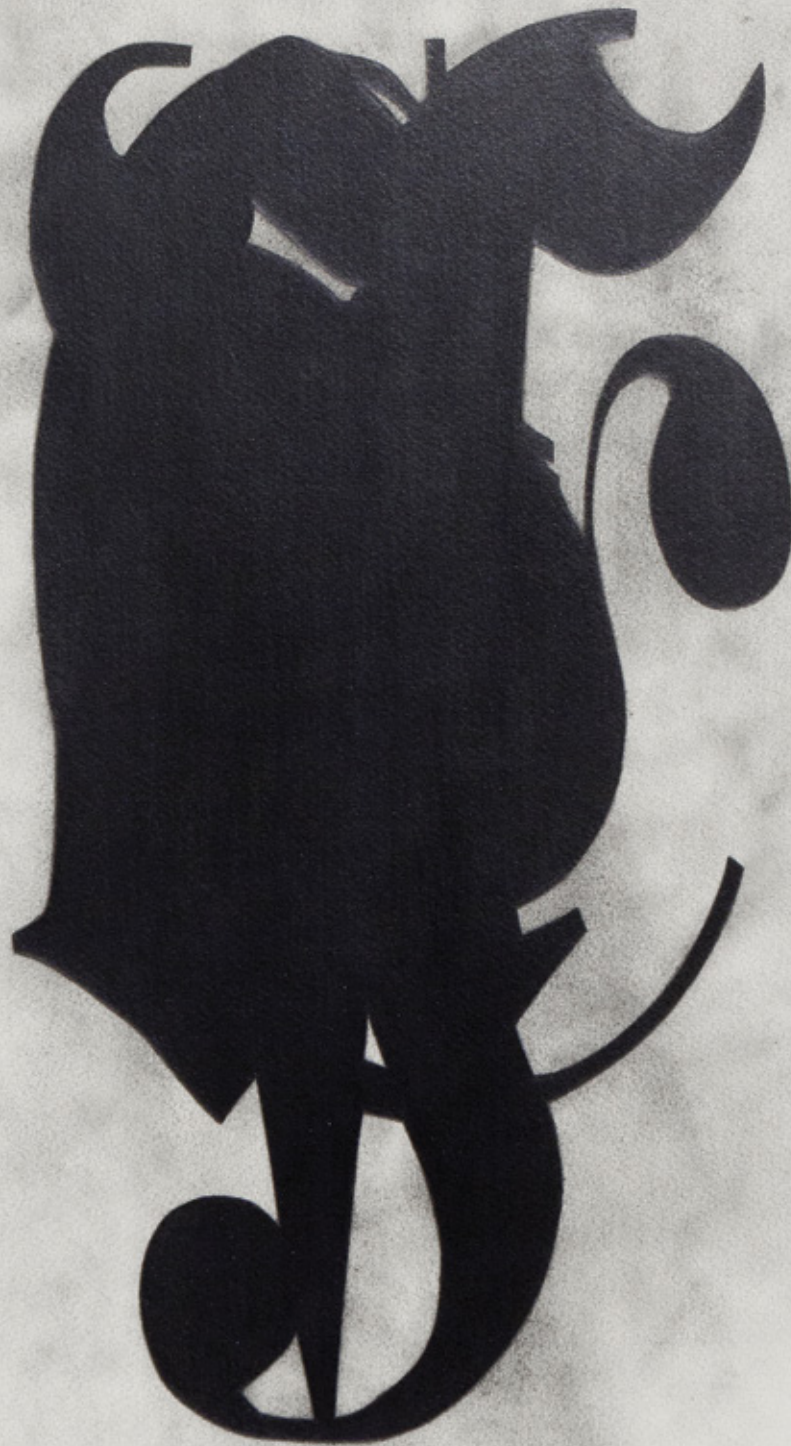


SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

Dossier *La traduction omniprésente mais transparente* Formes de vie/politique du présent
Yves Citton *Nouvelles polarités politiques : les Automobilistes* Portfolio **Carl Trahan**

12,95 \$ 258AUTOMNE2016





Histoire des pensionnats indiens catholiques au Québec

Le rôle déterminant des pères oblats

HENRI GOULET

Les Presses de l'Université de Montréal

Fady Fadel et Cynthia Eid

Quelle justice internationale au Proche-Orient?

Le cas du Tribunal spécial pour le Liban



Les Presses de l'Université de Montréal



Une guerre sourde

*L'émergence de l'Union soviétique
et les puissances occidentales*

MICHAEL JABARA CARLEY

Les Presses de l'Université de Montréal



paramètres

Serge Brochu, Natacha Brunelle et Chantal Plourde

Drogue et criminalité

Une relation complexe

TROISIÈME ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE



Les Presses de l'Université de Montréal

DIRECTEUR

Sylvano Santini

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Jean-François Hamel
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 RUBRIQUES

