)



Les Presses de l'Université de Montréal

Ania Wroblewski

La vie des autres

Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi



Les Presses de l'Université de Montréal

La contre-culture au Québec

Sous la direction de
KARIM LAROSE et FRÉDÉRIC RONDEAU



Les Presses de l'Université de Montréal

CHANTAL BOUCHARD

Méchante langue

La légitimité linguistique du français parlé au Québec



Les Presses de l'Université de Montréal

Yan Rucar

La littérature électronique

Une traversée entre les signes



Les Presses de l'Université de Montréal

Pierre Berthiaume

Matières incandescentes

Problématiques matérialistes des Lumières françaises



Les Presses de l'Université de Montréal

Yan Hamel

L'Amérique selon Sartre

Littérature, philosophie, politique



Les Presses de l'Université de Montréal

Yannick Roy

La révélation inachevée

Le personnage à l'épreuve de la vérité romanesque



Les Presses de l'Université de Montréal

D
PUM

Le savoir est ici

www.pum.umontreal.ca

DIRECTEUR

Sylvano Santini

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTIONSébastien Dulude
Martin Hervé
Martine Emmanuelle Lapointe
Véronique Leblanc
Claire Legendre
Alexis Lussier
Samuel Mercier
Alice Michaud-Lapointe
Sylvano Santini**ADJOINTE À LA RÉDACTION**

Daria Mailfait Colonna

RESPONSABLES DE RUBRIQUESAntonio Domínguez Leiva
Mirna Boyadjian**ADJOINTE ADMINISTRATIVE**

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATIONLouise Déry (présidente)
Pascal Genêt
Bertrand Gervais
Guillaume Lafleur
Daria Mailfait Colonna
Jean-Benjamin Milot
Sylvano Santini**DIRECTION DE LA COLLECTION**« NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »
Sébastien Dulude et Sylvano Santini**CORRECTION**

Anne-Marie David

**DIRECTION ARTISTIQUE,
CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE**Olivier Hallard
komnoo.com**IMPRESSION**

Marquis Imprimeur

COORDONNÉES4067, boul. Saint-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 903-2885
Courriel : info@magazine-spirale.com
www.magazine-spirale.com**VENTES PUBLICITAIRES ET PARTENARIATS**Émilie Granjon
Laurence Rajotte-Soucy
Valérie Savard**DISTRIBUTION**Gallimard ltée
3700 A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Tél. : 514 499-0072
Fax : 514 499-0851
Courriel : info@gallimard.qc.ca**DÉPÔT LÉGAL**Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-13-6**DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION**Copibec
Tél. : 514 988-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

* Portfolio

Page 15, **Jacqueline Hoàng Nguyễn**,

Un espace pour l'Autre (par Dominique Sirois-Rouleau)

Jacqueline Hoàng Nguyễn se démarque par l'activité de chercheuse qui façonne sa pratique artistique. Intéressée par les problématiques sociales, culturelles et identitaires, elle examine et critique les jeux politiques et historiques qui orientent les représentations de l'altérité. Nguyễn a développé au cours de son parcours international un intérêt pour les processus narratifs personnels et institutionnels, qu'elle articule dans l'expérience pratique et communautaire. Ainsi, entre Montréal et Stockholm, elle expérimente avec humour de nouvelles structures d'expression autant dans le cadre d'expositions classiques que d'ateliers publics. Titulaire d'une maîtrise en arts visuels et d'un diplôme d'études supérieures en études critiques de l'Académie d'art de Malmö (Suède), Nguyễn a aussi complété le Independent Study Program du Whitney Museum of American Art à New York.



En couverture : *Space Fiction & the Archives*, 2011-2012
Installation de matériel d'archives (photographies, sculpture et projection monochrome). Photo : Michel Brunelle

* Nos collaborateurs

Mathilde Barraband

Mirna Boyadjian

Gilbert David

Fanie Demeule

Ugo Dionne

Antonio Domínguez Leiva

Alex Gagnon

Francis Gingras

Martin Hervé

François Jardon-Gomez

Daniel Laforest

Claire Legendre

Benoît Melançon

Ginette Michaud

Alice Michaud-Lapointe

Marcel Olscamp

Jérémi Perrault

Pierre Popovic

Chantal Ringuet

Sylvano Santini

Dominique Sirois-Rouleau

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :

www.magazine-spirale.com

PAR TÉLÉPHONE :

514 903-2885

PAR COURRIEL :

info@magazine-spirale.com

PAR LA SODEP :

Tél. : 514 397-8669

Courriel :

abonnement@sodep.qc.ca

Site : www.sodep.qc.ca

TARIFS AVANT TAXES,**POUR 1 AN/4 NOS :**

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

Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

* Sommaire

- 5 **ÉDITORIAL**
Conviction
[par Sylvano Santini]
- 6 **FORMES DE VIE/
POLITIQUE DU PRÉSENT**
*Histoire du terrorisme
de l'Antiquité à Daech*
de Gérard Chaliand
et Arnaud Blin (dir.)

*La guerre des civilisations
n'aura pas lieu. Coexistence
et violence au XXI^e siècle*
de Raphaël Liogier
[par Pierre Popovic]
- 10 **ARTS VISUELS**
*Ninfa Fluida. Essai
sur le drapé-désir*
de Georges Didi-Huberman
[par Ginette Michaud]
- 54 **CINÉMA**
*Un happy end en temps de
crise : « l'histoire dysfonctionne,
mais l'amour est vrai »*
Entretien avec Philippe Garrel
[par Claire Legendre]
- 58 **AFTERPOP**
Porn Wars : le Réveil de la Force
[par Antonio Domínguez Leiva]
- 61 **ESSAI**
*L'ombre du monde.
Une anthropologie de
la condition carcérale*
de Didier Fassin
[par Alex Gagnon]
- 64 **ROMAN**
*666 Friedrich Nietzsche.
Dithyrambe beublique*
de Victor-Lévy Beaulieu
[par Marcel Olscamp]
- 67 *Six degrés de liberté*
de Nicolas Dickner
[par Jérémie Perrault]
- 70 *Chemin Saint-Paul*
de Lise Tremblay
[par Daniel Laforest]
- 72 *La petite B.*
de Gilles Jobidon
[par Fanie Demeule]
- 74 *L'atlas des films de Giotto*
de Rober Racine
[par Chantal Ringuet]
- 77 **THÉÂTRE**
Macbeth
Texte de William Shakespeare,
mise en scène d'Angela Konrad,
traduction de Michel Garneau

Five Kings
- *Histoire de notre chute*
Texte d'Olivier Kemeid d'après
Shakespeare, mise en scène
de Frédéric Dubois
[par François Jardon-Gomez]
- 82 *La divine illusion*
Texte de Michel Marc Bouchard,
mise en scène
de Serge Denoncourt
[par Gilbert David]
- 86 **CHRONIQUES GUERRIÈRES**
*Homeland, Irak année zéro :
face au désastre immatériel
de la guerre*
[par Mirna Boyadjian,
image de Sophie Jodoin]

Dossier Sacrer ou se taire : actualité de la censure

- 27 **Présentation**
[par Francis Gingras
et Claire Legendre]
- 29 **Petit traité
de la liberté de création**
d'Agnès Tricoire

*La liberté sans expression ?
Jusqu'à où peut-on tout dire,
écrire, dessiner*
d'Emmanuel Pierrat
[par Mathilde Barraband]
- 32 *Du jour sans lendemain :
émission censurée*
d'Alain Veinstein
[par Martin Hervé]
- 35 *De la censure.
Essai d'histoire comparée*
de Robert Darnton
[par Benoît Melançon]
- 38 *Prendre dates. Paris,
6 janvier - 14 janvier 2015*
de Patrick Boucheron
et Mathieu Riboulet
[par Ginette Michaud]
- 41 *Soumission*
de Michel Houellebecq
[par Ugo Dionne]
- 44 *Censure et cinéma dans
la France des Trente Glorieuses*
de Frédéric Hervé
- Dictionnaire de la censure
au Québec. Littérature
et cinéma*
de Pierre Hébert, Yves Lever
et Kenneth Landry (dir.)
[par Alice Michaud-Lapointe]
- 47 *Qui est Charlie ? Sociologie
d'une crise religieuse*
d'Emmanuel Todd
[par Francis Gingras]
- 50 *Éloge du blasphème*
de Caroline Fourest
[par Claire Legendre]

Conviction

Évoquer une ancienne idée comme point de départ d'une réflexion est une bonne façon d'éveiller l'esprit en lui faisant croire qu'il renoue avec un vieux rêve. Je reconnais par exemple un sémiologue défroqué à sa réaction vive lorsque je profère, sans intention apparente au cours d'une conversation, la formule suivante : « *la vie des signes au sein de la vie sociale* ». Sa vivacité n'est toutefois que momentanée, car l'effet de la formule se dissipe en lui aussi rapidement qu'un souvenir involontaire. Je peux cependant le faire durer un peu plus longtemps en ajoutant que « *la vie des signes au sein de la vie sociale* » est l'objet de la *sémiologie tardive*. Si je parviens ainsi à envoûter mon interlocuteur, c'est que ce nom inusité lui donne espoir de découvrir une nouvelle frontière dans un monde qu'il croyait pourtant connaître. Celle-ci lui apparaît en somme comme la pointe d'une nouvelle réalité dominante.

Je sais qu'on utilise des effets rhétoriques pour séduire, persuader, faire croire, bref pour convaincre ; je sais également que la rhétorique n'est pas une introduction aux beaux discours mais aux joutes agonistiques, composées de luttes symboliques et de combats oratoires, dont le but est d'agir sur les conduites. Certains événements très récents dans la culture, dont le cas *Of the North* et l'affaire Jutra, m'incitent néanmoins à essayer de voir quel est le type d'argument qui envoûte la « bulle » médiatique et réussit à produire rapidement la conviction à grande échelle.

Chaque époque est caractérisée par la prédominance d'un régime de signes qui se définit en lien avec un régime de pouvoir, une économie, une pathologie, une mode, un style, etc. En reprenant Deleuze et Guattari, j'ai tendance à associer l'époque actuelle au régime post-signifiant, qui se définit par un sujet qui, avec ses

passions monomaniaques, devient son propre législateur. « *C'est le paradoxe du législateur-sujet, qui remplace le despote signifiant : plus tu obéis aux énoncés de la réalité dominante, plus tu commandes comme sujet d'énonciation dans la réalité mentale, car finalement tu n'obéis qu'à toi-même, c'est à toi que tu obéis ! C'est quand même toi qui commandes, en tant qu'être raisonnable... On a inventé une nouvelle forme d'esclavage, être esclave de soi-même.* » Le sujet n'obéit plus à des principes universels, il n'est même pas conduit par son imagination ou ses fictions privées, il est assujéti aux énoncés de la réalité dominante qui deviennent sa seule réalité mentale. C'est cette opération que les auteurs de *Mille Plateaux* appellent la subjectivation. L'enjeu essentiel de la conviction à grande échelle apparaît ici avec évidence dans le régime post-signifiant : pour convaincre, il faut qu'un énoncé devienne une réalité dominante en traçant une frontière qui délimitera une nouvelle ligne de départ du discours, une nouvelle pointe de subjectivation.

L'idée de « réalité dominante » est sujette à manipulation et relève plus du domaine de l'imaginaire ou de la fiction. Il ne faut pas oublier pourtant l'effort qui a été fait pour en saisir l'expression dans des concepts comme la majorité silencieuse et l'opinion publique. Ceux-ci arrivent toutefois au bout de leur vie utile, car les frontières qu'ils délimitent apparaissent de plus en plus imprécises, comme celle entre majorité et minorité. Mais leur aspect caduc apparaît surtout lorsqu'on les confronte à la notion d'« acceptabilité sociale ». Cette dernière a un bel avenir devant elle, rhétoriquement parlant, car elle permet de faire apparaître avec précision les nouvelles frontières de la réalité dominante, celles qui tracent localement les lignes qui

démarquent les jugements et les conduites du législateur-citoyen engagé dans son milieu. Comme dirait Bruno Latour à propos des innovations techniques, l'argument principal qui achève de convaincre les scientifiques d'utiliser une nouvelle technologie d'inscription au détriment d'une autre réside dans sa capacité à faire voir les choses avec plus de précision et de rapidité que les anciens instruments. L'acceptabilité sociale représente l'outil plus performant aujourd'hui, et donc le plus convaincant, pour marquer rapidement le seuil de l'assentiment collectif.

L'acceptabilité sociale est apparue, ici au Québec, autour des enjeux concernant l'éolien au début des années 2000. Elle a sa source dans les interventions citoyennes et elle a servi de guide aux audiences publiques concernant les grands projets d'exploitation des ressources et du territoire. Les élus, les dirigeants d'entreprise et les citoyens la convoquent à l'envi, en donnant ainsi l'impression de mesurer avec justesse l'« agrégation de jugements individuels » qui se traduit en conduites collectives dominantes. Bien qu'elle fasse déjà l'objet de critiques, entre autres de la part du Réseau québécois des groupes écologistes (selon lequel le respect de la nature et les droits humains doivent avoir préséance sur l'acceptabilité sociale), il est très probable qu'elle migre sans heurts vers des enjeux qui ne concerneront plus strictement l'exploitation durable des ressources et du territoire, mais qui toucheront plus largement les sphères politiques, sociales et culturelles. Accompagné des instruments de sondage déjà en place dans les réseaux sociaux, l'acceptabilité sociale servira d'argument rhétorique qui achèvera d'édifier les sujets dans la médiasphère. ■

Raison garder, et relire Musset

Par Pierre Popovic

HISTOIRE DU TERRORISME DE L'ANTIQUITÉ À DAECH

dirigé par Gérard Chaliand
et Arnaud Blin
Fayard, 835 p.

LA GUERRE DES CIVILISATIONS N' Aura PAS LIEU. COEXISTENCE ET VIOLENCE AU XXI^E SIÈCLE

de Raphaël Liogier
CNRS Éditions, 238 p.

C'est peu dire que le terrorisme est sur tous les écrans et sur toutes les pages, qu'il est devenu « incontournable », qu'il occupe une place sidérante dans le monde actuel. Le caractère spectaculaire – dans ces deux sens : qui frappe les esprits, qui tient du spectacle (cinématographique, en l'occurrence) – de l'effondrement des tours jumelles le 11 septembre 2001 semble avoir ouvert une ère où la mort en direct de civils à la suite d'attentats les visant délibérément accompagne désormais régulièrement la vie de tout un chacun. D'un effet millécuplé par internet en regard des capacités de diffusion et de la réactivité des antiques radios et télévisions, cette médiatisation crée un objet de fascination morbide duquel il est difficile de s'arracher pour raisonner. Cette suspension du réfléchir, il ne faut pas s'y tromper, est un effet recherché par le terrorisme. Celui-ci, comme son nom l'indique, vise à susciter l'effroi, autrement dit : à installer un état d'esprit et de fait où il n'est plus possible de penser tant la peur empêche et domine la raison. L'une des choses qui distingue le plus le terrorisme actuel est cette hypermédiatisation à ce point saturante que les noms de quelques assassins deviennent en quelques minutes plus célèbres que ceux des savants ou des bienfaiteurs

de l'humanité. Le choix même des endroits et du moment où les attaques ont lieu – une salle de spectacle comme celle du Bataclan (Paris), une course de marathon (Boston), le métro (Madrid) – fait partie de l'acte terroriste et de son dessein meurtrier. Il faut beaucoup de monde pour en tuer beaucoup et il faut un lieu connu et fréquenté pour être sûr que les conséquences de l'acte seront vues par des millions de gens. Les caméras de surveillance et la manie de tout filmer participent ainsi de la visibilité et de la banalisation de l'horreur. La gratuité apparente de la violence, les paroles des témoins bouleversés, le pathos des commentaires officiels à chaud, le choc des images, le caractère haletant des récits de l'acte, tout concourt à rendre le spectateur ou le lecteur hagard. Des émotions étranges le traversent, où se mêlent des sentiments d'effroi et d'incrédulité, des vagues de ressentiment sans cible et de malaise sans cause physique, des relents de culpabilité sans fondement et de délectation morose entée sur le soulagement de *ne pas avoir été là*, etc. Viennent très vite ensuite des réactions qui inversent ces instants de la première vision : l'envie de se regrouper, de faire face, de ne rien céder, de dire *même pas peur*. Mais il suffit au coin d'une rue de quelques pétards qui explosent,

et tout le monde se met à fuir. Rien de plus humain. C'est dire que, s'il est impossible de ne pas éprouver de crainte, il est impérieux de l'affronter. L'un des moyens pour le faire est de s'appuyer sur une raison retrouvée, qui se déploie en dehors de l'événement lui-même et qui objective le terrorisme.

Logique et variabilité du terrorisme

Le collectif *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Daech* dirigé par Gérard Chaliand et Arnaud Blin poursuit expressément ce but. Il part en effet d'une critique de l'idée selon laquelle le terrorisme serait l'apanage de sociétés, de philosophies politiques ou de croyances particulières. Il n'est en conséquence pas question de le réduire, par exemple, au seul terrorisme islamique, comme une presse trop pressée tend à le faire. Le mot lui-même est plus complexe à définir qu'il n'y paraît, ainsi que le prouve dès l'abord le fait qu'il puisse à la fois désigner l'action d'un « *apache (ou un loup) solitaire* » exerçant à l'arme blanche et celle d'un groupe diffus menant une attaque technologique très sophistiquée (ces deux figures polarisent le spectre de la peur). Mais d'autres éléments mettent en évidence cette complexité. En temps de paix, l'usage de la

terreur désigne la mise en place d'une force armée par des régimes politiques forts ou despotiques qui veulent affaiblir ou supprimer toute contestation de leur politique par son entremise. En temps de guerre, terroriser l'ennemi par des brutalités physiques horribles (scalps, décapitations, tortures diverses) et/ou par des massacres de civils est une chose qui a été pratiquée par tous les pays du monde, un jour ou l'autre. Quant au terrorisme pratiqué par des individus ou des petits groupes, il se soutient selon le cas de motifs politiques (de droite ou de gauche), économiques, écologiques, philosophiques, nationalistes, religieux *et al.*. Le terrorisme pratiqué au nom d'une divinité est quant à lui un phénomène historique récurrent, qui a touché toutes les religions, christianisme compris (voir les taborites de Bohême au XIV^e siècle, les anabaptistes au XVI^e siècle, les dérives de l'Inquisition, etc.). Sa spécificité tient d'une part au fait que l'acte de terreur possède pour ses auteurs une légitimation et une valeur transcendantales, d'autre part au fait que lesdits auteurs se sentent excusés de leur barbarie parce qu'ils se considèrent comme les instruments de la justice divine. Outre que de tels « instruments » ne peuvent qu'aimer la mort, celle qu'ils causent et celle qu'ils s'offrent, il en résulte que toute discussion est *a priori* impossible, car il n'y a rien qui soit à négocier, à l'inverse de ce qui se passe pour d'autres formes de terrorisme.

Le corps de l'ouvrage est divisé en trois grandes parties. La première, intitulée « La préhistoire du terrorisme », comprend deux articles. L'un porte sur la secte des Zélotes (ou Sicaires) qui, au premier siècle, tenta de provoquer en Palestine une rébellion contre l'occupation romaine, ce qui aboutit à la des-

truction du deuxième temple de Jérusalem en 70 PCN, et sur la secte ismaélienne des Assassins¹, lesquels sévissent à partir du XI^e siècle et sèment la terreur en tuant des personnalités politiques à l'arme blanche lors d'une occasion susceptible de marquer les esprits (par exemple un jour de marché). L'autre consiste en un parcours des « Manifestations de la Terreur à travers les âges » (de l'Antiquité au XVIII^e siècle), lesquelles peuvent se classer en trois catégories : le

François-Ferdinand, point de départ de la Première Guerre mondiale), à la terreur d'état stalinienne et à la terreur de guerre (Deuxième Guerre mondiale et guerres de décolonisation). Les textes de la troisième partie examinent « Le terrorisme contemporain de 1968 à nos jours », période où prédominent les actes menés sous la bannière de ce qu'il est convenu d'appeler « l'islamisme radical ».

À l'écart d'un jugement moral

Il serait impossible de résumer toutes les contributions ici. Faute de le pouvoir, je me limiterai à souligner combien leur ensemble permet de mettre en évidence la logique de l'action terroriste, logique dont un texte de synthèse d'Ariel Merari offre un utile condensé. Pour Merari, il ne convient ni de porter un jugement moral sur le terrorisme ni de le tenir pour une « *aberration sociale ou politique* » si l'on veut s'efforcer de le comprendre. La définition courante composée de trois éléments – usage de la violence, objectifs politiques, intention de semer la peur dans une population civile – convient parfaitement pour désigner comme terroristes les bombardements de Tokyo par l'aviation américaine au printemps 1945² : il s'agissait bien de terrifier la population afin qu'elle se dissocie de

l'État-major japonais. Mais, on s'en doute, l'aspect moral ou la vertu sociopolitique de cet acte de guerre échappe à l'entendement, et les avis diffèrent sur sa légitimité selon les belligérants et selon que l'on est pacifiste ou belliciste. Ce que cet exemple implique, c'est que le terrorisme « *ne diffère pas des autres formes de guerres lorsqu'il prend des non-combattants pour cibles* », cependant qu'il est vrai qu'il enfreint les lois internationales de la guerre de façon permanente.



tyrannicide, les terrorismes d'état, l'utilisation militaire de la terreur. La deuxième partie est consacrée à « L'ère moderne, de 1789 à 1968 ». Les six études qui y sont rassemblées rappellent l'importance de la Révolution française et de la Terreur thermidorienne dans l'histoire du terrorisme avant de s'intéresser aux anarchistes de la fin du XIX^e siècle, au terrorisme russe anti-tsariste, au terrorisme nationaliste de la « Belle Époque » (dont le plus haut fait fut l'assassinat de l'archiduc d'Autriche

Merari pose par suite que le débat ne peut être moral et que le terrorisme doit être considéré d'un point de vue technique, comme un mode de combat utilisé ou non en fonction de la « capacité » à vaincre l'ennemi dont dispose un groupe ou une collectivité dans un conflit. Dans cette optique, le terrorisme moderne ou contemporain est un mode de combat adopté par des groupes qui disposent de faibles moyens de combat par rapport à leurs ennemis. La particularité de ce phénomène est le divorce abyssal qu'il y a entre la faiblesse des moyens (quelques individus, une personne) et l'énormité des objectifs (faire tomber un état, abattre le capitalisme). La stratégie qui ambitionne de combler cet écart consiste à mener des actions violentes qui produisent un impact psychologique maximal, de sorte à entraîner la société visée sur la voie d'une répression telle qu'elle ralliera nombre de gens à la cause des terroristes et conduira un jour vers une insurrection ou une guerre civile. Tout ce plan théorique suppose une lutte prolongée dont les moyens sont : faire de l'action une arme de propagande, semer la peur dans le camp ennemi jusqu'en ses régions les plus molles (où loge la majorité dite « silencieuse »), provoquer l'état de droit afin qu'il intensifie la répression, produire un sentiment de chaos qui laissera à penser que le gouvernement est incapable de contrôler les choses, durer longtemps pour engendrer une usure des réactions et une érosion des consciences.

Une seule civilisation, non pas deux

L'Histoire des terrorismes de Chaliand et Blin couvre un très large terrain et, si elle comporte des passages montrant comment le terrorisme a des racines socio-culturelles changeantes selon les sociétés où il se manifeste, le propos général de l'ensemble privilégie le rappel des faits historiques et leur contextualisation idéologique, les relations politiques et les luttes de pouvoir, le devenir des idées et la pertinence des stratégies militaires. Les dimensions sociales et imaginaires du phénomène ne sont pas totalement absentes, mais restent secondaires dans le volume. Il est notable aussi que, dans l'analyse des formes contemporaines du terrorisme, les études raisonnent encore souvent de manière verticale (rapportant tel terrorisme à telle collectivité déterminée et à tel contexte géopolitique délimité) et non transversale, à l'inverse de ce que fait Raphaël Liogier dans ses travaux. Ainsi, si ce dernier et les deux historiens précités s'accordent pour dire que « le choc des civilisations » est un leurre, les preuves qu'ils avancent pour le justifier sont différentes. Pour Chaliand et Blin, le fait que le terrorisme jihadiste a tué bien plus de musulmans que de non-musulmans le démontre. Pour Liogier, il ne peut y avoir de choc des civilisations pour la raison qu'il n'y a plus qu'une civilisation, à laquelle les médias de grande diffusion ont donné le nom de

« mondialisation ». Dès lors, dans cette globalisation, les sociétés ne sont plus ni économiquement, ni culturellement, ni politiquement, ni religieusement autarcique. Les goûts, les valeurs, les informations circulent et les mêmes modes de dérive religieuse (intégrisme, fondamentalisme, spiritualisme, etc.) s'invitent au sein des religions de toute obédience. De cela Liogier tire l'idée que le terrorisme jihadiste n'est pas l'enfant d'une toute conjecturelle civilisation islamo-arabe. Il est la conséquence directe d'une mondialisation qui n'a rien d'une utopie bienheureuse. En effet, elle abolit des modes de vie, génère des conflits sociaux et territoriaux de toutes sortes, fait naître des frustrations identitaires, aggrave les écarts de fortune. Elle crée de nouvelles formes de violence, et le jihadisme est l'une d'entre elles.

Il ne me plaît pas qu'ils m'oublient

Ces deux livres confirment s'il en était besoin que la science est désolante, car ils laissent leur lecteur un peu moins bête mais beaucoup plus accablé. L'un et l'autre conduisent à penser que les réponses occidentales, et tout spécialement celles de la France, sont mauvaises, inadéquates, qu'elles entrent si bien dans la logique du terrorisme qu'elles sont pour lui inoffensives. Pour Chaliand et Blin, ce choix mauvais de réplique est imputable à l'ignorance de ce qu'est le terrorisme ; pour Liogier à une pensée étriquée, figée dans le national si ce n'est dans le

Le terrorisme pratiqué au nom d'une divinité est quant à lui un phénomène historique récurrent, qui a touché toutes les religions, christianisme compris

Pour Liogier, il ne peut y avoir de choc des civilisations pour la raison qu'il n'y a plus qu'une civilisation, à laquelle les médias de grande diffusion ont donné le nom de « mondialisation ».

national-populisme, alors que les enjeux sont dorénavant mondiaux et concernent toute l'humanité. S'ils ont raison sur le diagnostic, le danger est énorme, car cela signifie que les réactions des politiques reviennent à accuser l'opposition entre un « eux » et un « nous ». Or, tel est le but premier du terrorisme. Il faudrait les inviter à relire ces pages du *Lorenzaccio* de Musset, pièce d'une étonnante actualité qui raconte l'histoire d'un tyranicide. Que dit Lorenzo avant d'aller tuer le tyran Alexandre sinon que « *[s]a vie entière est au bout de [s]a dague* », que « *l'humanité gardera sur sa joue le soufflet de [s]on épée marqué en traits de sang* », qu'il « *ne [lui] plaît pas que [les hommes l']oublent* » ? Et que dira-t-il après pour expliquer qu'il refuse de continuer de vivre, sinon qu'il savait qu'il était jusqu'à un certain point pareil au tyran ? Ce que Musset dit là, c'est que le terroriste refuse la mort sociale et

de rester anonyme, mais aussi qu'il est toujours déjà l'un de nous. On s'accordera sans peine avec Liogier au moins sur ce point : l'épouvantail de la possibilité d'une déchéance de nationalité ne risque pas d'effrayer un individu qui s'est mis à aimer la mort. Car tout cela est bien beau, mais c'est cette dernière expression « aimer la mort » qui fait problème, et aucun des deux ouvrages dont il vient d'être question n'en traite vraiment. Comment des jeunes gens qui, en fait, ont pour la plupart été éduqués en Occident, en viennent-ils à se rendre à cet appel de la mort qui a toujours caractérisé les discours fascistes ou totalitaires³ ? Une réponse possible à cela est qu'ils en arrivent là parce que leur existence n'est plus portée par aucun projet. Condamnés pour la plupart à des existences médiocres, ils sont confrontés à une société qui leur promet dans le meilleur des cas une vie à peu

près pareille jusqu'au bout, tandis qu'elle les confronte à longueur de journée à des exaltations sans fin de plaisirs qu'ils ne pourront jamais s'offrir. Les récits d'émancipation collective et individuelle de la modernité ont sombré corps et biens. La foi qu'ils permettaient de placer en l'avenir est partie avec eux. La jeunesse a autant horreur du vide que la nature et, si la « Maison du peuple » a naguère fermé boutique pour cause de désertion idéologique de la gauche, la mosquée, elle, est restée ouverte. ■

¹ Tenue par plusieurs spécialistes comme l'équivalent médiéval de l'actuel Al Qaïda (organisation hiérarchique, utilisation de la propagande, haine de l'Occident, modes semblables de recrutement et d'entraînement, spectacularisation des meurtres et recherche de visibilité, etc.).

² En février, mars et mai 1945, à l'aide de bombes incendiaires. Le bombardement de la nuit du 9 au 10 mars fit plus de 80 000 morts.

³ Qu'on se souvienne du cri de ralliement franquiste « *Viva la muerte !* ».

Forma fluens : à une passante revenante

Par Ginette Michaud

NINFA FLUIDA. ESSAI SUR LE DRAPÉ-DÉSIR

de Georges Didi-Huberman
Gallimard, coll. « Art et artistes », 214 p.

Dans le sillage de son grand livre *L'Image survivante* paru en 2002 et consacré à l'historien de l'art Aby Warburg (évoquant le motif du drapé au cœur du présent essai, Georges Didi-Huberman suggère lui-même qu'il en est en quelque sorte la « traîne »), *Ninfa fluida* consiste en une relecture minutieuse et inspirée de la thèse que publia le jeune Warburg en 1893 (il avait alors vingt-sept ans), étude qui portait sur les deux chefs-d'œuvre de Botticelli, *Le Printemps* (1482-1485) et *La Naissance de Vénus* (1484-1485). Cette nymphe aux mouvements émouvants, figure fluide du désir et de la beauté donnant lieu à une profusion d'images fugitives entre évaporation et cristallisation, Didi-Huberman l'élit ici, à l'instar de la *Mnémosyne* de Warburg, comme un véritable « personnage théorique » porteur d'une « profonde leçon de méthode » : « bien plus qu'un simple motif iconographique », elle apparaît comme un « paradigme » permettant de saisir les « rapports entre l'image et le désir, l'image et le temps psychique en général ».

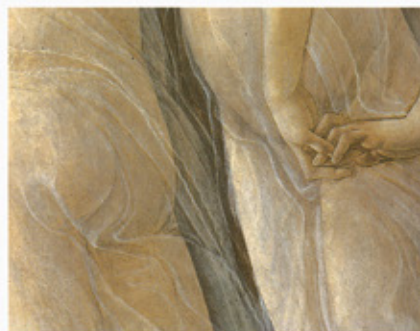
La thèse de Warburg, traduite en français dans *Essais florentins* (Klincksieck, 1990), fut le seul travail universitaire de l'historien de l'art qui,

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Ninfa fluida

Essai sur le drapé-désir

ART ET ARTISTES GALLIMARD



rappelle Didi-Huberman, « échoua à son "habilitation" et, par la suite, refusa tout poste académique ». Warburg adresse d'entrée de jeu les questions les plus stimulantes à la discipline en interrogeant les singularités formelles de l'image à d'autres fins que celles alors en vigueur, encore subordonnées au modèle philologique des sources. Dans ce travail séminal sur la *Ninfa fiorentina* (qui restera largement ignoré par ses successeurs), il ouvrirait la voie royale d'une autre histoire de l'art, remettant en question à toutes fins utiles non seulement les moyens descriptifs de la discipline mais aussi ses visées théoriques et interprétatives, en l'examinant d'un point de vue culturel et anthropologique plus large.

En tentant d'analyser la figure énigmatique de cette jeune fille qui le fascinait dans les tableaux de Botticelli et dont il voyait la forme passer et revenir en d'innombrables représentations occidentales, en cherchant à cerner ce qui composait « son aura fondamentale – grâce corporelle, puissance psychique, évidence poétique et nécessité anthropologique mêlées », Aby Warburg sera en effet amené à repenser toute son approche du tableau tant les sources se révélèrent, dans le cas de ces deux chefs-d'œuvre, « multiples, hétérogènes, pullulantes » (Ovide, Dante, Boccace, Politien, Lucrèce, pour n'en nommer que quelques-unes). Leur agencement est d'une telle complexité – ou surdétermination, en termes freudiens – qu'il dut s'engager dans une autre façon d'écrire l'histoire de l'art, « en théorie comme en pratique ».

Toutefois, l'historien de l'art se rend aussi à l'évidence que la nouvelle démarche iconologique, fondée sur l'« identification philologique des sources textuelles » et l'« identification iconologique des symboles », qui s'impose à lui devant ces tableaux ne suffit pas, tout en étant nécessaire, à les expliquer, encore moins à pénétrer leur réelle signification. Elles-mêmes fluides,

« infiltrables partout, transformables à l'infini », les sources « ne sont ni l'élément originaire, ni la "clé" ultime où toute réalité du tableau viendrait s'épuiser », pas davantage que les idées (le néoplatonisme, l'épicurisme, par exemple), mobilisées au plus haut niveau par le tableau qui leur garde une « flexibilité presque illimitée », selon l'expression de Panofsky.

Si les sources ne sont qu'alluvions, tourbillons, transformations, comme le laissent bien voir les admirables dessins fluviaux de Léonard tout en turbulences et « directions contrariées », il faut donc questionner le privilège qui leur est accordé, d'autant que, dans ces deux tableaux de Botticelli, elles sont si ramifiées, déplacées et souterraines que leur « influence » en devient « littéralement invisible ». Dès lors, ce sont, comme le souligne à juste titre Didi-Huberman, « les notions mêmes de tradition et de transmission historiques », bouleversées par l'analyse de Warburg, qui le conduiront à inventer un autre cadre théorique capable de rendre compte des processus formels dynamiques et des temporalités complexes condensés dans l'image : ce seront la notion de « survivance » (*Nachleben*), les « formules de pathos » où viennent s'intensifier ces formes revenantes et l'« empathie esthétique », ou participation, qui étayeront cette nouvelle façon de lire le tableau comme la mise en forme dialectique de courants et de forces conflictuels.

Regarder ce qui se passe à la bordure des corps

Mais qui est cette *Ninfa*, sœur ou cousine de la *Gradyva* de Freud, « étrange créature dont on serait bien en peine d'établir une identité, de retracer une iconographie ou de reclore une histoire » ? « Ni personnage tout à fait, ni allégorie tout à fait », elle est toujours fuyante, apparaissant et disparaissant, forme évanescence mais insistante, laissant trace de son passage

partout et sous toutes les formes – sarcophages antiques, frises, tableaux renaissants, tapisseries, sculptures baroques, photographies ou images cinématographiques contemporaines. Elle se représente d'ailleurs moins qu'elle ne sème des indices de sa présence-absence gracieuse, donnant à lire ses formes fluentes dans les volutes, échappées, longues chevelures dénouées et pourtant soignées flottant au vent, drapés soulevés par une « brise imaginaire », selon la belle expression de Warburg longuement commentée par Didi-Huberman.

La lecture de Warburg opérera d'ailleurs à cet égard un déplacement radical en accordant toute l'attention à ces « accessoires en mouvement », choses et objets qui se trouvent soudain animés, et souvent à contresens, d'une intensité insolite. Warburg remarque en effet, en une géniale intuition proche de la psychanalyse, la disjonction entre les figures impassibles des personnages de Botticelli, qui donnent une « impression globale d'immobilité », et ces choses supposément inanimées, voiles et chevelures, parcourues « de frissons, de frémissements, de souffles qui passent », de sorte que, à leur image même, le tableau est lui aussi « libre et attaché en même temps ». Dans ce vent qui passe, cette robe tourbillonnante, « ces mouvements de l'air », il ne s'agit donc pas seulement de motifs iconologiques ou de sources transposées avec subtilité mais de tout autre chose : des « restes survivants d'un monde presque mythique », de « modèles en deuil de visibilité [...] mais aussi en attente de visibilité », telles cette servante canéphore qui fait son entrée dans la grande peinture religieuse, avec le tondo de Filippo Lippi, *Vierge à l'Enfant*, et surtout cette *Ninfa fiorentina* de Ghirlandaio, fraîche jeune fille porteuse de fruits qui surgit dans la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, figure anachronique, à la fois « signe du passé » et « index du présent », « survivante païenne » dont l'aura, l'excessive

énergie, signale, comme le voit bien Warburg, l'« esprit élémentaire » des « déesses en exil ».

La chance de fleurir encore

En suivant le « *pas léger de la servante* », cette jeune fille qu'on pourrait décrire, en écho au titre de Susanna Mati, comme l'épiphonie d'une divinité en fuite, Didi-Huberman prolonge la réflexion élaborée dans *L'Image survivante* où il s'agissait, à partir des hypothèses de Warburg, non seulement de réfléchir sur la tâche de l'historien de l'art mais de relancer la « fécondité heuristique » de ses propositions, « d'en suivre la trace et d'en tenir la direction » – ce que Didi-Huberman a effectivement concrétisé dans ses propres travaux sur l'empreinte, la sculpture en cire, les *Gestes d'air et de pierre* et autres *Phalènes*, la lecture de Warburg frayant inlassablement chez lui « de nouvelles problématiques et de nouvelles façons de voir », comme s'il n'y avait en fait qu'à relire, dit-il : « Lire, c'est relire. Relire, c'est prolonger et se donner une chance de faire fleurir encore. C'est encore affaire de survivance. »

Ce qui retient au premier chef l'essayiste dans *Ninfa fluida*, ce sont donc les motifs, phantasmes et fantômes, affects du désir liés à cette figure à la limite de l'invisible, intimement liée à l'imaginaire de l'air, des souffles, et à toute une poétique des flux et des mouvements qu'il poursuit depuis longtemps. Il faut peut-être d'ailleurs commencer par le quatrième chapitre intitulé « Post-scriptum : le ressac des images » pour mieux comprendre l'écriture en deux temps de cet essai. On remarque en effet une certaine différence de tonalité entre les trois premiers chapitres, rédigés il y a une douzaine d'années¹, et le tout dernier, écrit en novembre 2014, Didi-Huberman tentant de reprendre le « fil rompu » d'une recherche d'érudition savante brusquement interrompue par la polémique déclenchée par *Images*

malgré tout (Minuit, 2003), où il analysait les photographies des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau en interrogeant le statut historique de l'image (cette réflexion sur la place de l'imagination au cœur de la question éthique a par la suite été élaborée dans la série « L'œil de l'histoire », dont le sixième tome paraîtra en 2016). Le plan initial de *Ninfa fluida* devait comporter trois temps (« humaniste », « romantique » et « moderne »), mais ce mouvement fut brisé, ou plutôt il bifurqua de manière imprévisible et urgente, Didi-Huberman devant, tout comme Warburg avant lui, « construire une certaine position sur les rapports mêmes des images à l'historicité en tant que telle ». Plutôt que de laisser

par Didi-Huberman, on passe ainsi dans ce dernier chapitre des « images de fluidité » à la « fluidité des images », à leur écoulement en toute chose, « vents ou vagues, ciels ou mers », où le personnage de *Ninfa* se dissout en « un milieu fluide de biomorphismes en tout genre et de flueurs organiques » et où, pure *forma fluens*, elle se délie dans la houle qui l'a vue naître. Désormais défigurée et métamorphosée, à peine reconnaissable en ce « perpétuel ressac d'images », *Ninfa*, écrit Didi-Huberman, « ne nous est si antique que parce qu'elle sait traverser notre contemporain. Et elle ne nous est si contemporaine que parce qu'elle ne cesse jamais de revenir de loin ».