Antonio Domínguez Leiva
Érik Bordeleau

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES

Pascale Matuszek

**DIRECTION ARTISTIQUE,
CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE**

Olivier Hallard
komnoo.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

COORDONNÉES

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

DISTRIBUTION

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN : 978-2-924359-15-0

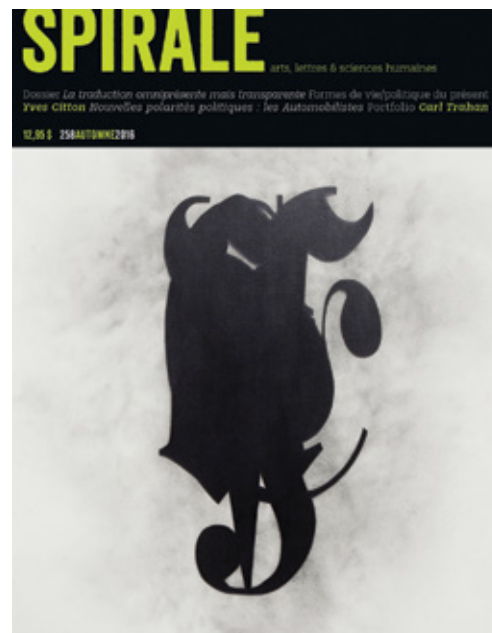
DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION

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

* Portfolio

Page 15, **Carl Trahan**,
L'ombre des mots (Par Bernard Schütze)

Entre 2005 et 2012, Carl Trahan a élaboré un travail en arts visuels portant sur les langues et la traduction lors de séjours de résidence à Helsinki, Paris et Rome. À Berlin, où il a vécu plus de six ans, cet intérêt s'est enrichi d'une volonté de mieux saisir certains maux qui ont accablé l'Europe au XX^e siècle. Depuis 1994, après avoir obtenu une maîtrise en arts visuels de l'UQAM, l'artiste expose son travail multidisciplinaire au Canada et en Europe. En 2016, il recevait le Prix en art actuel du Musée national des beaux-arts du Québec, qui lui consacrera une exposition au printemps prochain.



En couverture : 7 (*les mots les plus terribles du national-socialisme*) (détail), 2009
Dessin extrait d'une série de sept dessins au graphite
Photo : Guy L'Heureux

* Nos collaborateurs

Salah Basalamah
Pier-Pascale Boulanger
Jade Bourdages
François Brousseau
Karina Chagnon
Yves Citton
Gilbert David
Félix Deslauriers
Antonio Domínguez Leiva

Yves Gambier
Alex Gagnon
Dalie Giroux
Patricia Godbout
Martin Hervé
Simon Labrecque
Annie Lafleur
Daniel Laforest
Gilles Lapointe

Pierre Lavoie
René Lemieux
Jérémie Perrault
Pierre Popovic
Sathya Rao
Sylvano Santini
Bernard Schütze
Jean-Pierre Vidal

PARUTION DES MEMBRES DE L'ÉQUIPE SPIRALEAlice Michaud-Lapointe, *Villégature*, Éditions Hélotrope.**PRIX SPIRALE EVA-LE-GRAND**

Le comité de rédaction du magazine *Spirale* décerne le prix *Spirale* Eva-le-Grand 2016 à André Habib pour son essai *La main gauche de Jean-Pierre Léaud* (Boréal, 2015). Nous reconnaissons, dans cet essai, une archéologie aussi brillante qu'originale de la cinéphilie d'ici et d'ailleurs. En présentant les nombreux souvenirs du cinéma qu'il a accumulés sous la forme d'une multiplicité de voix anonymes, Habib nous permet non seulement de saisir le caractère topologique de la mémoire et l'inventaire sensible des amoureux du cinéma, mais aussi de concevoir l'envergure des communautés qui habitent le temps. Fidèle à sa tradition, *Spirale* remettra au lauréat une œuvre de l'artiste Jean-Pierre Aubé, dont la pratique a fait l'objet d'un Portfolio dans le magazine à l'automne 2015.

ERRATUM

Une erreur s'est glissée dans l'article « D'où viennent les romans ? » d'Anne Élane Cliche publié dans le numéro 257 (été 2016) de *Spirale*, à la page 74. Il manquait le mot « reprendre » dans une phrase. Il aurait fallu lire : « reprendre Florence consiste à déployer la texture de ce fantasme pour le traverser ». Nous nous excusons auprès de l'auteure.



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

érudit
www.erudit.org

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

sodep
Société de développement
des périodiques
multimédias québécois

* Sommaire

5	ÉDITORIAL <i>Danger</i> [par Sylvano Santini]	62	ENTRETIEN <i>Le combat d'un dessinateur de presse</i> Entretien avec Plantu [par François Brousseau]	77	<i>Le « vrai » et le reste. Plaidoyer pour les arts populaires</i> de Mélissa Thériault [par Pierre Lavoie]
6	FORMES DE VIE/ POLITIQUE DU PRÉSENT <i>Nouvelles polarités politiques : les Automobilistes</i> [par Yves Gitten]	65	ESSAI <i>La main gauche de Jean-Pierre Léaud</i> d'André Habib [par Sylvano Santini]	79	ROMAN <i>La fin d'un roman de famille</i> de Péter Nádas <i>Mélancolie</i> de Péter Nádas [par Martin Hervé]
9	75 d'Anna-Louise Milne [par Pierre Popovic]	68	<i>La médiocratie</i> d'Alain Deneault [par Félix Deslauriers]	82	<i>Le continent de plastique</i> de David Turgeon [par Jérémie Perrault]
12	AFTERPOP <i>Pokémon GO, dérives de la fantasmagorisation</i> [par Antonio Domínguez Leiva]	71	PHILOSOPHIE <i>Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social</i> de Cornelius Castoriadis et Paul Ricœur [par Alex Gagnon]	85	THÉÂTRE <i>Le faux pas de l'actrice dans sa traîne</i> d'Hervé Bouchard [par Jean-Pierre Vidal]
54	ARTS VISUELS <i>Hakapik</i> de Yoanis Menge [par Annie Lafleur]	74	<i>Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault</i> d'Olivier Ducharme et Pierre-Alexandre Fradet [par Daniel Laforest]	88	<i>Pour une politique du théâtre : faisons un rêve !</i> [par Gilbert David]
59	<i>Textes sur l'art. Articles parus dans Le Devoir (1955-1956) et autres écrits sur l'art</i> de Noël Lajoie <i>L'Actuelle, une galerie d'art non figuratif (1955-1957)</i> de Lise Lamarche, et al. [par Gilles Lapointe]				

Dossier La traduction omniprésente mais transparente. De la traduction en sciences humaines et sociales

27	Présentation [par Pier-Pascale Boulanger et René Lemieux]	34	<i>Translation Changes Everything: Theory and Practice</i> de Lawrence Venuti [par Simon Labrecque]	43	<i>Traversée du parking transatlantique des idées</i> Entretien avec François Cusset [par Jade Bourdages]
29	<i>Babel heureuse. Pour lire la traduction</i> d'Arno Renken [par Sathya Rao]	37	<i>Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée</i> d'Emily Apter [par Patricia Godbout]	47	<i>Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles</i> de Gisèle Sapiro [par Yves Gambier]
31	<i>Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction</i> de Jean-René Ladmiral [par Salah Basalamah]	39	<i>Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale</i> d'Homi Bhabha [par Dalie Giroux]	50	<i>Essais d'histoire de la traduction. Avatars de Janus</i> de Lieven D'hulst [par Karina Chagnon]

Danger

Outre les personnages mythiques de la Grèce, de la Syrie ou de Rome, Constantin Cavafis imagine, dans la solitude de sa maison, les jeunes hommes des faubourgs, des ruelles, des cafés et des tavernes qu'il a rencontrés dans sa « *jeunesse dissolue* ». « *Cette vie de débauche* » a façonné ni plus ni moins les exigences de sa poésie, les contours de son art, avoue-t-il. Le souvenir et la mémoire de la désobéissance et du désir côtoient, chez lui, une érudition aussi sûre qu'intempestive : Cavafis a une imagination vive qui, bien que tournée vers le passé légendaire ou celui, ardent, de ses jeunes années, empêche les impressions du présent d'obstruer les voies du futur.

Il est notoire que ses poèmes dénoncent l'intolérance, la suffisance des puissants et le racisme, condamnent le « *mépris des barbares qui est une idée barbare* », précise son traducteur. Cavafis attribue ces nuisances à l'étroitesse d'esprit, au manque d'imagination, qui emprisonnent l'individu dans « *de hautes murailles autour* » du moi. Son abnégation du présent, sa déconsidération de la vieillesse, son adoration du passé apparaissent d'un autre âge, comme ces vers dont seul le pessimisme est reconnaissable aujourd'hui : « *[...] la vie la meilleure / est celle qu'on ne peut pas vivre* » comme « *la musique la plus douce / est celle qu'on ne peut pas entendre* » [...]. » Malgré les apparences, Cavafis n'a pas l'âme mélancolique. Il trouve la vie exactement là où on croirait qu'il la fuit : dans la capacité de se représenter des images autres que celles que l'on nous donne à voir au présent, comme celles paralysantes du danger imminent.

Bien que la simplicité et le lachisme aient éloigné ses poèmes

du ton noble adopté naguère en poésie, ils leur ont imprimé une direction dont la justesse et la précision ne se démentent pas. « *Dévorés de peur, assaillis de doutes, / l'esprit tourmenté et les yeux pleins d'horreur, / nous nous évertuons à chercher ce que nous pourrions faire / pour écarter de nous le danger / l'inéluctable dont l'imminence nous terrifie. / Pourtant, nous nous trompons, ce n'est pas lui sur le chemin ; / les renseignements étaient faux / (ou nous les avons mal entendus, ou mal compris). / Une catastrophe, que nous n'avions pas imaginée, / fond subitement sur nous tel l'éclair / et à l'improviste - trop tard, maintenant - nous emporte.* » (« *C'est fini* », 1911)

Les images stupéfiantes du présent nous glacent l'esprit, nous empêchant d'imaginer la menace réelle, sans doute plus banale, moins spectaculaire, que les premières. Mais pour arriver à imaginer une catastrophe qui ne suscite ni la peur ni les tourments, il nous faut peut-être adopter l'esprit ensommeillé de l'âne, cet être « *merveilleux* », tel que Cavafis l'évoque à la fin de ce poème qu'il n'avait pas destiné à la publication : « *J'aimerais avoir une maison à la campagne / avec un très grand jardin - non pas tant / pour les fleurs, pour les arbres, et pour la verdure / (on les y trouverait, bien sûr ; rien n'est plus beau) / mais pour avoir des bêtes. C'est mon rêve d'avoir des bêtes ! / Au moins sept chats - deux tout à fait noirs, / et deux blancs comme la neige, pour le contraste. / Un grave perroquet, que j'écouterai / dire des choses avec emphase et conviction. / Pour les chiens, je pense que trois me suffiraient. / Je voudrais aussi deux chevaux (ils sont braves, les chevaux). / Et à coup sûr trois ou*

quatre de ces merveilleux, / de ces sympathiques animaux, les ânes, / qui resteraient là sans rien faire, à savourer leur bien-être. » (« *Maison avec jardin* », février 1917)

J'ai lu récemment, dans un fait divers, qu'une conductrice avait percuté à mort un âne qui dormait sur une route en pleine nuit. Sans vouloir lui manquer de respect, je l'imagine, juste avant l'accident, tourmentée par la peur d'un danger imminent, d'une catastrophe mondiale, qui ne lui permettait plus d'imaginer qu'un âne pouvait se trouver tout bonnement sur son chemin, se satisfaisant de lui-même.