Dans ce travail séminal sur la *Ninfa fiorentina* [...], il ouvrait la voie royale d'une autre histoire de l'art

le livre « *flotter* dans l'inaccompli », Didi-Huberman a choisi d'esquisser dans cette dernière partie de l'essai l'histoire poétique de cette *Ninfa*, qui se transforme toujours de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nous, grâce à certaines techniques qui accentueront « des effets de fluidification généralisée » (et une pansexualisation érotique, pourrait-on ajouter), qu'il s'agisse des chorégraphies de Loïe Fuller ou d'Isadora Duncan, de la fascination pour les caractères morphologiques de la vague et du motif fluide en général dans la peinture (*Baigneuses*, *Nymphéas*, brumes et écumes optiques de toutes sortes), dans « l'« intelligence liquide » de la photographie », la « « poétique des fluides » du montage cinématographique » ou l'« « inquiétude figurale » de l'image vidéo. Selon la méthode dialectique privilégiée

Conjoignant l'enchantement et la hantise, éros et thanatos, *Ninfa* figure ainsi à travers les arts, en chacun d'eux, la tension « entre prise et déprise de la forme ». Toujours « à contre-rythme de l'ordonnement social – et formel –, où elle surgit par le bord », elle passe et, de son pas aérien touchant à peine le sol, impulse son énergie à tous les matériaux, à tous les médiums. Mieux : elle est l'élément vital du milieu même, figure toujours « doublement fluide : labile et proliférante comme la vie, épidémique et insaisissable comme la mort. Psychique dans tous les cas. Et c'est ainsi qu'il faudra comprendre ce vent qui, si étrangement, porte – nous apporte – *Ninfa* ». ■

¹ Un chapitre de l'ouvrage est paru en 2002 : *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (Paris, Gallimard).

**Mais qui est cette *Ninfa*,
sœur ou cousine de la *Gradiva* de Freud,
« étrange créature dont on serait bien en peine
d'établir une identité, de retracer une iconographie
ou de reclore une histoire » ?**



J. Montague
M. van Schendel
P. Quillier
S. P. Thibodeau
M. Audet
P. Bélanger
C. Harton
L. C. Courchesne
D. Grozdanovitch
N. Charest

M.-A. Lamontagne
R. Hébert
J.-Ph. Gagnon
A. De Robien
A. G. Paquette
O. Gammelin
É. Gagnon
D. Alarie
M. Brouillard

HOMMAGE À DON DARBY
J. Désy, R.M. Taylor, S. Nicolas
J. Coulombe, H. Matte, J. Dorval
F. Poule, J. Blaine Ph. Sahuç Saüc
M. Scarpulla

L'ACTE LITTÉRAIRE
Ph. Daros, P. Chamberland
É. Beaulieu, J.-F. Bourgeault
P. Ouellet

CHRONIQUE
M. Deland

En vente dans
toutes les librairies
Le numéro: 14 \$

www.lesecrits.ca

146



Portfolio: Carlos Rojas
Don Darby



FESTIVAL
de la
POÉSIE
de
Montréal

du 30 mai au 5 juin 2016

Maison de la poésie de Montréal



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Culture
et Communications

Québec

Conseil des arts
et des lettres

Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Montréal

BRITISH
COUNCIL

caisse de
la culture

Desjardins



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Jacqueline Hoàng Nguyễn

Un espace pour l'Autre

Par Dominique Sirois-Rouleau



The Making of an Archive, en cours depuis 2014
Photographie reproduite lors d'une série d'ateliers de numérisation pour la création d'une archive



The Voice Might Bring, 2011

Documentation de la marche audio *in situ* créée pour les environs de la sépulture de Greta Garbo au cimetière des Bois (Skogskyrkogården), Stockholm, 9 min. Photo : Anneli Bäckman

Dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf exposait avec éloquence les contraintes sociales et physiques qui restreignaient l'accès des femmes à la création artistique au début du xx^e siècle. Ses revendications pour un espace de création, dont l'appropriation se butait alors à une impossibilité matérielle, trouvent aujourd'hui un triste écho dans la fiction égalitaire du monde de l'art actuel. Inspiré de ces négociations sociales toujours en cours, le travail de l'artiste Jacqueline Hoàng Nguyễn actualise ces problématiques féministes en les doublant d'une perspective culturelle sur la notion d'Autre.

En prolongeant la revendication d'un espace créatif dans le champ élargi du social, Nguyễn s'efforce d'ouvrir son œuvre aux formes diverses de l'altérité et à leur expression, pour échapper aux idéologies qui organisent l'art et la société sur des constructions identitaires, leurs représentations et leurs interactions.

Artiste montréalaise d'ascendance vietnamienne désormais établie à Stockholm, Nguyễn ne cumule pas les identités, mais incarne singulièrement la figure de l'Autre, soit une individualité en mouvement entre les systèmes de connaissances et de représentations qui l'examinent et qu'elle interroge. Cette position de l'artiste est visible dans l'œuvre *The Voice Might Bring* (2011). Cette balade audio enregistrée pour le Skogskyrkogården, un cimetière de Stockholm au cœur duquel est inhumée Greta Garbo, est composée d'extraits de la voix de l'actrice que l'artiste a enregistrés et organisés à partir de neuf films réalisés de 1931 à 1941. La voix de Garbo, rare comédienne à avoir survécu au passage du cinéma muet au cinéma parlant, incarne le dispositif spectaculaire du son qui exprimait alors avec une autorité nouvelle le scénario des films.

L'expérience décontextualisée et mobile de l'enregistrement de Nguyễn révèle les jeux de mise en scène qui façonnent la transcription de la réalité et son interprétation. La voix de Garbo s'expérimente hors des récits qui la justifiaient et rend une liberté narrative à ces paroles sans images. *The Voice Might Bring* rappelle que la vérité est une posture circonstanciée, voire un cadre scénographique que la pratique de l'artiste expose.

Une altérité sans revendications

La place de l'Autre est une question centrale de la pratique de Nguyễn, non pas dans la perspective de son inclusion, mais bien de son expression. Son travail vise en ce sens à créer un espace pour articuler et réfléchir les conditions de la marginalité et engager un dialogue avec la norme. En fait, la singularité de sa démarche est de ne reconnaître aucune logique tacite qui régirait les pôles marginaux et normatifs hors de leur activité en faveur ou à revers des cadres établis. Nguyễn observe la relation de superposition et de distanciation qui définit ces pôles afin d'identifier les langages de l'un et l'autre. Cette approche sensible des récits singuliers s'inscrit dans une lecture autant personnelle qu'institutionnelle de la représentation sociale et culturelle.

Space Fiction & the Archives (2011-2012) opposait les activités du centenaire de la confédération canadienne à la politique d'immigration implantée au pays la même année. Une installation exposant les archives de la communauté de Saint-Paul (Alberta), qui a inauguré en 1967 l'unique piste d'atterrissage pour OVNI du monde, trouvait un écho provocant dans le système de points affiché au mur et qui, adopté lui aussi en 1967, évalue encore aujourd'hui les candidatures

d'immigrants. Ces documents attestent des conditions dissemblables d'hospitalité et d'accueil offertes au nouvel arrivant, selon qu'il est humain ou extraterrestre. L'iniquité est d'autant plus contrariante qu'émergeaient à la même époque les premiers discours sur le multiculturalisme au Canada. Le synchronisme de ces événements a amené Nguyễn à investiguer, en vue d'un nouveau projet, la situation du multiculturalisme canadien. Or, peu d'archives photographiques sont disponibles à ce sujet hors des instances gouvernementales et des discours officiels. Nguyễn propose donc de bâtir un fonds d'archives à partir des albums personnels des immigrants de 1967 à aujourd'hui. Toujours en cours, *The Making of an Archive* (2014-...) prend la forme d'une recherche documentant la réalité multiculturelle et les stratégies d'existence des individus qui la vivent. L'altérité se présente ainsi sans revendications. La lutte s'effectue à travers la recherche, par la présentation des récits et des expériences. Elle expose en ce sens la mouvance de ce qui définit l'Autre en tant que tel.



Space Fiction & the Archives, 2011-2012
Installation de matériel d'archives (photographies, sculpture et projection monobande)

Ci-haut : image extraite du film *1967 : A People Kind of Place*, 19 min. 11 s.

Ci-dessous : vues de l'installation. Photos : Michel Brunelle

À l'ère du démantèlement de l'État-providence, il incombe selon Nguyễn aux acteurs sociaux de tenter de nouvelles structures de représentation loin des réflexes conservateurs et machistes qui ont imprégné le champ artistique. L'art autorise l'expérimentation tout en préservant une certaine dose d'utopie nécessaire à la mise à l'épreuve des systèmes. Ainsi, Nguyễn lie ses recherches activistes à son engagement artistique. Sa pratique se pense en regard des connaissances qu'elle produit ; ce qui du reste permet d'interpréter le terrain d'essai que devrait former l'art.



manifestation

24/11/74

Ottawa



The Making of an Archive,
en cours depuis 2014
Documents reproduits lors d'une série
d'ateliers de numérisation pour la
création d'une archive



Extraction et représentation des ressources

La construction de connaissances s'élabore chez Nguyễn en parallèle avec l'élaboration de son langage plastique. Son travail de recherche et de mise en scène autour des archives lui permet d'exprimer l'altérité et de s'adresser à des publics diversifiés sans glisser dans le populisme. Elle emploie à cette fin un vocabulaire sensible qui suscite des interprétations diverses et subjectives. L'engagement du spectateur est alors nécessaire à la « traduction » de l'œuvre et à l'élaboration d'un discours autour d'elle.

Le dialogue entre les sphères artistique et sociale est déterminant dans la démarche de Nguyễn : ses projets tentent le plus souvent d'agir hors des limites du cube blanc, dans des réseaux non artistiques tel le musée d'ethnographie de Stockholm. Lors d'une résidence au Världskulturmuseerna - Etnografiska pour le projet *The Archive as Subject* (2015), elle s'intéresse spécifiquement aux canaux d'alimentation de l'interprétation culturelle officialisée par les institutions. Avec comme point de départ ses propres archives familiales, elle interroge les formes de connaissances institutionnelles tirées de ces photos personnelles. Entre leurs usages privé et documentaire, les archives qui remplissent les étagères des musées et les albums des immigrants incarnent les voies multiples qu'emprunte la représentation culturelle. Les flux migratoires révélés par ce projet jouent à l'envers les pérégrinations

coloniales qui mobilisent les archives, nourrissent les préjugés et stigmatiseront les cultures. Dans le cadre de cette résidence, Nguyễn tente alors de décloisonner l'exotisme, de l'ouvrir à la réalité et aux points de vue des immigrants. Elle invite ainsi la marginalité à se penser comme norme et à faire valoir son discours en dialogue avec le cadre normatif des études culturelles. Titrés en référence à la célèbre assertion du sociologue Stuart Hall « *They are here because you were there* », les ateliers *Ni är här för att de var där* souhaitent mettre en contact les chercheurs avec la communauté, de manière à générer un échange et rompre avec le racisme structurel qui sous-tend les organisations institutionnelles. En art comme en ethnographie, la connaissance peut aisément se reproduire à l'infini sur les textes et les discours sans jamais entrer en contact avec la matière première, voire humaine, de la recherche. Les ateliers de Nguyễn permettent aux immigrants et à leurs descendants de formuler leurs expériences autour des archives et offrent à cet égard une nouvelle voie de connaissance ancrée dans la pratique même du sujet.

Les documents et les ateliers issus de *The Archive as Subject* recadrent la représentation culturelle en retournant le regard ethnographique vers le musée. Dans cette perspective, Nguyễn met en lumière la portée narrative des caisses de bois utilisées pour le transport d'objets saisis dans le cadre des spoliations culturelles inhérentes aux



Red square seal with Chinese characters.

Nana Pinyin
Salat 14 Juin 1944



The Archive as Subject, 2015

Ci-haut : dernière impératrice de l'Indochine, Nam Phương. Cliché tiré des archives du Etnografiska Museet

Page de gauche : dernière impératrice de l'Indochine, Nam Phương, avec le prince Bảo Thắng dans ses bras. La photographie est octroyée par sa majesté l'Impératrice à l'arrière grand-père de l'artiste. Datée et signée par l'Impératrice, le cliché porte en outre l'empreinte de son sceau. Image tirée des archives personnelles de la famille de l'artiste

grands courants de colonisation qui ont ponctué les derniers siècles et nourri les collections des musées. Les caisses de bois sont comptabilisées et examinées par l'artiste comme les symboles de la présence coloniale et du déplacement de la représentation culturelle. Les caisses représentées sur les documents d'archives transportent des biens culturels à analyser et organisent ironiquement le labeur de ceux qui seront étudiés ensuite par le biais de leur contenu. La distance irréconciliable entre le sujet et la construction de sa représentation se matérialise à travers les occurrences de la caisse dans le fonds d'archives. Sa présence souligne autant l'expropriation, l'absence et le vide laissé derrière, que les objets et informations qui seront accumulés en aval. La chasse à la caisse de bois rétablit en somme les déplacements matériels d'individus et d'objets qui hantent la culture coloniale.

De l'examen des formes de production de connaissances à l'observation des symboles du colonialisme, Nguyễn adopte une position critique. Toutefois, la parenté exprimée entre les enjeux colonialistes de *The Archive as Subject* et l'historique familial de l'artiste lève la crainte de l'instrumentalisation du projet. Si l'artiste aborde effectivement des sujets difficiles au cœur de l'institution sans véritablement la compromettre, elle détourne les possibles appropriations en articulant explicitement sa réalité individuelle à son rôle politique. Sa démarche engage un dialogue collectif qui s'inscrit dans la singularité et autorise ainsi les récits autonomes à faire exemple pour la communauté.

Des corps sains et sans attache

Artiste internationale habituée des déplacements nécessaires au rayonnement de sa pratique, Nguyễn observe aussi les conditions de fonctionnement du champ artistique. Le milieu de l'art s'épanouit en effet par l'activité des corps toujours vaillants de ses agents dédiés à une performance continue, difficilement adaptable aux responsabilités d'une vie quotidienne traditionnelle.

La tension entre le monde de l'art et celui, courant, qui lui serait supposément extérieur se trouve au centre de *The Wage Due Song* (1974/2016). L'installation sonore est composée d'un haut-parleur suspendu à deux mètres du plafond et incliné vers le spectateur qui diffuse des reprises d'une chanson du collectif féministe Wages Due, qui militait à Toronto en 1974 pour la reconnaissance financière et morale du travail domestique comme fondement de la reproduction sociale et industrielle. Accompagnée de la



Ni är här för att de var där (They are here because you were there), 2015
Atelier mené dans le cadre du projet
The Archive as Subject
Photos : Tony Sandin



The Archive as Subject, 2015
Cliché tiré des archives
du Etnografiska museet

table ronde *Wah-wah, ssh, chomp, munch, nom, burp, poot, slurp, yum, toot, mwah*. *But who's holding the baby ?*, qui s'est tenue le 27 février 2016 au Project Space de la Elizabeth Foundation for the Arts à New York, cette œuvre articule les problématiques structurelles du champ artistique avec celles de la conciliation travail-famille. L'absence de décalage entre les revendications de 1974 et les conditions actuelles révèle l'exploitation systémique du travail des femmes en faveur de l'économie en place, faisant obstacle à leur émancipation. Les archives et chansons du collectif permettent à Nguyễn d'alimenter le débat et de repenser les enjeux de la prise de parole en fonction du milieu artistique. La reconnaissance du travail domestique aujourd'hui introduit celle du travail artistique et, par conséquent, la négociation d'un espace pour le travail non domestique. En posant cette question, l'artiste creuse les failles de la seconde vague féministe qui a lié devoirs ménagers et devoirs professionnels. Maison éclatante, carrière épanouissante, enfants modèles et corps de rêve. Alors que

la participation à ce système devient non seulement implicite, mais presque une responsabilité en regard de la famille et de l'enfant, Nguyễn tourne le miroir vers les institutions culturelles. *The Wage Due Song* et *But who's holding the baby ?* ordonnent une pensée structurelle alternative qui sort de l'essentialisme féminin pour aborder le partage des soins et interroger la responsabilité collective et institutionnelle qui en découle.

La démarche de Nguyễn ne prétend pas à l'homogénéisation des problématiques, mais elle se pose en rupture avec le mythe de l'artiste autonome et singulier. Les artistes sont en proie à des responsabilités quotidiennes classiques éludées par le fonctionnement même du milieu artistique qu'ils soutiennent. Nguyễn identifie un décalage important qui sévit entre les exigences croissantes du champ et la disponibilité physique de ses agents et fait incomber la responsabilité de sa résolution au collectif plutôt qu'aux particuliers.

The Archive as Subject, 2015
Cliché tiré des archives
du Etnografiska museet



L'utopie comme résistance

Le parcours de l'artiste est la conséquence de ses expériences professionnelles et personnelles. Dans son article « On Fidelity : Art, Politics, Passion and Event » (*Feminisms is Still Our Name*, 2010), Mary Kelly développe à ce propos le concept de « *political primal scene* », qui lui permet d'expliquer que l'identité se précise à travers les faillites et les aspirations individuelles, familiales, mais aussi sociales. Ainsi, la posture de chercheuse qui distingue la pratique de Nguyễn manifeste ce lien franc entre la production de connaissances et la problématique à laquelle celle-ci répond. En vue d'une connaissance plus diversifiée, il importe d'aménager plus d'espaces non officiels d'interrogation. Dans cette perspective, l'artiste analyse les récits et discours hors-norme afin d'articuler un modèle d'action et de mémoire toujours en mouvement.

The Wages Due Song, 2016
Partition pour l'installation sonore,
3 min. 18 s.

THE WAGES DUE SONG

^G If women were paid for all we do
^D I'll tell ya one thing that's true as true
^G We wouldn't be free, but I'm telling you
^D There'd be a lot of wages due

^D Well, there'd be a lot of wages due ^C for every time we ^G smiled
^D Just in order to get a tip or two to ^C make it almost ^G worthwhile
^D There'd be a lot of wages due ^C for every time we've been ^G raped
^D And there'd be a lot of wages due ^C for each time we've ^D escaped

^G Now what do ya think would happen, if we women ^C went on strike
^D There's be no breakfast in the morning. There'd be no screw at night.

^G There'd be no nurses treatin you
^C There'd be no waitresses serving you
^D There's be no typists typing you ooooo It'd be all ^G right
^G There'd be no mothers nursing you
^C There'd be no wives waiting on you
^D There'd be no daughters pleasing you ooooo It'd be all ^G right

^G If women were paid for all we do
^D Just think what it'd mean to me and you
^G We'd have some money and power too
^D Well ain't it amazing
^C What wages do ooooo.



Le travail de Nguyễn explore le passé pour orienter notre regard sur le présent. Elle sonde les utopies modernes de façon à renégocier les pôles marginaux et normatifs et redémarrer nos processus d'investigation de l'Autre et de questionnement de soi. L'utopie opère alors comme un agent créatif, subversif et politique. À la manière de *For An Epidemic Resistance* (2009), l'utopie tient de la joyeuse infection, voire du carburant même de la création. Cette installation sonore inspirée de la curieuse épidémie de fou rire qui avait sévit dans le village de Kashasha (actuelle Tanzanie) en 1962 évoque non seulement la communion humaine hors du langage, mais aussi le fort potentiel résistant de l'empathie. Le rire contagieux résiste aux codes culturels, sociologiques et historiques qui définissent l'Autre en tant que tel. En fait, comme le démontre l'œuvre de Nguyễn, sans utopie, il n'y a pas de critique possible.

For an Epidemic Resistance, 2009
Vues de l'installation sonore à 25 canaux
et de la vidéo *Documentation for an Epidemic Resistance*
(2008, noir et blanc, sans son, 2 min.) Photos : Paul Litherland

SACRER OU SE TAIRE : ACTUALITÉ DE LA CENSURE

PAR FRANCIS GINGRAS ET CLAIRE LEGENDRE



Lorsque nous avons eu l'idée, au printemps dernier, de consacrer un dossier à la question de la censure qui nous semblait avoir été posée avec une nouvelle urgence par la tuerie de *Charlie Hebdo*, nous pensions que le temps de la réflexion, tout comme la distance géographique, nous permettrait de poser un regard dépassionné sur une question qui dépasse de bien loin les circonstances tragiques de son actualité. En publiant au Québec, plus d'un an après l'attentat, un numéro sur la censure et la liberté d'expression, nous croyions, ou à tout le moins nous espérons, échapper à l'injonction du présent et aux affects trop immédiats pour penser la censure dans une perspective plus vaste : historique, politique, littéraire et sociologique.

Nous avons déjà eu l'occasion de réfléchir à l'histoire de la censure dans un cadre encore relativement apaisé à travers une exposition organisée à l'automne 2014 au Carrefour des

Arts et des Sciences de l'Université de Montréal, intitulée « Mauvaises lectures et beaux livres ». Nous rappelions à cette occasion que l'invitation à brûler les livres se trouve dès les Actes des apôtres (XIX, 19) et jusque dans l'Allemagne nazie. Les livres qui ont survécu aux autodafés, au pilonnage ou à la saisie sont longtemps restés sous le contrôle serré de ces gardiens de la science et de la moralité qu'ont été (et que sont peut-être encore ?) bibliothécaires, professeurs et théologiens. Dans « l'enfer » des bibliothèques, les livres interdits touchent aux tabous : le sexe, le blasphème, mais ils relèvent aussi du savoir que les Églises ou les écoles ont voulu réguler. Cette action préventive des censeurs peut même être relayée par la réaction violente de lecteurs zélés. Ainsi dans un des livres exposés (une édition bilingue du Nouveau Testament publiée par Érasme en 1522), on pouvait voir la marque de nombreux coups de couteaux... On se remémore cette image sans sourire depuis qu'on sait, avec certitude pour l'avoir vu sur toutes les chaînes de télévision, qu'en ce début de XXI^e siècle, on tue toujours pour des mots, pour des images.

En préparant ce dossier, nous avons retrouvé le numéro 212 que *Spirale* avait consacré en 2007 aux amalgames dangereux entre islam, islamisme et terrorisme après la première affaire des caricatures au Danemark, au moment où le mot *islamophobie* commençait à apparaître dans la langue française et le concept biaisé qu'il désigne à s'insinuer dans les esprits. La rédaction publiait alors, en couverture et en couleurs, une représentation médiévale du prophète Mahomet. Nous nous sommes demandé, tandis que les membres du comité étaient en réunion de rédaction, rassemblés autour d'une table comme, quelques mois auparavant, ceux de *Charlie*, si nous publierions encore cette image aujourd'hui ou s'il se trouverait autour de nous trop d'amis bienveillants pour nous en décourager, trop de « laïcs modérés » pour nous reprocher de porter

atteinte à nos amis musulmans, trop de bon sens terrien pour nous dissuader de poser ce geste qui brouille sournoisement les époques : nous mettre en danger en publiant un dessin du Moyen Âge. Car il est admis aujourd'hui qu'un dessin est une provocation au meurtre. C'est admis un peu partout, même par certains dessinateurs, c'est admis par tous ceux qui ont vite cessé « d'être Charlie » au prétexte que Wolinski représentait des femmes nues (ce qui serait forcément misogynne) et que l'ensemble du journal était laïque (donc fatalement islamophobe). Cela semblerait même admis plus facilement encore de ce côté-ci de l'Atlantique où la laïcité a une histoire somme toute récente. Elle peut vite devenir, ici comme en France, un hochet électoraliste à destination d'un public qui n'aime pas les Arabes.

Depuis ce moment du printemps 2015 où nous hésitions à proposer de publier un dessin du XII^e siècle qui mettrait potentiellement notre vie en danger, d'autres ont été tués à Paris pour avoir eu l'imprudence d'écouter de la musique rock, d'autres à Tunis pour avoir visité un musée. Certains de nos amis font aujourd'hui de la « néorésistance » en buvant du vin sur les terrasses parisiennes. À Rome, le musée du Capitole couvre ses statues dont la nudité pourrait heurter la sensibilité du président iranien... La même semaine, en France, l'association catholique intégriste *Promouvoir* obtient le retrait du visa d'exploitation du film de Lars Von Trier *Antichrist*. Nous voyons passer sur les réseaux sociaux cette photo de femmes afghanes souriantes, tête et jambes nues, qui date des années 1970, sans saisir à quel moment il est devenu normal, dans l'imaginaire occidental, de se représenter une femme afghane invisible derrière sa burqa. La censure et la liberté d'expression ont changé de ligne. La laïcité a changé de sens et de pôle ; tandis qu'en France elle est l'enjeu d'un débat quotidien qui ne cesse de se ramifier et de céder à la démagogie, son coefficient de récupération politique ne cesse de se multiplier.

C'est finalement sur quelques-uns de ces livres de l'après-Charlie que nous avons décidé de porter notre attention, mais aussi sur d'autres, qui nous permettent de ne pas considérer la censure à la seule lumière de la caricature et sous le seul angle du blasphème, mais de nous rappeler aussi ses versants politique et économique : cette censure-là, qu'on entend peu mais qui se manifeste partout, cette autocensure aussi, que nous intériorisons, celle dont le cinéaste Andrzej Wajda disait qu'elle développe l'imaginaire de ceux qui s'y plient, parce que, à la contourner, on invente des images, des périphrases, des allégories, des systèmes qui ne parlent qu'à l'intelligence de ceux qui les décryptent. Dans le *Mail & Guardian* du 15 janvier 2015, le dessinateur Zapiro proposait un stratagème pour contourner l'interdit : un dessin tout en chiffres à relier d'un trait, comme dans les jeux d'enfants, faisant apparaître, avec la complicité du lecteur, une image du prophète se revendiquant « Charlie ». Paradoxalement, la censure ouvre un espace à l'imagination appelée à remplir le vide laissé par la terreur, à deviner le mot caviardé derrière l'enduit du censeur.

Dans un pays où sacrer c'est blasphémer, il nous a semblé logique qu'un dossier sur le droit d'offenser conduise à une réflexion plus générale sur la laïcité et même, plus largement, sur ce qu'il y a de sacré à pouvoir dire, écrire ou dessiner librement, sans craindre les armes des fanatiques ni l'anathème des bien-pensants. Car, dans les débats que ce dossier met au jour, on constate aisément que la censure prend aujourd'hui la forme du silence que l'on s'impose, aussi bien par peur de ceux qui tuent au nom d'une foi dérégulée que par crainte de ceux qui usent de l'étiquette d'*islamophobe* comme d'un bâillon d'une redoutable efficacité. Au risque de déplaire aux uns et aux autres, revoici donc Mahomet, après Charlie et avec l'espoir inquiet que d'autres tueries ne surviendront pas entre le moment où nous écrivons ces lignes et le moment où vous aurez la liberté de les lire. ■



LA FRANCE, PAYS DE LA LIBERTÉ DE CRÉATION ?

PAR MATHILDE BARRABAND

PETIT TRAITÉ DE LA LIBERTÉ DE CRÉATION

d'Agnès Tricoire

Éditions la Découverte, coll. « Cahiers libres », 299 p.

LA LIBERTÉ SANS EXPRESSION ? JUSQU'OU

PEUT-ON TOUT DIRE, ÉCRIRE, DESSINER

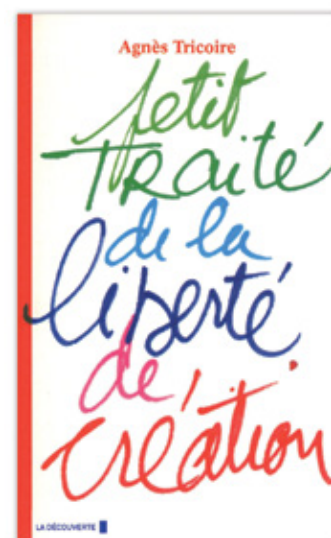
d'Emmanuel Pierrat

Flammarion, 149 p.

Le *Petit traité de la liberté de création* (2011) et *La liberté sans expression ?* (2015) décrivent en quelque sorte un fantôme dans le droit français et européen, celui de la liberté de création. Si la liberté d'expression est un principe constitutionnel, rien ne vient en effet encadrer strictement les droits et devoirs des créateurs, qu'ils soient écrivains, artistes, réalisateurs ou caricaturistes. Les deux livres sont signés par des avocats spécialistes de la propriété intellectuelle, le premier par Agnès Tricoire, déléguée de l'Observatoire de la liberté de création, et le second par le prolifique Emmanuel Pierrat, défenseur de Houellebecq notamment, à qui l'on doit nombre de guides juridiques et des dizaines d'ouvrages de vulgarisation sur le droit et les grandes affaires de censure. Bien que leurs démonstrations se recoupent, les ouvrages ont été publiés dans des contextes très différents : le long plaidoyer d'Agnès Tricoire scande vingt ans de carrière largement consacrés à la défense des créateurs, tandis que le « *précis citoyen* » d'Emmanuel Pierrat est un texte de circonstance publié après les attentats de janvier et février 2015, qui vise à éclairer en quelques pages « *tous ceux qui ont marché le 11 janvier* » sur ce fameux droit que nul n'est censé ignorer.

La réalité du droit français

Les deux livres mettent cruellement les représentations au défi de la réalité. Alors que journalistes, politiques et citoyens n'ont eu de cesse, après les attentats contre *Charlie*, de faire de la liberté d'expression une valeur typiquement française, profondément enracinée dans son histoire, celle des Lumières, et ses institutions, placées sous le signe de la Déclaration des droits



de l'Homme de 1789, les deux avocats décrivent une réalité du droit français très différente : « *il se présente au contraire*, écrit Pierrat, *comme le plus protecteur des régimes : protecteur, hier, de la morale et de la religion ; protecteur, aujourd'hui comme hier, des tiers désignés publiquement, mais également des auteurs, des minorités, des ethnies, de la jeunesse et de notre santé. Il est donc coutume de dire que [...] si un message est diffusable en France, il l'est aussi partout dans le monde ou presque* ». L'article 11 de la Déclaration de 1789 affirme que « *tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement* », mais il ajoute une précision de poids : « *sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi* ». Or la législation française compte des centaines de restrictions, de l'incitation à la haine et l'injure à la provocation à l'abandon d'enfants et au retard de paiement d'impôt. Elle a d'ailleurs été forcée à plusieurs reprises par la Cour européenne

de revoir des textes et des jugements trop coercitifs. La convention européenne de 1950 impose pourtant elle aussi de nombreuses limites à l'expression, dont celle de préserver « *la sécurité nationale, l'ordre public, la santé ou la moralité publiques* ». Tricoire et Pierrat décrivent ainsi un arsenal juridique qui, certes, a abandonné le fameux outrage aux bonnes mœurs qui avait fait trembler Flaubert, Baudelaire et Sue et vibrer le procureur Pinard, mais qui s'est aussi alourdi au fil du temps pour répondre aux nouvelles inquiétudes sociales. Au point qu'on a pu voir récemment la pipe de M. Hulot se transformer en moulin à vent sur les affiches du métro parisien, au motif de la lutte contre le tabagisme, ou encore un écrivain se faire convoquer par la police, parce que le personnage principal de son dernier roman était pédophile.

EN CONSÉQUENCE, DIFFUSEURS ET CRÉATEURS DÉVELOPPENT DES RÉFLEXES D'AUTO-CENSURE, FAISANT DE PLUS EN PLUS APPEL À DES JURISTES POUR VALIDER – ET MODIFIER – LES ŒUVRES AVANT MÊME DE LES PRÉSENTER AU PUBLIC.

La création sous surveillance

Agnès Tricoire critique justement un renforcement de la surveillance de l'art, de la littérature ou encore de l'humour depuis 2000. S'appuyant comme Pierrat sur des cas qu'elle a défendus, elle dénonce la multiplication des poursuites, dont certaines associations d'extrême droite se sont fait une spécialité, mais aussi l'interventionnisme de l'État qui n'a pas entièrement renoncé à son rôle de censeur. Il existe bien une commission de classification des œuvres cinématographiques qui travaille par exemple à préserver les moins de 18 ans des images à caractère pornographique (rappelons que la majorité sexuelle en France est à 15 ans). Il existe aussi une commission moins connue, dépendant du Ministère de l'Intérieur, qui décide du sort des livres destinés à la jeunesse. En son temps, le directeur des éditions de Minuit, Jérôme Lindon, avait insisté pour y siéger, espérant en modérer les pulsions interdictives. Il faut dire que le mandat de cette commission, aujourd'hui encore, lui permettrait d'empêcher la publication d'à peu

près n'importe quel livre pour enfant : elle a notamment pour rôle de veiller à ce ne soit pas présentés sous un jour favorable « *le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche, ou tout acte qualifié de crime ou délit, ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse ou à aspirer ou entretenir des préjugés ethniques* »... Et pourquoi pas la gourmandise ? On mesure ici le décalage entre les textes et leur application. Il reste qu'il existe encore en France des systèmes de dépôt préalable, une « vraie » censure donc, ce qu'on a tendance à oublier. Les essais de Tricoire et Pierrat permettent aussi de prendre la mesure des effets insidieux de cette surveillance. Un film réservé aux moins de 18 ans ou un livre qu'il faut réimprimer une fois expurgé sont ruineux. En conséquence, diffuseurs et créateurs développent des réflexes d'autocensure, faisant de plus en plus appel à des juristes pour valider – et modifier – les œuvres avant même de les présenter au public.

Tous les observateurs ne sont pas aussi alarmistes que Tricoire et Pierrat, loin de là. Il faut admettre toutefois que la liste que les deux avocats dressent des lois liberticides et des actions en justice contre les créateurs et les précisions qu'ils apportent sur les différents rouages de la censure française égratignent l'image du « pays de la liberté d'expression ». Pierrat plaide vigoureusement pour l'allègement du sismographe juridique qui a enregistré au fil des siècles les variations de la morale. Agnès Tricoire est tout aussi convaincante lorsqu'elle suggère, avec des accents ranciérisés, qu'on laisse juge un public majeur et vacciné, au lieu de le protéger. Son argumentaire est toutefois plus difficile à suivre lorsqu'il cherche à inscrire dans la loi l'autonomie de l'art, qui n'est pas moins une construction historique que la morale¹. Il peut aussi paraître contradictoire lorsque, tout en menant une discussion intéressante sur l'impossibilité de définir l'art ou la littérature, il affirme que le discours littéraire est « *par nature polysémique* » ou que « *l'espace de liberté des objets esthétiques que sont les œuvres est consubstantiel à leur existence* ». Quoiqu'il en soit, les réflexions de l'avocate et les cas qu'elle présente posent de beaux problèmes, que les théoriciens de l'art et de la littérature, ravis alors de ne pas être juges, sont bien en peine de résoudre. L'intention de l'auteur est-elle vraiment hors de propos ? La fiction peut-elle diffamer ou inciter à la haine ? Le personnage d'une autofiction doit-il abandonner tout droit à la vie privée ? À ces questions, la jurisprudence livre des réponses fort contradictoires que les deux essais colligent et commentent brièvement.

Le droit à la caricature et le délit de blasphème

Plus largement, Tricoire et Pierrat montrent l'évolution des législations et jurisprudences françaises et européennes et proposent des comparaisons éclairantes avec le droit états-unien, chinois ou iranien, sur lesquels, là aussi, ils brisent quelques idées reçues. Ils apportent ce faisant des éléments de compréhension concernant le droit à la caricature. Les exemples convoqués montrent que, si un tel droit n'existe pas à proprement parler, une tolérance est de mise, quelle que soit la cible, la religion et les croyants compris. Le délit de blasphème n'existe d'ailleurs plus dans le droit français (à la différence du droit autrichien ou anglais par exemple). Des particuliers, des groupes ou leurs représentants, expliquent les deux juristes, peuvent toutefois porter plainte pour injure ou diffamation, comme ce fut régulièrement le cas avec des associations catholiques ou musulmanes ces dernières années. L'intention, le contexte et l'ampleur de la diffusion sont alors pris en considération par les juges pour départager le préjudice de la simple offense. Si la caricature est utilisée à

des fins commerciales, si elle est très largement diffusée ou encore si elle intervient de sorte à aggraver un climat social délétère, le jugement risque d'être plus sévère. C'est en tenant compte de ces différents critères que *Charlie Hebdo* a été tour à tour condamné, pour avoir déguisé un ministre en costume nazi, et disculpé, pour des dessins mettant en scène des Harkis ou encore Mahomet et ses disciples. Cette dernière affaire, qui a contribué à faire de la France et du Danemark des cibles du terrorisme islamiste, est utilement mise en perspective dans le livre de Tricoire, antérieur aux attentats, et surtout dans celui de Pierrat, dont c'est le principal prétexte. Ceux qui souhaitent mieux en comprendre les tenants et les aboutissants s'y reporteront avec profit. Ils pourront par la même occasion entrapercevoir la mécanique complexe qui fait que, constamment depuis 1789, la liberté d'expression a été encadrée et limitée au nom... de la liberté d'expression. ■

1 Ce que rappelle par exemple, et de manière magistrale, l'enquête bourdieusienne de Gisèle Sapiro parue la même année que le *Petit traité (La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011). La sociologue y retrace sur quelque 750 pages l'évolution des textes de loi, des critères de la morale et de la place de la littérature dans la société française, en s'intéressant aux grands procès et polémiques qui ont agité la vie littéraire.



le port
de tête librairie

262, avenue du Mont-Royal Est
Montréal, Québec
514.678.9566
www.leportdetete.com

LES NUITS ORPHELINES

PAR MARTIN HERVÉ

DU JOUR SANS LENDEMAIN : ÉMISSION CENSURÉE

d'Alain Veinstein

Seuil, coll. « Fiction & Cie. », 30 p.



Il y a quelque chose de pourri à Radio France. La Maison ronde où est établie la société qui gère les différentes stations du service public radiophonique français a connu récemment bien des remous. Dernier symptôme en date et des plus significatifs : une grève historique au printemps 2015, dont l'issue n'a pas signifié le retour du dialogue social, mais plutôt l'instauration d'une défiance durable entre plusieurs milliers de journalistes, de producteurs et de techniciens et les dirigeants, instigateurs d'un nouveau plan stratégique d'austérité et de rentabilité.

Dans les couloirs de France Culture, célèbre station de radio culturelle française, écoutée et reconnue de par le monde pour la qualité de ses émissions, l'effondrement sévit toutefois depuis plusieurs années et sous des formes autrement plus insidieuses. En juillet 2014, l'un des producteurs doyens de

la chaîne, Alain Veinstein, est mis à la porte. Pire encore, le dernier opus de son émission *Du jour au lendemain* est censuré sous prétexte qu'il constitue, selon le directeur de la chaîne, Olivier Poivre d'Arvor, un « *long lamento sur sa situation, ce qui ne lui ren[d] pas hommage [...] Les départs sont toujours difficiles, mais il faut bien arrêter un jour* ». Devant la levée de boucliers des collègues et des auditeurs, la direction de France Culture se décide à mettre en ligne l'enregistrement sous forme de baladodiffusion¹. Dès lors, tout le monde devrait se trouver satisfait : ceux d'en haut ont fait un geste, l'émission est finalement diffusée et le bâillon ne peut plus être invoqué par le producteur limogé. Il en faut pourtant plus pour faire taire ce scrupuleux passeur qui, à la barre de son émission, s'entretient quotidiennement pendant vingt-neuf ans avec un auteur. C'est donc avec le souci de ne pas quitter la scène « *comme un voleur* », de laisser une trace de son passage sur des ondes toujours plus volatiles et de témoigner d'un cas rare de censure à la radio, que Veinstein a voulu publier le texte de cette ultime émission.