Le jardin aux bêtes de Cavafis est à l'évidence une allégorie de la société humaine, dont le sens des « *sympathiques animaux* » n'est pas simple : sont-ils si merveilleux, car ils prennent le temps de rêver ou le sont-ils, ironiquement, parce qu'ils se contentent de leur état ? Plutôt que de trancher la question, j'aimerais me servir de leur comportement ambigu pour généraliser le fait divers évoqué plus tôt : l'âne sur la route a-t-il trompé la vigilance de la conductrice pour la même raison qu'on ne s'attend plus à rencontrer un être qui rêve debout ou qui dort sur ses deux oreilles ?

En imaginant la vie autrement que par l'entremise des informations qu'on nous communique, nous arriverions peut-être à distinguer les bêtes qui, assurément plus éveillées que les ânes mais moins sympathiques qu'eux, cachent leur suffisance derrière les images terrifiantes et menaçantes du monde. Ce sont bien elles qu'il faut imaginer sur notre route actuellement, car elles usent de la barbarie comme unique solution pour continuer à jouir de leur bien-être. ■

Nouvelles polarités politiques : les Automobilistes

Par Yves Citton

Dans certains pays européens (Allemagne, Suisse) sont apparus depuis quelques décennies des *Partis des Automobilistes*. Au sein de la constellation un peu fumeuse que les analystes autorisés qualifient de « populiste », ces organisations constituent une curiosité à la fois marginale et symptomatique. Au point qu'on pourrait y trouver une vérité profonde de ce qu'on classe trop rapidement sous le registre de

« la montée de l'extrême-droite » (en dépit du fait que ce soit souvent d'anciens électeurs « de gauche » qui votent pour elles).

Les Partis des Automobilistes sont certes fondamentalement « réactionnaires ». Ils « réagissent » contre toute une série de tendances observables au sein de nos évolutions sociales. Ce n'est pas un hasard s'ils identifient leur principal en-

nemi dans les prétendus excès de la conscience environnementale. Les écologistes n'aiment guère les conducteurs de voitures, et les automobilistes le leur rendent bien. Les Verts rendent les rues piétonnes, réduisent les places de parking, promeuvent les vélos et les transports en commun dont les voies réservées aggravent encore les bouchons. Ils limitent la vitesse sur les autoroutes, imposent des

**Un individu individualisé
par sa modalité de mouvement
au sein d'un certain type
de collectivité. L'automobiliste est isolé
par la carrosserie qui le protège
dans sa bulle microclimatisée, constituant
un phonotope renfermé sur lui-même.**

pots catalytiques et de coûteuses inspections des systèmes d'échappement. Tout semble réuni pour que les Partis des Automobilistes constituent le contrecoup réactif (nostalgique, conservateur, attardé) des progrès – très relatifs – des partis écologistes.

« L'automobiliste que je suis »

Le puissant ressort qui anime ces formations est toutefois bien plus profond qu'une simple identification politique. Leur populisme est davantage endémique que partisan. Si seule une portion limitée de l'électorat vote pour les Partis des Automobilistes (jusqu'à 30% parfois, dans certaines villes de Suisse), la force de ce mouvement tient à ce que, quelle que soit la couleur du bulletin que nous mettons dans l'urne, *nous sommes tous des automobilistes* dès lors que nous prenons le volant d'une voiture. Qu'est-ce donc que « cet automobiliste que je suis » – pendant crypto-fasciste de « *l'animal que je suis* » médité jadis par Jacques Derrida ? Un individu individualisé par sa modalité de mouvement au sein d'un certain type de collectivité. L'automobiliste est isolé par la carrosserie qui le protège dans sa bulle microclimatisée, constituant un phonotope renfermé sur lui-même. Il écoute son *talk-show* quotidien (Rush Limbaugh et cie) pendant qu'il est bloqué dans les bouchons de sa commutation banlieusarde journalière. Comment ne serait-il pas viscéralement *xéno-phobe* ? De par la situation objective dans laquelle il se trouve concrètement (et nécessairement) plusieurs heures par jour, tout autre humain lui apparaît fatalement comme une nuisance inerte faisant obstacle à son désir d'avancer, comme un être étranger à son petit cocon personnalisé, comme un concurrent en quête de la dernière place de stationnement (qu'il lui ravira sous le nez), comme une menace toujours susceptible de l'annihiler (ou de rayer sa carrosserie) par une manœuvre inconsidérée.

C'est le graffeur grenoblois signant ses œuvres The Sheepest qui fournit la formule complémentaire de l'expression derridienne évoquée plus haut : « *Je suis ceux que je suis.* » L'automobiliste, c'est aussi bien moi-même que celui que je suis ou celui qui me suit. Quoiqu'isolés chacun dans notre carrosse métallique, nous sommes tous dans le même bouchon – mais sous le mode de la rivalité haineuse plutôt que sous celui de la solidarité conviviale. Dès lors que, depuis de nombreuses décennies, la circulation de nos grandes villes tend de plus en plus à s'assimiler à un embouteillage permanent, *l'automobiliste que je suis est structurellement voué à haïr l'automobiliste que je suis.*

Nous sommes (ennemis) parce que nous nous suivons. La xénophobie – qui est donc aussi une auto-phobie – est à la fois endémique et épidermique, du fait de cette rageante proximité entre ce que je suis et ceux que je suis. Cette proximité a un nom : le bouchon. Si les bien-pensants ont l'impression que les électeurs des partis populistes sont souvent *bouchés*, c'est peut-être parce que leur pensée se forge en situation de bouchon.

L'observation en est banale : les plus patients et les plus bienveillants d'entre nous deviennent étonnamment vindicatifs et hargneux dès lors qu'ils prennent le volant. Tout autre être est instinctivement – ou plus exactement : structurellement – perçu comme *a priori* étranger aux règles du savoir-vivre et du savoir-conduire : situé hors de ma bulle, il ne peut que la faire éclater de par sa propension même à bouger par lui-même (à être un auto-mobile). Autrement dit : dans un bouchon, nous sommes tous bouchés. Ou encore : c'est le bouchon qui génère les bouchés.

Front National (France), Union Démocratique du Centre (Suisse), Pegida (Allemagne), FPO (Autriche),

Vlaams Belang (Belgique), Parti pour la Liberté (Pays-Bas), UKIP (Royaume-Uni), Tea Party (États-Unis) ne font que décliner sous divers drapeaux cette éthologie viscérale de l'animal automobiliste que je suis. Le réfugié, le migrant, l'immigré, tous sont perçus comme des auto-mobiles (ils bougent tout seuls, en direction de nos modes de vie privilégiés) qui nous menacent parce qu'ils nous suivent de trop près : ils vont nous ravir nos dernières places de stationnement, nos derniers emplois, nos derniers mètres carrés de surface habitable (loués ou vendus à des prix toujours plus vertigineux). Comment les accueillir avec bienveillance quand tout nous dit qu'ils vont aggraver l'embouteillage ?

Idéaltypes du néolibéralisme

L'Automobiliste, tel qu'il fait parti, est-il une métaphore de notre régime (néo)libéral ? Ou son apogée ? Son emblème ? Ou son code génétique ? Qu'est-ce qu'un auto-entrepreneur, sinon un automobiliste sans carrosserie, exposé à tous les accidents de nos embardées économiques ? Frédéric Lordon avait certainement raison de décrire les *Idealtypen* du néolibéralisme comme des « *automobiles joyeux* », comme des êtres qui se mettent en mouvement d'eux-mêmes pour poursuivre les biens que fait briller à leurs yeux le consumérisme capitaliste. La joie – après avoir servi d'étendard à des publicités pour BMW – semble toutefois tourner au vinaigre. Les embouteillages de nos routes et les engorgements de nos marchés du travail tendent de plus en plus à faire de chacun de nous un automobiliste frustré, parfaitement disposé à s'aligner derrière le premier conducteur venu (n'importe quel petit *Führer*) réclamant le renvoi de tous ceux que je suis, ainsi que de tous ceux qui seraient tentés de me suivre de trop près sur les routes de la prospérité.

Les Partis des Automobilistes ne sont donc pas des formations politiques conjoncturelles, ramassant périodiquement le tiers des choix électoraux

avant de retomber dans l'oubli (ou les divisions partisans), jusqu'à la prochaine montée d'urticaire. Ils sont le symptôme épisodique d'une irritation permanente due à la disposition effective de nos modes de mouvement, de coexistence, de coproduction – mais plus précisément encore de nos modes de *collaboration* et de nos modes de *communication*.

Le populisme xéno-phobe qui gagne tellement en ampleur dans les farces électorales des dernières décennies ne saurait en effet être identifié à une tendance inhérente à un « peuple » dont le principal défaut serait d'être irréfléchi, insuffisamment éduqué, immature ou intellectuellement paresseux. Ce ne sont pas les lumières de la raison qui dissiperont les spectres des petits fascismes quotidiens – mais des transformations d'infrastructures dans ce qui constitue (et retisse quotidiennement) nos milieux d'existence. Les détestations xéno-phobes, les replis individualistes, les frustrations existentielles sont malheureusement assez « rationnels », au sens étymologique de la *ratio*-proportion : à l'échelle de l'embouteillage dans lequel je suis empêché et agacé par celui que je suis, il est finalement assez rationnel de considérer l'autre comme mon rival et mon ennemi. Moins il y en aura, mieux je me porterai (rapidement là où je souhaite aller). Dans l'espace concret du bouchon, notre rapport-*ratio* est tel que mon bien-être est inversement proportionnel à la présence des autres. C'est cette infrastructure spatiale de l'embouteillage, génératrice de frustrations difficiles à ignorer, qui nourrit les affects et les idéologies de l'Automobilisme.

L'idolâtrie du bouchon

Il est bien entendu vrai et nécessaire de rappeler que je ne pourrais aucunement être celui que je veux être sans avoir à suivre ceux que je

suis. Il suffirait d'y réfléchir un peu ou de poser les bonnes questions pour constater que celui qui me bouche présentement la route va travailler dans la centrale électrique qui me permettra d'éclairer ma maison ce soir. Ou que, si j'étais seul au monde, je pourrais sans doute faire du 120 km/h sur le périphérique, mais je ne saurais ni comment cuire mon pain, ni comment réparer ma connexion à internet, ni où trouver de l'essence pour continuer longtemps à jouir de la vitesse. Les moralistes ont bien sûr raison de dire que je ne suis ce que je suis *que par la médiation de* tous ceux que je suis.