Le Promontoire des ondes

Intercesseur et accoucheur de la parole d'autrui, amoureux fou de littérature, Veinstein est en premier lieu un romancier et un poète. Toute son œuvre écrite et radiophonique scande sa fascination pour l'énigme de la lettre. Tel Aby Warburg, il envisage l'art de l'entretien non pas comme une suite linéaire de questions mais plutôt comme une toile ou un réseau savamment et sensiblement agencé, à savoir « *faire avec des questions ce que font les collectionneurs ou les commissaires d'exposition lorsqu'il s'agit d'accrocher chacune des pièces au bon endroit, les unes par rapport aux autres, avec un art de la juxtaposition et de l'assemblage* ». De là naît, dans le creux

obscur des silences et des incertitudes, une présence originale et inattendue. L'imprévisible, la rupture et le vertige dominant le plateau du hors-champ. Ses invités, Veinstein les conduit à rebours et sans aucune préparation. Il dépouille l'autre de ses éventuelles réponses mijotées au gré des plateaux de télévision et des colonnes des journaux. Saut de l'ange de l'homme de radio et de son invité dans la nuit noire et inquiète du sens qu'ils ont tissée ensemble. Et ce, tout en sachant que le compagnonnage n'ira guère plus loin que le temps de l'entrevue, chacun étant assigné à sa propre résidence intérieure car, comme il le rappelle, « *l'art d'écouter, selon Plutarque, est fait d'une extrême solitude* ».

« ET POURQUOI PAS NE PLUS ÉMETTRE AUCUN SON AUDIBLE, À LA FAÇON D'UN ASTRE MORT ? »

Durant plusieurs décennies, la voix de Veinstein a bercé les auditeurs noctambules de France Culture, tout d'abord avec l'émission *Les nuits magnétiques* en 1978, puis *Surpris par la nuit* et enfin *Du jour au lendemain*. Il a élaboré une forme d'écoute généreuse, recueillie et à nulle autre pareille, donnant un temps et une résonance aux plus reclus des écrivains, comme Louis-René des Forêts et Pascal Quignard. Mais l'homme de radio se savait sur la sellette. Le format de l'émission se réduisait d'année en année, les coupes et les *jingles* se substituant aux précieuses minutes de l'entretien. C'est que d'aucuns jugent les oreilles des auditeurs paresseuses, notamment à une heure si avancée de la nuit. Nécessité est donc de les tenir en éveil. « *Et pourquoi pas ne plus émettre aucun son audible, à la façon d'un astre mort ?* » Bon sens, hélas, ne saurait mentir.

Chronique d'une mort annoncée

En 2013, la chaîne met en avant le grand âge du producteur pour lui signifier que le moment est venu de rendre l'antenne. Il résiste vaille que vaille, obtient un sursis, mais le couperet tombe un an plus tard : *Du jour au lendemain* est supprimé pour des motifs économiques. Il va sans dire qu'au regard des grands reportages à travers le monde qui prolifèrent actuellement sur France Culture, les moyens déployés par l'émission de Veinstein, soit un producteur, un micro et un interviewé, paraissent modestes. Pour lot de consolation, on lui propose une série d'émissions estivales. Mais Veinstein, plus loin

que Pascal, est un roseau pensant qui ne plie pas ni ne rompt. Il prépare son ultime émission intitulée « Un pourboire » où, contrairement à son habitude, il se trouve seul sur le plateau et s'exprime librement à cette heure abyssale de son histoire ; évoquant le sens qu'a eu *Du jour au lendemain* pour lui ; sans oublier d'écorcher un peu au passage, mais avec toute la retenue qui le caractérise, les nouveaux maîtres du monde culturel. Une heure avant la diffusion, Veinstein reçoit un courriel de Poivre d'Arvor lui annonçant que l'émission ne sera pas retransmise. « *Trente-cinq minutes de récits subjectifs et de discussions internes ne regardent en rien l'auditeur* », argue-t-il. Ledit auditeur se trouve cependant aussi déconfit que le producteur lorsqu'il découvre, en lieu et place de sa dernière prise de parole, si *improductive* soit-elle au sens bataillien du terme, une rediffusion d'un entretien avec l'écrivain Pierre Lemaître. Stupéfaction, colère, la presse ne tarde pas à monter au créneau et la chaîne, jusqu'ici silencieuse, se fend d'un communiqué sur son site web et rend accessible l'émission censurée, déclarant : « *Il n'appartient en effet pas à un producteur d'une chaîne de consacrer l'intégralité de son programme à sa propre situation personnelle. Considérant qu'il s'agissait là d'un plaidoyer qui n'avait pas sa place sur l'antenne, au risque de créer des précédents injustifiables dans le cadre du service public, nous ne l'avons pas diffusé. Mais en raison du lien particulier et amical qui nous lie à Alain Veinstein et à son travail radiophonique sur France Culture, et ne voulant pas priver les fidèles de Du jour au lendemain du témoignage de son producteur, nous rendons librement accessible à tous l'enregistrement original.* » Depuis, le texte a disparu et un simple point, arrêt de mort radical du fait de la ponctuation, vient saluer l'homme qui consacra plus de trente-cinq années de sa vie au service public et à la défense de la littérature à la radio.

La direction de France Culture n'en est pourtant pas à sa première cure de rajeunissement de la grille de ses programmes. En 2011, l'émission *Les Affinités électives* de Francesca Isidori est mise au placard, sa productrice congédiée en raison de l'exigence de son travail et d'un manque de réseautage. La Maison des écrivains et de la littérature initie une pétition qui recueille un très fort écho dans la presse et le milieu artistique, mais Poivre d'Arvor ne s'en émeut guère. Ce communicateur et toiletteur averti se sait fort en effet d'un bilan d'audience remarquable. La politique de la normalisation paie au royaume des splendeurs du marché culturel. *Les Carnets nomades* de

Colette Fellous, jugés « *trop littéraires* », et le dernier rendez-vous hebdomadaire consacré à la poésie animé par Sophie Naulleau, *Ça rime à quoi*, en font eux aussi les frais un an après l'éviction de Veinstein. Pourtant, le grand nettoyage imposé par Poivre d'Arvor à France Culture ne lui assure en rien l'immunité. Il est limogé à l'été 2015 par Mathieu Gallet, nouveau patron de Radio France vertement critiqué pour ses dépenses somptuaires. Officiellement, on fait valoir la fin du mandat de détachement du Ministère des Affaires Étrangères de Poivre d'Arvor, mais en coulisse, et parfois même dans la presse, le mot circule que le directeur de France Culture est remercié pour ses prises de position publiques contre « *la logique comptable et budgétaire* » qui prévaut désormais à la Maison ronde. Et ce sans compter ses critiques à l'endroit de Gallet et de sa gestion catastrophique de la grève. Tel est pris qui croyait prendre. Au cœur de la société du spectacle, lorsque le mot d'ordre est séduction – du public, des politiques et des financiers –, nul n'est à l'abri de devoir céder son trône.

AU CŒUR DE LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE, LORSQUE LE MOT D'ORDRE EST SÉDUCTION – DU PUBLIC, DES POLITIQUES ET DES FINANCIERS –, NUL N'EST À L'ABRI DE DEVOIR CÉDER SON TRÔNE.

Nuit de « *sensure* »

Quel avenir dès lors pour France Culture ? La station de radio, qui tint bon des années durant contre les sirènes de l'audimat, semble aujourd'hui oublier son âme, à savoir la création, le documentaire et le questionnement du médium radiophonique lui-même. Ses programmes s'alignent sur ceux d'autres chaînes généralistes. On y célèbre l'entre-soi et une nouvelle temporalité avide et pressée. L'anecdote et le bon mot remplacent progressivement l'impromptu d'une parole naissant au mitan de la nuit, à l'étonnement même de celui qui la prononce. La « *sensure* » y lisse tout, tranquillement. Elle est pour le poète Bernard Noël cette « *privation de sens [... qui paraît] caractériser une nouvelle forme de domination sans contrainte et sans violence, propre au "monde libre". La surense, au contraire de la censure, est imperceptible : elle fait le vide mental par l'abondance de l'information et du spectacle* » (Entretien avec Bernard Noël dans *La*

République des Lettres, 1997). Dévoiement de la lettre, noyade du sens dans la mare faussement limpide de la communication. Des émissions de qualité demeurent encore, îlots de résistance lumineuse comme le sont les lucioles de Pasolini, mais jusqu'à quand ? Souvenons-nous de la brutale mise à mort de la chaîne culturelle de Radio-Canada au profit d'une station dédiée au divertissement, Espace Musique.

Pour Veinstein, diffuser et éditer son émission est un geste de résistance face à l'Hydre de la *C/Sensure*. Il proteste ainsi contre l'étranglement de sa parole tout en dénonçant le travail de sape généralisée du sens gagnant les plateaux de France Culture. Ce faisant, il proclame un désir résolu de dévoiler le jeu, ses rouages et ses roueries, mais aussi de se mettre à nu, et ce jusque dans ses petits orgueils de maître des lieux, à l'opposé du discours séducteur du vernis de l'excellence. Si la publication *Du jour sans lendemain* présente un producteur parfois agaçant et un peu pathétique, glacé par l'idée de voir s'ouvrir sous ses pieds « *le monde de la fin* » où la « *nuit s'installe pour de bon* », il s'agit avant tout d'une injonction à l'arrêt d'un système s'emballant sans cesse, celui de l'appauvrissement du sensible. Et d'un témoignage d'un cas exceptionnel de censure sur une radio où la liberté de ton et de création est, historiquement, une valeur cardinale. Certes, l'émission « *Du jour au lendemain entre dans le passé* », mais Veinstein aura réussi à produire, par son chant du cygne nocturne, un éveil, un « *appel d'air* » à la manière de l'indispensable Annie Le Brun, « *une insurrection lyrique* » ou « *le risque à courir pour que le regard commence à porter loin* » (*Appel d'air*, 2012). Dans la nuit auréolée de son absence, Veinstein n'a d'autre choix désormais que de retrouver le fauteuil du lecteur anonyme et solitaire. Mais ne dit-on pas qu'une voix n'est jamais plus audible que dans le noir ? ■

1 En écoute ou téléchargement libre ici : <http://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/du-jour-au-lendemain-4-juillet-2014>

INTERPRÉTER ET RÉPRIMER

PAR BENOÎT MELANÇON

DE LA CENSURE. ESSAI D'HISTOIRE COMPARÉE

de Robert Darnton

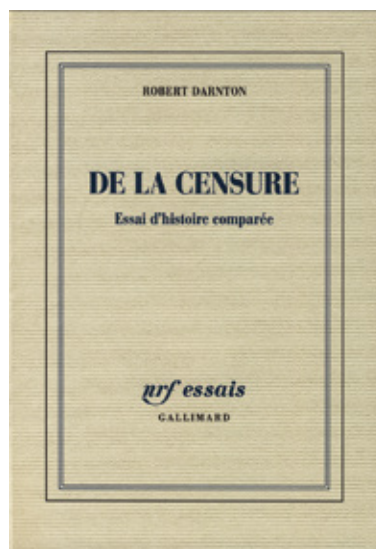
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-François Sené
Gallimard, coll. « NRF Essais », 391 p.

« *Censure. – Utile, on a beau dire.* »
Flaubert

En octobre 2015 et au début de 2016, plusieurs personnes liées à une maison d'édition de Hong Kong ont disparu. Des observateurs ont cru y déceler l'intervention directe des autorités de Pékin. Jusque-là, les livres publiés par Mighty Current, même s'ils étaient critiques des dirigeants chinois, avaient été tolérés, Hong Kong profitant d'une position d'extraterritorialité relative vis-à-vis de la Chine continentale (« Un pays, deux systèmes »). La circulation des livres serait alors devenue subitement plus difficile, un État totalitaire n'hésitant plus à s'en prendre à ceux qui les signent et les produisent. Le magazine *The New Yorker*, qui rapporte ces événements dans son édition du 8 janvier 2016, note que les livres qu'on ne trouve plus en vente libre à Hong Kong font aujourd'hui le bonheur des libraires de Taiwan. Cette situation, en ses multiples ramifications, trouve des échos dans l'ouvrage *De la censure* de l'historien américain Robert Darnton.

Marges de manœuvre

L'hypothèse centrale du livre est étonnante. Dans les trois cas retenus – la France du XVIII^e siècle, l'Inde du XIX^e siècle, la République démocratique allemande au XX^e siècle –, un même principe est à l'œuvre : la censure est affaire de coopération, de complicité, de négociation. On ne peut pas la décrire « simplement [...] comme un affrontement entre création et oppression ». Il n'y a pas, d'un côté, les auteurs,



les éditeurs et les libraires, ces victimes impuissantes, et, de l'autre, des « *bureaucrates ignorants* », tranchant selon leur bon vouloir. Les uns et les autres ne sont pas séparés radicalement. Même si leurs échanges sont fondamentalement inégaux et que la répression est toujours leur horizon de sens, ils s'écrivent, discutent, mettent parfois de l'eau dans leur vin, d'un côté comme de l'autre. Ce qui les unit ? L'herméneutique.

Plutôt que de partir d'une définition préalable de la censure (« *Il n'existe pas de modèle type* »),

Darnton a travaillé, selon une perspective ethnologique ou anthropologique, dans des archives consacrées à la pratique concrète de la censure, dont il livre une « *description dense* » (Clifford Geertz). Il y a saisi au plus près, au jour le jour, les interactions entre les parties concernées, toutes tendues par une « *lutte sur le sens* » à donner aux œuvres susceptibles d'être censurées. Les sources retenues sont passionnantes. Pour la France, Darnton a dépouillé les archives de Malesherbes, le responsable de la « police » du livre, pour la période de 1750 à 1763. En Inde, il s'est appuyé sur des relevés bibliographiques très détaillés, d'abord établis par des bibliothécaires coloniaux, puis locaux. S'agissant de la RDA, les choses sont plus riches encore : il a pu avoir accès aux archives, mais il a aussi discuté avec des censeurs. Là où le sous-titre de la traduction française met en lumière l'approche conceptuelle du livre (*Essai d'histoire comparée*), celui de l'original anglais (*An Inside History of Censorship*) faisait mieux ressortir l'importance du travail sur le terrain.

Comparer pour comprendre

Les lecteurs de Robert Darnton retrouveront dans *De la censure* ces « gens du livre » qu'ils ont croisés dans ses ouvrages antérieurs : des auteurs célèbres et des « Rousseau du ruisseau », des libraires (les éditeurs du XXI^e siècle), des colporteurs, des inspecteurs de police et leurs « mouches ». À cette galerie s'ajoutent des censeurs, mais des censeurs d'une nature particulière, car les textes les plus radicaux leur échappent.

AU PAYS DU « SOCIALISME RÉEL », DU MOINS DANS LES ÉTUDES DE CAS DE ROBERT DARNTON, LA RUPTURE IDÉOLOGIQUE VIOLENTE EST RAREMENT AU PREMIER PLAN, SUBORDONNÉE QU'ELLE EST AUX COMPROMIS DE TOUTES SORTES.

En effet, il existe au XVIII^e siècle, à l'extérieur de la France (à Londres, à Amsterdam, à Genève), un tel réseau d'éditeurs que les textes potentiellement « censurables », les ouvrages dits « philosophiques », sont soumis directement à ces éditeurs plutôt qu'à leurs homologues hexagonaux. Les censeurs sont dès lors appelés à statuer surtout en matière de religion (le jansénisme) ou de politique royale (la Cour). Leur rôle consiste à conseiller les autorités du livre quant aux autorisations à accorder aux libraires selon une savante gradation (privilège royal, permission tacite, tolérance, etc.), voire à aider les auteurs ; Darnton n'hésite pas à parler de « quasi-copaternalité » des œuvres dans certains cas. Cette censure prépublication peut se transformer en censure post-publication quand il s'agit de contrôler un ouvrage qui serait passé entre les mailles du filet. « *Limiter l'étude de la censure aux censeurs eux-mêmes n'est que raconter la moitié de l'histoire.* »

Dans l'Inde coloniale, le contrôle des livres (œuvres de fiction, recueils de chansons, textes dramatiques) n'a pu être possible qu'à partir du moment où des listes de titres ont été établies, soit au milieu du XIX^e siècle, pour une trentaine d'années. Contrairement à la France des Bourbon ou à la RDA, l'Inde coloniale n'avait guère de réseau de littérature clandestine ; la production imprimée était le lieu où traquer l'hétérodoxie. Les listes de titres contenaient des descriptions très fines des ouvrages parus, de leur contenu et, parfois, du sens à leur donner.

Depareils catalogues, confidentiels, servaient d'abord à surveiller la « littérature vernaculaire » ; ils sont maintenant essentiels au chercheur pour comprendre la signification que pouvait avoir telle œuvre dans tel contexte historique précis. Sans eux, il est malaisé de comprendre pourquoi une œuvre tolérée pendant un certain temps ne l'était plus tout à coup ; c'est particulièrement vrai au moment de la partition du Bengale en 1905. De même, les procès faits aux textes jugés séditions sont révélateurs des valeurs en conflit au moment de leur parution. « *Le prétoire tournait [...] en champ de bataille herméneutique où chaque partie jouait son interprétation de l'autre et où l'impérialisme apparaissait, au moins pour quelques instants, quand les fusils étaient mis au râtelier, comme un affrontement pour une domination symbolique au moyen d'exégèse textuelle.* » Le « au moins pour un instant » est capital : au terme des procédures, il y avait, ou pas, des sanctions. La censure, c'est la force.

La France de Darnton est un État d'Ancien Régime ; la figure royale y donne sens aux activités des censeurs. Le régime impérial britannique repose sur une distribution du pouvoir différente, dans laquelle les représentants de la Couronne sur le terrain jouent un rôle central, peut-être plus grand que les ministres restés à Londres. Avant la chute du mur de Berlin, la censure est-allemande offre un autre cas de figure : en RDA, tout est planifié, y compris le monde du livre (distribution du papier, calendrier annuel des publications, permission ou interdiction pour les auteurs de voyager à l'étranger, etc.). Cette planification, obsessionnellement documentée, est confiée à des instances qui finissent par se jalouser et par se surveiller, sous le regard très attentif du chef de l'État, notamment Erich Honeker.

Chez Robert Darnton, la censure porte toujours un nom, elle a un visage et une histoire. Dans le cas de la RDA, cette épaisseur humaine est particulièrement déterminante, car les « affaires importantes » y « étaient conduites à travers un réseau informel de liens personnels qui opérait à côté des structures rigides de l'appareil du parti et des ministères du gouvernement ». Au pays du « socialisme réel », du moins dans les études de cas de Robert Darnton, la rupture idéologique violente est rarement au premier plan, subordonnée qu'elle est aux compromis de toutes sortes.

Quelles que soient les bureaucraties assurant la censure dans ces « trois régimes autoritaires », une constante s'impose : beau-

coup d'auteurs - la plupart ? - ont accepté de jouer le jeu. Les censeurs, tels des éditeurs au sens où on l'entend communément, commentent les textes qu'on leur soumet, en évaluent le contenu, la langue et le style, conseillent les auteurs ; ces derniers, souvent, tiennent compte des conseils. « *Les censeurs se plaignaient des copies, les auteurs des retards* », écrit l'historien pour décrire la situation de collaboration propre au Siècle des lumières, période pendant laquelle les censeurs sont souvent eux-mêmes des auteurs. En matière d'acceptation (obligée) de la censure, le cas de l'Est-Allemand Volker Braun est édifiant : Darnton décrit méticuleusement l'évolution de ses textes à la lumière de l'intervention des groupes de censeurs qui sont intervenus, avec lui, sur eux.

Le prix des idées

Devant certaines formules de Robert Darnton, le lecteur pressé pourrait être tenté de l'accuser d'angélisme. La censure est une « *chose difficile et exigeante* », écrit-il. Ses effets ? Elle « *pouvait également être positive* ». Oui la pratiquait en RDA ? « *Pour autant que l'on puisse en juger d'après leurs rapports,*

c'étaient des critiques intelligents et instruits qui possédaient beaucoup de points communs avec les éditeurs de Berlin-Ouest et de New York. Ils recherchaient le talent, travaillaient dur sur les premiers états, choisissaient les lecteurs extérieurs les plus appropriés et suivaient les textes tout au long d'un calendrier complexe de production. » Pour « *modifier le champ de compréhension de la censure* », pour en révéler les fonctionnements contrastés, pour essayer de comprendre les « *schémas de pensée et d'action* » des censeurs et pour voir comment naît l'autocensure, de pareils jugements sont nécessaires, même s'ils entrent en contradiction avec nos préconceptions.

Pourtant, l'auteur ne perd jamais de vue que la censure a des effets bien concrets et que les censeurs, aussi bien disposés soient-ils, sont au service de machines à réprimer. Des auteurs ont perdu la vie à cause de leurs idées et leurs œuvres ont été brûlées. D'autres ont été persécutés ou ont passé des années en prison. Certains ont été contraints à l'exil, particulièrement dans l'Allemagne communiste. Dans la Chine d'aujourd'hui, des personnes disparaissent. Robert Darnton sait qu'il ne faut pas perdre pas cela de vue. ■

Rabais sur les abonnements jusqu'au 15 juin 2016!

Abonnez-vous à *Spirale* et obtenez **30% de rabais** sur le prix régulier de l'abonnement et jusqu'à **42% sur le prix en kiosque**.

Ou

Renouvelez votre abonnement au prix régulier et abonnez **gratuitement** un ami.

Abonnez-vous directement en ligne ou en **téléchargez le formulaire d'abonnement** que vous trouverez sur le site du magazine : www.magazine-spirale.com

*

Fête printanière des collaborateurs de *Spirale* le 2 juin 2016 dès 18h

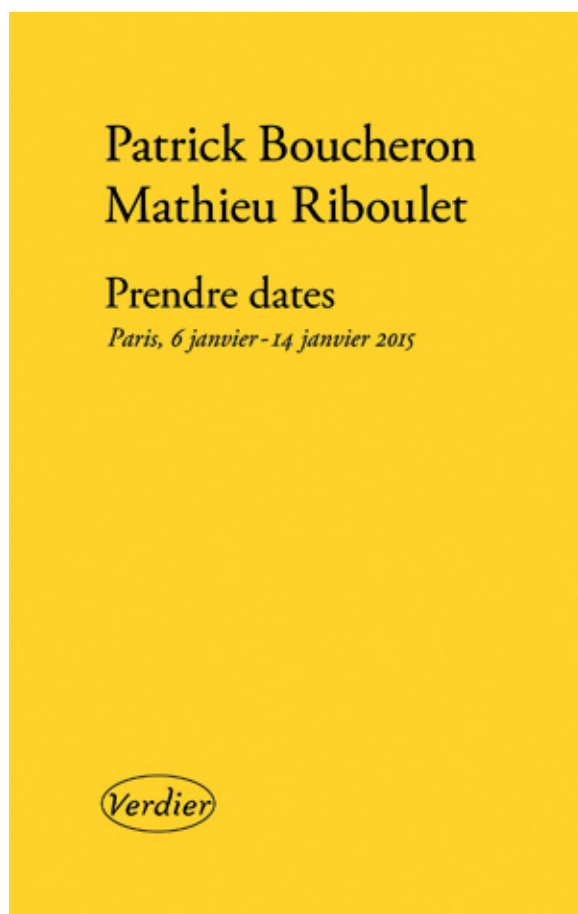
Spirale vous invite à venir rencontrer l'équipe et ses collaboratrices et collaborateurs à l'occasion de la fête printanière à la librairie Le Port de tête, 262 avenue du Mont-Royal Est, Montréal.

Un buffet et du vin seront servis.

PAS TOUT SEUL

PAR GINETTE MICHAUD

PRENDRE DATES. PARIS, 6 JANVIER - 14 JANVIER 2015
de Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet
Verdier, 137 p.



Une date ne vient jamais seule. Pour se faire date, au sens pleinement performatif de ce « faire », elle doit raccorder en elle – *remember*, rappeler – non seulement d'autres dates, plus diffuses, passées mais pas effacées, toujours présentes dans leur résurgence (une vraie date, nous a appris Benjamin, est insurrectionnelle), mais encore d'autres, inconnues, plus difficiles à reconnaître ou à détecter, qui font signe en direction de ou depuis l'avenir (la date qui insiste vraiment en nous se décline au futur antérieur, temps par excellence du contretemps). Autrement dit : une date rappelle ses antécédent(e)s, elle convoque des temporalités hétérogènes et les mêle. C'est la puissance que

reconnaissent d'emblée Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet aux événements qui se sont produits à Paris en janvier 2015, même si, le sous-titre de leur essai l'indique déjà – *Paris, 6 janvier - 14 janvier 2015* –, on ne se trouve peut-être pas ici devant la singularité d'une date unique s'imposant comme nom (chiffre, plutôt, scellant son énigme), comme ce fut le cas pour le « 11 septembre » (c'était en quelle année ? on commence déjà à la perdre un peu de vue).

Dans ce petit ouvrage à deux voix qui (s'échangent – « *toi et moi, l'un après l'autre* », disent-ils sans autre forme d'autoprésentation –, les marques individuelles d'énonciation se fondent pour mieux laisser monter le « nous » qui hante/habite chacune d'elles (l'un est historien et a réfléchi sur la force politique des images dans la Sienne de 1338 [*Conjurer la peur*, Seuil, 2013], l'autre est écrivain et penseur remarquable du corps : « *C'est cela, le point commun de nos métiers : livrer des récits, parler après que la mort est passée* »). Le récit retrace le fil des événements qui ont marqué cette semaine terrible des attentats terroristes ciblant la rédaction de *Charlie Hebdo* et l'épicerie Hyper Cacher ; il tente, en restituant minutieusement l'ordre de succession, d'analyser le nœud de pensées et d'émotions complexes qui est alors venu « *pli[er] nos âmes* ». Entre témoignage, journal, essai et quelques autres genres, l'écriture en commun suit son propre fil, contre l'oubli et le refoulement, pour ramener au jour de la réflexion libre et de la délibération ce qui, dans un tel événement, nous dépasse et nous submerge, bloque nos images en boucle et paralyse la pensée. Comme le soulignent les auteurs, si, au moment de l'événement, « *il valait mieux se taire ou en dire le moins possible [...]. Ensuite vient le moment réellement dangereux : lorsque tout cela devient supportable* ».

Penser et dire, écrire l'événement là où la description se dérobe, c'est donc garder la blessure de mémoire vive, une mémoire désormais endeillée par ces jours qu'il s'agit d'inoublier : « *On n'écrit pas pour autre chose : nommer et dater, cerner le temps, ralentir l'oubli.* » « *Ralentir* », disent-ils bien et lucidement, car, comme pour la pulsion de mort, on ne peut que différer pour un temps l'inéluctable amortissement. Le moment est ainsi venu d'« *entrer dans l'obscurité de cette pièce sanglante et [d']y mettre de l'ordre. [...] On n'écrit pas autre chose. Des tombeaux* ». Une telle position, dans sa sobriété même, révèle la portée essentielle accordée par les auteurs à l'écriture, tendue (on serait tentée de dire « *tenaillée* », un mot prisé par eux) entre témoignage et fiction : oui, fiction, car pour pouvoir vraiment *dire l'événement* (je pense bien entendu au texte de Jacques Derrida qui en analysait toutes les apories dans *Dire l'événement, est-ce possible ?* [L'Harmattan, 2001]), pour parvenir à traduire dans un registre intime ce qui, en lui, a été ressenti de manière aussi confuse qu'irréfutable comme « l'histoire » même, il faut pouvoir l'imaginer, en déplier les images.

PENSER ET DIRE, ÉCRIRE L'ÉVÉNEMENT LÀ OÙ LA DESCRIPTION SE DÉROBE, C'EST DONC GARDER LA BLESSURE DE MÉMOIRE VIVE, UNE MÉMOIRE DÉSORMAIS ENDEILLÉE PAR CES JOURS QU'IL S'AGIT D'INOUBLIER

Le corps et le langage

Nous suivrons donc le fil de ces neuf journées, du mardi 6 au mercredi 14 janvier 2015. En fait, il y en a six, une pour chaque chapitre de cet hexaméron, selon un enchaînement lui-même discontinu (« relâche » pour le 10 janvier, ellipse pour les 12 et 13 janvier), intéressante rupture de la stricte chrono-logique. Six-jours (comme dans le nom d'une autre guerre), une presque semaine, sans repos ni shabbat. Mais tout commence bien avant de commencer, la veille et en amont des assassinats du 7 janvier : déjà le 24 octobre, la mort de Rémi Fraisse sur le chantier du barrage de Sivens avait fait brèche et était venu poindre le « nous » de ceux « *qui ont appris "à dire non et à simplement le faire savoir par la puissance du langage cinglant et des corps assemblés"* », selon la belle formule de l'historienne de la Révolution Sophie Wahnich.

Mais aussi, comme le notent aussitôt les auteurs en inversant les termes rapprochés, « *il n'est de corps cinglants, de langages assemblés, qui ne se pulvérisent, qui ne se désassemblent* ». C'est en se tenant là, en ce point sensible du chiasme où se recourent le corps et le langage, que cet essai se fait le plus percutant : car dans la « *"gueule noire" des jours de guerre qui s'ouvrent* » (Coetzee), surtout civile (comme n'hésitent pas à la déclarer les auteurs), « *les corps sont là, déjà, le langage se prépare, s'entraîne, ici même c'est bien un peu de ça qu'on tâche de témoigner, pour la suite on verra* ».

Ainsi, ce n'est pas seulement la tuerie de *Charlie Hebdo*, la fusillade de Montrouge, la cavale des frères Kouachi, la prise d'otage de l'imprimerie de Dammartin, celle de l'épicerie Hyper Cacher qui importent ; ce ne sont pas seulement les faits et leurs traînées sanglantes, l'engrenage de la séquence qui se calque sur les « *séries télévisées qui leur font écran* » (ils visionnaient *Homeland* dans les jours précédant le 7 janvier) et qui frappe l'imagination comme on dit, mais bien plus encore toutes ces prises de langage, ces assauts répétés, ces ritournelles plombant le sens en syntagmes figés, comme par exemple cette « *expression si obstinément robuste qu'elle en devient insécable, donc indiscutable, donc inéluctable : "la-montée-du-Front-national"* ». Certes, ce n'est pas comme si les signes objectifs de « *décompositions démocratiques* » manquaient ou qu'on pouvait ignorer le « malaise » toujours croissant dans la « culture » (et pas seulement française), mais même en étant conscient de « *"la montée des périls"* », cette semaine de janvier fut celle où l'on se demanda avec une acuité douloureuse « *ce que ça pouvait bien faire au corps, au cœur et à l'esprit de vivre une période où d'une année à l'autre tous les signaux passent au rouge : est-ce qu'on s'en aperçoit, est-ce qu'on en prend la mesure, est-ce qu'on y pense, est-ce qu'on en rêve, est-ce qu'on en est malade, est-ce qu'on se laisse prendre par surprise, est-ce qu'on se sent condamné à l'impuissance, est-ce qu'on décide d'agir, mais alors pour faire quoi, est-ce qu'on pense à partir, si on peut, et quand ?* »

Périmètre d'insécurité

Soixante-dix ans de paix, trois générations presque, rien n'y fait, la France va mal, c'est l'évidence, les vieux démons sont de retour (les manifestations houleuses entourant l'égalité des droits des homosexuel(le)s l'ont bien montré). La double culpabilité qui « *nous pren[d] en tenaille* » a, pour les auteurs, deux noms, Vichy et l'Algérie, l'antisémitisme et l'infamie pétainiste d'une part, le colonialisme,

la sale guerre de la torture et du mépris d'autre part. Tel est le fond du malaise qui s'imprime « *dans nos corps, nos cœurs, nos têtes* » et qui, malgré « *le jaillissement quasi continu d'intelligence collective ici et là, les somptueuses réflexions et propositions politiques* », empêche qu'« *aucun de ces essais ne se transforme en un flux qui nous donne envie de nous saisir, de nouveau, de nous* ». Le constat est implacable : il suffit de quatre syllabes, « Hyper Cacher », pour qu'on comprenne aussitôt ce qui est en jeu. « *Les mots sont lestés du poids écrasant d'une histoire sans fin* », « *ça recommence* » (est-ce que cela avait cessé, quand ?), « *On voit cela, on comprend immédiatement, la honte déferle à une vitesse telle qu'elle noie toute autre sensation.* » Assassiner des journalistes de *Charlie Hebdo* (le 7 janvier), des musulmans sous l'uniforme français (le 8), des Juifs parce qu'ils sont Juifs (le 9), « *c'était frapper ceux que l'on n'aime vraiment pas sans pouvoir se l'avouer, c'était raviver de très vieilles blessures, exciter l'inconsolable par les exaspérations du temps, administrer aux foules assemblées une fulgurante leçon d'histoire* ».

C'EST EN SE TENANT LÀ, EN CE POINT SENSIBLE DU CHIASME OÙ SE RECOUPENT LE CORPS ET LE LANGAGE, QUE CET ESSAI SE FAIT LE PLUS PERCUTANT

C'est quand il sonde à la fois la compréhension et l'incompréhension que ce récit fait particulièrement mouche ; il opère alors une découpe, une coupe dans ce réel dont il tente de cerner le point aveugle qui sidère, le « *moment exact de l'attaque* » par exemple, qui demeure proprement obscur, ou les « *abords du crime* » seuls visibles alors qu'en regardant la photographie de la tuerie, la seule qui ait été publiée de la scène, on reste sur le seuil, « *au bord même de ce qui peut être regardé* » et qui « *a quelque chose à voir avec le sacré* ». Ce qui résiste à la pensée dans cette reconstitution de la terreur, ce ne sont pas les faits en eux-mêmes, mais la « *Nuit noire* », « *la honte* », la complexité aussi qui les déborde, la « *suspension, les supputations* », ce qu'ils nomment « *latence* » (« *on est encore dans la période, qui va s'éterniser, où les couches de données se superposent sans s'amalgamer ni constituer un ensemble cohérent* »), ce moment qui dure indéfiniment où l'« *on n'y comprend de plus en plus rien* », comme l'écrit Nathalie Quintane dans *Crâne chaud*.

Ne pas comprendre : voilà la vigilance autre qui s'impose comme détournement de la censure/auto-censure. Se dire en même temps que tout est tellement plus compliqué que ce qui est montré, donné à voir, et que ça peut aussi être d'une « *simplicité désarmante* », comme le geste de Lassana Bathily, l'employé de l'épicerie cacher qui voit des gens en danger et s'avance pour les protéger. « *Et quand on lui dit : mais vous êtes musulman et ils étaient juifs, il répond qu'il ne comprend pas où est le problème. Voilà ce qu'il aurait fallu ce jour-là : ne pas comprendre.* »

LE REFOULEMENT, LA CENSURE, L'OUBLI, L'INDIFFÉRENCE SONT INLIASSABLEMENT À L'ŒUVRE. ET JUSQUE DANS LA TRACE QUI LES COMBAT ET LEUR FAIT ÉCHEC. POUR UN TEMPS.

Pas de leçon, pas de « *devoir de mémoire* » (autre syntagme figé qui peut toujours faire le contraire de ce qu'il affiche), mais la blessure, l'éclat, l'écharde dans la chair. Aujourd'hui, si je vous dis « *Paris, 6 janvier - 14 janvier 2015* », vous savez de quelle mémoire, de quelle politique, de quel désir, de quel désespoir je parle. Mais ne vous y fiez pas. Déjà, si je cite quelques autres dates à comparaître - « *le 11 mars 2012* », « *le 24 mai 2014* » -, vous serez comme moi en peine de les relier aux corps assassinés dont elles sont les stèles (ultime outrage, les noms des victimes s'effacent toujours plus vite que ceux de leurs meurtriers). Le refoulement, la censure, l'oubli, l'indifférence sont inlassablement à l'œuvre. Et jusque dans la trace qui les combat et leur fait échec. Pour un temps.

« *Mais cessons là : je commence à prendre du recul, à faire mon détaché. Il ne s'agit pas de cela ici, pas comme ça, pas tout seul. Ce qu'il fallait d'abord, c'est prendre dates, et le faire à deux pour se préparer à être ensemble, puisque deux en somme est le premier pas vers plusieurs.* » ■

« EN 2022, JE FAIS RAMADAN » : MICHEL AU PAYS DU CORAN

PAR UGO DIONNE

SOUSSION

de Michel Houellebecq

Flammarion, 320 p.



Il y aurait eu de toutes façons événement. Premier roman de Michel Houellebecq depuis *La Carte et le territoire*, *Soumission* reniait l'apaisement relatif du prix Goncourt 2010 pour revenir aux provocations de *Plateforme* et de *La Possibilité d'une île*. Le spectre édenté de la littérature française y mettait son hyperréalisme salace au service d'un scénario cauchemardesque, en racontant comment, lors de l'élection présidentielle de 2022, un parti islamiste profite de la faiblesse des formations traditionnelles pour prendre le pouvoir et imposer à la France une charia « modérée ». Récit visionnaire, évoquant un futur sinon probable, du moins possible ? Simple brûlot fondé sur les pires hantises de la droite identitaire ? La classe médiatique s'apprêtait à entrer dans un nouveau cycle de querelles houellebecquiennes quand, le jour même où *Soumission* surgissait en librairie – et où *Charlie Hebdo* lui consacrait sa une (celle, donc, du dernier *Charlie* « d'avant Charlie ») –, les frères Kouachi surgissaient eux-mêmes dans les locaux du « journal irresponsable » de la rue Nicolas-Appert. *Soumission* a alors cessé de faire (seul) l'événement, pour entrer dans l'histoire. En a immédiatement fait foi, le 8 janvier, la désormais célèbre déclaration de Manuel Valls, selon laquelle « la France, ce n'est pas Michel Houellebecq, ce n'est pas l'intolérance » (ce dont se souviendra sans doute l'écrivain lorsqu'il évoquera, à la suite du 13 novembre, « l'attardé congénital qui occupe la fonction de Premier ministre »).

Alors que celle-ci n'avait pas encore une semaine, *Soumission* est donc devenu le livre de l'année 2015. On peut toutefois se demander si le roman de Houellebecq n'est pas « de l'année » dans

un sens plus étroit – s'il n'est pas

associé de façon indépassable à une conjoncture aussitôt dépassée. C'est le risque que court tout essai d'anticipation politique : comment lira-t-on le roman (le lira-t-on, d'ailleurs ?) après 2022, quand ses prédictions se seront révélées au moins partiellement caduques ? Dès sa parution, d'ailleurs, il a été impossible de le prendre tout à fait au mot – ne serait-ce qu'en raison de l'absence, dans la suite postulée des événements menant à la présidence islamiste, du 7 janvier 2015 et de ses suites immédiates. Son ancrage dans l'actualité, qui fournit à *Soumission* les cibles principales de son jeu de massacre, le voue du même coup à une rapide obsolescence. Le lecteur québécois, déjà, reste insensible à la mention de personnalités télévisuelles ou de politiciens obscurs, comme au récit des attermoissements du Parti socialiste ou de l'UMP – qui garde d'ailleurs ce nom, plutôt que celui de « Républicains » adopté depuis : la fiction, qu'on a voulu fonder dans le réel le plus concret, marque d'emblée le passage du temps.

Un filtre atrabilaire

C'est évidemment la dystopie religieuse, si molle et modérée soit-elle, qui a d'abord attiré l'attention sur le roman, avant sa parution

comme dans les remous de janvier 2015 ; c'est à ce titre qu'il est devenu objet de débats, de rancœurs, de « Coups de cœurs », avec ou sans lecture préalable. Il s'agit bel et bien d'un roman d'idées, dans lequel les discours de personnages porte-paroles (le jeune maître de conférences associé à l'extrême droite, le vétéran des services secrets, le président d'université converti à l'islam) côtoient les comptes rendus d'articles ou d'ouvrages fictifs. On serait même proche du roman à thèse, si la thèse défendue ne présentait pas un caractère ambigu, et si la politique-fiction n'était heureusement coulée dans le modèle, le *genre* du « roman de Houellebecq ».

Car l'histoire contemporaine passe ici par le filtre du protagoniste houellebecquien – celui qui, sous une forme (professionnelle) ou une autre, traverse tous les romans de l'auteur depuis *Extension du domaine de la lutte*. Après Houellebecq écrivain (*Les Particules élémentaires*), Houellebecq touriste érotomane (*Plateforme*), Houellebecq humoriste raëlien (*La Possibilité d'une île*) et Houellebecq plasticien (*La Carte et le territoire*), voilà donc Houellebecq professeur de lettres, en rade intellectuelle depuis la parution, quelque dix ans plus tôt, d'une monographie sur les néologismes de Huysmans. Toutes les caractéristiques du personnage sont présentes, aussi immuables et attendues que la houppette d'un Tintin : l'obsession et la misère sexuelles (accentuées par l'arrivée de la quarantaine et par la désertion saisonnière des concubines étudiantes) ; la misogynie pornographique (qui agit comme propédeutique à la conversion religieuse) ; la personnalité atrabilaire, que seule l'apathie protégée (mal) de la dépression suicidaire.

C'est par cette conscience amorphe, au bord de la nausée, que le séisme politique est réfracté. François, le narrateur de *Soumission*, est cependant plus *détaché* encore que ne l'étaient ses *alter ego*. Alors que ceux-ci pavaient la voie à une nouvelle ère, post-sexuelle, de l'humanité (*Les Particules*, *La Possibilité*), développaient une forme inédite de tourisme sexuel (*Plateforme*) ou parvenaient à atteindre les sommets du marché de l'art (*La Carte*) – alors que, malgré leur velléité dyspepsique, ils *agissaient* sur le monde –, François est résolument en marge. L'histoire se fait loin de lui, et il n'en a tout au plus qu'une conscience oblique : les bouleversements que connaît la France lui parviennent sous la forme de bulletins télévisés (écoutés avec une attention vacillante), de désordres aperçus dans la lointaine perspective d'un boulevard, d'émissions de radio bientôt brouillées par la distance, ou, plus dramatiquement, de cadavres abandonnés

dans une station-service, lors du bref épisode de violence qui précède la prise du pouvoir par la Fraternité musulmane. Vaguement occupé par des tâches d'enseignement accomplies à contrecœur, François n'accorde à la vie publique « *qu'une attention anecdotique, superficielle* » – se disant « *aussi politisé qu'une serviette de toilette* » (comme le narrateur de *Plateforme* se déclarait « *aussi libre qu'un aspirateur* »). L'idée de participer au scrutin ne semble même pas l'effleurer : il préfère fuir Paris aux petites heures, le matin du second tour. Pour lui, la révolution tranquille et théocratique de la France se résume d'abord à la substitution, dans l'accoutrement féminin, du pantalon à la jupe (substitution dont les effets sur la libido masculine – donc sur la paix sociale – sont positifs et immédiats).

Enfin la soumission

Soumission relate comment, sans jamais abandonner cette attitude confinant à l'ataraxie, François passe de l'indifférence inquiète à la conversion, dans un parcours rythmé par les cinq grandes parties du roman. Il y a bien chez lui, au départ, des velléités d'opposition : il refuse de rejoindre la Sorbonne islamisée, préférant prendre une retraite (très) anticipée ; il se réfugie un temps dans un village languedocien, Martel, nommé en l'honneur du vainqueur des Sarrazins. Ce retour vers un réflexe séculaire de résistance s'avère toutefois dérisoire, comme le séjour à Rocamadour (où un élan mystique devant la Vierge noire est attribué à un problème d'estomac) et celui à l'abbaye de Ligugé (gâché par la présence, dans les cellules monacales, de détecteurs de fumée). En fait, François lutte d'autant moins qu'il ne tient pas à lutter. Dans le passage d'un régime républicain exsangue à une France renouvelée, centre d'un empire en construction, il n'y a « *rien à regretter* » (selon l'*excipit* du roman). Courtisé pour son savoir, richement rémunéré en argent et en femmes, le professeur passe finalement outre ses (minces) réserves idéologiques et rejoint sans regret les rangs de ce qu'une seule phrase ose appeler (en italiques) la *collaboration*. François (dont le nom fait une sorte d'*everyman* hexagonal) agit comme un microcosme – jusque dans ses désirs et ses éruptions cutanées. Les destins personnel et national sont liés malgré tout ; la République islamiste est une « *deuxième chance* », pour la France comme pour le narrateur.

Cela dit, au-delà de cette incarnation allégorique (et satirique) du sort collectif, qui lui donne une dimension politique certes inédite, le personnage houellebecquien ne fait que suivre sa pente naturelle vers la soumission

(traduction présumée d'*islam*). Déjà, le narrateur de *Plateforme* refusait la « fantaisie » de Kant selon laquelle « la dignité humaine consiste à n'accepter d'être soumis à des lois que dans la mesure où on peut se considérer en même temps comme législateur ». De façon plus pointue, Jed Martin, le peintre de *La Carte et le territoire*, affirmait qu'« être artiste, [c'est] avant tout être quelqu'un de soumis » (c'est lui qui souligne). François ne fait qu'adhérer plus totalement encore à ce principe, dont l'expression la plus pure ne se trouve ni dans le Coran, ni chez Huysmans (dont la propre conversion éclaire celle de François), mais dans *Histoire d'O*, où s'énonce l'« idée renversante et simple [...] que le sommet du bonheur humain réside dans la soumission la plus absolue ». On ne saurait se surprendre que, chez Houellebecq, la réflexion théologique se dissolve dans des considérations pornographiques.

Pensées, maximes et caractères

Si le personnage reste ainsi fidèle à lui-même, l'écriture houellebecquienne conserve, elle aussi, son élan neurasthénique. Le romancier a toujours privilégié une écriture hachée ; il franchit ici un nouveau seuil, avec de longues phrases haletantes, en parataxe, où les propositions sont séparées par de simples virgules (ou pas), et s'emboutissent l'une l'autre, donnant une impression d'accélération – accélération de la mémoire, de la pensée déferlante, du jugement agacé : « *L'erreur avait été d'organiser ça un vendredi soir, compris-je d'emblée en arrivant sur la pelouse et en faisant la bise à sa femme, elle avait travaillé toute la journée et rentrait chez elle crevée, en plus elle s'était monté la tête à force de regarder les rediffusions d'Un dîner presque parfait sur M6 et avait prévu des choses beaucoup trop sophistiquées, le soufflé aux morilles c'était sans espoir mais au moment où il devint évident que même le guacamole allait être raté j'ai cru qu'elle allait éclater en sanglots, son fils de trois ans se mit à pousser des hurlements et Bruno, qui avait commencé à se péter la gueule dès l'arrivée des premiers invités, ne pouvait lui être d'aucun secours pour retourner les saucisses, alors je vins à son aide, du fond de son désespoir elle me jeta un regard éperdu de gratitude, c'était plus complexe que je ne pensais un barbecue, les côtelettes d'agneau se recouvraient à vive allure d'une pellicule carbonisée, noirâtre et probablement cancérigène, le feu devait être trop fort mais je n'y connaissais rien, si je plongeais dans le mécanisme je risquais de faire exploser la bouteille de butane, nous étions seuls devant un tas de viande carbonisée et les autres invités vidaient les bouteilles de rosé sans nous prêter*

la moindre attention, c'est avec soulagement que je vis arriver l'orage [...] »

Les formules font encore mouche, que François passe en revue les catégories de consommatrices identifiées par les magazines féminins (« la bobo éco-responsable, la bourgeoise show-off, la clubbeuse gay-friendly, la satanic geek, la techno-zen ») ou qu'il compare l'aménagement du chalet de son père au décor d'« un film porno allemand des années 1970, un de ceux qui se passent dans un relais au Tyrol ».

Le don de Houellebecq pour la remarque lapidaire, le plus souvent teintée de grivoiserie, ne se dément pas non plus. On goûtera (ou déplorera, c'est selon) sa comparaison des Saoudiennes et des Occidentales, les premières délaissant le soir leurs « impénétrables burqas noirs » pour se transformer en « oiseaux de paradis », avec « soutiens-gorge ajourés » et strings de dentelle, quand les secondes, « classe et sexy dans la journée parce que leur statut social [est] en jeu », s'affaissent dès leur retour au foyer, « abdiquant avec épuisement toute tentative de séduction, revêtant des tenues décontractées et informes ». On s'interrogera sur la manière qu'a Houellebecq de traiter Nietzsche (deux fois plutôt qu'une) de « vieille pétasse », ou sur son appréciation des débouchés s'offrant aux diplômé(e)s en études littéraires : « une licence ou un mastère de lettres modernes pourra constituer un atout secondaire » chez Céline ou chez Hermès, « la littérature [...] étant depuis toujours assortie d'une connotation positive dans l'industrie du luxe ». (De façon générale, le livre dresse un portrait désastreux des universitaires, que ne rachète certainement pas leur promotion finale au rang de « mâles dominants ».) Le compilateur pourra colliger de nombreux aphorismes typiquement houellebecquiens, sur le journalisme, la démocratie, la condition du voyageur solitaire, ou ces « deux interlocuteurs essentiels, ceux qui structurent la vie d'un homme : l'assurance maladie, les services fiscaux ».

Si *Soumission* parvient à durer, en dépit de son inscription dans un moment trop précis de l'histoire française, et au-delà des circonstances extraordinaires qui ont accompagné sa publication – si *Soumission*, en somme, parvient à perdre son statut d'événement pour entrer en littérature –, il le devra plus à ces touches de grâce graveleuse, à cette agilité délétère de l'écriture, qu'au scandale un peu surfait de ses fictions religieuses et politiques. ■

(EM)PRISES D'IMAGES

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE

**CENSURE ET CINÉMA
DANS LA FRANCE DES TRENTE GLORIEUSES**

de Frédéric Hervé

Nouveau Monde éditions, 543 p.

**DICTIONNAIRE DE LA CENSURE AU QUÉBEC.
LITTÉRATURE ET CINÉMA**

dirigé par Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry

Fides, 720 p.

« *Le geste du Censeur est toujours un aveu d'impuissance : autant s'en féliciter.* »

« La guerre est commencée »

Éditorial des *Cahiers du cinéma*, avril 1966.

À une époque où l'on ne cesse de parler des images et de se construire à travers elles, de dire qu'elles défilent, se multiplient, passent en boucle, se superposent, nous ensevelissent (et tant d'autres formules convenues), on est en droit de se demander comment, malgré la réalité de ce flux médiatique omniprésent, certaines représentations cinématographiques réussissent encore aujourd'hui à influencer, à désorienter, voire à menacer la « vision » sociopolitique et culturelle d'un pays, au point que les instances gouvernementales ressentent le besoin de les interdire. Quel genre de danger secrètent ces œuvres cinématographiques contemporaines et, surtout, est-il réellement possible de s'en libérer en croyant les faire « disparaître » ou en révoquant leur droit à l'accessibilité ?

S'il serait facile de croire que ces questions ne sont plus d'actualité ou qu'elles ne concernent que certaines parties du monde, tant le développement des nouvelles technologies et des plateformes de partage et/ou de piratage donne l'impression qu'aucun film - même le plus choquant, le plus dégradant ou le plus amoral - ne peut désormais être supprimé définitivement, le recours à la censure n'est pourtant pas histoire du passé. Les raisons pour s'opposer à la distribution d'un film se révèlent par ailleurs toujours variables. Parmi



les dizaines de films qui ont récemment fait l'objet d'un visa de censure, on peut évoquer ceux qui ont souhaité faire exploser les représentations sexuelles normées à l'écran (*Nymphomaniac I et II* de Lars Von Trier, *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche, *Love* de Gaspar Noé), ceux dont l'expérience de visionnement a été publicisée comme « *une épreuve à la limite de l'insoutenable* » (*A Serbian Film*, de Srđan Todorović, *The Tribe* de Miroslav Slaboshpitsky) ou encore ceux qui, en raison de circonstances politiques exceptionnelles, n'ont pu être diffusés publiquement, tel le tout premier film de Nicolas Boukhrief, *Made in France*, dont la trame fictionnelle colle de trop près aux attentats terroristes qui ont bouleversé la France (et le reste du monde) le 13 novembre dernier. La sortie en salles de *Made in France*, prévue pour le 18 novembre, a d'ailleurs été repoussée en janvier, pour finalement être annulée, le film n'étant désormais disponible qu'en version VOD (vidéo à la demande).

Cas complexe s'il en est un, le phénomène qui entoure ce film porte à réfléchir à la prégnance des images, à l'autorité de leur pouvoir de hantise, mais surtout à la peur même de voir ou plutôt de *re-voir* des scènes trop difficiles, trop tôt, « ensemble », dans une salle de cinéma. Car c'est bien là que se noue le problème : ce n'est

plus la diffusion en elle-même qui inquiète (*Made in France* se trouvant désormais sur des sites de *streaming* gratuit), mais plutôt l'expérience de cette diffusion en salle et la publicité qu'elle aurait entraînée. Le noir de la salle de cinéma demeure peut-être en ce sens le véritable lieu du danger et de la transgression, « *ce noir anonyme, peuplé, nombreux [...] où gît la fascination même du film* », comme l'écrivait Barthes en 1975 dans « En sortant du cinéma ». Mais sans doute faut-il repartir d'encore plus loin que Barthes et les années 1970 pour comprendre l'insoumission qui loge encore et toujours au cœur du septième art, celle-là même qui provoque les formes singulières et insidieuses que prend la censure aujourd'hui.

ON CONSTATE ÉGALEMENT QUE LES ALLUSIONS À L'INCESTE OU À LA PÉDOPHILIE OFFENSENT MOINS QUE LES SCÈNES D'AMOUR INTERETHNIQUES OU LES FILMS « ANTIPATRIOTIQUES » DURANT LES TRENTE GLORIEUSES.

L'interdit de l'oubli

Deux ouvrages, l'un québécois et l'autre français, répondent justement à ce besoin de briser les tabous et de reconstruire, avec exhaustivité et précision, l'une des histoires parallèles les plus intéressantes du cinéma : celle des films qui se sont vus (avant, pendant ou après leur réalisation) marqués du fer rouge de la censure. Publiés respectivement en 2006 et en 2015, le *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, dirigé par Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, et *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses* de Frédéric Hervé constituent des sommes qui se distinguent par l'ambition de leur projet et leur travail de documentation minutieux, qu'il soit question de la période très spécifique des Trente Glorieuses en France (1945 à 1975) ou de la situation québécoise à plus large échelle. La structure de chaque livre est toutefois fort différente, le *Dictionnaire* se lisant comme un abécédaire où tous les types de censure se côtoient et s'expliquent indépendamment les uns des autres – on passe, par exemple, de *Salò ou les 120 jours de Sodome* de Pasolini au roman *La Scouïne* d'Albert Laberge en croisant le *Scarface* de Hawks – alors que *Censure et cinéma* propose

une nomenclature en dix-huit motifs de mise à l'index (ex : subversion, guerres, gangsters, drogue, mœurs, jeunesse, homosexualité). Si le *Dictionnaire* et l'ouvrage de Hervé étudient en profondeur des événements qui ont marqué l'histoire de la censure et de l'art – les dessous de l'Affaire Rivette sont notamment très bien démystifiés par Hervé, qui explicite également la prise de conscience abrupte qui a suivi et la véhémence de l'engagement qu'elle a suscité chez les cinéphiles de la Nouvelle Vague –, ils s'attardent également, et non sans un plaisir évident, à exposer les incongruités de certaines décisions gouvernementales et le caractère trop souvent aléatoire, exagéré ou scandaleux de leurs prescriptions.

Parmi nombre de faits et d'anecdotes, on retient entre autres, chez Hervé, que *Les Tricheurs* (1958) de Carné n'a subi aucune amputation alors que *Les Cousins* (1959) de Chabrol, qui traite des mêmes thèmes (jeunesse frivole, alcool, décadence), est interdit aux mineurs. On constate également que les allusions à l'inceste ou à la pédophilie offensent moins que les scènes d'amour interethniques ou les films « antipatriotiques » durant les Trente Glorieuses. Le *Dictionnaire*, quant à lui, recense rigoureusement l'ensemble des cas de censure québécois qui témoignent de l'hégémonie des pouvoirs cléricaux, ceux-ci voyant le cinéma et ses salles comme « *une école du soir tenue par le diable* », « *un dévergondage de l'imagination* », « *une université des imbéciles* ». Or, à la lecture du *Dictionnaire* on réalise contre toute attente que le Québec, malgré la répression de l'Église et sa duplicité – les clercs utilisent dès les années 1930 la forme du film documentaire comme instrument de propagande catholique –, opère une mise à l'index moins sévère que la France, et ce, dès les années 1960, le Bureau de censure faisant place en 1967 à l'ancêtre de l'actuelle Régie, le Bureau de surveillance du cinéma. Des films décriés aux États-Unis, en France ou ailleurs sortent dès lors librement au Québec, les articles du *Dictionnaire* interprétant cette nouvelle tolérance par l'arrivée de la Nouvelle Vague et des « *jeunes cinémas nationaux* », qui modifient sensiblement la culture cinéphilique naissante de l'époque. Alors, le Québec, grand représentant de la liberté d'expression ? Pas exactement, le *Dictionnaire* montrant bien comment certains vieux réflexes de contrôle moral persistent tout de même après 1967, qu'on pense au procès retentissant qui a été intenté à la comédie érotique *Après-Ski* de Roger Cardinal ou à la censure politique décrétée par la haute direction de l'ONF à l'endroit de plusieurs œuvres de Denys Arcand.

En colligeant des fragments d'histoire oubliés, des articles, des anecdotes et des archives relatifs au cinéma (et, pour le *Dictionnaire*, aussi liés à la littérature et aux arts de la scène), ces deux sommes visent à outrepasser le refoulement populaire, l'ignorance indifférente, la pudeur inculquée, de même que l'effacement d'un récit méconnu et contre-culturel qui, jusqu'aux dernières années, n'était fait que de flous, de non-dits et de mystères condamnés. On peut toutefois regretter de ne pas voir se profiler, dans l'introduction ou la conclusion des deux ouvrages, une étude vraiment approfondie des incidences de la censure contemporaine et des liens qui se tissent entre le pouvoir de sanction d'hier et celui de demain, la synthèse « rassembleuse » prenant chaque fois le dessus sur une analyse à teneur un peu plus ontologique. Qu'est-ce que cela représente d'écrire une telle somme sur la censure de nos jours ? Quelles en sont les implications, les raisons, les défis ? Et de quel oubli et de quel silence parle-t-on désormais ? Cette question du silence, très pertinente, est seulement effleurée dans la conclusion de Hervé et aurait pu ouvrir sur d'autres considérations, puisque, comme l'affirme l'auteur : « *Le silence a été l'arme la plus efficace du censeur pendant la décennie régaliennne puis cette arme s'est retournée contre lui.* »

Godard, des ciseaux et un taxi

En dépit de l'aspect synthétique parfois fastidieux des deux ouvrages, et plus particulièrement de *Censure et cinéma* dont la sous-division répétitive en motifs finit par décourager la lecture, un élément ne cesse de piquer l'intérêt au fil du livre de Frédéric Hervé : l'assurance avec laquelle l'auteur insiste sur le rôle qu'a joué Jean-Luc Godard dans cette « *guerre commencée* » – et sans cesse « *à recommencer* » – contre le musèlement et le contrôle étatique des libertés du cinéma. Provocateur à souhait, Godard a sans aucun doute été le cinéaste qui a le plus bravé l'institution censoriale durant cette époque, de façon à mettre de l'avant son caractère caduque, prévisible, et son incapacité à réellement dominer un langage qui lui échappe foncièrement : celui des images et des fulgurances qu'elles suscitent par leur agencement, leur mouvement, leurs couches de sens plus insaisissables et infinies les unes que les autres. « *On sait que les ruses du créateur, à l'égard de celui qui veut le bâillonner, sont innombrables et peuvent être fécondes* », écrit Pascal Ory dans la préface de *Censure et cinéma*. On ne pourrait mieux dire pour décrire Godard, le cinéaste ayant fait preuve à plusieurs reprises

d'une inventivité éblouissante en réussissant à créer formellement à partir de la contrainte même, en contournant l'obligation « venue d'en haut ». Hervé rappelle comment, à la fin de la bande-annonce de *Masculin, Féminin*, les mots « *Bientôt sur cet écran* » disparaissent et se scindent pour devenir « *Bien sûr interdit aux moins de 18 ans puisqu'il parle d'eux* », Godard s'attaquant par là à l'hypocrisie du gouvernement français, résumée en ces termes par Hervé : « *Que ces choix méritent d'être interrogés, il suffit, pour s'en convaincre, de penser au sort de ces jeunes que l'on entendait protéger du cinéma jusqu'à 18 ans avant de les envoyer, à 20 ans, mener une guerre.* »

Parmi les autres stratégies ironiques (et réjouissantes) qui sont relatées et étudiées dans *Censure et cinéma*, on note la façon dont Godard a inséré entre deux scènes de *Pierrot le fou* un plan où Anna Karina fait mine de couper l'écran d'une paire de ciseaux (Anastasia, quand tu nous tiens !) ou encore le plan significatif qu'il a ajouté à son *Petit Soldat* lorsqu'il a su qu'il devrait être amputé de plusieurs scènes, plan métaphorique où une grue rouge et une grue blanche se croisent encore une fois en ciseaux, sur fond de ciel bleu français.

Créer par la colère fertile, refuser l'envahissement du silence, désobéir sciemment et, surtout, croire à la toute-puissance et la toute-parole des images, telle est la réponse de Godard à l'apathie prescrite et commandée. Cette réponse trouve aujourd'hui encore des formes fortes et efficaces, comme celles qui se révèlent dans les œuvres de Jafar Panahi¹, auxquelles il est impossible de ne pas penser puisqu'elles « *commencent et recommencent* » elles aussi cette guerre à mener sur tous les fronts, redoublant d'ingéniosité et de courage pour créer un cinéma « autre », défiant toutes les sentences. Entrer dans *Taxi Téhéran*, la plus récente œuvre de Panahi – filmée illégalement grâce à une caméra fixée sur le tableau de bord du taxi, caméra qui se fait voler mystérieusement à la fin du film, symbole d'une échappée ultime –, c'est ainsi non seulement pénétrer dans une salle de cinéma en mouvement, dangereuse et imprévisible, mais également réaliser combien chaque image, captée dans son urgence, sa fragilité, son pouvoir d'emprise, porte en elle la possibilité d'une infraction soudaine. ■

¹Jafar Panahi est un cinéaste iranien qui a été condamné à six ans de prison pour avoir contesté le gouvernement de Mahmoud Ahmadinejad. Depuis 2010, il lui est interdit de réaliser des films et il ne pourra quitter le pays avant 2030.

INÉGALITÉS VOILÉES

PAR FRANCIS GINGRAS

QUI EST CHARLIE ? SOCIOLOGIE D'UNE CRISE RELIGIEUSE

d'Emmanuel Todd

Seuil, 252 p.

L'assassinat de journalistes et de dessinateurs dans les locaux du journal satirique *Charlie Hebdo* a ramené à l'avant-plan la question de la censure avec une violence et une brutalité dont nous nous croyions naïvement à l'abri dans un Occident qui définit largement sa modernité par des libertés de tout ordre : commerciale, sexuelle, démocratique, avec la liberté de la presse en bonne place dès la Déclaration française des droits de l'homme et du citoyen de 1789 et le Premier amendement à la Constitution américaine de 1791. Depuis cette période, qui correspond à ce que les historiens retiennent généralement comme point de bascule dans la période « contemporaine », la censure n'a pas cessé de s'exercer, mais elle a généralement reculé dans le monde occidental où elle a pris des formes plus insidieuses (économiques ou administratives, entre autres), tout en entretenant l'illusion d'un monde enfin libéré du joug de l'*Index* et des pudibonderies en formes de feuilles de vigne. Les attentats du 7 janvier 2015 à Paris – dont l'écho barbare a résonné de manière assourdissante le 13 novembre dernier – sont venus ébranler les assises de nos certitudes démocratiques et libérales.

À CERTAINS ÉGARDS, LE LIVRE D'EMMANUEL TODD EST MÊME SALUTAIRE PUISQU'IL INTERROGE L'UNANIMISME, TOUJOURS INQUIÉTANT, CELUI QUI PERMET DE JUSTIFIER TOUS LES ÉTATS D'URGENCE.

Le débat qui s'en est suivi (et qui est loin d'être terminé) a rappelé le lien étroit entre liberté d'expression et liberté de culte. L'article de la *Déclaration* de 1789 qui précède immédiatement celui sur « *la libre communication des pensées*

et des opinions » précise que « *nul ne doit être inquiété pour ses opinions, même religieuses* », de même que le Premier amendement de la Constitution américaine concerne aussi bien la liberté de la presse que celle d'exercer librement sa religion. Que la discussion sur la censure relancée par les événements de 2015 glisse vers une réflexion plus générale sur la place de la religion dans la société semble donc tout à fait naturel, ce dont témoigne le livre d'Emmanuel Todd, *Qui est Charlie ? Sociologie d'une crise religieuse*, écrit en réaction aux attentats de *Charlie Hebdo*, mais plus directement encore à la suite des grandes manifestations de soutien du 11 janvier 2015.

Une polémique inutilement bruyante

Dès sa parution (et vraisemblablement avant même d'avoir été lu par certains de ses premiers détracteurs, au nombre desquels on compte jusqu'au Premier ministre français Manuel Valls), le livre d'Emmanuel Todd a suscité une vive réaction, liée en partie à la voix discordante qu'il faisait entendre dans l'harmonie parfaite de l'unité nationale – et internationale – affichée le 11 janvier, mais surtout par ses explications sur les valeurs profondes qu'il croit y déceler : atavisme catholique, discours inégalitaire et phobie du religieux dans une République en crise.

La polémique qui a entouré le livre pourrait laisser penser qu'il s'agit d'un brûlot écrit dans l'émotion de l'événement et dans un style volontairement provocateur, à l'instar d'un certain nombre d'ouvrages à succès parus récemment, comme *La Seule exactitude* d'Alain Finkielkraut (encensé par l'inénarrable Mathieu Bock-Côté dans les pages du *Figaro* en octobre dernier), *Le Suicide français* d'Éric Zemmour, auteur condamné en décembre 2015 pour incitation à la haine raciale, ou *Soumission*, le roman d'anticipation terrifié (ou terrifiant) de

Michel Houellebecq paru le jour même des attentats de *Charlie Hebdo*. Si le livre n'est pas exempt de dérapages rhétoriques (qui ont cependant été plus marqués dans les entretiens accordés lors de sa sortie), il n'en demeure pas moins qu'il s'agit pour l'essentiel d'une analyse fondée sur des données sociologiques et démographiques qui ont le mérite d'être exposées clairement, sous forme de cartes, de graphiques et de tableaux. Bien que l'auteur reconnaisse d'emblée que « *le ton de cet essai, écrit sous le coup de l'exaspération, n'est pas académique* », il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là davantage d'une réflexion étayée sur la situation religieuse de la France actuelle que d'un pamphlet multiculturaliste et antilaïque, tel qu'on l'a parfois décrit et décrié.

À certains égards, le livre d'Emmanuel Todd est même salubre puisqu'il interroge l'unanimité, toujours inquiétant, celui qui permet de justifier tous les états d'urgence. L'ouvrage procède par des mises en relation de données démographiques et sociologiques, rapprochant par exemple la carte illustrant l'intensité des manifestations dans les villes françaises de celle de la composition sociale des villes et de leur empreinte catholique. Il en ressort que le pourcentage de la population qui a manifesté le 11 janvier est plus élevé dans des villes où l'empreinte catholique est restée relativement forte et où les classes moyennes supérieures (cadres et professions intellectuelles) sont le mieux représentées. De manière plus inattendue, Emmanuel Todd introduit dans le débat la question de l'égalité, de plus en plus souvent évacuée dans un monde qui en a surtout, depuis plus d'un quart de siècle maintenant, pour la liberté, tout particulièrement dans sa variante économique (liberté d'échanges et de circulation).

Valeurs latentes et points aveugles

Pour Emmanuel Todd, cette variable « égalité » s'éclaire à partir de la structure familiale étudiée comme facteur anthropologique qui permet de distinguer deux France : celle du Bassin parisien et de la façade méditerranéenne, marquée par l'égalité entre les frères dans la transmission du patrimoine, et celle du Sud-Ouest, de la Bretagne côtière, de l'Alsace, des régions Rhône-Alpes et Nord-Pas-de-Calais, où les structures familiales reposaient plutôt sur le droit d'aînesse. Après avoir corrélé ces structures et la déchristianisation progressive du pays depuis la Révolution (plus rapide dans les régions égalitaires et se perpétuant dans les autres sous une forme qu'il appelle « *catholicisme zombie* »), l'historien et démo-

graphe fait le lien entre ces deux France et le vote au référendum de Maastricht en 1992 et à celui sur le traité constitutionnel européen de 2005. Il constate un coefficient de corrélation relativement élevé entre la pratique catholique résiduelle et le vote en faveur du traité de Maastricht en 1992, corrélation géographique qui baisse considérablement lors du vote en faveur du traité constitutionnel de 2005, alors que le vote pour le « oui » se concentrait dans la partie aisée de la région parisienne et dans les classes supérieures de la population (19 % des ouvriers ont voté « oui » contre 62 % des cadres supérieurs). Il en conclut que la Monnaie unique a remplacé le Dieu unique pour une partie importante des Français, mais que la crise de foi qui se généralise depuis à l'égard du projet européen (à laquelle il faut ajouter la disparition du Parti communiste français) laisse la France dans un vide métaphysique où elle serait à la recherche d'un « *adversaire structurant* », ce que lui fournirait opportunément l'islam.

LA PRINCIPALE FAIBLESSE DU LIVRE D'EMMANUEL TODD VIENT DE SA MÉTHODE MÊME QUI SUPPOSE EN FAIT UNE CERTAINE ANHISTORICITÉ, VOIRE UN DÉTERMINISME SOCIOGÉOGRAPHIQUE DES POPULATIONS.

Si la volonté de trouver, à partir de données probantes, les « *valeurs latentes* » derrière un rassemblement de plusieurs millions de personnes est louable, certaines affirmations du livre de Todd laissent perplexes. Par exemple, l'idée selon laquelle « *on ne saurait souligner assez la violence rentrée dans la manifestation du 11 janvier* » semble faire abstraction du fait que ces regroupements imposants, qui ont du reste été particulièrement pacifiques, répondaient à une violence bien réelle, exprimée le 7 janvier par les frères Kouachi, événements qui restent par ailleurs très en retrait dans le livre d'Emmanuel Todd. De même, quand il écrit quelques lignes plus loin, que « *des millions de Français se sont précipités dans les rues pour définir comme besoin prioritaire de leur société le droit de cracher sur la religion des faibles* », l'expression caricaturale fait abstraction du fait qu'il s'agissait bien moins de défendre le droit de blasphémer (ce qui avait déjà été fait sans que des millions de personnes descendent dans les rues au moment de l'affaire des caricatures danoises) que de refuser absolument le droit de tuer au nom d'un mot ou d'un dessin, même offensant.

Rappels salutaires et hypothèses fragiles

Les formules lapidaires de Todd font écran à la mise en garde nécessaire que le livre développe par ailleurs contre une possible instrumentalisation d'un groupe minoritaire, dans ce qui pourrait devenir de l'islamophobie. Car, à cet égard, le propos d'Emmanuel Todd est à la fois nuancé et très clair : il réitère le droit absolu au blasphème et celui de considérer les attaques contre un groupe dominé comme une marque de lâcheté. Contrairement à ce qu'ont écrit ceux qui en ont fait un tenant du modèle communautariste ou, pire sous leur plume, d'un « modèle américain », Emmanuel Todd réitère en réalité sa conviction que l'assimilation dans la République est un horizon souhaitable et même nécessaire, relevant fort à propos que le nombre de mariages mixtes en France interdit de réduire la peur de l'islam à une question de race. L'ouvrage de Todd insiste à juste titre sur les facteurs socioéconomiques qui ralentissent l'assimilation des enfants d'immigrés, notamment les jeunes musulmans.

La solution qu'il propose (accorder à l'islam ce qui a été accordé au catholicisme dans la longue marche vers la laïcité) relève en quelque sorte de ce que l'on a appelé ici les « accommodements raisonnables », bien que la ligne qu'il trace soit beaucoup plus clairement laïque que celle adoptée par les politiques et par les tribunaux canadiens (par exemple, il précise que « *l'interdiction du foulard islamique dans les établissements scolaires, qui symbolise l'égalité des femmes et l'exigence française d'exogamie, est une bonne chose* »). Il s'en prend en revanche à ceux qui, au nom d'une laïcité mal comprise, croient impossible la cohabitation du Coran et du Code civil ou qui refusent, toujours sous prétexte d'idéal laïque et républicain, la construction de mosquées ou la présence de boucheries halal. Il est dommage que cette position, bienvenue au terme d'une démonstration étayée, ait été quelque peu diluée dans le brouhaha médiatique qui a entouré la sortie de l'ouvrage.

Il faut dire que le livre prête le flanc par ces formules dont j'ai déjà dit ce qu'elles pouvaient avoir d'approximatif, voire de carrément choquant, comme la comparaison indécente qu'il opère entre les enfants juifs tués par Mohamed Merah à Toulouse en 2012 et la tuerie de *Charlie Hebdo* : « *Car il est clair qu'assassiner des enfants, ou des hommes, simplement parce qu'ils sont juifs, est plus ignoble encore que de massacrer une rédaction engagée dans un combat* », écrit-il. Dans cette gradation obscure

de morts qui l'auraient plus ou moins cherché, Todd laisse entrevoir une crainte qui traverse tout l'ouvrage sans pourtant faire l'objet d'une analyse statistique ou démographique du même ordre que les autres mouvements abordés par l'auteur : celle d'une montée généralisée de l'antisémitisme qui accompagnerait la montée en puissance de l'islamophobie.

La principale faiblesse du livre d'Emmanuel Todd vient de sa méthode même qui suppose en fait une certaine anhistoricité, voire un déterminisme sociogéographique des populations. Son modèle repose sur l'hypothèse d'un fond anthropologique qui se perpétuerait dans un espace donné, en dépit de la mobilité géographique des individus, par ce qu'il appelle la « *mémoire des lieux* ». Par son nom même, ce concept pointe dangereusement vers ce que la sociologie américaine a de longue date dénoncé comme *ecological fallacy*, c'est-à-dire le danger d'induire des conclusions sur les individus à partir de données tirées de l'environnement d'un groupe (état, région, ville). De même, si l'on peut reconnaître, à la suite de Max Weber, que des cadres idéologiques, notamment religieux, peuvent contribuer à expliquer l'action sociale et à comprendre des comportements particuliers comme le rationalisme occidental ou l'esprit du capitalisme, on reste dubitatif sur l'imperméabilité des structures familiales aux transformations sociales et politiques qui les affectent pourtant très directement, surtout dans la longue durée.

Malgré ces réserves certaines qui invitent à accueillir avec la plus grande prudence les conclusions de l'auteur sur les fondements sociologiques de la crise actuelle, il n'en demeure pas moins que ce livre mérite mieux que le vacarme médiatique qui l'a entouré. Il présente l'intérêt de refuser le discours unanimiste et de chercher ce qui peut se cacher derrière les prétentions à l'unité nationale. Il a aussi l'immense mérite de rappeler la dimension économique occultée par la crise de la laïcité. Le modèle allemand, adopté et même promu par la gauche française, qu'il trouve ou non son origine dans des structures anthropologiques familiales inégalitaires, s'impose aujourd'hui clairement à l'ensemble de l'Europe, et même au-delà. Ce que le livre d'Emmanuel Todd rappelle utilement, bien que maladroitement, c'est que des manifestations pour la liberté d'expression ne devraient pas nous détourner de revendiquer davantage d'égalité, idée que les discours économiques de notre temps ont réussi à censurer avec une terrifiante efficacité. ■

À CEUX QUI NOUS ONT OFFENSÉS

PAR CLAIRE LEGENDRE

ÉLOGE DU BLASPHEME
de Caroline Fourest
Grasset, 184 p.



« Éloge du blasphème est un livre court, parce que j'aimerais qu'il soit traduit », disait Caroline Fourest sur le plateau de Laurent Ruquier en mai 2015, juste avant qu'un « clash » médiatique lui vaille d'être bannie de l'émission. C'est parce que ce livre s'adresse en partie à l'Amérique qu'il me semblait important d'en rendre compte ici. Cet *Éloge du blasphème*, écrit après les attentats de Charlie Hebdo, n'a pas plu à tout le monde ; la journaliste s'est vu reprocher d'y régler des comptes personnels. Au-delà de l'anecdote, c'est le fond du livre qui nous importe : une défense de la laïcité qui est en train de devenir, à moins qu'elle ne l'ait toujours été, une exception française. Certains diront qu'elle tend à disparaître même en France car son pacte déjà bien entamé se révèle intenable. Il y a des sujets à propos desquels céder à la tentation du relativisme culturel relèverait d'une condescendance et d'une inconséquence coupables.

Caroline Fourest est ce qu'on appelle une personnalité clivante. Elle choisit ses ennemis : journaliste d'investigation, elle a consacré un livre à démonter la rhétorique de Tariq Ramadan (*Frère Tariq*, 2005), trois autres à défaire celle de Marine Le Pen. Elle a écrit sur les intégrismes religieux (notamment *La tentation obscurantiste*, 2005, et *Tirs croisés. La laïcité à l'épreuve des intégrismes juif, chrétien et musulman*, 2003), sur la liberté d'expression et ses pourfendeurs de tous horizons. En 2014 elle a consacré une sorte de biographie amoureuse à la fondatrice des Femmes Inna Shevchenko (*Inna*). Elle a été chroniqueuse au *Monde*, à *Charlie Hebdo*, aujourd'hui à LCP, France Culture et au *Huffington Post*. Militante féministe et laïque, elle a dirigé le Centre gay et lesbien de Paris et co-fondé avec Fiammetta Venner la revue *ProChoix*. Elle a étudié l'histoire, la sociologie, la communication politique, enseigné à Sciences-Po, et elle dirige une collection chez Grasset. Son site internet tient à jour la liste de ses nombreuses interventions médiatiques, souvent sujettes à polémique. S'il est peu surprenant de la voir attaquée par l'extrême droite et les fondamentalistes

musulmans, son conflit avec une partie de la gauche française, qui lui reproche sa laïcité inflexible, est plus intéressant et révélateur d'une division très actuelle, en France comme au Québec (souvenons-nous du débat autour de la « Charte des valeurs québécoises »).