Tout cela est sans doute vrai, mais reste terriblement abstrait. Ces autres dont j'ai besoin parce qu'ils collaborent à produire mes conditions de vie, je ne les vois nulle part comme tels dans mon bouchon. Ce que j'ai sous les yeux, ce ne sont que des automobiles embouteillées – et m'embouteillant. L'idéologie automobiliste n'émane ni d'une mauvaise volonté ni d'une bêtise inhérente au bas peuple, mais bien de *ce qui tombe sous nos sens*.

Or, dans nos vies du troisième millénaire, profondément artificialisées, ce qui tombe sous nos sens n'a rien de naturel. Cela résulte de deux grands régimes de causalité structurale. Le premier a pour nom savant *capitalisme néolibéral obsédé d'austérité*. Son petit nom plus familier pourrait être *idolâtrie du bouchon*. Que fait-il aujourd'hui, sinon boucher les flux dont dépend sa survie (et un peu la nôtre aussi, malheureusement) ? Il condamne comme « dépense » ce qu'il devrait favoriser comme « investissement » ; il étouffe au nom du « remboursement » (financier) ce qu'il devrait déployer au nom du « progrès » (social, environnemental). C'est lui qui nous embouteille – en nous transformant tous en auto-entrepreneurs, mis en rivalité dans un contexte d'engorgement, et en

détricotant tout ce qui nous faisait tenir ensemble de façon solidaire. Nous votons comme des bouchés parce que le néolibéralisme nous enferme dans les bouchons – et les plus bouchés de tous sont sans doute ceux qui continuent à légitimer les politiques de privatisation et d'austérité tous azimuts.

Mais ce qui tombe sous nos sens relève également d'un second grand régime de causalité structurale, qui a pour nom *mass-médias*. Du matin au soir, ce qui circule le plus massivement dans nos journaux, nos radios et nos écrans *bouche* activement notre horizon collectif. Terrorisme et sécurité ? Chômage et croissance en berne ? Déficit et agences de notation ? Il n'est même pas besoin de parler d'immigration ni de montrer des colonnes de réfugiés pour faire tomber sous nos sens l'évidence que nous sommes pris dans un bouchon, que je suis le rival de celui que je suis ou qui me suit, qu'un excès d'automobiles concurrentes est à blâmer pour mon immobilité. Multiplier les images d'auto-mobiles basanés s'échouant sur les côtes européennes ne peut qu'exacerber cet effet Larsen généralisé, déjà bien décrit par Jean Baudrillard. Mais les fantasmes d'invasion que cela agite viennent de bien plus loin : c'est l'ensemble de notre double bouchon socioéconomique et médiatique qui suinte spontanément d'une xéno-phobie systémique. Même si certains parviennent à y résister mieux que d'autres, nous sommes tous des Automobilistes embouteillés dans ce double bouchon. Nous ne nous en sortirons pas sans le faire imploser...

(C'est précisément ce à quoi s'attachent ceux que l'on situera au pôle opposé à celui des Automobilistes – et que l'on qualifiera dans le prochain article de « Médialistes »...) ■

Du passé, faisons table rase

Par Pierre Popovic

75

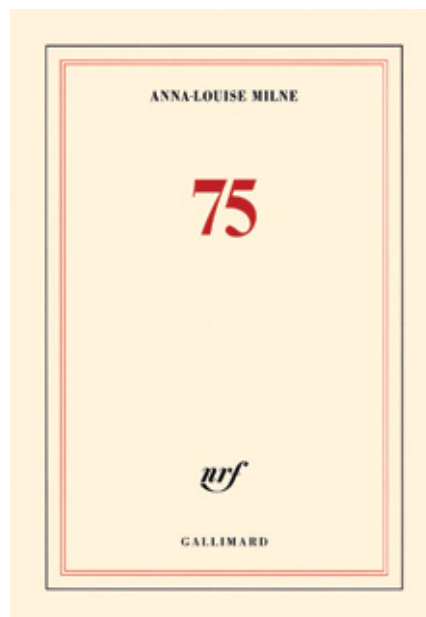
d'Anna-Louise Milne

Gallimard, 2016, 203 p.

Un choc, une impudeur vite regrettée et le hasard d'un nombre ont catalysé le projet qui anime 75.

Le choc ? Celui éprouvé par la narratrice de ce « *roman sans fiction*¹ » lorsque des « travaux de réhabilitation » entreprennent une rue anodine du nord-est de Paris. Cette rue, qui taille petit et que l'abandon a presque muée en impasse, nul ne lui prêtait attention, nul ne la marchait par plaisir, nul n'y allait par choix, même pas les candidats aux élections, c'est tout dire. La narratrice passait régulièrement à sa proximité et la connaissait, mais ne s'était jamais vraiment intéressée à elle. Ce sont les commencements des travaux qui vont l'attirer et la conduire à suivre la longue phase de démolition des immeubles, des murs, des trottoirs, des aménagements de voirie.