« Un peu comme après un viol, lorsqu'on reconforte la victime en lui faisant remarquer que sa jupe était trop courte. »

Le livre débute par un prologue qui rappelle les circonstances de sa genèse : la tuerie du 7 janvier 2015, puis l'élan mondial du 11 en faveur de la liberté d'expression. À relire le fil des événements à la lumière des autres tueries survenues depuis – celle de novembre dernier à Paris, mais aussi entre-temps en Tunisie, en Égypte, au Yémen... –, il est difficile de résister à l'émotion. Cette tentation du pathos est sans doute reprochable, en ouverture d'un essai qui mériterait d'être dépassionné. C'est un récit tout subjectif : on y voit Charb dans son sang, Luz réchappé à la faveur d'une fête d'anniversaire. C'est souvent lyrique, les anaphores n'étaient pas nécessaires. C'est le défaut des livres écrits sous le coup de l'émotion, au lendemain des « événements ». Ces victimes-là échappent à l'anonymat, ce sont des personnages-relais, identificatoires, qui n'incarnent pas leur seule humanité, leur vie arrachée, mais aussi l'idée pour laquelle ils meurent, celle de la liberté d'expression, précisément celle du droit au blasphème. Ce droit au blasphème est inscrit dans le droit français depuis la Révolution... sauf en Alsace-Moselle (!), précise une note de bas de page.

Au-delà de cette introduction sentimentale qui peut irriter, Fourest entreprend de dresser la liste des ennemis de la laïcité. Elle dénonce cette rhétorique qui accuse après-coup les dessinateurs de l'avoir bien cherché « un peu comme après un viol, lorsqu'on reconforte la victime en lui faisant remarquer que sa jupe était trop courte ». Elle passe en revue ses cibles préférées, au premier rang desquelles Tariq Ramadan et la famille Le Pen. Ces ennemis-là semblent naturels : il eut été surprenant de

les voir tenir un discours laïc et humaniste. Le chapitre intitulé « Ils ne sont pas Charlie » dresse ainsi la liste des récupérations politiques, des théories conspirationnistes, des discours nauséabonds multiples et variés qui ont été tenus au lendemain du 11 janvier, lorsque l'unité elle-même est devenue suspecte, et que les redresseurs de torts de tous horizons ont mêlé leurs voix pour n'être plus Charlie. Il est vrai que l'inanité du slogan, pratique quatre jours pour servir de bannière rassembleuse, ne pouvait tenir très longtemps ensemble tant de voix dissonantes. « *Je suis Charlie* » prenait la mort de l'autre à son compte. Il disait c'est moi que vous tuez à travers lui, mais aussi : ce symbole ne peut pas mourir car il vit à travers moi, comme dans le Chant des Partisans : « *Ami, si tu tombes, un ami sort de l'ombre à ta place.* » Mais ratisant trop large, « *Je suis Charlie* » n'a bientôt été que lambeaux d'un étendard trop fragile.

« Le mot "islamophobie" ajoute aux malheurs du monde. On lui doit l'une des confusions sémantiques et politiques les plus graves de notre époque. »

Outre l'extrême droite et l'islamisme radical, que les médias ont abondamment (complaisamment ?) servi, selon Fourest, ce sont, dit-elle, les voix communautaristes les plus coupables, celles qui refusent de condamner, ou ne condamnent pas assez clairement les attentats. Celles qui osent souligner l'offense d'une caricature à laquelle on a répondu par le meurtre. Parmi ces voix, on trouve pêle-mêle le Conseil français du culte musulman, qui s'est joint à l'Union des organisations islamiques de France pour juger « inadmissible » de persister à caricaturer le prophète Mahomet, le réactionnaire Éric Zemmour, ou encore le Pape François... La plus large part de l'argumentation est consacrée à dénoncer une confusion entre laïcité et islamophobie, et cette mise au point est le cœur du livre : « *Le mot "islamophobie" ajoute aux malheurs du monde. On lui doit l'une des confusions sémantiques et politiques les plus graves de notre époque : faire croire que résister au fanatisme relève du racisme.* »

L'opposition des gauches se fait sur ce terrain-là. Le modèle laïc est-il encore le garant des libertés ? Ou bien est-il désormais réduit à l'instrumentalisation populiste et raciste qu'en propose l'extrême droite ? L'histoire de la laïcité en France plaide en sa faveur : elle a été promue par la Révolution et a été érigée en loi en 1905 (séparation de l'Église et de l'État). La laïcité a été l'ennemie de l'Église catholique, mais aussi celle de l'antisémitisme. Les caricatures anticléricales ont, paraît-il, augmenté après l'affaire Dreyfus.

ON RETROUVE ICI LES TERMES DU CONFLIT QUI OPPOSE PAR EXEMPLE EMMANUEL TODD À LA FAMEUSE UNITÉ DU 11 JANVIER.

Si l'on remet les événements en perspective, il semble assez logique que cette laïcité affronte aujourd'hui un islam de France qui, en partie, la conteste. La laïcité entend favoriser la mixité sociale et garantir les libertés individuelles en préservant un espace public relativement neutre, où l'échange et la tolérance sont de mise. Les lois sur l'interdiction du foulard islamique à l'école n'ont pas pour but d'humilier ou d'étouffer l'islam, mais de préserver un vivre ensemble qui exclut le prosélytisme. La récupération de la laïcité par le Front National ne saurait en discréditer le fondement humaniste. C'est toute la rhétorique de ses détracteurs que Caroline Fourest tente de déconstruire en retraçant les origines et les cibles du mot « islamophobie » - et l'on comprend à la lire combien les procès en sorcellerie la touchent de près. Qu'on se batte contre le fanatisme et l'on vous traite d'islamophobe, ce qui sous-entend : raciste. Qui a intérêt à induire cette confusion entre racisme et laïcité ? Les premières cibles que l'on taxe d'islamophobie, rappelle Fourest, sont Taslima Nasreen et Salman Rushdie. La guerre des gauches laïque et anti-laïque a donc cette conséquence perverse qu'elle associe la première à une frange de la droite au nom d'un principe qu'elle entend faire respecter, et qui est désormais détourné à des fins électoralistes par un certain nombre de ses adversaires politiques.

Fourest dénonce « la culture de l'excuse » qui justifierait les meurtres en les mettant sur le compte d'un déterminisme social et historique.

La gauche universaliste que défend Fourest vise l'égalité ; héritière des Lumières, elle cherche à « fédérer les minorités contre la domination », tandis que la gauche communautariste dont elle se dissocie « s'est bâtie dans le rejet du colonialisme et de l'imaginaire postcolonial, qu'elle croit voir à l'œuvre dans tout discours critique ou simplement laïque sur l'islam. [...] L'islam reste à ses yeux la religion du pauvre, du colonisé, du "damné de la terre" ». On retrouve ici les termes du conflit qui oppose par exemple Emmanuel Todd à la fameuse unité du 11 janvier. C'est cet argument : celui de voir dans la rue des millions de Français cracher sur « la religion du pauvre », qui le conduit à se désolidariser des manifestations.

Au lendemain des attentats, la « gauche communautariste » cherche des explications, au premier rang desquelles : sociologiques, historiques. Il est douloureux de relire aujourd'hui les mêmes tentatives de comprendre, se rapportant aux tueurs du Bataclan. Étaient-ils pauvres ? Avaient-ils grandi dans la haine de la France ? Avaient-ils été humiliés par leur condition d'immigrés ? Fourest dénonce « *la culture de l'excuse* » qui justifierait les meurtres en les mettant sur le compte d'un déterminisme social et historique, comme si tous les pauvres, tous les immigrés, devenaient des fanatiques et des assassins. Il en va là encore d'une philosophie du libre-arbitre et de la responsabilité. Fourest rejette aussi la culpabilité postcoloniale en replaçant la France dans un contexte où elle n'est pas la seule, loin s'en faut, à subir des attentats...

« Placer leur susceptibilité au-dessus de nos lois »

Invitée sur Sky News pour commenter la couverture de *Charlie Hebdo* du 14 janvier 2015, le fameux Mahomet qui pleure, brandissant une pancarte « *Je suis Charlie* » sous l'inscription « *Tout est pardonné* », Caroline Fourest est interrompue par son intervieweuse au moment où elle tente de montrer ladite couverture. La censure est immédiate : le duplex est coupé et la journaliste en plateau explique que la chaîne a choisi de ne pas montrer l'image, s'excusant auprès des téléspectateurs musulmans qui auraient pu se sentir offensés d'en apercevoir un morceau. La vidéo est disponible sur internet. Elle est sidérante : on y parle d'un dessin qu'on ne peut pas montrer, comme si sa performativité était si évidente, si efficace, que le voir pouvait en soi constituer un danger.

LE MODÈLE LAÏC EST-IL ENCORE LE GARANT DES LIBERTÉS ? OU BIEN EST-IL DÉSORMAIS RÉDUIT À L'INSTRUMENTALISATION POPULISTE ET RACISTE QU'EN PROPOSE L'EXTRÊME DROITE ?

À cet égard, on soulignera que le Québec se manifeste à cette occasion comme une exception culturelle en Amérique : seize journaux québécois publient les caricatures de *Charlie Hebdo* dès le 8 janvier. On ne peut garantir la paix en respectant les tabous de chaque communauté, car « *les croyances des*

uns sont presque toujours les blasphèmes des autres ». Les musulmans ne supporteraient pas davantage les représentations du Christ en croix que celles de Mahomet...

Fourest s'en prend donc au différentialisme anglo-saxon, selon lequel « *l'égalité consiste à respecter tous les totems et tous les tabous de chaque communauté pour qu'elles coexistent sans conflits* ». La laïcité à la française croit au contraire « *au droit de les briser tous... Pour pouvoir se parler, se disputer s'il le faut, et se mélanger* ». On comprend bien, historiquement, ce qui oppose la vision française, née de la Révolution et de la loi de 1905 sur la séparation de l'Église et de l'État, à celle des États-Unis où l'on prête serment sur la bible, ou encore à celle du Royaume-Uni – et du Canada – où les citoyens sont les sujets d'une reine par ailleurs chef de l'Église anglicane.

Céder à l'injonction du respect des convictions religieuses de chaque communauté reviendrait à « *importer les lois des dictateurs et des fanatiques en démocratie. À placer leurs susceptibilités au-dessus de nos lois* ». C'est précisément ce que demande aux démocraties occidentales le président iranien Hassan Rohani lorsqu'il exige que l'on retire de la table d'un dîner d'État les bouteilles de vin sous prétexte que l'islam en interdit la consommation. Attendu qu'il n'existe pas d'alcoolisme passif, la seule vue d'une bouteille de vin serait-elle offensante ? On retire aussi en France ces jours-ci, sur la plainte d'une association catholique intégriste, le visa d'exploitation de plusieurs films sexuellement explicites. À force de céder aux exigences du religieux, on ne s'étonne plus que l'OMS envisage, sous prétexte de santé publique, d'interdire aux mineurs, pour leur bien, les films où l'on fume, comme on a retiré d'un timbre poste la cigarette dans la bouche d'André Malraux... Il est des commentateurs pour s'insurger que l'on continue à montrer, en fiction comme aux actualités, et sans restriction d'âge, des exécutions sanglantes et des fusillades. Il est des domaines où l'utopie est salutaire : la laïcité est un outil politique pour lutter, enfin, contre la loi du profit. Car le poids du marché est le seul qui ne se puisse contester : Starbucks interdit désormais l'entrée de ses établissements aux femmes saoudiennes. Comme l'Italie couvre ses statues pour faire affaire avec l'Iran. Le marché, Dieu merci, n'est ni laïc, ni islamophobe. ■

Un *happy end* en temps de crise : « *l'histoire dysfonctionne, mais l'amour est vrai* »

Entretien avec Philippe Garrel

Par Claire Legendre



Photo : Caroline Deruas

Héritier de la Nouvelle Vague, cinéaste de l'intime, mais aussi politique, Philippe Garrel tisse, depuis les années 1960, une œuvre infiniment cohérente. Il filme la vie au plus près, de préférence des acteurs qui « *l'intéressent comme humains* », parmi lesquels son fils Louis et son père Maurice. Garrel

débusque la beauté des gestes et des émotions, avec une grâce qui se veut intemporelle, et souvent en noir et blanc. Il n'y a jamais de téléphones cellulaires dans ses films, ni de gadgets technologiques, comme si l'ancrage qu'ils représentent risquait d'enlaidir l'image ou d'en menacer la poésie. Si ses

personnages sont résolument contemporains, ils essaient de s'émanciper dignement des déterminismes qui les soumettent. Son dernier film, *L'ombre des femmes*¹, avec Clothilde Coureau et Stanislas Merhar, met en scène un couple qui tente de survivre à l'usure du monde et des sentiments.

Spirale : *L'Ombre des femmes* semble fonctionner en diptyque avec votre film précédent, *La jalousie* : il y a ce noir et blanc si particulier, le couple, un certain isolement propre aux artistes aussi... mais il semble la face solaire de cette intimité.

Philippe Garrel : Juste avant de tourner *La jalousie*, j'avais perdu mon père, et juste avant de tourner *L'ombre des femmes*, j'ai perdu ma maman. C'était donc très présent dans mon esprit. C'était cinq jours avant le premier moteur, le premier plan. Et puis c'était présent aussi parce que c'était inspiré de souvenirs, enfant, avec mon père – *La jalousie*. Le cinéma, ce n'est pas comme la littérature ou la peinture, tu ne peux pas poser tes pinceaux parce que tout te tombe des mains... Tu es obligé, c'est l'industrie. Tout est prévu. C'est comme au théâtre, tu es obligé d'aller jouer. Là c'est pareil, tu es obligé d'être sur le plateau, de dire « *moteur* ». Et c'était vraiment cinq jours après. Donc ça doit marquer énormément les deux films, que ça se soit fait, l'un et l'autre, dans ces circonstances.

« Au cinéma, toutes les femmes parlent des dialogues écrits par des hommes, depuis des générations. »

Spirale : Les personnages féminins de *L'ombre des femmes* sont particulièrement forts. Les deux – l'épouse et la maîtresse – semblent bien plus forts que le personnage masculin, mais aussi parce que le film semble adopter leur point de vue, être en empathie avec elles.

P. G. : Oui, c'est fait exprès. Ce sont les mêmes scénaristes femmes, Caroline Deruas et Arlette Langmann, pour les deux films, mais ce n'est pas le même scénariste homme. Pour *La jalousie*, c'est un écrivain, Marc Cholodenko, et pour *L'ombre des femmes*, c'est un scénariste, Jean-Claude Carrière. Mais les hommes n'ont pas écrit les hommes et les femmes les femmes, tout le monde écrit dans le désordre complet. À l'inverse

d'ailleurs, plutôt : Carrière, c'est lui qui a inventé l'intrigue des femmes (que c'était la maîtresse qui découvrirait que l'épouse avait elle aussi un amant, et qui le disait au mari). Comme c'est un scénariste de métier, il est très occupé au récit, par rapport à un écrivain.

Spirale : Vous travaillez toujours avec des scénaristes hommes et femmes ? Pourquoi ?

P. G. : Au début, je ne travaillais qu'avec un homme parce que je n'avais pas de quoi payer deux scénaristes. Et puis je me suis aperçu que c'était très intéressant, que toutes les femmes parlaient par des dialoguistes hommes, dans le cinéma français en tout cas. Toutes les femmes depuis des générations et des générations de cinéma, vraiment, c'est très rare qu'il y ait des dialogues qui soient écrits par des femmes. J'ai fait rentrer Arlette Langmann aux dialogues, comme elle avait travaillé avec Maurice Pialat – pendant toute une époque de sa vie, elle a écrit pour Pialat, il y a même des scénarios de Pialat qu'elle a signés seule. C'est une scénariste qui a mon âge, que je connais depuis que j'ai seize ans.

Spirale : C'était sur *Le vent de la nuit* ?

P. G. : Oui, voilà. Deux films avant *Le vent de la nuit*, ou trois films avant, j'avais fait *J'entends plus la guitare*. Catherine Deneuve avait demandé à me rencontrer. Je n'avais pas de personnage pour elle, donc je ne lui ai plus donné de nouvelles. Et puis un jour, en écrivant *Le vent de la nuit*, avec Cholodenko, j'ai pensé : « *Ah ! Mais il y a un personnage pour Catherine Deneuve dedans !* », mais elle n'avait qu'une seule grande scène. J'ai pensé : « *il faut l'agrandir* », j'ai engagé Arlette Langmann en disant au producteur : « *elle va écrire pour Catherine Deneuve* », et je l'ai laissée faire. C'était juste avant qu'on tourne, alors que déjà les deux hommes avaient écrit toute la trame : il y avait trois apparitions, et de ces trois apparitions j'ai fabri-

qué trois chapitres. Finalement j'ai fait un film en cinq chapitres, on pourrait dire. J'ai laissé Arlette pendant que Deneuve attendait le dialogue, j'avais dit : « *je crois que ce coup-là j'ai un personnage* », je lui ai donné le scénario. Elle a dit d'accord. Pour le titre, c'était soit *Les espérances de feu*, soit *Le vent de la nuit*, elle a trouvé que *Le vent de la nuit* c'était mieux, plus facile. Donc, j'ai tourné. Puis après, quand je voyais le film et les scènes écrites par Arlette, je trouvais que ça tenait vraiment le coup et que c'était très intéressant qu'il y ait une espèce de basculement dans le monde féminin, puis dans le monde masculin quand les hommes reprenaient la route.

Spirale : Et cette magnifique scène avec Jacques Lassalle au milieu. Les seconds rôles sont toujours extraordinaires dans votre cinéma. La comédienne qui joue la mère de Clothilde Coureau dans *L'Ombre des femmes*, qui est-elle ?

P. G. : Je ne cherche pas *L'annuaire du Cinéma*, pour les acteurs. Je cherche dans les élèves du Conservatoire, j'ai des endroits où je connais plein d'acteurs. Quand mon père était vivant, je lui demandais des acteurs de sa génération, il m'envoyait des acteurs inconnus, mais grands acteurs, ce qui est le mieux au cinéma : des acteurs dont on ne peut pas deviner qu'ils sont acteurs. Ce qui est bien, c'est que les gens sont complètement vierges, on a l'impression que c'est la première fois qu'on les voit. L'acteur qui joue le résistant, il n'est pas connu du tout. La mère, c'est Antoinette Moya, une amie des acteurs de mon père. Ce sont de très bons acteurs, mais on ne les a jamais vus. Sinon c'est très embêtant, ces films français où on connaît tous les visages, ça a un côté film de répertoire. Ou alors il faut y aller carrément, il faut faire comme Desplechin dans *Conte de Noël*, on a carrément huit visages qu'on connaît, au moins cinq vedettes et trois acteurs qu'on connaît très bien. Et il s'en sort, mais je sais pas comment il fait, je ne saurais pas faire ça.

« Si on réussit à faire de l'art c'est qu'on ne veut pas réussir plus que ça. C'est ça le métier d'être artiste, sinon on se pète la gueule. »

Spirale : Pour la première fois dans votre cinéma, il y a dans *L'ombre des femmes* un humour palpable. À la fin par exemple, il y a une révélation qui déclenche des rires dans la salle. La fin est pleine d'espoir, une sorte de *happy end*.

P. G. : Le *happy end*, en vrai, j'ai pensé : il y a la crise de la dette européenne. Ce n'est pas un *happy end*, moi je ne suis pas pro-capitaliste ; le problème c'est qu'on a besoin que l'ennemi gagne pour pouvoir vivre exploité par lui. C'est complètement fou, mais on a besoin de ça.

Spirale : En temps de crise, c'est un choix de faire des films qui se terminent bien ?

P. G. : Voilà, d'autre part j'ai pensé : si moi je vais au cinéma en ce moment, quand même, ce ne sont pas des figures, ici c'est un stress permanent. L'austérité, on a déjà eu des politiques d'austérité avant, mais ça n'avait rien à voir. Alors c'est vrai, la crise économique. Le fait que l'histoire, le document historique ment, et l'amour foutu, au contraire, fonctionne, c'était intéressant. Que l'histoire dysfonctionne... enfin l'histoire est fausse et l'amour est vrai.

Spirale : Les gens savent qu'il y a de votre vie dans vos films, vos enfants, votre père... J'ai l'impression que ça nous fait avoir de l'empathie pour les personnages, ça nous rend bienveillants de savoir que ces questions sont incarnées, quelque part dans votre vie ou dans votre entourage.

P. G. : Mais c'est un tissu de choses vraies et de choses fausses cousues ensemble. Comme j'ai travaillé très longtemps avec Cholodenko, il y a beaucoup de choses qui sont citées comme un exemple de ma pensée - un exemple de dialogue

- et c'est de Cholodenko. Donc c'est de la mystification absolue. Tu ne remets pas les pendules à l'heure, parce que ça a lieu un peu partout. Mais en fait, sans mentir, c'est moitié vrai, moitié faux. C'est énorme, le malentendu, sans compter ce qu'amène internet, qui est complètement fou. Un jour, il y a quelqu'un qui me dit : « *J'aimais bien ta biographie, je l'ai prise sur internet, regarde.* » Ce n'étaient pas des erreurs, c'était complètement fictif. Le type avait inventé un truc et il l'avait mis sur internet. C'est une nouvelle donnée, ça n'existait pas avant.

Spirale : Mais par exemple, vos personnages sont presque toujours des artistes, on a forcément l'impression qu'ils vous ressemblent. Quand c'est Louis qui joue, parce que c'est votre fils, il y a cette strate de réel en plus.

P. G. : Je ne le fais pas vers l'extérieur, le travail artistique n'est pas porté vers l'extérieur. Quand je fais un film, j'ai besoin de dire que ça existe dans la société, cette espèce de mise en joug d'une partie de la famille dès que tu choisis d'être artiste, le fait d'être un raté ou de réussir, ce qui nuit à la fin - si on réussit à faire de l'art c'est qu'on ne veut pas réussir plus que ça. C'est ça le métier d'être artiste, sinon on se pète la gueule. Puisque c'est nécessaire pour nous, pas seulement pour notre vie mais pour tenir notre équilibre. Quand je fais *L'ombre des femmes*, c'est ça que je fais : j'écris, je m'explique à moi-même qu'est ce que c'est que de voir quelqu'un qui fait ça dans telle situation, dans la famille ou dans l'amour, et c'est totalement comme une recherche, comme des psychanalystes : chercher à l'intérieur de la psychanalyse des logiques.

Spirale : C'est plus qu'un exutoire, c'est chercher le sens.

P. G. : Voilà. Pendant une décennie, mes films ne passaient qu'à la Cinémathèque française. Il y avait cette production et c'est tout. Et ça

m'allait très bien. Il fallait que ça ait lieu un peu comme une pièce de théâtre. C'est proche du théâtre ce que je fais, un théâtre qui serait joué une seule fois. La sortie d'un film au public, c'est un non-événement, il ne se passe rien, mais rien du tout. C'est comme une espèce d'aparté, un groupe qui se retrouve avec une œuvre, dans une salle. Mais ce truc-là ne produit, pour celui qui a fait le film, rien de plus - ce n'est pas comme le théâtre. Le théâtre, c'est sûr que ça doit être plus exaltant que ça, ça a lieu au présent. Là, c'est juste : on montre...

« Au cinéma, il y a toujours des défauts énormes, des trucs un peu ridicules, c'est impossible de faire autrement, parce que c'est un art qui vient d'être conçu. »

Spirale : Justement, le fait de filmer une seule prise après un an de répétitions, est-ce que ça donne...

P. G. : C'est beaucoup moins cher, c'est tout.

Spirale : Mais au-delà de la nécessité économique, est-ce que ça donne un aspect théâtral, donc d'une certaine manière, sacré, au tournage ?

P. G. : Il ne faut tourner qu'une fois, si les acteurs savent le texte énormément : si tu ne tournes pas qu'une fois, il n'y aura plus de vie dès la deuxième prise, parce qu'ils maîtrisent tellement tout. Les gens ne s'y retrouvent pas beaucoup en première prise, même s'ils connaissent ça très bien : c'est la première fois qu'ils sont dans ce décor-là, c'est la première fois que ça tourne. Et dès que tu arrives à la seconde prise, si tu es obligé d'en faire une, tout d'un coup les gens sont très théâtraux. Par exemple, quand j'en fais plusieurs, je dis : « *Ne coupez pas la caméra, ne coupez pas, refaites une dans la foulée.* » Et ça reste une première prise. Mais si tu dis « *coupez* », c'est mort. L'acteur, en un quart de seconde, il refait tout le trajet arrière, il marche dans ses pas

psychologiquement et ce n'est plus tout du pareil. Il domine tout, à ce moment-là, comme on voit tout au cinéma - tu peux être comme ça au théâtre mais pas au cinéma...

Spirale : C'est la surprise et l'inconfort qui donnent la vérité ?

P. G. : Oui, le dialogue sort tout seul, en réflexe. L'acteur n'a même pas besoin de visualiser où il est. Dès que l'autre lui dit la phrase précédente, ça sort et il aurait du mal à ce qu'elle ne sorte pas, parce que c'est une mémoire réflexe. Et quand tu vas à la mémoire réflexe, si tu tournes une fois, c'est magnifique le résultat. Mais si tu vas à la mémoire réflexe et que tu tournes cinq fois chaque plan, il n'y a plus aucune vie... ça devient sans inconscient. L'inconscient se balade parce que tu es en surprise constante, mais si tu maîtrises tout... Enfin, il faisait ça, Doillon, il faisait entre huit et quinze prises parce qu'il attendait qu'il y ait un événement qui recrée de la vie réelle, c'est une autre méthode.

Spirale : Lui les a à l'usure, vous les avez à la virginité ?

P. G. : Oui. Exactement. Enfin, à l'usure perturbée. Parce que c'est infime, le moment où tu es en représentation et le moment où tu es juste photographié, capté, comme animal humain. Enfin, c'est très compliqué, cette histoire de jeu d'acteur. Les films qui sont mauvais ne sont pas mauvais parce que ce sont de mauvaises idées - tu peux tourner n'importe quoi - ils sont mauvais parce qu'ils sont mal joués. On peut tourner avec n'importe quel script, bien joué, ça passe. Après, il te reste ou pas en mémoire, mais au moment où tu es devant, c'est comme n'importe quel orchestre qui joue juste, ça s'écoute, en musique classique. Et c'est le problème de jouer juste. Comme c'est un art tout neuf, personne n'y connaît grand-chose, ni moi non plus, je ne crâne pas. Ce sont des films cacophoniques par rapport à la musique ou la littérature. C'est

complètement débutant. Bresson dit : « *Au cinéma, les chefs-d'œuvre c'est impossible ! Ça fabrique trop de défauts, on ne peut pas faire un film sans défaut.* » Au cinéma, il y a toujours des défauts énormes, des trucs un peu ridicules, pas beaucoup, deux ou trois minutes ridicules, mais c'est impossible de faire autrement, parce que c'est un art qui vient d'être conçu.

Spirale : Vous faites partie des cinéastes qui disent vouloir saisir « la vérité ». Je me demandais ce que c'était que cette vérité, est-ce que c'est le jeu de l'acteur, est-ce que c'est le moment ?

P. G. : Je ne saurais pas dire de l'extérieur ce que ça saisit. Un jour, Godard disait : « *Dans les films de John Huston, il y a un affect différent sur les acteurs que l'affect général dans le cinéma.* » Et après il me citait aussi, à propos de cet affect particulier. Ça vient du fait de prendre des acteurs parce qu'ils savent bien jouer mais aussi en cherchant à ce que dedans, dans la troupe, il y en ait dont l'être soit intéressant. Parce que si l'être n'est pas intéressant, tu es seul. C'est compliqué, trouver un être intéressant, parce qu'il faut aussi qu'il soit bon acteur.

Spirale : Donc vous choisissez des acteurs qui vous intéressent comme humains.

P. G. : Tu ne peux pas arriver à ce que tous t'intéressent comme humains... Il y a des acteurs très intelligents, ou il y a des acteurs très hypersensibles. Pour mon père, même le fait d'être célèbre était cauchemardesque. Et moi, je suis un peu comme ça, donc je comprenais bien mon père qui disait : « *J'ai pris un métier par dépit un peu...* »

Spirale : Comédien ? Mais ça aurait été quoi, le métier idéal ?

P. G. : Il n'y en a pas. C'était juste par rapport à ce qui n'est pas le pire. Je suis assez comme ça, je trouve que boulanger et metteur en scène

c'est vraiment pareil, quand t'as un chagrin, que tu es malheureux par amour, tenir une boulangerie et être metteur en scène, eh bien c'est exactement pareil.

Spirale : La plupart de vos films parlent d'amour, enfin, pas seulement, mais...

P. G. : Oui, mais ça c'est le terrain. C'est pour ça que je l'ai fait, à la fin... il y a beaucoup de gens qui ne voient pas grand-chose, même si ce sont des gens très cultivés, ils vont voir des espèces de gros machins hollywoodiens un peu naïfs. Maintenant moins, parce qu'avec la culture comme marchandise, ça circule plus. Mais à une époque, en 1961, mon prof de français, qui était très brillant, m'a dit : « *Non non, Philippe, avec tout ce que vous êtes, il faut devenir écrivain, il ne faut pas faire de cinéma, c'est vulgaire...* », donc il m'a déconseillé de filmer. Et moi, comme je voyais Godard, je me suis appuyé sur les premiers Godard, pour dire : « *Non, pas du tout, il y a trois personnes dans la salle.* » Ça faisait des bides retentissants, film après film. Et c'était démolé par les neuf dixièmes de la presse. Il y avait Truffaut qui marchait, et Godard qui ne marchait pas, sauf son premier film, *À bout de souffle*, après ça n'a plus marché du tout. *Vivre sa vie* a fait trois mille entrées, c'est un des plus beaux films français de toute l'histoire du cinéma. C'est ça qui est fantastique, en plus c'est un des plus fauchés. Ça prouve que c'est un art, justement.

Spirale : Donc ce serait un peu futile, si je comprends bien, le cinéma ?

P. G. : Oui, c'est gâcher son talent. Mais je comprends où mon professeur avait raison, parce que beaucoup de gens gâchent leur talent dans le cinéma, font des espèces de comédies alors qu'ils sauraient très bien faire autre chose, juste parce qu'ils n'arrivent pas à monter autre chose, c'est pour passer à l'acte... ■

1 73 mn, France, 2015. Film en location sur le site de l'Office National du film : <https://www.onf.ca/film/ombre-des-femmes/?platform=hootsuite>

PORN WARS :

le Réveil de la Force

Par Antonio Domínguez Leiva

Il aura suffi d'un jour après la sortie du tant attendu épisode 7 de la saga *Star Wars* pour que les ventes du DVD de la plus célèbre parodie porno de cette dernière, *Star Wars XXX* (2012), augmentent de façon spectaculaire de 500%, tout comme les recherches thématiques sur PornHub ayant trait à l'univers intergalactique créé jadis par George Lucas (1854%). Le producteur Axel Braun annonce par ailleurs la suite de sa réécriture désinvolte de la trilogie originale avec *Empire Strikes Back XXX* et le jour de Noël il gratifia les utilisateurs de Men.com du premier opus d'une quadrilogie spécifiquement gay revisitant à son tour la mythologie « warsienne ».

Des porno-parodies « old school »...

C'est dire à la fois le profond attrait fétichiste de cette franchise qui a, la première, su entièrement s'adapter au fétichisme de la marchandise élevé au carré qu'incarne le *merchandising geek* (les figurines étant devenues, de simples objets transitionnels reliés à l'univers diégétique d'origine, des moteurs actifs de l'appropriation par les fans de l'œuvre, voire de la génération même de celle-ci, conçue pour la prolifération de « créatures » traduisibles en jouets), et l'impact majeur qu'a pris, dans ce tournant de millénaire, le sous-genre longtemps boudé par les pornophiles du « parody

porn ». *Doppelgänger* singulier des *blockbusters* hollywoodiens au sein de cet « autre Hollywood » que constitue l'industrie pornographique, ce sous-genre, dont Axel Braun s'est érigé en maître, n'est pas en soi novateur. Les parodies cochonnes des œuvres littéraires, théâtrales et picturales à succès étaient déjà chose courante à l'âge libertin et nulle histoire des bandes dessinées ne peut ignorer l'importance des « Tijuana Bibles », versions sexuelles souvent très extrêmes des aventures des grandes icônes du neuvième art (de Mickey Mouse à Buck Rodgers, en passant par Plastic Man ou Popeye). Le cinéma pour adultes s'était lui aussi fait une spécialité de ce procédé à l'âge de la « exploitation » et du *soft-core* (illustré par des « œuvres » telles que *L'arrière-train sifflera trois fois* de Jean-Marie Pallardy, 1975), avant d'accompagner la transition vers le *hard-core* avec des titres restés classiques (au sens nanarophile) tels que *Blanche-Fesse et les Sept Mains* (Michel Caputo, 1981) ou *F-3 : The Extra Testicle* du célèbre Ron Jeremy (1985) – la titrologie elle-même tenant souvent lieu de seule parodie pour conférer un « supplément d'âme » à des productions par ailleurs entièrement routinières (telles que *20 000 vieux sous mémère* de « Jules Terne », métafiction du pauvre – branleur, de surcroît – de 1986).

Mais c'est depuis le tournant du millénaire que la parodie porno semble devenue la planche de salut d'une industrie par ailleurs quelque peu branlante : « *dans un monde de ventes déclinantes de DVD, la parodie c'est le salut* », explique le propriétaire de New Sensations/Digital Sin. Si le documentaire au titre lui-même parodique de *Shaving Ryan's Privates* (2002) faisait le tour de ce que cette branche potache du porno doit à la main de Cash Markman, scénariste de *Sex Trek* (1990) ou *Nightmare on Porn Street* (1998), en présentant des œuvres telles que *Ass Ventura : Crack Detective* (1995), *Spermacus* (1993) ou *Throbin Hood* (1999), l'on considère *Not the Bradys XXX* (produit par Hustler en 2007) comme le déclencheur de la nouvelle vague qui inonde désormais le marché.

... au boom du « parody porn »

Alors que les anciennes tentatives filmiques restaient essentiellement des productions conventionnelles agrémentées de références très approximatives aux œuvres parodiées (ce qui n'était pas le cas, par exemple, des Tijuana Bibles, très imbibées de leur sujet d'origine à la fois sur le plan diégétique et stylistique), cette version du *Brady Bunch* (1969-1974) se caractérisait par une grande fidélité à son modèle, appelant par là même aux fans nostalgiques de la série. Loin de la simple moquerie ou de la capitalisation hâtive d'une référence passagère, le respect des personnages que l'on plonge dans des situations irréprésentables dans la diégèse d'origine rapproche le film de la pratique de la « fan fiction » érotique popularisée par les nouvelles communautés interprétatives de l'ère Internet, qu'il s'agisse du « slash » (variations homosexuelles), du « het » (hétérosexuelles), du « squick » (avec des transgressions majeures, à commencer par l'inceste), du « OTP3 » (pour les ménages à trois), voire du « PWP » (ou « Porn without plot », où le récit est éclipsé par la pure logique pornographique). Extension sur petit écran de ces réappropriations et variations, *Not the Bradys XXX* vise à « *satisfaire le plaisir coupable de plus*

d'un fan de voir Marcia Brady se faire prendre » selon l'expression fleurie du co-producteur « Jeff Mullen ». Ce qui vaut, bien entendu, pour tout autre personnage de fiction populaire.

Utilisant à bon escient les nouvelles stratégies de marketing par réseaux sociaux interposés, les producteurs surent s'inscrire dans le courant de la nouvelle consommation pornographique, souvent ironique, qui défie les circuits et les publics cibles traditionnels (et dont la littérature elle-même témoigne, avec des niches telles que le « monster porn », une forme de reprise parodique de grands mythes de la culture populaire). Quantité de variations s'ensuivirent (*Not Bewitched XXX*, *Not the Cosbys XXX* - aux résonnances maintenant prophétiques) et Hustler réitéra la formule avec sa série des *This Ain't...* (*The Munsters*, *Happy Days*, *Star Trek*, etc.), dont le fleuron le plus célèbre reste *This Ain't Avatar XXX* (2010), pionnier dans son utilisation du 3D à des fins masturbatoires. Le très cinéophile Axel Braun renforça quant à lui les stratégies citationnelles, délaissant le côté plus ouvertement carnavalesque qui avait accompagné l'émergence du sous-genre pour se rapprocher du pur pastiche. Son *Batman XXX* fut le titre adulte le plus vendu et le plus loué de 2010, donnant naissance à une série de pornifications superhéroïques, *Vivid Superhero*, où ont depuis défilé Superman, Spider-Man, Iron Man et les Avengers au grand complet. *Star Wars XXX* a voulu, quant à lui, cristalliser les fantasmes suscités par l'univers et les personnages du très chaste film original de Lucas, après des décennies de tentatives infructueuses qui commencèrent, l'année même de sa sortie, par *Star Babe* (1977), suivi de *Sex Wars* (1986), *Space Nuts* (2003) - parodie au carré, puisque se basant sur la parodie de Mel Brooks *Space Balls* - et *Porn Wars Episode 1* (2006).

De la parodie au pastiche

Si Braun réussit (relativement) là où tant échouèrent avant lui, c'est bien à cause de cette transformation d'un

sous-genre qui ne peut être, pour convaincre, que maniériste. L'œuvre commence par l'interrogatoire de la princesse Leia par Darth Vader - dont on sait tous qu'il est son (mauvais) père - qui se traduit en fellation inaugurale et se finit par la *threesome* - tout aussi incestueux - de Leia avec Luke et Han Solo, en passant par des séquences assez farfelues telle la partouze de la Cantina (au son ininterrompu de l'orchestre extraterrestre) ou le trio de Chewbacca avec deux charmantes Stormtroopers qui ont troqué leur blanche armure pour le latex noir cher aux amateurs. On est loin toutefois de la *campiness* réussie de *Batman XXX* (qui prend appui sur la série pop des *sixties* à l'encontre des versions disneyfiées ou dépressives de Burton et Nolan), et le penchant comique gaspille les possibilités d'une réelle érotique warsienne, entrevues dans la séquence mythique de Leia réduite en esclavage par le monstrueux Jabba the Hutt, réécriture ultime du syndrome de la Belle et la Bête qui traverse la science-fiction classique. Cet épisode sera sans doute dûment revisité dans la prochaine production de Braun, mais ne peut-on être, finalement, que déçus par la matérialisation de ce fantasme culturel à peine esquissé dans la seule séquence érotique de la saga (et qui offusque tout un pan du *fandom* en ces temps de néopuritanisme) ? Ce sont là, on le sent, les limites mêmes du sous-genre, menacé autant par la chute dans le grotesque (le rire - ou la gêne - l'emportant alors sur la stimulation souhaitée) que par la concrétion de l'indéterminé.

Mais loin d'être une simple mode, la porno-parodie s'est vue institutionnalisée dans les XRCO Awards puis les AVN Awards, qui comportent depuis 2009 deux catégories distinctes de « Meilleure parodie », dramatique et comique (le dernier prix a été remporté par *Star Wars XXX* en 2013). Qui plus est, Braun gagna le prix du meilleur film de l'année 2015, toutes catégories confondues, avec sa parodie de la série culte *24* : c'est la consécration ultime de cette branche jadis tant honnie, accompagnée d'une

relative appréciation critique qui avait déserté le porno depuis belle lurette. Poussant jusqu'au bout du fantasme la logique des « franchises » de l'imaginaire qui articule la culture *mainstream* dans son ensemble (cette « culture qui plaît à tout le monde » étudiée par Frédéric Martel), ces œuvres illustrent, au cas où on la mettrait encore en doute, la justesse de la célèbre règle 34 (qui veut qu'il existe, à propos de tout ce qui existe, une version pornographique) qui régit la webspère.