L'impudeur vite regrettée ? Celle consécutive au portrait que cette passante devenue curieuse tire à l'improviste d'une vieille dame, surprise par l'objectif alors qu'elle observe le devenir de sa rue par la porte entrebâillée de sa maison. D'un regard sec, la photographiée fait savoir à la photographeuse qu'elle n'apprécie pas le fait d'être transformée en spécimen rudéral pittoresque, de surcroît sans que lui soit demandé son avis. Dans le récit, cette fière ancienne s'appelle Mme Fr. Tous les habitants de la rue présentés auront des noms



ainsi réduits à deux lettres. Si cette miniaturisation est la trace d'une volonté de respecter leur vie privée et leur personne, elle signale aussi la violence de l'agression qu'ils subissent de la part de ces dinosaures hurleurs que sont les grues, les brise-béton, les pelles lourdes, les broyeurs hydrauliques. L'identité civile et citadine associée à l'accoutumée une adresse à un nom. Celle-ci détruite, celle-là dévisse, et Balzac lui-même ne parvient plus à concurrencer l'état civil, manière de dire que les conventions du roman réaliste sont ici rejetées, car elles s'avèrent impuissantes à décrire la déglingue intime et multiforme qui accompagne les chantiers.

Un nombre complexe

Le hasard d'un nombre ? Celui de 75. Pour la passante incongrue, ce nombre a des résonances singulières. Elle va trouver Mme Fr., lui présente ses excuses pour le portrait chapardé, fait sa connaissance et celle de son mari, M. Fr. Par leur intermédiaire, elle commence à découvrir ce qu'est et ce que ce fut cette rue anonyme. Un déclic se produit quand la vieille dame lui dit qu'il y a 75 ans qu'elle habite en cet endroit. Le chiffre lui-même produit une déflexion en son cœur et son esprit, en ce sens qu'il la distrait de l'immédiateté de ce qui se passe et a lieu (la casse générale) pour ouvrir un large spectre mémoriel. 75 est le numéro qui, à la suite du réaménagement de l'ancien département de la Seine², est officiellement devenu celui du département de Paris, en 1975. Des souvenirs lui reviennent à partir de ce « *compromis exact entre cinquante et cent* ». D'aucuns sont liés à l'enfance et aux vacances qui l'emmenaient, elle qui venait d'Écosse, dans de longs voyages en voiture vers le sud de la France, durant lesquels elle passait le temps en notant les numéros des plaques d'immatriculation des autos, troublée de voir un peu partout ce « 75 » qui évoquait pour elle une ville étrange, toujours annoncée, mais jamais atteinte, puisqu'elle était systématiquement contournée pour aller au plus

vite. D'autres le sont au hasard, à l'exemple de l'impression causée jadis par l'annonce que l'espérance de vie des femmes était désormais de 75 ans, dit plus spectaculairement : de trois quarts de siècle ! Or, le geste même de la démolition jure avec cette richesse polymémorielle du chiffre. Une rue à ce point délaissée n'est plus vraiment liée à la ville qui l'entoure, et, pour qu'elle soit détruite, il ne faudra pas 75 années, mais quelques mois. Cette contradiction spatiotemporelle, la jeune femme

lui dérobe ce que j'appellerai le sens du temps. Son insatisfaction intérieure s'intensifie quand, du sympathique et décidé Christopher, un jeune chef d'équipe chargé du tri des déchets sur le chantier de démolition, elle apprend que les résidus de la vie quotidienne des habitants d'hier et de naguère (« *papiers, tissus, bouteilles, vieux matelas, seringues, toute la triste archéologie [des] lots longtemps abandonnés* ») seront enterrés, et que l'on construira les nouveaux immeubles et îlots par-dessus.

de ruine. Il efface, il supprime, il dématérialise, il ensevelit, fait de la modernité une antiquité touristique, et tout le reste est littérature (numérisée). L'écriture de Milne va à l'encontre de cela. Les dernières pages du texte montrent la narratrice en train de prendre une longue série de photographies de morceaux du dernier mur, à la veille d'être abattu, dans le but de les réunir plus tard en fresque, en une sorte d'installation³. En clair, il s'agit ici de saisir les ruines potentielles brillant une dernière

**il s'agit ici de saisir
les ruines potentielles
brillant une dernière fois à l'instant
de leur destruction imminente.
Pour y parvenir, il a fallu trouver un phrasé,
et il est remarquable par l'équilibre qu'il atteint
et garde entre la délibération intérieure,
la précision clinique de la description
des choses vues et de fascinants
élans de prose poétique**

la ressent profondément. Elle pense à cette femme qu'elle a vue un jour, qui hurlait de désespoir d'avoir tout perdu à la suite d'un tremblement de terre. Elle observe un frêne en bord de rue, tourmenté et bouleversé par le vent, mais lui résistant, quand bien même son destin est scellé. Ces images lui indiquent qu'il y a eu et qu'il y a là, devant elle, de l'histoire, de la souffrance, de la vie qu'il serait trop simple et choquant de se contenter d'anéantir et d'ignorer. Elle a dès lors le sentiment que la transformation brutale de la rue en « zone » (de réhabilitation) lui enlève et lui cache quelque chose,