Culture du (porno)recyclage

Il s'agit là, *in fine*, d'un effet secondaire pour le moins inattendu du tournant postmoderne vers une culture du recyclage marquée par l'éclatement des frontières entre les genres, unanimement carnavalisés sur le mode de l'humour distancié, du signe d'une plus vaste réponse parodique à la crise des Grands Récits, transformant souvent le jeu des références en simples allusions amputées de leur signification. Ces caractéristiques avancées autrefois par les théoriciens critiques sont désormais intégrées dans une culture populaire dominée par le simulacre et le second degré, l'autodérision et les références-clins d'œil devenues ciment même des œuvres prises en « un voyage incessant et éclectique dans l'Histoire, qui pille la banque d'images du monde pour en faire du

matériel de parodies, de pastiches et, dans des cas extrêmes, de plagiat », selon les termes de Peter Wollen dans son article prémonitoire de 1989 « MTV and Posmodernism, too ».

Dans cette sursaturation fictionnelle où tout a déjà été dit (et en « mieux »), la transfictionnalité définie par Richard Saint-Gelais s'impose comme une nécessité quasi-darwinienne : « Ça et là, en divers points du discours social, un phénomène apparemment marginal est en train de modifier de fond en comble l'économie traditionnelle de la fiction. Les mondes fictifs ont longtemps formé des univers parfaitement clos, ou supposés tels [...]. La culture médiatique de la science-fiction semble avoir changé tout cela : l'intersection n'y est plus proscrite [...], elle est en passe d'en devenir la règle. Triomphe apparent du transfert, de la circulation idéalement fluide et libre de fragments d'encyclopédies fictives, non plus confinées à une œuvre unique, mais susceptibles d'être reprises, indéfiniment, de texte en texte, en film, en série télévisée, en documents de plus en plus divers et nombreux. » (*L'empire du pseudo*, 1999) Transfiction qui peut aisément, sous l'emprise de notre « course à l'extrême », prendre la forme de la pornification.

Retour à la (porno)fiction ?

Se produit alors le retour ironique, par le biais de la transtextualité, de la fiction

dans une industrie qui avait cru pouvoir entièrement s'en affranchir mais qui, après les excès déconstructivistes du porno « gonzo », se trouve confrontée à une phase qui n'est pas sans rappeler la « littérature de l'épuisement » diagnostiquée jadis par John Barth. Non seulement les séquences désstructurées et répétitives du « gonzo » poussent jusqu'à l'absurde (ou l'insignifiance) la logique de réduction des coûts et de l'imaginaire au degré zéro du fantasme, mais elles sont facilement dépassées à ce jeu par le morcellement et la prolifération de capsules sur le modèle youtubéen (version ultime du « pornème » audiovisuel comme plus petite unité d'une syntagmatique désormais absente) sur les sites pirates. Le « parody porn » permet dès lors de redécouvrir les potentialités d'un cinéma pornographique narratif, abandonné après l'âge d'or initial du cinéma X au profit des productions stakhanovistes, *low cost* et interchangeable qui nourrissent le marché de la vidéocassette puis du DVD.

En pornotopie aussi, comme dans la franchise fatiguée de Georges Lucas, la Force semble se réveiller. Est-on dès lors en droit d'attendre, au-delà du pur parodique et du pastiche, le retour de « la grande forme » deleuzienne (un temps entrevue aux origines du *hard-core*) à cette (très) « petite forme » qu'est devenu le cinéma dit « pour adultes » ? ■

C'est dire [...] le profond attrait fétichiste de cette franchise qui a, la première, su entièrement s'adapter au fétichisme de la marchandise élevé au carré qu'incarne le merchandising geek

De la providence à la pénitence

Par Alex Gagnon

L'OMBRE DU MONDE. UNE ANTHROPOLOGIE DE LA CONDITION CARCÉRALE

de Didier Fassin

Seuil, coll. « La couleur des idées », 602 p.



Dans *La force de l'ordre*, ouvrage publié en 2011¹, Didier Fassin examinait méticuleusement le fonctionnement des activités policières en France, braquant les projecteurs sur la disproportion et le racisme ordinaire des moyens répressifs mis en œuvre par les forces policières pour lutter contre la délinquance. En 2015, il fait paraître *L'ombre du monde*, prolongement de son enquête anthropologique sur les tensions entre ordre et déviance dans la société contemporaine. Il propose cette fois une radiographie minutieuse, à la fois descriptive et critique, du monde pénitentiaire de la France actuelle. L'enquête,

effectuée d'abord sur le terrain, débouche encore une fois sur une sérieuse mise en question des modes de gestion étatiques de la criminalité et des illégalismes, qui réactualise en fait la vieille définition wébérienne de l'État comme arsenal de moyens répressifs et monopole de la violence légitime. Pour le public québécois, *L'ombre du monde* est, tout comme *La force de l'ordre*, d'une brûlante actualité. Au terme du règne dévastateur des conservateurs fédéraux de Stephen Harper (2006-2015), qui ont fait du durcissement des politiques pénales l'un de leurs principaux chevaux de bataille, et à l'heure où une télésérie populaire comme *Unité 9* galvanise l'intérêt d'un vaste public pour le monde pénitentiaire, *L'ombre du monde* permet de poser de manière à la fois globale et précise le toujours très actuel problème carcéral.

Fruit d'une enquête réalisée, entre 2009 et 2013, dans une maison d'arrêt pour hommes, le livre met en mouvement une documentation aussi abondante que variée. La référence à l'« anthropologie » dans le sous-titre de l'ouvrage, quoique très faiblement étayée d'un point de vue théorique, renvoie d'abord à la nature de la démarche analytique concrète de Fassin, dont le travail d'observation consiste essentiellement à entrer personnellement

en contact avec une population carcérale de manière à en restituer l'expérience et le vécu. L'intérêt de cette démarche vient d'abord de ce qu'elle aménage une confrontation et une cohabitation constantes entre des données objectives, comme les statistiques et l'évolution historique des politiques pénales et pénitentiaires, et des données subjectives, comme les témoignages et les perceptions contrastées qu'ont de la réalité carcérale les différents acteurs sociaux et politiques qui « font » la prison – des détenus au personnel de l'administration pénitentiaire en passant par les surveillants, juges et politiciens. Cette méthode, que l'auteur appelle « ethnographique » (revendication disciplinaire qui paraît se confondre, dans un flou méthodologique un peu embarrassant, avec la démarche « anthropologique » évoquée plus haut), lui permet de reconstituer un portrait global et nuancé de la réalité carcérale. La majeure partie de l'ouvrage est consacrée à la reconstitution de ce tableau.

L'expérience carcérale

Depuis l'avènement de la prison comme moyen pénal au tournant du XIX^e siècle, la composition de la population carcérale a globalement très peu changé. Comme l'indique Fassin, la majorité des détenus appartient à l'une ou l'autre des

minorités ethnoculturelles qui constituent les cibles habituelles des activités policières, tendanciellement discriminatoires. Un profil sociologique se dégage en fait de manière relativement cohérente : peu scolarisé, issu des classes défavorisées et précarisé par tel ou tel amincissement du filet social, le détenu moyen des prisons françaises actuelles purge une peine d'emprisonnement pour un délit mineur.

Dans un premier temps, Fassin retrace la trajectoire judiciaire des détenus. À la violence de l'arrestation s'ajoute d'abord, assez régulièrement, celle de la comparution immédiate (sans jury), un cadre judiciaire peu propice aux verdicts impartiaux et dont l'auteur montre bien qu'il favorise, dans les faits, des jugements trop expéditifs. S'ajoute ensuite la violence inhérente à la vie pénitentiaire, univers où s'organisent des rapports de force pétris par une morale de la virilité masculine, où les droits du détenu, existants mais vulnérables, sont susceptibles d'être contournés ou mis en suspens pour des raisons relatives au maintien de l'ordre et à l'administration morale du châtement. Du reste, le travail rémunéré, qui constitue en principe un droit du détenu, fonctionne en fait comme un privilège parcimonieusement octroyé sur la base, notamment, de critères moraux et disciplinaires. Le détenu a par ailleurs peu de chance, comme le souligne Fassin, de bénéficier d'un programme destiné à faciliter sa réinsertion sociale. La plupart des peines sont à la fois trop courtes (les procédures d'assistance n'auront pas le temps de s'enclencher) et en même temps déjà trop longues (elles auront sans doute ainsi contribué à fragiliser ou précariser davantage la situation socioéconomique des détenus) pour que le projet de réinsertion puisse se matérialiser et produire ses effets. Et le problème est d'abord, comme l'indique l'auteur, d'ordre structurel : l'institution pénitentiaire dispose de ressources humaines et

financières limitées et largement insuffisantes pour affronter les défis posés par l'explosion, dans les dernières décennies, de la population carcérale.

Dans un deuxième temps, Fassin retrace l'expérience quotidienne de l'univers carcéral. Pour le détenu, la prison est d'abord, physiquement, un espace-temps. Qu'il soit prévenu ou condamné, le détenu y est à la fois confiné et contraint : les lieux de la réclusion sont gouvernés par un temps circulaire et stagnant, qui déroule une routine sans interstices et rigoureusement programmée. L'alternance répétitive des douches, des promenades quotidiennes et des longues heures d'encellulement (pendant lesquelles la présence irrémédiable d'un codétenu est souvent harassante) ponctue invariablement le quotidien de la détention. L'incarcération, écrit Fassin, est le plus souvent vécue comme une longue et brutale « *dépossession de soi* », expérience d'humiliation qui s'accompagne couramment d'un sentiment de vacuité, du temps perdu, comme si la prison était essentiellement gaspillage de temps, temps vide et fâcheusement inutile, non profitable, mal investi et, par là même, dépourvu de sens. L'espace-temps carcéral est vécu sur le mode de la perte : perte d'autonomie et perte de temps mais aussi perte d'intimité, de relations affectives et de sentiments moraux, de sensibilité. À la privation de liberté, noyau même du châtement, s'adjoint ainsi toute une série de privations collatérales aux effets parfois pervers. « *Le cerveau*, commente un détenu interrogé par l'auteur, *il en prend un coup quand on est ici.* » « *La prison*, ajoute un autre, *elle vous prépare à la réincarcération.* »

Pénalité rétributive, pénalité populiste

L'intérêt principal du livre de Fassin réside moins, par conséquent, dans la reconstitution de l'expérience carcérale que dans les questions fondamentales que cette reconsti-

tution permet de soulever et de mettre en lumière, et auxquelles elle donne un nouveau souffle sur la base d'une solide documentation ethnographique. En insistant, à partir d'une longue enquête menée sur le terrain, sur les effets psychologiques et sociologiques pervers que le système carcéral continue d'avoir sur les détenus, l'anthropologue confirme essentiellement deux choses. D'une part, l'expérience carcérale contemporaine fonctionne objectivement comme une *désinsertion* sociale ; d'autre part, ces effets pernicioeux sont actuellement, et en grande partie, le produit d'une succession de politiques pénales récentes et liées à la montée de la raison sécuritaire.

Répondant à un nouvel essor du sentiment d'insécurité sociale – le XIX^e siècle avait aussi connu ses vagues de paranoïa –, les politiques pénales se font en effet désormais « *populistes* » : la hausse spectaculaire des taux d'incarcération vise à contenter une opinion publique en partie fabriquée par des campagnes médiatiques alarmistes et s'inscrit dans le sillage de ce que Fassin appelle, suivant en cela l'analyse de David Garland, le « *virage punitif* ». Dans les cinquante dernières années, en France, le taux d'incarcération a doublé, et la plupart des pays occidentaux ont parallèlement enregistré, à leur échelle respective, une augmentation analogue des peines d'emprisonnement. Aux États-Unis, où la progression est la plus fulgurante, la quantité de personnes écrouées s'est multipliée par sept entre 1970 et 2010. Au Canada, bien que le taux d'incarcération ait été passablement stable, l'affermissement politique des attitudes pénales témoigne aussi de l'installation d'une certaine culture de la répression². On le sait depuis longtemps, mais *L'ombre du monde* le rappelle et le confirme avec force : cet accroissement reflète moins une hausse objective de la criminalité qu'un changement politique décisif. De manière générale, il s'agit, dans les sociétés

occidentales actuelles, de « *punir de plus en plus implacablement* ». Le recours à l'enfermement se banalise et se généralise.

Il faut cesser, comme l'indiquent depuis déjà longtemps les abolitionnistes, de se représenter la prison comme un lieu regorgeant de meurtriers et de grands criminels. En France par exemple, entre 2002 et 2008, les incarcérations pour usage, possession ou vente de cannabis se sont considérablement multipliées, si bien que ce type de délit est désormais, comme l'explique Fassin, à l'origine d'un enfermement sur sept ; en 2011, les seules infractions à la sécurité routière ont engendré 70 000 peines d'emprisonnement. Depuis son invention, la prison comme institution à vocation pénale a fait cohabiter, dans une tension

composition reflète les inégalités socioéconomiques, la surreprésentation des classes défavorisées et des minorités ethniques en particulier étant à la fois constante et patente. C'est, souligne Fassin, cet « *héritage colonial (grands-parents colonisés, parents immigrés, enfants minorisés) qui fait la troublante singularité de la population carcérale [française] contemporaine* ».

Ces inégalités sociales, la prison ne se contente pas de les enregistrer ; elle contribue directement à les reproduire, voire à les raffermir. Toutes les statistiques, de même que les témoignages et parcours individuels, tendent d'ailleurs à le confirmer : la prison, en raison notamment des conditions d'enfermement aggravées par l'expansion rapide de la population carcérale, entrave la réinsertion socio-

D'abord parce que le pouvoir s'exerce aveuglément et sans tenir compte des savoirs critiques développés par les sciences en général et les sciences sociales en particulier : « *Le paradoxe des dernières décennies, écrit Fassin, est que les gouvernements successifs, surtout conservateurs, mais pas seulement, ont, d'un côté, développé de façon systématique des discours autour de la prévention de la récidive et, de l'autre, présenté des lois et publié des circulaires allant à l'encontre des connaissances disponibles sur le sujet.* » Ensuite parce qu'il existe une corrélation directe, selon Fassin, entre le gonflement de l'État pénal (qui cumule les fonctions étatiques de répression) et le recul de l'État social (qui concentre les fonctions étatiques de soutien et d'assistance) : la croissance du pénal répond en partie aux nouveaux « *désordres* »

Depuis l'avènement de la prison comme moyen pénal au tournant du XIX^e siècle, la composition de la population carcérale a globalement très peu changé.

constante, deux conceptions du châtiement, une conception rétributive, qui insiste sur la fonction punitive de la peine (au détriment de ses effets pervers potentiels), et une conception utilitariste, qui vise à rendre la peine efficace par le moyen de la dissuasion ou de la rééducation du criminel. Or, le paradigme rétributif tend aujourd'hui à s'imposer fortement et à prendre le dessus. Et comme le souligne Fassin, cette montée de l'« *État pénal* » révèle et traduit, à sa manière, une réduction importante de l'« *État social* » – que les tenants d'un néolibéralisme triomphant s'efforcent d'ailleurs actuellement d'accélérer.

État pénal, État social

Cette accentuation de la répression « *opère de manière différenciée dans la société* » : elle génère une surpopulation carcérale dont la

professionnelle et tend ainsi à favoriser la récidive en précarisant ou marginalisant davantage les détenus. L'idée est vieille d'au moins deux siècles. Elle n'a pourtant rien perdu de sa pertinence : « *l'incarcération cause souvent des ruptures de la vie familiale et professionnelle qui désocialisent les individus en même temps qu'elle entraîne une resocialisation dans des milieux déviants* ». Une société peut-elle continuer à utiliser massivement la prison tout en constatant son inefficacité et les effets sociaux indésirables de l'incarcération (devenue, en Occident, la peine de référence) ? L'analyse présentée dans *L'ombre du monde* montre clairement que ce problème est toujours d'une actualité urgente et, de surcroît, qu'il s'agit essentiellement d'un problème politique.

engendrés conjoncturellement par la diminution du social et la précarisation économique, la croissance du pénal et la diminution du social étant toutes deux directement liées au nouvel élan de la pensée (néo)libérale. Comme l'avait déjà fortement souligné Loïc Wacquant en 1999, dans son livre incendiaire sur *Les prisons de la misère*, le déclin de l'État-providence et l'avènement de l'État-pénitence sont parfaitement corrélés. En somme, la prison occidentale fonctionne aujourd'hui essentiellement comme un mode de gouvernement de la misère et de la pauvreté. ■

¹ Ce livre a fait l'objet d'une recension (par Monique Chemillier-Gendreau) dans le n° 252 de *Spirale*, printemps 2015, p. 49-50.

² On consultera à cet effet l'article-synthèse de Pierre Landreville, « *Grandeurs et misères de la politique pénale au Canada : du réformisme au populisme* », *Criminologie*, vol. 40, n° 2, automne 2007, p. 19-51.

Par-delà le surhomme

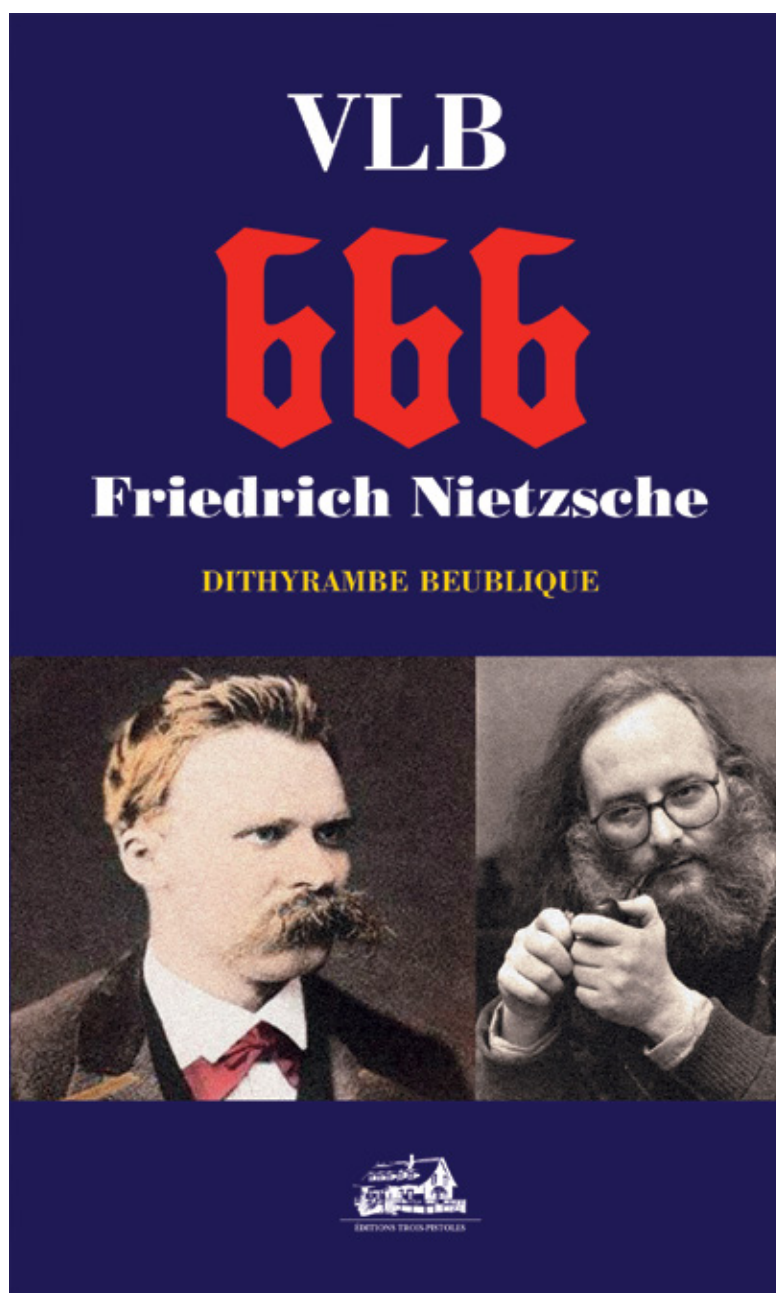
Par Marcel Olscamp

**666 FRIEDRICH NIETZSCHE.
DITHYRAMBE BEUBLIQUE**

de Victor-Lévy Beaulieu
Éditions Trois-Pistoles, 1381 p.

D'une certaine manière, le processus de publication de ce dernier ouvrage de Victor-Lévy Beaulieu fut en lui-même une sorte de roman à suspense : de novembre 2014 à février 2015, en effet, l'écrivain mena par le biais de sa page Facebook une campagne de souscription dont il nous présentait les résultats une fois ou deux par semaine. La publication - ou non - de *666 Friedrich Nietzsche* était étroitement liée à l'atteinte des objectifs de cette expérience de sociofinancement, de sorte qu'elle a tenu en haleine les visiteurs réguliers du blog : Publiera ? Publiera pas ? Avec beaucoup de témérité, le romancier faisait ainsi reposer une partie de la responsabilité éditoriale sur ses lecteurs.

On peut aussi rapprocher cette exigence de participation du curieux artifice par lequel l'auteur de ce récit imposant prend la parole pour nous dire qu'il n'écrit plus : son ouvrage, celui que nous tenons malgré tout entre nos mains, ne serait en effet qu'une longue réponse orale,



gravée sur disques, à une lettre que Samm, son amie huronne, lui a adressée : « *Chère Samm, laisse-moi te dire ceci : ne pas être assis à la longue table de pommier, ne pas avoir devant moi les grandes feuilles de papier notaire, ne pas tenir de la main gauche un stylo feutre bleu comme je l'ai toujours fait dès que l'aurore aux doigts de rose se levait, mais écrire quand même, sans aucun support, pour ainsi dire dans le fond même de l'air, là où la mémoire se fait condensation d'énergie, a quelque chose de déroutant, puisqu'aucune fermeture n'est possible.* » Pour paraphraser la formule de Gérard Genette à propos de Marcel Proust, l'auteur de *Monsieur Melville* compose donc ici un long discours dont le résumé en quatre mots pourrait être : « *je cesse d'être écrivain* ». Ici aussi, cette rupture rappelle à coup sûr l'attitude de celui qui, sous un apparent détachement, chercherait sans en avoir l'air à susciter les invitations à continuer. D'ailleurs, à en juger par de récentes interventions sur Facebook, il faut sans doute s'attendre à ce que l'écrivain se laisse bientôt happer par un autre sujet. Peut-être Mark Twain ? Quoiqu'il en soit, nous savons déjà que le personnage beaulieusien, au cours d'une scène initiale, se trouvera pris de vertige devant sa grande table où seront étalées, dans leur aveuglante beauté, les œuvres dont il viendra à peine d'émerger.

Un paysage onirique

De manière un peu paradoxale, je dirais aussi que le versant « nietzschéen » du dernier livre de Beaulieu ne constitue pas la partie la plus audacieuse de cet ouvrage, par ailleurs impressionnant. D'abord, la fascination pour ce philosophe est toujours sujette à équivoque ; de plus, le parcours chronologique qu'en donne ici le narrateur me semble assez conforme à sa méthode de prédilection. Le *modus operandi* de chacune des « biographies » beaulieusiennes est similaire – avec des variantes significatives de l'une à l'autre, naturellement. L'ouvrage

se développe généralement sur un mode d'alternance entre (d'une part) de longs passages consacrés au sujet principal – Kerouac, Ferron, Joyce, Nietzsche – et (d'autre part) des chapitres, fictionnels ou non, dévolus aux biographèmes beaulieusiens (comme dans *La grande tribu* ou dans le livre sur James Joyce). Cette technique rappelle un peu celle de John Dos Passos qui, dans son roman *Big Money*, mêlait aux récits des vies de ses personnages de fiction des séquences biographiques dédiées aux acteurs marquants de l'Histoire moderne.

Beaulieu réalise donc, avec l'auteur du *Gai savoir*, ce qu'il avait déjà accompli avec plusieurs autres écrivains : il « absorbe » le corpus entier, dut-il pour cela reproduire de longs passages des essais nietzschéens ou des extraits tirés de monographies publiées précédemment par des spécialistes de l'auteur allemand. Comme ceux-ci, il se livre à de longues spéculations sur la folie du philosophe ou sur ses liens tourmentés avec sa famille. À plusieurs reprises, il prévient son interlocutrice, Samm, que les citations seront abondantes et il s'en excuse à l'avance : « *sache dès à présent que c'est toujours de Nietzsche dont je te parlerai, même et surtout si je te parais en être à mille milles et un mille. Tu sais pourquoi ? Parce que j'ignore si c'est Nietzsche qui a pris possession de moi ou si c'est moi qui le cannibalise pour devenir vraiment ce que je suis déjà. Là où je me trouve, va savoir ! Va donc savoir !* » Il fait sien le discours nietzschéen sur la surabondance et en psalmodie tous les matins des passages, comme s'il s'agissait d'un verbe sacré. Cette prodigalité, chez lui, se manifeste par une sorte de jubilation de l'excès et de la démesure, qui se devine jusque dans la fierté qu'il éprouve pour le nombre de pages atteint par son livre. Il arrive par moments que le parallèle entre le destin de Nietzsche et le sien propre tienne la comparaison, mais la distance entre les deux auteurs est parfois aussi vertigineuse,

l'objectif étant avant tout, écrit l'auteur, de « *trouver au moins quelques correspondances entre ce qu'il croyait être et ce que je suis moi-même* ».

Enfin, les thèmes récurrents de l'œuvre beaulieusienne – ou, pour rester dans l'imagerie allemande, les leitmotive – se retrouvent aussi à profusion dans 666 *Friedrich Nietzsche*, modulés de diverses façons : les filles sauvages, la Mer Océane, la poliomyélite, le moi haïssable, la veine noire de la destinée, etc. Le motif de Samm la Huronne, lisant par-dessus l'épaule de celui qui écrit, se déploie d'un bout à l'autre, servant ici de cadre conceptuel à l'ensemble. Tous ces canevas sont prévus, attendus et pour ainsi dire *espérés* par les lecteurs de VLB qui, au seuil de chaque nouvelle œuvre, vont prendre des nouvelles de l'aurore aux doigts de rose, de la table de pommier ou de la jument noire de la nuit pour découvrir comment ces grandes métaphores s'articulent, cette fois-ci, les unes par rapport aux autres.

Dans les interstices du livre

Pourtant, avec le *Nietzsche*, quelque chose a bougé dans cette cosmogonie de plus en plus cohérente. Les admirateurs du romancier dressent soudain l'oreille : plus qu'ailleurs, VLB semble parler ici en son nom propre ; le récit de l'exil à Montréal-Nord, celui de la difficile et improbable venue à l'écriture prennent des accents nouveaux et particulièrement émouvants. Les tâches ingrates auxquelles devait se livrer Beaulieu alors qu'il vivait dans la métropole, tout cet immense travail souterrain dont il nous avait donné un aperçu dans *Les mots des autres* se déploie ici avec un luxe de détails qui nous fait prendre la pleine mesure de cette vaste aventure créatrice.

Et puis, un nouveau rapport au monde, plus contemplatif, se laisse appréhender au milieu de ce maelstrom littéraire : ce nouveau livre peut être vu comme celui où

se révèle une forme d'apaisement. « On n'oublie jamais la beauté des choses, car c'est sur sa découverte que se fonde l'avenir », dit le narrateur au détour d'une réminiscence liée à sa « femme rare ». Sur son versant beaulieusien, 666 Friedrich Nietzsche est un récit où il se passe relativement peu de choses, en somme – mis à part, vers la fin, un spectaculaire voyage aérien dans l'espace-temps nietzschéen. Autrement, le maître des lieux circule entre sa grande maison, l'enclos de ses bêtes, le sentier qui mène au cran de tuf, le mausolée de ses ancêtres et l'Antiterre, sorte de communauté utopique qui rappelle un peu, toutes proportions gardées, les Jardins des Acacias de Marie-Claire Blais. Ce monde idéal nous vaut quelques-unes des plus belles pages de ce « dithyrambe beublique » qui n'existe pas (puisque l'auteur prétend ne pas l'avoir écrit) : « Les saveurs de la Place du

Marché, colorées comme les fruits, les légumes, les charcuteries, les macédoines, les miels de tous les étals décorés de longues nattes bariolées [...]. La révolution n'est pas quelque chose qui doit se traîner, elle doit symboliser ce qu'il y a d'aérien en elle comme quand, sous le vent léger de la mer Océane, volent cormorans et fous de Bassan. »

Ce VLB contemplatif a aussi quelque chose d'instinctif et d'« organique » ; c'est celui qui aide un chevreau à naître ou qui passe la nuit près de ses bêtes pour leur enlever la peur durant les orages. L'écrivain est à son meilleur lorsqu'il manifeste une connaissance tactile, presque olfactive du monde, lorsqu'il coïncide exactement avec la chose qu'il faut faire. Pour ce narrateur tellurique, les idées sont avant tout des parfums : « quand je reste longtemps aux côtés de Will Shakespeare, écrit-il par exemple,

je dérive vers je ne sais où, vers je ne sais quoi [...] je ne veux pas que l'idée de sa mort devienne l'odeur prédominante de mon corps ». Ailleurs, en s'adressant à sa correspondante : « Chère Samm, je lis donc ceci à Calixthe pour que ne tombe pas du ciel la lune qui forme un cercle parfait – couleuvrante lune, odeur du bleuet pas tout à fait mûr. » « J'ouvrais les fenêtres de l'appartement, dit-il plus loin, puis je filais vers la maison de Morial-Mort – le rire des filles sauvages, les jeux de l'enfance, les histoires racontées, ce qu'il y a de sain quand la vie est comme un pot de miel renversé sur une longue table de pommier. » Dans les interstices du Nietzsche, je retiendrai surtout cette synesthésie euphorique, cette sérénité concrète à laquelle le surhomme de Trois-Pistoles ne nous avait pas encore habitués. ■

FORMATS
Librairie spécialisée
en art actuel

2, rue Sainte-Catherine Est, 3^e étage
514 842.3984 – librairieformats.org

RCAAQ
REGROUPEMENT DES CENTRES
D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC

Roman de la triangulation

Par Jérémie Perrault

SIX DEGRÉS DE LIBERTÉ

de Nicolas Dickner

Alto, 392 p.

Paru au printemps dernier, *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner puise à même les constructions idéologiques, historiques et culturelles des sociétés contemporaines occidentales. L'abondance de l'information, la production de masse, la mondialisation, l'internet des objets et la culture *geek*¹ sont tour à tour pris en charge par la trame narrative de l'œuvre qui exploite toutes les possibilités du genre romanesque. L'humanité, chez Dickner, se déploie dans la surabondance de ses productions, que celles-ci jonchent le sol des centres commerciaux ou qu'elles soient entassées dans les dépotoirs. Couronné du prestigieux Prix du Gouverneur général du Canada, son dernier livre reconduit certains thèmes chers à l'auteur. On retrouve par exemple cette curieuse fascination pour les ordures, présente dans *Nikolski*, son premier roman paru en 2005. On reconnaît également la manière dont les événements historiques inscrivent le récit dans une trame vraisemblable, sans être pour les personnages guère plus qu'une vague rumeur : dans *Tarmac*, publié en 2009, la relation de l'actualité prenait la forme d'une suite de termes techniques s'apparentant à la table des valeurs nutritives des aliments. Alors que l'être humain se répand en infimes particules d'ADN, les objets les plus triviaux et



jetables qu'il invente s'accumulent et acquièrent, dans *Six degrés de liberté*, la valeur d'artéfacts qui racontent l'histoire d'un monde mené par la culture de masse.

Histoires parallèles

La trame du roman est partagée entre deux focalisations. Âgée de quinze ans à l'amorce du récit, Elisabeth Routier-Savoie, dite Lisa, vit seule avec son père. Elle égrène les jours qui s'éternisent en rêvant de plans d'évasion, prisonnière qu'elle est d'un parc de maisons mobiles ignoré de la plupart des cartes routières, le domaine Brodeur, Huntingdon. La construction d'une sonde-montgolfière en compagnie d'Éric Leblanc, son agoraphobe d'ami

et informaticien surdoué, est une de ses courageuses tentatives de fuite hors du « *Domaine Boredom* ». Une bouteille à la mer. Il faut saluer l'ingéniosité des deux jeunes : une balise GPS est reprogrammée par Éric de sorte que l'appareil puisse être localisé sur un téléphone portable et éventuellement retrouvé, puis placé dans une glacière portable. Le tout est ensuite attaché à un parachute de fortune cousu dans de vieux habits. Pour documenter l'expérience, les deux jeunes y ajoutent un appareil photo préalablement trafiqué afin que soient prises une centaine de photos de la stratosphère à travers le hublot taillé dans le plastique du contenant. Cette futile et complexe opération sert de baptême aux deux apprentis pirates qui, plusieurs années plus tard, repousseront « *les limites de l'expérience humaine* ».

Employée de l'Unité d'enquête portuaire de la GRC affectée aux fraudes économiques, Jay est enclavée dans une vie anonyme. Elle passe au crible l'existence des autres afin de traquer les vols commis au moyen de cartes de crédit. Reconnue coupable d'usurpation d'identité, la jeune femme purge depuis sept ans une peine qui, sous le couvert d'un emploi à la GRC, consiste à s'effacer du monde. Une découverte étonnante est faite par ses collègues de l'Unité : un conteneur réfrigéré de

quarante pieds nommé Papa Zoulou circule illégalement dans les eaux internationales depuis plusieurs jours, à l'insu des bases de données des ports mondiaux. En marge de l'enquête officielle, Jay investigate en secret afin de retracer le parcours de ce conteneur fantôme et emprunte, on le devine, les pas de Lisa.

Une dizaine d'années se sont écoulées depuis la construction de la sonde volante par Éric et Lisa. Durant son enquête, Jay découvre, grâce à l'improbable force du hasard qu'on connaît chez Dickner, des restes de l'appareil dont les jeunes avaient perdu la trace. Cet objet cristallise en quelque sorte le nœud de l'intrigue, tout en symbolisant les principaux enjeux de l'œuvre. Objet fabriqué, *hacké* par les deux adolescents, il est en soi éphémère, fragile ; or, ses débris parsèment le sol de l'œuvre (qui se pare des atours du roman d'espionnage) à la fois comme des indices du passage de Lisa et d'Éric et, plus symboliquement, comme les traces perpétuelles que l'humain laisse sur son monde.

Rebut

C'est par accumulation que l'écriture de Nicolas Dickner met l'humanité en scène : elle prend en charge cette profusion de produits de consommation, de *copyrights* et de raisons sociales qui accompagnent le quotidien des personnages. C'est

par la conception en série de meubles en panneaux de fragments de bois et de feuilles de mélamine, sur le papier jauni d'un vieux magazine à potins, et même à travers la succession de couches de peinture sur les murs d'une vieille maison à l'abandon que l'homme raconte sa propre histoire. À la fois jetables, remplaçables, mais tributaires d'une mémoire indélébile, les objets culturels de *Six degrés de liberté* incarnent dans leur profusion le paradoxe du signe romanesque moderne qui se tient « *au seuil de la Littérature* », dans les mots de Roland Barthes. « *Le Roman est une Mort* ; écrit le critique dans *Le Degré zéro de l'écriture, il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif*. » C'est une fois détruit, mis au rebut, que le signe romanesque dicknerien acquiert sa véritable signification et qu'il accède à la perpétuité historique.

La poétique de *Six degrés de liberté* est extrêmement codifiée, hautement symbolique : les éléments narratifs engendrent une grande cohérence thématique, et ce, parfois à l'excès. Les recherches obsessives menées par Jay afin de retrouver le conteneur fantôme insufflent à l'œuvre une tournure narrative empruntant aux codes du roman policier. Alors que son personnage plonge les mains dans le bac à recyclage de Lisa, qu'elle

soupçonne d'être le cerveau de l'opération de réaménagement et de détournement du conteneur, l'auteur opère une singulière intellectualisation des ordures : « *Les déchets ont toujours été un important marqueur de classes sociales. Autrefois, les tas de fumier témoignaient de la prospérité d'une ferme. Aujourd'hui, tout le monde craint secrètement de produire des ordures ennuyantes, qui témoigneraient d'une vie plate.* » Embrayeurs du récit en ce qu'ils fourniront des pistes d'investigation à Jay, objets cognitifs permettant de comprendre les habitudes de consommation de l'humanité, les déchets illustrent la matière romanesque de Nicolas Dickner. L'enquête personnelle de Jay la pousse ainsi à dissimuler davantage son identité et à pourchasser elle-même les auteurs du vol de Papa Zoulou. Alors qu'elle pénètre dans un des locaux industriels des Autocars Mondiaux où, visiblement, le conteneur a été amarré quelque temps auparavant afin d'être trafiqué, Jay est bien consciente des résidus que l'être humain répand autour de lui. Si on est bien attentif, il est même possible de retracer ses moindres faits et gestes à partir de ses déjections : « *Jay éclaire le comptoir en lumière rasante. Les surfaces doivent être couvertes d'empreintes digitales et de matériel génétique. Le corps humain s'effrite et s'éparpille en données.* »

**L'humanité, chez Dickner,
se déploie dans la surabondance
de ses productions, que celles-ci jonchent
le sol des centres commerciaux
ou qu'elles soient entassées
dans les dépotoirs.**

« Les déchets ont toujours été un important marqueur de classes sociales. Autrefois, les tas de fumier témoignaient de la prospérité d'une ferme. Aujourd'hui, tout le monde craint secrètement de produire des ordures ennuyantes, qui témoigneraient d'une vie plate. »

Fragilité

Parmi ce déferlement d'informations, de données et de résidus de produits culturels, les personnages de Nicolas Dickner semblent avoir du mal à trouver leur place. Le peu que l'on connaît à leur sujet est révélé au compte-gouttes, ce qui fait d'eux des êtres à l'identité fragile, incertaine. Le récit s'amorce alors que Lisa s'attriste de l'immobilisme que confère l'adolescence : les projets ambitieux et irréalisables se succèdent dans sa tête comme autant de bouées contre cet isolement tant physique qu'identitaire. Quant à Jay, sa vie consiste à se faire oublier : « Jay » est le laconique prénom qu'on lui a laissé choisir alors que s'amorçait sa sentence. Ces personnages, on saurait les connaître non à travers leur caractère, mais selon leur valeur informative et éventuellement cumulative, classable. Aurait-on, en fin de compte, affaire à un roman de la « triangulation » ? Le terme, issu du monde marin dans lequel patageait le grand-père de Jay, désigne une technique visant, grâce à différents outils, à « déterminer [la position d'un corps] dans l'espace en mesurant l'angle entre deux objets connus ». Jay aura réactualisé le sens désuet de cette opération en étudiant quotidiennement des millions de transactions frauduleuses effectuées par l'entremise de cartes de crédit : « Elle tâche d'imaginer, derrière la froide façade de ces chiffres, les destins qui se font et se défont, la vie qui avance comme une coulée visqueuse de skis de fond

et de scooter, de trios souvlaki, de fichiers MP3, [...] d'armoires IKEA, de bretzels au chocolat aromatisés à la menthe, de nettoyeur à vitre et de sacs à ordures. Elle triangule. »

La population romanesque de *Six degrés de liberté* marine parmi un déferlement d'objets-signes jetés sitôt consommés. Les personnages tentent alors de contrôler l'insaisissable, de faire dévier de leur course d'inexorables automates, de se mesurer à ce qui les excède. En conjuguant leurs efforts, Lisa et Éric arrivent ainsi à faire naviguer un conteneur de plusieurs tonnes en dehors des bases de données, dans les interstices entre l'espace réel et l'espace virtuel.