La qualité des ruines est d'avoir des habitants

À partir de là, la passante se mue au gré des pages en flâneuse étonnée, en badaude nerveuse, en photographe de ce qui n'est presque déjà plus, en reportrice fouailleuse, en sociologue de terrain, en historienne benjaminienne. Walter Benjamin voyait de l'héroïsme dans la façon dont le poète baudelairien transformait en poésie les déchets produits et les ruines créées par la modernité. Il y a de cela dans le travail d'Anna-Louise Milne, à ceci près que 75 montre avec force que le XXI^e siècle refuse l'idée même

fois à l'instant de leur destruction imminente. Pour y parvenir, il a fallu trouver un phrasé, et il est remarquable par l'équilibre qu'il atteint et garde entre la délibération intérieure, la précision clinique de la description des choses vues et de fascinants élans de prose poétique, à l'exemple de ce passage : « *Les marchands à la sauvette s'installent déjà sur le trottoir devant le kiosque à journaux. Plus loin, le marché bat son plein. La circulation devant l'entrée encombrée du métro s'intensifie. Les wagons au-dessus de ma tête jettent leurs ombres géométriques, qui s'étirent, s'allongent sur les*

vitres translucides de la station du métro aérien. Dans le square, quelqu'un a encore accroché des chaussures dans les arbres. Tout tourne, se balance, autour de moi dans cette confluence encombrée : cartons, papiers, gens, le soleil sur un rétroviseur, le regard des hommes seuls devant un café au comptoir avec moi, jamais les mêmes. Toujours les mêmes. Je suis ici comme sur un quai, et la ville me serre la main. » Le rythme même du texte et la force de ses images (« Ces trous clouent l'immeuble à la nuit qui l'entoure. ») excluent toute forme de nostalgie, mais disent une émotion contenue. Ce qui est en jeu, c'est le défi nécessaire de bâtir du neuf sous réserve de mémoire. Dès lors, comprendre cet espace en sursis, donner corps à ce qui reste de vie *in praesentia* deviennent des tâches morales et politiques. La démarche pour les mener à bien comprend trois... chantiers.

Premièrement, l'héroïne entre en dialogue avec les derniers locataires et les derniers usagers des murs qui vont être rasés, *squatteurs*, chômeurs, miséreux, réfugiés sans papiers. Un jour qu'elle organise une rencontre avec eux, les femmes présentes (elles sont toutes là, un seul des hommes est venu) jettent sur les documents qu'elle a apportés les photos qu'elles ont prises elles-mêmes de leur rue par le passé afin de montrer son état d'abandon aux autorités, et, par-dessus ces photos, elles étalent l'infinie paperasse épistolaire qu'elles ont reçue en retour. Difficile de lire cela sans ressentir un aigre goût de déjà-vu et une manière de honte. Ces résidents ont systématiquement averti la mairie de la dégradation des bâtiments, des problèmes d'eau, d'hygiène, d'électricité, etc. Résultat : aucun. Il a toujours manqué un papier, un document, un formulaire, un truc. Une intervention urgente (rétablir l'eau courante pour une famille, par exemple) prend des semestres si bien que la dégradation s'aggrave et qu'elle devient impossible. La patience, dit l'un des réfugiés, est

une vertu uniquement demandée aux pauvres. Qu'y a-t-il de mieux que d'exiger en retour d'une plainte quelques photocopies supplémentaires et réglementaires à des gens qui sont sans le sou ? La logique du pouvoir, en la circonstance, porte un nom : le pourrissement. Quand il sera trop tard pour réparer, la démolition sera donnée pour la seule solution et il faudra bien expulser les indésirables.

Deuxièmement, M. Fr. l'emmène un jour dans sa caverne d'Ali Baba, un grenier où elle découvre des monceaux de choses imprimées. Il y a là des piles de revues publiées dans ces années 1930 qui virent le développement de la presse populaire ; des livres publiés juste après 1945, appartenant à cette littérature qui n'avait pu sortir durant la guerre, des œuvres de Genet, Vian, Sartre, Lorca ; des tas de magazines des années 1950 jusque vers le milieu des années 1970, avec les illustrations et les photos couleur, *L'Express*, *Le Courrier de l'Unesco*, et puis *Paris-Match*, *Elle*, *Jours de France*, etc. En clair, la petite rue fut jadis effervescente. Elle était autrefois située à côté d'une très grande société d'imprimerie (M. Fr. y travaillait) et le quartier de la Chapelle, au nord-est de la ville, a vécu des décennies de cette industrie. Les travaux de réhabilitation en cours sont le dernier acte de la désindustrialisation du Nord-Est parisien. « Du passé, faisons table rase », chantait *L'Internationale*. « Mission accomplie, camarade ! », répondent les fossoyeurs de la « société salariale » (Robert Castel). 75 le montre avec une netteté méticuleuse : ce que l'équipe de Christopher enterre, c'est la mémoire d'une classe ouvrière, qu'il s'agit non plus d'oublier, car cela, c'est déjà fait, mais bien d'oublier qu'on l'a oubliée, et cet oubli de l'oubli⁴, c'est précisément ce contre quoi le texte s'écrit.

Aux rencontres avec les derniers habitants et à la recomposition de l'histoire concrète de la désindus-

trialisation s'ajoutent des mobilisations d'œuvres littéraires qui ont parlé de la rue, du quartier, quelquefois plus largement de Paris. Résonnent entre autres ici et là des séquences de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal* et leur autre « rue assourdissante »), de Zola bien sûr (voir l'incipit de *L'Assommoir*), de Céline et de Beckett (leurs pages sur les bombardements alliés de 1944-45 qui visèrent ce quartier et ses gares), de Fargue (*Le Piéton de Paris*), de Paulhan, de Duras, auxquelles il ne faut pas omettre d'ajouter Rilke et (