À côté de ces pirates qui sévissent, un personnage est, pour sa part, complètement désemparé. De jour en jour, la mémoire du père de Lisa, accablé d'une maladie rare, s'effrite. À chacune des visites de sa fille à l'hôpital, le vieil homme dépérit, mais insiste pour qu'elle reparte avec plusieurs boîtes contenant des outils antiques ayant appartenu à « l'arrière-grand-père Jean-Charles ». Délestés de la mémoire de son père, les souvenirs familiaux s'entassent désormais dans le coffre arrière de la voiture de Lisa : ils se lisent dans la rouille et dans les égratignures du métal. Objets d'une valeur inestimable pour la famille Routier, les outils semblent réellement venir d'un autre âge, un âge où l'on ne peut encoder la mémoire dans une banque de données. Toutefois, ils ne représentent pas la faillite d'un monde, l'échec d'une façon de vivre

primitive impossible au sein d'un monde virtuel. Ils symbolisent plutôt le temps immobile et figé du Domaine Brodeur, l'encombrement du père malade et d'une vie que Lisa désire laisser derrière elle.

Il faudrait en ce sens éviter de croire que *Six degrés de liberté* trace le portrait alarmiste d'une époque où la culture de masse et la surconsommation auraient définitivement pris le pas, où la jeune génération œuvrerait devant les yeux ébahis des plus vieux et où les rapports sociaux n'existeraient que dématérialisés. C'est plutôt un regard ludique que Nicolas Dickner pose sur des personnages qui choisissent d'embrasser certaines configurations du monde contemporain, dans lequel d'immenses objets peuvent être soustraits aux contrôles portuaires et où il est possible de traquer des hommes et des femmes à partir d'informations qui proviennent d'une carte à puce. La virtuosité avec laquelle l'auteur manie une multitude de technoclectes et d'idiomes propres aux intérêts de ses personnages (l'informatique, l'espionnage, le commerce portuaire) démontre son savoir-faire romanesque, savoir-faire qui donne toutes les libertés à la fiction afin qu'elle déploie ses possibilités et qui investit chaque élément poétique de l'œuvre d'une force propulsive. Dickner-romancier travaille les coudées plus franches que jamais. ■

¹ Voir *L'Oreille tendue*, « Dix-neuf propositions pour rendre compte de *Six degrés de liberté* », entrée du 6 avril 2015 : <http://oreilletendue.com/2015/04/06/dix-neuf-propositions-pour-rendre-compte-de-six-degrees-de-liberte/>

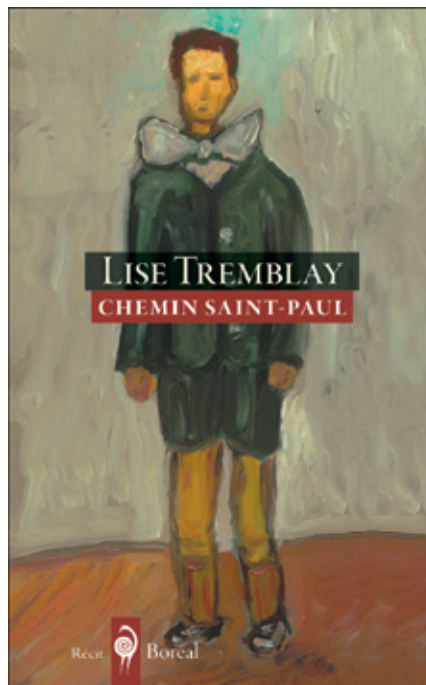
Les damnés de la mère

Par Daniel Laforest

CHEMIN SAINT-PAUL

de Lise Tremblay
Boréal, 110 p.

Les parents tardent à mourir dans la littérature québécoise. Certains le refusent carrément. On se retrouve alors avec avec des écrivains dont les carrières semblent en suspens devant la plus périlleuse des tentations littéraires : celle du règlement de compte avec les aînés. Je dis cette tentation périlleuse car il est difficile d'y échapper. Aucun parent ne s'efface paisiblement ; chacun laisse des zones d'ombre. En outre, parmi les écrivains qui cèdent à la tentation du roman familial il n'y en a pas beaucoup qui parviennent à en faire de la littérature digne de ce nom, c'est-à-dire de la littérature intéressante. *Chemin Saint-Paul* est un récit absolument familial, et une belle réussite. Lise Tremblay y décrit sa mère et son père dans une période récente qui est celle de leur grande vieillesse. Le tableau n'est pas rose. La mère est « folle » et il est « impossible de communiquer avec elle ». Le père, « petit garçon pauvre de Jonquière », avec sa « petite histoire d'homme simple », est issu d'une lignée d'hommes « timides, pauvres, impuissants et enfermés avec le silence ». Il n'a jamais su nommer ni apaiser la folie de sa femme. Il a choisi de l'endiguer dans une omertà personnelle, jusqu'à ce que le cancer le fasse taire pour de bon. Ce couple que



décrit Tremblay a moins façonné ses enfants qu'il ne les a rompus à son système mortifère. On ressent cela dans chaque ligne du texte. Je ne connais pas d'écrivain au Québec qui partage avec Lise Tremblay cette capacité d'exprimer les choses les plus difficiles qui soient avec une semblable économie de moyens. Sa phrase est en même temps cinglante et terne, son rythme d'ensemble à la fois vélocé et attentif. Les lecteurs des livres précédents de Tremblay – surtout *La sœur de Judith* – le savent : on n'explique pas un tel mélange de contraires, mais on n'a devant lui qu'un mot à l'esprit et c'est celui d'élégance. L'élégance d'une auteure qui ne cherche pas à tirer des prouesses de sa singulière lucidité puisque celle-ci a déjà la force d'un style.

L'histoire dévore les pauvres

Le livre nous montre la mère affaiblie, trop fatiguée pour « *hair avec intensité* », avec des yeux qui « *sont vides* ». Or ils ne l'ont pas toujours été. Elle a longtemps maintenu sa famille entière – deux filles, dont l'auteure, et un gars – dans l'angoisse et le silence de ceux qui marchent sur des œufs à proximité d'une bête capricieuse. Jusqu'à la mort du père en fait, qui constitue la vraie perte humaine et le vrai deuil dans les pages de *Chemin Saint-Paul*. Celui-ci avait été comme une digue dans sa résignation à contenir les colères de son épouse. Dans l'unité de soins palliatifs où le souvenir de Tremblay l'a arrêté, ce père moribond répètera qu'il « *n'est plus dans le temps* ». Le récit ne prétend pas à une autre vocation que celle, thérapeutique, de l'exutoire. Tremblay, c'est classique, vise à tuer les parents afin de vivre enfin en son nom propre. Mais s'il est vrai qu'on ne peut pas écrire un tel livre en restant un enfant blessé, on ne peut pas le faire davantage dans la peau d'un adulte guéri. *Chemin Saint-Paul* communique un sentiment étrange de force fatiguée car le lecteur ne peut pas s'empêcher de soupçonner que sa narratrice y souffre autant à la fin qu'au début.

Le père a disparu mais la mère de Lise Tremblay est encore de ce monde quand son récit à teneur ouvertement biographique s'achève. La disparition des parents de Tremblay dans le grand âge, le cancer ou la démence n'a pas l'envergure d'une histoire achevée. En fait rien, chez Tremblay, n'a d'envergure. Mais ce trait est tout à fait assumé. *Chemin Saint-Paul* nous dit que les histoires pourvues d'une fin honorable sont celles qui auront eu auparavant l'honneur d'être prises à charge et racontées par leurs propres acteurs. Triomphe des familles qu'on dit heureuses parce qu'elles ont su se rendre sourdes aux névroses dont le rôle résonne encore dans le lointain des âges et des générations qui leur ont pavé la voie. Bonheur idiot de l'atavisme qui s'ignore et désinvolture à peine supportable, enfin, de ceux qui choisissent de ne voir qu'une abnégation glorieuse dans la pauvreté de leurs aïeux. *Chemin Saint-Paul* n'est pas qu'un livre sur la vieillesse des parents, il en est aussi un sur la pauvreté de leur jeunesse. Et bientôt les deux se rejoignent dans le regard implacable de Tremblay. On dit que les pauvres n'ont pas d'histoire mais Lise Tremblay nous rappelle que ce n'est là que la moitié du raisonnement : « *Ici, la grande Histoire, celle qui façonne la vie, surtout la vie des pauvres, est à l'œuvre.* » Les pauvres ont pour unique histoire celle de leur temps qui plus souvent qu'autrement les broie. À peu près à mi-chemin de *Chemin Saint-Paul*, les remous des vicissitudes familiales se rejoignent en un courant qui semble venir du fond des choses et d'en arrière du langage. Tremblay n'y règle aucun compte avec sa famille ; il est trop tard pour ça et elle le sait. Elle règle ses comptes avec l'époque qui a vu ses ascendants naître, grandir, et devenir parents dans la région désargentée du Saguenay. Elle montre que ce qu'on appelle le passé national a produit trois personnages : des riches, des fous, et des taciturnes incapables de témoigner pour les deux autres.

La famille de Tremblay aura réuni les fous et les taciturnes. Quant à la richesse il n'est pas surprenant qu'elle ait manqué. Les riches font très rarement de bons écrivains.

Transcender le récit familial

Toute génération littéraire finit par inventer une façon bien à elle d'enterrer ses parents. On peut évaluer la santé d'une culture par le degré de difficulté qu'elle met à accomplir cette tâche. Les chambres d'hôpital blanches et bleues où l'action de *Chemin Saint-Paul* prend place témoignent d'un système social qui s'est éveillé trop tard au rôle joué par les maladies mentales dans son histoire. Trop tard parce que la souffrance a eu le temps de passer en héritage. Les enfants sont à la fois les mieux placés (parce qu'ils en ont été les seuls témoins) et les moins bien équipés (parce qu'ils ne savent pas s'en défendre) pour parler de la folie d'un parent. Et comme ce fut le cas à l'époque dont parle Tremblay, la société entière donnait un tour de plus à cette folie en ne sachant pas la diagnostiquer, ni même lui donner de nom sauf trop souvent celui de « *femme* » assorti d'un qualificatif comme « *nerveuse* » ou « *fragile* ». Le bonheur étrange de Tremblay est de transcender le roman familial en s'en tenant pourtant à la lettre stricte de ce dernier. Elle fait le récit de ses parents mais comme la vie qu'eux-mêmes vécurent, et jusqu'à un certain point comme les liens de prédation sis au niveau le plus profond des rapports entre gens de même sang, elle n'a aucune complaisance. Son écriture est froide, savoureuse et blanche. Le passé est un ensemble de contraintes ayant produit des êtres aux limites consternantes. Rien, surtout pas la littérature, ne peut racheter ceux-ci. Le seul lieu présent où peuvent exister les supposés fils déchus de race surhumaine d'un folklore que Tremblay conspuie est l'hôpital d'aujourd'hui. Dans nos hôpitaux les postures des corps en fin de vie ont une dimension dramatique car ils remplacent plus souvent qu'autrement la parole des générations québécoises qui s'étiolaient à tour de rôle.

Le récit familial de Lise Tremblay est une réussite parce qu'il est écrit avec la lucidité qu'on appelle ailleurs la lucidité des dépressifs. Le passé québécois n'est pas folklorique et nous y avons en bien des cas frisé la démence sociale ou le naufrage humanitaire. Les bûcherons comme l'était le père de Tremblay vivaient dans « *un environnement proche du milieu carcéral* ». Aucun ne s'en est vraiment remis. Et il faut du courage et de la clairvoyance pour reconnaître de sa propre mère qu'en l'absence des conditions sociologiques qui furent les siennes, celle d'une femme mariée et mère de famille, « *elle serait devenue une itinérante* ». Les aïeux qui connurent ces choses inouïes que sont les camps de bûcherons ou les familles entassées à dix ou douze dans des maisons de contreplaqué furent aussi les premiers à expérimenter un bond significatif dans l'espérance de vie. Ils sont en quelque sorte passés dans un autre monde sur terre avant de le faire pour de bon dans leur trépas. On peut s'en réjouir mais on oublie que certains parmi leurs enfants en ont souffert et en souffrent encore. « *Je porte cette histoire comme mes frères, mes sœurs, mes cousins, mes cousines et leurs enfants. Damnés pour combien de générations ?* » L'hôpital psychiatrique où on a enfermé les vieillards broyés par les chantiers, la pauvreté, le catholicisme, le manque d'éducation et la dépression est un lieu qui ne connaîtra jamais le salut d'une histoire. Tout se dissout et s'égalise à sa porte. On dit que la mort est le grand égalisateur. Pour Tremblay ce n'est pas vrai. Chez elle le grand égalisateur est la folie. Et le lieu le plus propice à cette dernière est la famille. *Chemin Saint-Paul* nous suggère sans complaisance aucune que le Québec est rongé de l'intérieur par des généalogies démentes. Lise Tremblay a eu le courage de dire cela en ce qui la concerne dans ce petit récit brûlant. Parions qu'il y en aura d'autres. ■

Un nouveau c(h)œur pour Baudelaire

Par Fanie Demeule

LA PETITE B.

de Gilles Jobidon

Leméac, 232 p.

Si le poète s'inscrit comme figure centrale dans son dernier roman, c'est par la négative que Gilles Jobidon trace les contours d'un Baudelaire évanescant avec *La petite B.* et c'est par l'exploration des zones grises du parcours du poète que le romancier façonne des vies métaphoriques. Recomposant à partir du décomposé, Jobidon ouvre à même les entrailles ossifiées du mythe baudelairien un espace sensoriel où les mots contemplent les corps et où la beauté vernit les instants sacrés et profanes. À la manière d'un suintement apocryphe, l'écriture perle sur la peau du mort, puis se condense pour se transformer en or. De ce distillat naît Laure, la petite Baudelaire, descendante fantasmagorique du poète, fleur du mal et de la grâce. Incarnation de l'élément alchimique par excellence, Laure signe l'alliage des dichotomies entre le réel et ses fictions, le sujet et son biographe, la dissolution mémorielle et sa survivance.

Alchimiste

Avec son premier roman, *La route des petits matins* (Typo, 2003), Gilles Jobidon remporte le prix Robert-Cliche 2003, le prix Ringuet 2004 et le prix Anne-Hébert 2005. Il continue de se faire connaître avec *L'âme frère* (VLB, 2005) et *Combustio* (Leméac, 2012). Résident de Longueuil, Jobidon a longuement étudié et œuvré dans le milieu des arts visuels où il a aiguisé son regard artistique. La plasticité de son approche littéraire se fait sentir à travers l'esthétique picturale de ses récits, que l'auteur qualifie de « *tableaux narratifs* ». En amont de son travail d'écriture, Jobidon visualise l'ensemble des lieux, des scènes et des personnages. À la suite de ces représentations mentales, l'auteur explique tirer concrètement son inspiration d'une recherche et d'une organisation d'œuvres picturales et photographiques, images qu'il assemble ensuite physiquement dans l'espace, devant ses yeux, afin de cerner l'essence de son

texte à venir¹. Dans une constante interrogation sur les résonances entre l'Orient et l'Occident, la démarche de Jobidon s'intéresse aux imaginaires entourant les matières. Ainsi, ses récits romanesques se conçoivent comme des toiles littéraires qui s'élaborent organiquement autour d'éléments symboliques tels que l'eau (*La route des petits matins*), l'air (*L'âme frère*) et le feu (*Combustio*). En articulant ces éléments, à partir desquels il expérimente, à l'intérieur de son laboratoire de mots, Jobidon installe une intermédialité au sein de ses œuvres : en elles fusionnent non seulement la peinture et le texte, mais aussi le cinéma et la photographie.

Son dernier roman, *La petite B.* (2015), puise dans l'or, métal adoré des alchimistes en raison de ses propriétés transcendantes. Habité de ce chatoiement mystique, l'œil du peintre-romancier s'enfonce dans la ligne de fuite du célèbre poète parisien, lui-même affamé

d'absolu, pour investir la notion de sacré au cœur de l'expérience humaine. L'auteur admet s'être demandé de quelle manière aborder ce personnage titanesque et sous quel angle le (com)prendre. Dépourvu de prétention biographique, Jobidon reconstitue ici un portrait fragmenté et fragmentaire s'enracinant dans le mystère d'une rencontre lors du voyage du poète aux Mascareignes. Dans une approche qu'il définit lui-même comme étant de nature plus impressionniste qu'expressionniste, l'auteur emprunte la structure du triptyque pictural pour capter les multiples profils du sujet Baudelaire.

Triptyque gynéologique

Davantage qu'un portrait du grand Baudelaire, de Paris à San Francisco en passant par les Mascareignes, *La petite B.* brosse un portrait de famille intergénérationnel. En s'improvisant coryphée d'un chœur polyphonique, Jobidon fait entendre le son d'un véritable ensemble vocal composé

de voix féminines chantant les trois actes du poète maudit. D'abord, en armature tonale, l'on retrouve Maah, la grande initiatrice, celle qui fait passer le jeune homme de Charles à Baudelaire et scelle son destin d'écrivain. Puis l'on découvre Caroline Aupick, la mère haïe et adorée, la mère sacrifiée, hurlante, qui témoigne de la vie du Baudelaire poète, excessif et manipulateur. Finalement, avec Laure Leloux, surnommée « *la petite Baudelaire* », fille de Maah et du poète, la mémoire survivante se catalyse, s'imprime de manière indélébile au fond de la boîte noire.

Les figures féminines, abondamment idéalisées dans l'imaginaire baudelairien, acquièrent chez Jobidon leur voix tout en décentrant la parole poétique. Ici, il ne s'agit plus du poète qui parle des femmes, mais bien des femmes qui racontent Baudelaire tout en déployant également leur propre récit. Ainsi, Laure, à travers une translation géographique de l'Europe à l'Amérique rappelant une Conquête de l'Ouest qui signe une renaissance de soi, passe de muse artistique à photographe. Reprenant ce nouveau médium tant méprisé par son père, Laure parvient littéralement à composer son propre point de vue, qu'elle transmet également par la création d'un album familial illustré qui réécrit son histoire.

Ces postures féminines inédites complexifient la figure de Baudelaire et en opèrent un démantèlement qui rend possible la revitalisation du personnage mythique car, Jean-Jacques Wunenburger le souligne, le mythe n'est créatif qu'une fois « *démythifié* ». Sans verser dans la caricature, ces regards féminins dissidents sur le poète forment un modèle à échelle humaine du monstre littéraire, profanation ouvrant une sorte d'espace de jeu avec sa figure. Parallèlement, cette (re)mise en valeur du féminin témoigne d'une réelle volonté de réhabilitation des femmes, dont Jobidon déplore le mutisme et l'encore trop ordinaire absence, dans le réel comme dans la fiction.

Contemplations d'un flâneur

« *Près de deux siècles plus tard, les spécialistes de Baudelaire ne s'entendent pas sur les faits entourant son voyage aux Mascareignes. Une aura de mystère plane toujours sur ce déplacement avéré. Laissons les chercheurs se lancer des noms d'oiseaux dans des textes savants qui n'intéressent qu'eux seuls. Flânons plutôt.* » Le projet de Jobidon ne vise pas à éclaircir, à enquêter sur les pans d'ombres de la vie de Baudelaire, mais plutôt à laisser libre cours aux rêveries afin de créer à partir de fragments trouvés, et ainsi s'affranchir des limites des paramètres biographiques. Si l'auteur se fait simultanément alchimiste, peintre et chef de chœur, il serait aussi flâneur, s'immisçant librement dans les avenues connues et les chemins de traverse, traçant des voies là où les routes de l'Histoire s'arrêtent car, comme le note le narrateur, « *la poésie de la vie ne se trouve-t-elle pas dans les interstices ?* » C'est guidé, voire charmé par ses visions intimes que l'auteur investit de manière intuitive la vie de Baudelaire, tout en préservant une certaine épure qui laisse planer l'énigme. Le récit cultive ses secrets et offre une place stimulante au lecteur afin que celui-ci reprenne les liens discontinus à travers l'échafaudage textuel.

Gouverné par un désir d'exploration sensorielle, l'auteur offre au visiteur un voyage sensuel, charnel, aux accents baroques et hétéroclites dans lesquels se mire l'altérité. Si celle-ci fait naître la pulsion poétique chez Baudelaire, pour le romancier ce contact avec l'autre, cette rencontre avec l'inconnu que convoque l'écriture se charge d'une forme de transe. Dans cette optique, la recherche langagière ne se hisse au rang d'orfèvrerie, chez Jobidon, que pour mieux déployer une richesse sensorielle, une délectation physique des mots et de leurs sonorités, et ainsi tirer un trait entre les plaisirs du corps et ceux de l'esprit.

Poète spectral, parole hantée

La question de l'héritage, littéraire et collectif, se loge au cœur de *La petite B.* À la manière d'un double fond, l'œuvre baudelairienne s'infiltré en substrat des tableaux narratifs de Jobidon, qui signe ici une œuvre célébrant les ressources musicales du langage. Dans cette intertextualité poétique, les mots de Jobidon, entendus comme une parole hantée, s'inscrivent en palimpseste sur ceux de Baudelaire. Cette manière de se réapproprier l'univers baudelairien refléterait un acte créateur émancipatoire, mais aussi une certaine spectralité qui recouvrerait toute forme d'héritage d'un lavis inaltérable. Les fondations mêmes de l'acte d'écriture reposeraient sur une difficulté d'innovation, ainsi qu'en témoigne le narrateur : « *L'art est lent. La vie est courte. Décrire n'est rien. Décrire est une bagatelle. Écrire est difficile. Graver pour les siècles futurs des phrases indélébiles comme celles que fabrique Charles Baudelaire tient du prodige.* »

Dans *La petite B.*, en traversant les générations de l'Ancien au Nouveau Monde, l'héritage mémoriel se transforme en même temps qu'il se sédimente autrement au sein d'une descendance fabulée presque allégorique, héritière d'une hantise familiale. Pour Régine Robin, cette hantise de la mémoire, loin de ne posséder qu'une connotation négative, ferait office de transmission : l'auteure explique, dans *La mémoire saturée*, que « *le spectral est l'espace tiers qui va permettre de transmettre une part de l'héritage, le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire* ». Ainsi, chez Jobidon, l'héritage mémoriel du mythe Baudelaire s'inscrirait comme survivance spectrale, passeuse d'une mémoire trouble, lacunaire et, d'une certaine façon dont témoigne *La petite B.*, encore bien vivante. ■

¹ Les propos de Gilles Jobidon ont été recueillis lors d'un entretien entre le romancier et l'auteure de cet article le 28 décembre 2015.

Le collectionneur de fictions

Par Chantal Ringuet

L'ATLAS DES FILMS DE GIOTTO

de Rober Racine

Boréal, 222 p.

Parmi l'ensemble des créateurs pluridisciplinaires du Québec et du Canada, Rober Racine se distingue par son œuvre remarquable qui s'est déployée, au fil des décennies, à travers différents médiums – arts visuels, musique, danse, littérature – tout en se mesurant aux plus grands défis. De l'exécution des *Vexations* d'Erik Satie 840 fois consécutives (1978) à la récitation ininterrompue du roman *Salammbô* dans le cadre d'une performance de quatorze heures au Musée des beaux-arts du Canada (1980) ; de la réécriture de l'œuvre entière de Flaubert à la réalisation du *Terrain du dictionnaire A/Z* et des *1600 Pages-Miroir* pendant quatorze ans (1980-1994), Racine n'a cessé de repousser les limites de l'art avec brio. Avec *L'Atlas des films de Giotto* (2015), supplément à la trilogie que composent *Le cœur de Mattingly* (1999), *L'ombre de la terre* (2002) et *Les vautours de Barcelone* (2012), l'auteur demeure fidèle à sa signature : cet ouvrage se caractérise par une rigueur implacable et une originalité surprenante. C'est que l'écrivain a choisi de produire un texte qui, tout en mettant à profit sa passion pour l'astronomie et son penchant pour la classification encyclopédique, brouille les frontières entre les médiums et les genres, de manière à remettre en cause les paramètres de la lecture romanesque.



Fictions de cinéma

L'Atlas se présente tel un vaste répertoire cinématographique composé de plus de 230 résumés de films classés selon les 52 villes où ils ont été visionnés. Ces villes ont un point commun : elles « possèdent toutes des échantillons de sol lunaire rapportés par les astronautes lors des missions Apollo 11, 12, 14, 15, 16 et 17, de 1969 à 1972 ». Dans sa brève présentation de l'ouvrage, le protagoniste Giotto explique les avoir vus durant ses nombreux voyages en tant que pilote d'avion, où il transportait justement ces échantillons lunaires dans différents musées du monde qui souhaitaient en faire l'acquisition. Dans ses temps libres, Giotto – dont le prénom rappelle à la fois celui d'un peintre italien des XIII^e et XIV^e siècles et celui d'une sonde spatiale de l'Agence spatiale européenne ayant survolé la comète de Halley en mars 1986 – se consacrait à sa passion : le cinéma. À la demande de sa fille Gabriella, qui désire entendre le récit de ces films, Giotto décide un jour de regrouper l'ensemble des notes qu'il a prises au fil des ans après chaque visionnement. Il en résulte un livre d'histoire, à la fois journal de bord et *keepsake*, qu'il nomme atlas « parce que chaque film est à l'image d'une carte géographique, une constellation, une mer, un continent, un cours d'eau, un lac, une rivière, une forêt, un pays, une ville, un quartier, une rue, une maison et un être vivant que j'ai survolés un jour avant d'y atterrir émerveillé, curieux ». Cet « atlas » est aussi un hommage à son père, un cartographe qui a traduit en italien *L'Atlas de la photographie de la Lune* de Lowey et Puiseux, dont il récitait des pages entières à son fils à l'occasion de promenades en voiture en Italie dans les années 1930. Ce nom qui évoque une classification rigoureuse associée à l'astronomie et à l'histoire et la représentation exacte d'une région géographique qualifie un roman dont la forme fragmentaire et inhabituelle se déploie tel un jeu.

À titre d'exemples, le film *Sept mouches et un ange*, un drame social russe de 1999 que Giotto a vu à Chicago, porte sur la confrontation entre des manifestants qui dénoncent la décision de la ville de Saint-Petersbourg de faire repeindre un mur de l'immeuble où se trouve l'appartement-musée de la poète Anna Akhmatova et les peintres en bâtiment chargés de faire ce travail. *Ni à côté du ciel*, drame allemand de 1993 vu à Los Angeles, dépeint le parcours de l'astronaute et chorégraphe Sabine Werlach, la première artiste en résidence à la Station spatiale internationale. Sur un ton différent, *Le Dernier Couvre-feu*, qui s'inspire du musicien Malcolm Goldstein, rapporte les derniers jours d'un violoniste en tête à tête avec « *lundi, une pomme ; mardi, une vache ; mercredi, une plante ; jeudi, un radis ; vendredi, un grillon ; samedi, un verre d'eau ; et dimanche, un nuage* ». La cohésion formelle aura pour effet de semer le doute chez certains : s'agit-il de films véritables ? Est-ce bien un roman ? Mais le lecteur aguerri se détrompera vite, certains titres et descriptions de films ne laissant planer aucun doute quant à leur caractère invraisemblable : c'est le cas de *Tuer vous change ; Lys ou grenade ? ; J'ai l'âme rêche ; Le vent, la pluie, rien et Bienvenue*, ce dernier titre désignant une comédie poétique et sentimentale mexicaine de 1988 dans laquelle une femme qui boit du champagne « *disparaît et se retrouve dans une bulle de sa coupe* ».

Réinventer le genre romanesque

Entrer dans *L'Atlas des films de Giotto*, c'est d'abord s'immiscer dans un répertoire de films fictifs élaboré avec un humour sarcastique et parfois décapant, qui rappelle à plusieurs égards l'humour *british*. Pour y parvenir, il faut d'abord accueillir le souhait de Giotto : « *Il faudrait l'ouvrir au hasard. Lire chaque film comme on regarde par le hublot d'un avion, calme, immobile et en mouvement, scrutant avec attention la petite courbe*

indigo qui file au-dessus du monde. » Une fois que l'on renonce à en faire une lecture linéaire, on se laisse entraîner dans cet ouvrage qui joue incessamment sur les frontières entre réalité et fiction, en intégrant des notices de films qui s'apparentent de très près à celles que l'on retrouve dans les répertoires traditionnels de cinéma : le titre, le pays d'origine et l'année de réalisation ; l'aspect visuel (N/B ou coul.), la durée, le genre et les noms des acteurs principaux sont accompagnés ici d'un commentaire personnel, des impressions du public et de quelques images. Fait intéressant, à l'intérieur de ces notices loge une autre « collection », les noms des nombreux acteurs mentionnés renvoyant presque tous à ceux des cratères situés sur la face visible de la Lune. Ici, *L'Atlas* fait écho à l'œuvre dramatique *Le cœur de Mattingly*, dans laquelle le personnage Oxymoron « *collectionne des collectionneurs* » en attendant une éclipse totale du soleil. D'ailleurs, certaines répliques adressées à Gabriella dans cet ouvrage annoncent déjà *L'Atlas* : « *Vous... Vous qui savez tous ces films, qui connaissez les films par cœur... Regardez là... il y a un livre... C'est le répertoire des... le répertoire des films...* » ; « *Parfois, j'ai l'impression que la Terre est un Atlas de la solitude, de la faim. Ce qui revient au même au fond.* » Si l'espace et le cinéma font tous deux rêver, c'est qu'ils entretiennent un lien intrinsèque, comme l'exprime de belle manière Giotto : « *La Lune est très certainement le premier écran de cinéma sur lequel l'être humain a projeté ses pensées* ».

Associant le métier d'écrivain à l'art du collectionneur, qu'il déploie ici sous une forme inusitée, Racine s'inscrit dans la postérité de Walter Benjamin, à la fois en raison du caractère grandiose et complexe de son œuvre et de sa façon particulière d'incarner le type même du collectionneur, « *ce mystérieux genre d'homme qui peut dire : Je crois à mon âme, la Chose* ». La Chose,

**Associant le métier d'écrivain
à l'art du collectionneur,
qu'il déploie ici sous une forme inusitée,
Racine s'inscrit dans la postérité
de Walter Benjamin, à la fois en raison
du caractère grandiose et complexe
de son œuvre et de sa façon particulière
d'incarner le type même
du collectionneur**

c'est aussi l'objet tangible dont parle Roland Barthes dans *La préparation du roman*, celui qui transmet la force d'une réaction émotive qui, elle, engendre un « *moment de vérité* », c'est-à-dire « *la certitude que ce que nous lisons est la vérité (a été la vérité)* ». Dans *L'obvie et l'obtus*, Barthes utilisait l'expression « *sens obtus* » pour décrire la réaction émotive à l'image et aux objets qu'elle contient, tout en se demandant si cette réaction n'était pas essentiellement liée au visuel et au filmique « *comme un état qui se débarrasserait du langage pour accéder à la signification* ». Si l'acte de la lecture ne peut se mesurer à l'expérience frappante qu'est l'instantané de la vision de l'objet artistique, Racine fait pourtant le pari de transposer cet instantané dans l'espace littéraire, en le dépliant en une multiplicité de fictions aux contours temporels finement circonscrits. Sur ce plan, la musique, autre passion de l'au-

teur, joue un rôle décisif : le roman se présente tel un long cycle de *lieder* où le synopsis est la mélodie, tandis que les scènes principales et les commentaires l'accompagnent au piano. Tout se passe comme si le lecteur était placé devant un concentré de signification, qui doit être appréhendé comme une collection de fragments cinématographiques dont le sens n'advient que si *L'Atlas* est envisagé comme la partie finale du tout auquel il se rattache, à savoir la trilogie qu'il complète. Ainsi, c'est au lecteur qu'il revient de savoir appréhender cette œuvre dans son intégralité, en s'assurant de capter ses nombreux « *gestes de cadrages* » par le regard.

En ce sens, plus que les frontières de médiums, des arts visuels à la littérature, ce sont les frontières temporelles qui se trouvent bousculées, causant ainsi le désarroi du lecteur. Deux mouvements parallèles produisent cet événe-

ment : d'une part, le déplacement de l'esthétique de l'œuvre d'art dans l'espace littéraire ; de l'autre, le resserrement maximal de la durée des histoires racontées (à ne pas confondre avec la durée des films), qui sont décrites en quelques lignes. De l'infiniment petit à l'infiniment grand, les contraires se rejoignent et s'accompagnent toujours chez Racine : à cet égard, son *Atlas* ne fait pas exception à la règle, car il scelle le lien intergénérationnel entre Giotto et sa fille Gabriella, tout en se faisant le miroir de *L'Atlas de la photographie de la lune* qui relie Giotto à son propre père. En somme, on aurait tort d'envisager cet ouvrage comme une simple « performance » littéraire ou un « objet de curiosité » qui résiste à son lecteur. Si le roman est d'abord et avant tout fiction, s'il exige une véritable invention de la part de son auteur, *L'Atlas des films de Giotto* correspond sans nul doute à ce genre. ■

Politiques de Shakespeare

Par François Jardon-Gomez

MACBETH

Texte de William Shakespeare,
mise en scène
d'Angela Konrad,
traduction
de Michel Garneau

FIVE KINGS - HISTOIRE

DE NOTRE CHUTE

Texte d'Olivier Kemeid d'après
Shakespeare, mise en scène
de Frédéric Dubois *

Étrange coïncidence qui a programmé, à quelques semaines d'intervalle, deux adaptations et réécritures de Shakespeare l'automne dernier : d'abord le *Macbeth* mis en scène par Angela Konrad à l'Usine C, puis le *Five Kings - Histoire de notre chute* de Frédéric Dubois, à partir d'une réécriture faite par Olivier Kemeid du « cycle des rois » de Shakespeare. Les deux projets ont ceci en commun d'avoir cherché à exacerber le côté politique de l'œuvre shakespearienne, tout en misant sur une certaine forme de risque, comme s'il fallait encore

répondre à l'invitation de Jean-Michel Déprats qui écrivait déjà en 1997 que transposer Shakespeare en langue française, « *c'est moins manipuler des formes existantes que tenter de faire naître des formes nouvelles* ».

Les passions du pouvoir

On connaissait déjà d'Angela Konrad son goût pour les formes mixtes et la déconstruction des textes classiques, le tout servi par une impressionnante intelligence du texte. Avec son *Macbeth* - en formule « opéra-

rock » -, la metteuse en scène et professeure à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM continue dans cette veine décomplexée qui la place très clairement en tête de liste des créateurs à suivre.

Au lieu d'adapter elle-même le texte, comme c'était le cas dans ses spectacles précédents, Konrad a choisi de s'attaquer à Shakespeare en dépoussiérant la « tradaptation » qu'en proposait Michel Garneau en 1975, toute faite d'une langue orale québécoise assumée et revendiquée. Le texte de Garneau -



Macbeth
Photo : Vivien Gaumand

construit sur une série de trouvailles linguistiques, sémantiques et syntaxiques – rappelle que l'écriture shakespearienne est vivante et populaire, loin du classicisme auquel l'ont trop longtemps associée la plupart des traductions françaises ; remplie de néologismes, la langue est déjà riche en évocations et appelle une représentation imaginative.

De fait, Konrad utilise toutes les ressources d'une scénographie dépourvue : un écran permettra de donner accès aux imaginaires des personnages en plus de faire voir, sous un autre angle, l'action qui se déroule de loin, en arrière-plan, dans l'autre salle (la salle principale de l'Usine C) ; ce sera notamment le lieu de scènes importantes comme le meurtre de Duncan, ouvrant à un intéressant jeu de points de vue pour le spectateur qui voit l'action des « coulisses ». Dès l'entrée en salle, les trois sorcières – jouées par Alain Fournier, Gaétan Nadeau et Olivier Turcotte, torses nus et portant un kilt – arpentent la scène, crient, saluent le public, jouent sur les deux étages de la petite salle de répétition de l'Usine C. Déjà, le spectateur est invité à assister aux coulisses de l'histoire et du pouvoir.

Choisir la « tradaptation » ouvertement nationaliste de Garneau – notamment dans le discours de Malcolm qui encourage ainsi MacDuff à renverser le tyran : « *Ensemble, on va y aller ! / Not'cause peut pas être plus jusse ! La victoère*

nous attend / Au boutte d'la route ! » –, c'est aussi poser la question du politique. Si Konrad choisit cette veine, ce n'est pas dans la perspective attendue : plutôt que d'insister sur le nationalisme du texte, elle retrouve dans Garneau la dynamique tordue de ce couple maudit fait de deux êtres rongés par la soif de pouvoir et la nécessité, jamais assouvie, de toujours posséder plus.

La soif de pouvoir des Macbeth est assez justement appuyée par l'enrobage scénique, notamment les éclairages de Cédric Delorme-Bouchard et la forte présence musicale qui permet, lorsque nécessaire, de créer une atmosphère de mystère et d'angoisse avec une économie de moyens. Ailleurs, la musique (créée et réarrangée par Simon Gauthier et William Durbeau) donne lieu à des numéros sentis, endiablés, empreints d'une énergie rock qui sied à merveille à l'ordre des pulsions. Dominique Quesnel donne une interprétation solide de *Because the Night* (de Patti Smith) pour exprimer sa joie à l'idée d'usurper le pouvoir ; Olivier Turcotte, dans le rôle de Malcolm, n'annonce pas des jours plus heureux malgré le récent changement de régime avec sa violente interprétation de *Fuck the World* (Hollywood Undead), qui clôt le spectacle après qu'il ait annoncé : « *Et pis, pour mon couronn'ment, j'vous invite à la plus grande fête !* »

S'il y a un élément du spectacle à critiquer, c'est l'idée de pousser jusqu'au bout la déconstruction de *Macbeth* en donnant à son spectacle un caractère métathéâtral – déjà présent dans le texte de Garneau, qui s'interrompt par deux fois lorsqu'un personnage annonce sauter des vers de Shakespeare – qui trouve son apogée dans la fin. L'inclusion d'une réflexion sur l'adaptation avait servi la metteuse en scène dans ses spectacles précédents (notamment son intelligente adaptation de *Richard III* l'hiver dernier avec *Auditions ou Me, Myself and I*), mais elle vient cette fois-ci presque auto-saboter la pièce. Philippe Cousineau, interprétant Macbeth, fait semblant d'oublier son texte avant de mourir étouffé sur scène, rattrapé par la malédiction qui pèse sur ce rôle maudit. Le choix a le mérite d'être cohérent – il se fait devant l'indifférence des sorcières/conjurés, qui savent bien qu'une mort en vaut une autre –, mais la rupture de ton est trop longue par rapport à un récit mené avec toute la tension nécessaire. L'idée était certes bonne, mais sa réalisation scénique n'est pas entièrement convaincante.

Peut-être parce que l'interprète lui-même n'arrive pas à la hauteur de ce rôle complexe : Macbeth manque de tonus et ses accès de volonté sont toujours tempérés par des remises en question. Or, jouer la faiblesse ne se fait pas aisément et Cousineau

**Choisir la « tradaptation »
ouvertement nationaliste de Garneau [...],
c'est aussi poser la question du politique.**

n'arrive pas à rendre un Macbeth écrasé par les événements sans lui-même être écrasé par son personnage. C'est d'ailleurs le seul maillon faible d'une distribution au demeurant solide. Dominique Quesnel poursuit sa fructueuse association avec Konrad, qui révèle une interprète de plus en plus nuancée, capable de jouer avec autant d'aisance la séduction, la folie et la soif de pouvoir d'un personnage complètement soumis à ses pulsions. Surtout, on n'a pas encore fini de saluer les trois sorcières, hilarantes et décapantes, à la fois sensuelles et pleines de perversité. L'idée de faire jouer tous les autres rôles aux mêmes interprètes est d'ailleurs brillante, puisqu'elle permet de bien mettre en lumière comment les sorcières travaillent insidieusement à influencer le cours des événements, le tout dans une ambiance carnavalesque qui sied bien à l'ensemble du spectacle.

Notre histoire en pièces

À l'inverse de l'entreprise de déconstruction de Konrad, *Five Kings - L'histoire de notre chute* cherche à reconstruire un discours et une histoire en concentrant l'intrigue de cinq pièces historiques de Shakespeare en un seul spectacle-fleuve présenté à l'Espace Go.

La grille de lecture politique - annoncée dès le titre de la pièce - se confirme d'entrée de jeu quand les lumières du fond de scène éclairent puissamment le public tandis que neuf des treize comédiens font leur entrée sur la scène lustrée et vide, exception faite du trône royal qui traversera chaque partie. De même, le dernier monologue de Richard III se fait dans un éclairage au néon qui illumine indifféremment les spectateurs et le personnage, celui-ci s'adressant à ceux-là de manière univoque avant d'être tué par sa mère.

L'histoire de notre chute commence en février 1965 et se termine en 2015 pour faire le point, à en croire Kemeid, sur notre échec collectif depuis la Révolution tranquille.

Le dramaturge s'inscrit dans une remise en question de cette époque qu'on aime croire bénie en lui accolant d'abord le récit de Richard II, ce roi de glace qu'interprète Étienne Pilon, qui ne sait comment unir son pays et empêcher une guerre civile. La meilleure idée du texte de Kemeid est bien de revisiter non pas l'époque de la Révolution tranquille, mais son héritage pour voir comment il a pu nous mener en cinquante ans vers le monde de politique-spectacle cynique qu'on connaît aujourd'hui. Suivront une lignée de York et Lancaster qui s'échangent le pouvoir à coup de trahisons, meurtres et manipulations, jusqu'à la prise du pouvoir par Richard York qui transforme l'arène politique en spectacle dont il est le *director*.

Or, Kemeid et Dubois veulent aller trop rapidement. Pris au piège comme Richard II qui manque de temps (motif qui traverse d'ailleurs tout le spectacle), les créateurs proposent une grande histoire qui tombe trop souvent à plat, enchaînant les actions et les événements à vitesse folle. La faute en est grandement partagée entre une distribution inégale qui peine à gérer les nombreuses ruptures de style ou de ton et une mise en scène qui passe du très solide (la grotesque première partie d'*Henry IV* qui donne à Dalpé les meilleurs moments ; le dernier segment, où Richard York met en scène son propre spectacle politique jusqu'à l'épuisement de toute la famille) au moins efficace (la deuxième partie d'*Henry IV*, qui réfère lourdement et sans subtilité à la Guerre du Golfe ; l'utilisation des projections toujours, dans l'ensemble, simplement illustratives). La mise en scène de Dubois sait pourtant être solide, à défaut d'être inventive, surtout dans les parties qui tirent vers la farce et le grotesque, où peuvent briller Jean-Marc Dalpé en Falstaff et Patrice Dubois en Richard III. Ce sont d'ailleurs, et heureusement, les plus longs moments du spectacle, qui permettent d'installer clairement tant le discours véhiculé par la pièce que les situations et les personnages.

Pari en théorie risqué, parce que chacune de ses parties ouvre la porte à une forme et un ton différents, le spectacle défendu à l'Espace Go est au final un curieux objet qui souffre de ses plus grandes qualités. C'est une proposition conceptuellement ambitieuse, mais pas assez dans la réalisation concrète de la scène ; épique, mais pas suffisamment longue pour permettre à toutes ses couches de sens de se déployer avec la clarté nécessaire ; soucieuse de véhiculer un regard politique sur notre histoire, mais qui se perd dans la nécessité de conduire un récit qui reprend les événements importants du cycle shakespearien (même si Kemeid se défend, dans le programme du spectacle, de faire une adaptation de ces pièces).

Kemeid semble n'avoir pas su répondre par lui-même aux invectives qu'il met dans la bouche de Falstaff : « *J'aimerais mieux me torcher avec toi que t'avoir comme spectateur / J'aimerais ça te flusher / Comme ça je vais pouvoir vider toutes mes canettes tranquille / Sans que j'aie à supporter ta présence / Sans que j'aie à te distraire / Sans que j'aie à te divertir.* » Pris entre l'arbre et l'écorce, entre la volonté de prendre des risques et la nécessité de permettre au spectateur de suivre le récit (jusqu'à projeter certaines didascalies ou l'arbre généalogique de la famille sur l'écran en fond de scène), *Five Kings - L'histoire de notre chute* aura proposé quelques morceaux de bravoure, malheureusement perdus dans un ensemble trop souvent inégal. ■

* MACBETH. Texte de William Shakespeare, mise en scène d'Angela Konrad, traduction de Michel Garneau. Une production de la Compagnie La Fabrik et d'Angela Konrad avec le soutien de l'UQAM, présentée à l'Usine C avec le soutien du CAM, du 30 septembre au 7 octobre 2015.

FIVE KINGS - HISTOIRE DE NOTRE CHUTE. Texte d'Olivier Kemeid, d'après le « cycle des rois » de Shakespeare, mise en scène de Frédéric Dubois. Une production du Théâtre PÂP, du Théâtre des Fonds de Tiroirs et de Trois Tristes Tigres, présentée à l'Espace Go du 20 octobre au 8 novembre 2015.



Patrice Dubois dans *Five Kings*
Photo : Claude Gagnon

**Pari en théorie risqué,
parce que chacune de ses parties
ouvre la porte à une forme
et un ton différents,
le spectacle défendu à l'Espace Go
est au final un curieux objet
qui souffre de ses
plus grandes qualités.**

Le Théâtre du Nouveau Monde, l'illusion et les barbares

Par Gilbert David

LA DIVINE ILLUSION

Texte de Michel Marc Bouchard,
mise en scène de Serge Denoncourt *

Il est ironique que la directrice générale et artistique du Théâtre du Nouveau Monde ait juxtaposé, dans sa programmation 2015-2016, *La divine illusion*, une création lisse et bien-pensante, et *Pelléas et Mélisande*, une réalisation foudroyante¹ dont on peut estimer qu'elle a renvoyé aux oubliettes la plupart des pièces usinées qui plaisent tant aux abonnés du théâtre le plus subventionné du Québec. Mais ne nous y trompons pas : ce fut là l'exception qui est venue confirmer la règle et il y a fort à parier qu'on ne reverra pas de sitôt Christian Lapointe aux commandes d'une production sous le directorat Pintal, dont la fonction de manager à l'ancienne s'éternise comme si de rien n'était. Car, dans ce théâtre qui a déjà été le lieu d'un grand nombre de spectacles signifiants, la politique est désormais de se garder le plus possible d'inquiéter le public qu'on a conditionné à coup de spectacles joliment consensuels et gentiment superficiels, que les échos des mass-médias n'ont eu de cesse de porter aux nues.



La divine illusion au Théâtre du Nouveau Monde
Photo : Yves Renaud

Notre petit monde provincial d'hier à aujourd'hui

À côté de tant et tant de productions qui, à l'enseigne du TNM, ont substitué l'épate à la vision d'un art incisif et réfléchi, il faut faire une place à part à la dramaturgie de la pièce bien faite qui a pour insigne représentant Michel Marc Bouchard – quatre pièces créées au TNM à ce jour ! Avec *La divine illusion*, on aura vite compris quels sont les ingrédients qui font recette dans la Belle Province de nos jours : un sujet croustillant (mais si bouleversant), une intrigue bien ficelée (c'est-à-dire cousue de fil blanc), des personnages unidimensionnels (défendus par quelques vedettes), des dialogues piqués de bons mots (pour amuser la galerie) et une dénonciation ostentatoire et creuse d'un travers social (... ou deux : il y en a tant !).

La pièce prend prétexte d'un événement tiré de la chronique qui relate la cinquième tournée de Sarah Bernhardt au Québec en 1905 et, plus particulièrement, les déclarations à l'emporte-pièce qu'elle tient aux journalistes dans sa suite du Château Frontenac le 4 décembre. L'actrice française, célèbre à 61 ans pour ses rôles de Marguerite Gautier dans *La dame aux camélias* (Dumas fils) et d'Adrienne Lecouvreur dans la pièce éponyme (Scribe et Legouvé), s'en est prise vertement ce jour-là aux Canadiens français : « *Vous avez un beau pays, mais c'est tout. Depuis vingt-cinq ans l'agriculture peut-être a prospéré, mais le reste ? [...] Vous avez progressé depuis vingt-cinq ans mais en arrière. [...] Vous êtes sous le joug du clergé. [...] Vous lui devez ce progrès en arrière qui vous fait ressembler à la Turquie.* » (*L'Événement*, 5 décembre 1905) – propos qui n'ont fait que braquer encore plus l'épiscopat qui avait toujours condamné les tournées de « la Divine » en sol québécois entre 1880 et 1916. À partir de cet épisode – dont il réécrit passablement les propos recueillis par la presse de l'époque –, Bouchard invente à

rebours une intrigue alambiquée qui fait intervenir un religieux en charge de deux séminaristes, quelques ouvrières et un garçon exploités par un patron de manufacture (lequel s'est entiché de la vedette parisienne), ainsi que Sarah flanquée de son imprésario et d'une jeune comédienne de sa troupe.

À son habitude, l'auteur du *Chemin des passes dangereuses* assigne à chacun de ses fantoches une fonction et une seule, pour ensuite les mettre en relation selon un schéma parfaitement mécanique au terme duquel la société se voit dénoncée dans ce qu'elle aurait de plus exécrable. C'est ainsi que, par un enchaînement inexorable, tout va se combiner avec l'exactitude d'un tic-tac d'horlogerie. Au départ, il y a donc ces deux séminaristes de moins de 18 ans que tout sépare : Michaud, un garçon cultivé issu d'une famille aisée, et Talbot, le gars du peuple ; ce dernier est le fils aîné d'une simple ouvrière, pauvre et veuve de surcroît, et frère du jeune Léo, lesquels travaillent l'une et l'autre pour un Patron (sans nom propre) dans une usine à chaussures où les vapeurs nocives d'une colle à semelles vont, le moment venu, réclamer sa vie au garçon à qui la loi interdit pourtant d'y être employé... Sortons nos mouchoirs !

Comme si la lourdeur des rouages mis en place n'était pas suffisante, nos deux séminaristes se voient bientôt confier la tâche de remettre à Sarah Bernhardt une lettre par laquelle l'archevêque lui signifie son interdiction de jouer, donnant l'occasion à Michaud, qui n'écoute jamais que sa passion pour le théâtre, de baratiner l'actrice en lui confiant ses intentions d'écrire une pièce pour elle, dont la trame – pure coïncidence, évidemment – exploitera le dilemme devant lequel se retrouve Talbot, dont les révélations concernant les agissements d'un prêtre pédophile risquent de discréditer le clergé à jamais. Et le meilleur est encore à venir : pour amadouer Talbot qui s'en est pris violemment à ce prêtre



abuseur, les autorités du collège ont non seulement donné leur aval à son inscription précipitée au séminaire, mais se sont gardées de l'accuser du vol de couverts en argent, qu'à son tour il remet à sa mère vivant dans l'indigence. Or cette apparente bienveillance cléricale s'avère être un piège à retardement puisque le frère Casgrain en fera l'instrument d'un chantage en menaçant Talbot de l'accuser d'avoir volé ces couverts s'il ne se rétracte pas concernant le curé prédateur dont il a lui-même été une victime... Cet entrelacs de relations toxiques se précipite vers l'abîme de la prédestination : Sarah Bernhardt est, comme par hasard, témoin de la mort de Léo, 12 ans, lors de sa visite impromptue à l'usine de chaussures et elle enjoint Michaud de s'emparer de ce drame pour la pièce qu'il lui destine ; ce dernier n'est pas en reste en faisant signer au pédophile une lettre d'aveu qu'il offre à Talbot pour confondre son agresseur, mais contre toute attente le jeune homme abusé choisit de poursuivre ses études au séminaire. La pièce se termine avec l'annonce du suicide du frère Casgrain et la remise de son manuscrit par Michaud à Talbot, qui en commence la lecture à haute voix. Noir.

D'Eugène Scribe à Michel Marc Bouchard en passant par Gratien Gélinas

Il est pour le moins troublant qu'une pièce qui a recours à d'aussi grosses ficelles ait été reçue comme une réussite sans pareille, alors qu'elle prend ses marques dans une dramaturgie datée qui remonte à Eugène Scribe et dont le plus notable représentant au Québec aura été Gratien Gélinas. Faut-il ajouter que cette formule a été discréditée par les auteurs de la modernité (notamment Maeterlinck, Strindberg, Tchekhov et Pirandello) et que toute tentative de s'écarter des *questions* dont celle-ci est la dépositaire ou de se refuser à en dépasser les orientations constitue un choix régressif ? La pièce bien faite présente en effet un canevas

composé de multiples rebondissements destinés à tenir le public en haleine, et est construite à partir de la fin où loge la morale de l'histoire : « *C'est l'occasion pour l'auteur (ou son délégué, le raisonneur) d'amener quelques brillantes formules ou profondes réflexions. C'est le repère de l'idéologie par excellence, laquelle prend la forme de vérités générales et inoffensives.* » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*)

En fait de raisonneur, *La divine illusion* nous soumet à la vision de Michaud, toujours prêt à verser ses observations dans son cahier de notes : le lyrique et idéaliste séminariste auquel Bouchard délègue la responsabilité d'être le véritable auteur de la pièce en train de se dérouler signifie ainsi sa démission face au public réel. Bouchard alias Michaud occupe ainsi commodément la position en surplomb nécessaire pour dire ses quatre vérités au public... de 1905 (la voilà, l'illusion !) : l'exploitation des ouvriers, la misère du peuple, la mort d'enfants en usine, l'obscurantisme et la pédophilie des clercs, toutes choses que le théâtre aurait pour mission supérieure de dénoncer, comme aux beaux jours du « théâtre social » dont on nous sert une version caricaturale, saturée de tirades racoleuses. Dès lors, on voudra bien m'expliquer en quoi le public s'est senti interpellé par les cibles faciles de cette pièce, car, dans cette entreprise qui exhibe diverses manières d'enfoncer des portes ouvertes, le résultat net est de donner bonne conscience à tout un chacun, avec en prime la satisfaction d'avoir passé une bien agréable soirée au théâtre.

N'est-il pas de la responsabilité de l'auteur de ménager à ses personnages une liberté sensible et de bien se garder de les transformer en serviles porte-paroles de ses idées, fussent-elles compassionnelles ? Or tout chez Bouchard est le résultat d'un calcul, d'un contrôle maniaque de ses personnages-pions en ménageant tous les effets attendus de leur fausseté

constitutive. Il existe certes des pièces qui ont la prétention de faire du personnage un être humain à part entière, mais c'est là une illusion qui n'a rien de divin et qui perpétue une conception le plus souvent superficielle de l'existence - à l'image de ces séries télévisuelles si friandes de poncifs et de psychologie à rabais. En passant, il aura fallu tout le génie d'un Thomas Ostermeier pour actualiser, par exemple, les drames bavards d'un Ibsen. Face à *La divine illusion*, Serge Denoncourt campe pour sa part sur les trucs d'un faiseur de théâtre culinaire et il s'amuse visiblement à diriger une équipe d'acteurs qui endossent avec entrain tous les artifices de créatures vouées à la défense et à l'illustration d'un prêchi-prêcha.

Et si le TNM (re-)devenait un théâtre vraiment en prise sur le monde actuel ?

Pour un théâtre comme le TNM qui veut s'assurer que le public comprenne absolument tout de peur de menacer sa tranquillité d'esprit, il est pour ainsi dire primordial de lui offrir des productions « accessibles » ou bon-chic-bon-genre. Ce faisant, on étend l'idéologie du relativisme par lequel tout un pan de la production culturelle et médiatique insinue que « tout se vaut » et qu'il n'existe pas de différence entre ce que l'histoire du théâtre occidental nous a légué d'œuvres majeures et le tout-venant de l'offre courante de l'industrie culturelle. On comprend mieux pourquoi le TNM se tient loin des textes de Falk Richter, d'Elfriede Jelinek, de Martin Crimp et de tant d'autres (y compris nombre de dramaturges du Québec qu'il ignore effrontément ou voue au régime minceur : Jovette Marchessault, Larry Tremblay, Carole Fréchette, Daniel Danis, Évelyne de la Chenelière, Olivier Choinière) : c'est qu'ils abordent avec lucidité et profondeur de vue les complexités du monde actuel.

L'écrivain italien Alessandro Baricco attribue, dans *Les barbares*, l'ori-

**À côté de tant
et tant de productions qui,
à l'enseigne du TNM, ont substitué
l'épate à la vision d'un art incisif
et réfléchi, il faut faire une place
à part à la dramaturgie
de la pièce bien faite**

gine de ce déni de toute valeur distinctive non pas à un complot ourdi par une mafia d'affairistes, mais à une mutation beaucoup plus radicale qui substitue un type de qualité à celui hérité du passé : « *Aujourd'hui, écrit-il, la langue du monde se forme indéniablement à la télévision, au cinéma, dans la publicité, dans les chansons, peut-être dans la presse. [...] Elle est faite d'un lexique, d'une certaine idée du rythme, d'une collection de séquences émotives standard, de quelques tabous, d'une idée précise de vitesse, d'une géographie de caractères.* » Selon lui, « *l'idée que comprendre et savoir signifient pénétrer en profondeur ce que nous étudions, jusqu'à en atteindre l'essence, est une belle idée qui est en train de mourir* ».

Et c'est ici qu'il y a lieu d'interpeller les instances gouvernementales chargées de distribuer des fonds publics quand elles continuent de pratiquer une politique relativiste, en se contentant de reconduire mécaniquement leur appui financier à des théâtres qui surfent sur l'air du temps en proposant des programmations éclectiques et ronronnantes, si typiques d'un mode de production que l'écrivaine Virginia Woolf qualifiait de *middlebrow*, à savoir une approche pseudo-artistique qui combine la sentimentalité, la complaisance petite-bourgeoise pour les succédanés et l'impudence de faire passer des vessies pour des lanternes. Dois-je préciser que le choix d'un répertoire réputé est une chose et la manière de le représenter tout autre chose ? Ajoutez-y la prétention d'être une institution phare, et vous n'aurez aucune peine à reconnaître la recherche à tout prix du succès qui tient lieu de conscience au TNM depuis trop longtemps. ■

* LA DIVINE ILLUSION. Texte de Michel Marc Bouchard, mise en scène de Serge Denoncourt, décor de Guillaume Lord, costumes de François Barbeau, éclairages de Martin Labrecque, musique de Laurier Rajotte. Avec Mikhaïl Ahooja, Simon Beaulé-Bulman, Arnick Bergeron, Luc Bourgeois, Éric Bruneau, Anne-Marie Cadieux, Louise Cardinal, Lévi Doré, Gerald Gagnon, Marie-Pier Labrecque, Dominique Leduc. Production du Théâtre du Nouveau Monde, du 10 novembre au 12 décembre 2015, et en tournée à travers le Québec en 2016.

1 Voir la critique par Sylvain Lavoie de cette production, parue en ligne le 20 janvier 2016 sur le site de *Spirale* : <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/un-theatre-reve>

Homeland, Irak année zéro : face au désastre immatériel de la guerre

Par Mirna Boyadjian

« **Avec ce film, je souhaitais donner un visage aux Irakiens** », a déclaré le réalisateur Abbas Fahdel lors de l'avant-première de son film *Homeland, Irak année zéro* (2015) à l'Institut du Monde Arabe de Paris en janvier dernier. Ces paroles, on les entend souvent et il n'est pas évident que le désir qui s'y dessine arrive à percer le couvert du cliché. Ce n'est que plus tard, sur le chemin du retour, que l'expression utilisée par le cinéaste m'a intriguée. Que signifiait « *donner un visage* » ? Les Irakiens avaient-ils jamais disparu du regard d'autrui ? Comment, par son geste cinématographique, Fahdel pouvait-il « *donner un visage aux Irakiens* » ? Et encore, que disait ce visage ? Une remarque de l'artiste et théoricien Jalal Toufic concernant la guerre en Irak me revint à l'esprit. Comme les amants franco-japonais de la scène inaugurale d'*Hiroshima mon amour*, Toufic évoque cet impossible vivant qui œuvre de l'intérieur le travail de mémoire et d'enregistrement, ce « *désastre immatériel* » qui menace de ruiner la possibilité même de témoigner de l'horreur de la guerre. « *Tu n'as rien vu en Irak... rien - non pas parce qu'il manquait d'images [...] mais parce que ces*

images étaient insoutenables au regard, comme inaperçues alors même que nos yeux se portaient sur elles ; ou parce que cette guerre était un désastre démesuré, les images se retirant à sa suite. » Redonner un visage, c'est peut-être ainsi répondre de ce « *rien* » qui efface les traits d'une tradition, de ce retrait où se lit l'empreinte vivante d'une communauté.

Devant l'imminence de la guerre, Abbas Fahdel raconte que s'imposa la nécessité de retrouver sa famille et ses amis proches, qu'il avait quittés quinze ans plus tôt à l'issue du conflit qui opposa l'Irak à l'Iran (1980-1988) pour entreprendre des études de cinéma à Paris. Souvenons-nous de la grande machination par les services de renseignement américains, accompagnée d'une campagne de propagande et de désinformation, à savoir si oui ou non l'Irak possédait des armes de destruction massive. Muni de sa caméra, Fahdel atterrit à Bagdad en février 2002 pour documenter ce moment historique dans une clandestinité totale, ne détenant aucune autorisation officielle. Dans un entretien accordé à la revue *Ballast*, il confie à ce sujet avoir

affirmé qu'il réalisait un documentaire sur son ami, le célèbre acteur irakien Sami Kaftan. Pour échapper à la censure exercée par le Ministère de l'information, il demanda à l'attaché culturel de l'ambassade de France à Bagdad de transmettre pour lui les quelques cassettes susceptibles d'être confisquées, ce que celui-ci accepta avec générosité pour soutenir le projet de Fahdel. Un an plus tard, la guerre n'avait toujours pas eu lieu et Fahdel rentra en France pour la naissance de sa fille. Or, contre toute attente, dans les jours qui suivirent son départ, soit le 20 mars 2003, la guerre se déclencha. Fahdel n'avait alors d'autre choix que de revenir, cette fois, par la « route de la mort » qui traverse le désert entre la Jordanie et l'Irak - empruntée notamment par les journalistes étrangers ainsi que par les pillards. En l'espace de quelques semaines seulement, le pays s'était métamorphosé : l'armée américaine avait renversé le régime, Saddam Hussein était désormais en fuite et le peuple semblait dans un chaos qui persiste encore aujourd'hui et qui a mené à la formation de l'État islamique en 2006.

Il aura fallu dix ans au cinéaste avant de revoir les images qu'il avait filmées et débiter le montage de ce qui est devenu *Homeland, Irak année zéro*. Comme il en témoigne avec un chagrin encore vif, le décès tragique de son neveu de 11 ans Haidar, figure centrale du film atteint par une balle perdue lors du tournage, avait rendu insupportable le traitement des images. C'est en vue du dixième « anniversaire » de l'invasion de l'Irak que s'est manifestée la volonté de montrer qui *sont* les Irakiens en marge des stéréotypes identitaires. Avant la projection, Fahdel a expressément divulgué la dernière scène du film, soit la mort brutale de son neveu, se refusant à tout sensationnalisme au profit d'un regard informé et attentif. Quiconque a fait l'expérience du décès d'un être cher sait combien ses objets ou ceux qu'il utilisait gagnent en profondeur, soudain animés d'une présence qui est celle de la mémoire active. Fahdel ne le sait que trop bien. Et le montage du film nous amène précisément à ressentir cette conscience historique qui dote chaque instant de la vie d'une intensité effective. La forte intuition du cinéaste d'une transformation radicale de l'Irak et son souci de la trace, qui l'incline à capter minutieusement les détails du quotidien, participent de ce sentiment.

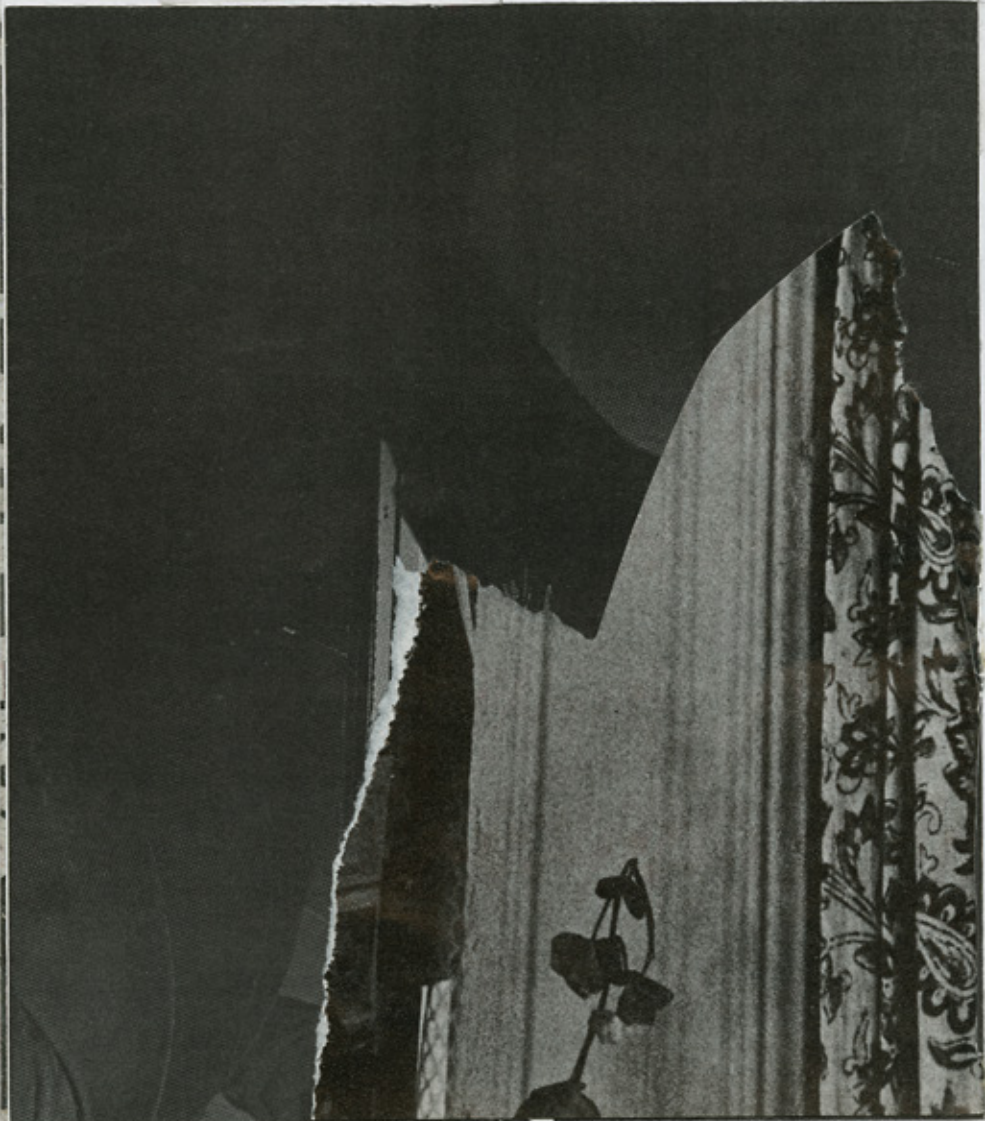
Primé par plusieurs festivals (Visions du Réel, RIDM, 2015), ce film d'une durée de 5h34, divisé en deux parties, « Avant la chute » et

« Après la bataille », peut certes s'envisager comme une tentative de documenter, mais il s'agit davantage de *sauver* ce qui de la vie irakienne pourra encore apparaître sous le regard d'autrui. C'est au sein de la réalité quotidienne de sa famille, regroupant ses neveux, ses nièces, son frère, sa sœur, son beau-frère, quelques amis, etc., que le cinéaste a choisi de nous transporter. Véritable immersion dans l'intime de la famille en train de prendre le petit déjeuner, de regarder la télévision et les fameux discours de Saddam Hussein, d'aller au marché, de visiter le musée, etc. En toute simplicité, ces moments se vivent sur fond de guerre à venir et à laquelle se préparer : il faut griller le pain, *scotcher* les fenêtres, emmagasiner des provisions telles que le riz, les légumes secs, l'huile, etc. Dans le jardin, plusieurs hommes s'entraident pour creuser un puits qui offrira de l'eau potable en cas de besoin. Haidar se charge de pomper l'eau pour l'éclaircir. Cela prendra trois jours, lui dit-on. Malgré la difficulté de la tâche qui le fatigue et dont il se plaint à sa grande sœur, son implication lui apporte du courage et participe au développement de sa conscience politique, ce qui n'a rien d'évident dans le contexte d'un régime dictatorial. Cette transformation s'affirme dans la deuxième partie lorsque, chez le vendeur d'armes, Haidar prend position contre l'ancien régime, refusant le discours élogieux tenu par le vendeur : « *If Saddam returns, I would not dare to sell*

weapons. We only obey force. Democracy is not for us. » Haidar réplique avec ardeur que son oncle a été tué par Saddam Hussein sans aucune raison valable. Était-ce vraiment mieux ? Il faut savoir que ce sont les sunnites qui dominaient la scène politique jusqu'à sa chute, et ce, malgré leur minorité dans le pays. Or, les groupes négligés par le régime (chiïtes, kurdes et chrétiens) entretenaient l'espoir d'une vie meilleure avec l'arrivée des Américains. Leur paix n'est toutefois jamais advenue : non seulement les conditions de vie, même pour une famille aisée comme celle du cinéaste, se sont détériorées, mais surtout, ces communautés ont été exposées à leur impouvoir. Tous les Irakiens étant perçus comme un danger potentiel par l'armée américaine en place.

Cet exemple illustre bien ce à quoi Fahdel nous donne accès dans son film : les expériences vécues de la guerre par des Irakiens, qu'il s'agisse des membres de sa famille ou de personnes rencontrées durant le film, sans distinction d'allégeances religieuses et politiques. En soulevant ainsi la question de l'individuation, le travail du cinéaste fait écho au propos élaboré par le psychanalyste et professeur Fethi Benslama dans *La guerre des subjectivités en Islam* (2014). Trop facilement, selon lui, le *sujet* a été écarté des études concernant l'Islam – entendu ici comme civilisation –, comme si les musulmans ne pouvaient avoir « *d'expériences de soi actives dans leur condition*

**Les Irakiens avaient-ils jamais disparu
du regard d'autrui ?
Comment, par son geste cinématographique,
Fahdel pouvait-il
« donner un visage aux Irakiens » ?**



présente, ni de processus de subjectivation produits par leur culture et par leur histoire, et encore moins d'inconscient ». Depuis une vingtaine d'années, Benslama s'interroge dans nombre de ses recherches sur les « *modes d'être sujet* » dans le monde musulman contemporain, lequel correspondrait à une situation pouvant être qualifiée d'« *état de guerre* ». L'auteur insiste sur la distinction entre le sujet fait par la guerre et le sujet qui s'y livre volontairement, s'intéressant au premier afin d'éclairer les forces qui ont façonné depuis la fin de la période coloniale ce qu'il nomme la « *guerre des subjectivités* » et d'en comprendre le tournant radical depuis les années 1970. L'éclatement du « *sujet musulman* » provoqué par un bouleversement spirituel et éthique dans le passage vers la « *modernité* » suggère, selon l'auteur, une « *cassure historique axiale* ». Le choc colonial et l'impact des Lumières suivis de la dissolution du fondement du concept de sujet en éléments disparates, détachés subjectivement, continuent de produire des effets sur la psyché collective. Cette fragmentation – de nature philosophique et théologique – jusqu'au cœur de l'individu rappelle le processus connu sous le nom de « *libanisation* » en référence à la guerre civile.

La seconde partie du film, composée majoritairement de scènes d'extérieur, présente avec subtilité la situation avec laquelle l'Irakien est aux prises et qui est susceptible de le fragiliser. En voiture, Fahdel nous convoie sur une terre hostile où le chaos se mêle à des paysages de ruines. Au lendemain de la chute du Parti Baas de Saddam Hussein, des centaines de partis politiques se sont constitués, la désorganisation de l'armée a donné lieu à la formation de groupes jihadistes contre l'occupation américaine, des pillards en ont profité pour s'enrichir tandis que l'armée américaine a tué des civils et bombardé des infrastructures com-

me la radio nationale et l'Office national du cinéma et du théâtre irakien. Cette situation n'a fait que renforcer le mythe identitaire religieux qui prétend, ainsi que le montre Benslama, fonder le sujet et qui « *prend ici et là la forme d'une psychose de masse anéantissant des processus de subjectivation, libérant des forces de destruction* ».

Résister au retrait de la tradition

« *Nos visages témoignent les uns aux autres de l'infini* »
Fethi Benslama, *La guerre des subjectivités en Islam*

Un des moments décisifs du film est à mon avis celui où l'acteur Sami Kaftan, l'air nostalgique, erre dans les décombres du bâtiment qui fut l'Office national du cinéma et du théâtre, découvrant les pellicules détruites, les tables de montages désaffectées, les costumes délabrés. Une fois sorti dans le couloir sombre au bout duquel pointe la lumière du jour, évoquant la *camera obscura*, il prononce ces mots pleins d'espoir : « *La tâche de l'artiste est d'éclairer le chemin. Mais certains ont réussi à plonger ce lieu de lumières dans l'obscurité. Mais je l'espère, l'obscurité ne durera pas, et le cinéma irakien va revenir à la vie, ainsi que tout ce qui a été détruit.* » Cette scène touchante et essentielle dans les ruines d'archives met en lumière le geste du cinéaste et ce qu'il accomplit. Le film d'Abbas Fahdel n'est-il pas ce cinéma irakien qui reprend vie ?

Le concept de « *retrait de la tradition suite au désastre démesuré* » élaboré par Jalal Toufic peut servir à élucider cette question de la « *résurrection* ». Dans son essai « *Générique compris* », Toufic définit le désastre démesuré comme une perte par-delà la matérialité, par-delà le nombre de morts et la destruction de bâtiments. Le désastre démesuré implique donc nécessairement un retrait immatériel. L'auteur formule une question qui

l'amène à préciser la nature du retrait : « *Qu'avons-nous perdu, nous les penseurs, écrivains, cinéastes, vidéastes, peintres, musiciens, calligraphes arabes, après les dix-sept années de guerre civile au Liban ? Après l'invasion israélienne en 1982 ? [...] Après le ravage de l'Irak ? [...] Nous avons perdu la tradition.* » Pour l'auteur, la tradition se conçoit sur un plan virtuel. Elle permet d'accéder à ce qui nous rend singuliers en tant que communauté, et ce outre une langue commune, une origine ethnique ou une religion, dans le fait « *d'être tous affectés par le désastre* ». Ne pouvant être comprise comme ce qui du passé est simplement transmis de génération en génération, la tradition se rapporte à l'ensemble des conditions de possibilité qui font vivre ce passé dans le présent, et sont toujours susceptibles d'être réanimées. Selon Toufic, il reviendrait aux artistes, penseurs et écrivains de révéler ce qui a été perdu, de ressusciter ce qui n'est plus accessible et ce faisant, d'intervenir implicitement pour prévenir la possibilité d'un désastre démesuré et d'un retrait potentiel de la tradition.

Homeland, Irak année zéro ne nous amène pas à chercher une interprétation. Les images nous émeuvent au sens premier d'une « *mise en mouvement* » qui peut s'entrevoir comme un bond hors de soi, de ses jugements, de ses idées, etc. En interrompant momentanément notre monologue intérieur, le film nous convie à expérimenter le temps, hors de ses liens, à l'écoute de *ce qui arrive* face aux images qui annoncent la « *renaissance* » du jeune Haidar. Nous savons d'avance qu'il mourra. Son apparition, aussi cruelle soit-elle puisque vouée à une mort prochaine et inéluctable, devient une puissance en ce qu'elle nous rend l'inoubliable de son visage comme celui d'un ange, comme une manière de résister à la dissolution de ce qui lie les Irakiens entre eux et à eux-mêmes. ■



LIBRAIRIE
CARCAJOU



401 boulevard Labelle
Rosemère, Québec
450-437-0690

3100 boulevard Concorde E
Laval, Québec
450-861-8550

www.librairiecarcajou.com

Illustration: Benoit Tardif, Colagene.com

Rémy Gagnon

LE REGARD QUI ÉCOUTE

Variation sur le récit philosophique



PHILOSOPHIE
CONTINENTALE

NOTA
BENE

Olivier Ducharme et Pierre-Alexandre Fradet

UNE VIE SANS BON SENS

Regard philosophique sur Pierre Perrault



PHILOSOPHIE
CONTINENTALE

NOTA
BENE

NOTA BENE

DANS LA SÉRIE
PHILOSOPHIE
CONTINENTALE

Le but? Ouvrir une voie autre : celle du regard qui écoute. *Comment mieux regarder, pour mieux habiter?* Telle pourrait être la formule qui résume cet essai.

« Peut-être le premier [livre] à plonger si profondément, depuis Gilles Deleuze, dans la pensée et l'œuvre du grand documentariste, au-delà de sa légende. »
Jean-François Nadeau, *Le Devoir*

www.groupenotabene.com

Bertrand Gervais, titulaire
Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal

La Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques ALN | NT2 étudie les effets de la transition d'une culture du livre à une culture de l'écran et de l'image, passage qui nous conduit à repenser nos méthodologies de recherche en arts et en lettres, nos pratiques de création, de même que nos stratégies de diffusion.

Pour marquer son inauguration officielle, ALN | NT2 vous convie à une série d'événements sur le thème des narrations contemporaines, en collaboration avec le Leverhulme International Network for Contemporary Studies de l'Université de St-Andrews en Écosse et bleuOrange.

NARRATIONS

CONTEMPORAINES

Brouhaha, les mondes du contemporain

Rencontre avec Lionel Ruffel à l'occasion de la parution de son essai *Brouhaha, les mondes du contemporain* (Verdier, 2016)

27 avril 2016, 18h00

Librairie Le Port de Tête

262 Avenue Mont-Royal Est, Montréal, H2T 1P6

Narrations contemporaines: écrans, médias et documents

Colloque international

28 et 29 avril 2016, de 9h00 à 17h00

Université du Québec à Montréal, salle PK-1140

201 Avenue du Président-Kennedy, Montréal, H2X 3Y7

Écris-tu? Le littéraire numérique sur scène

Soirée de lectures et de performances bleuOrange

29 avril 2016, 20h00


EcoMusée du Fier Monde

2050 rue Amherst, Montréal, H2L 3L8

ENTRÉE LIBRE ET
GRATUITE

Pour nous joindre:
aln-nt2@uqam.ca

Site web du colloque:
lincs-aln@uqam.ca



KIOSQUE NUMÉRIQUE

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

Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web de la SODEP.

**LA CULTURE
EN REVUES**

SODEP.QC.CA

Conseil des arts
et des lettres
Québec 



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada 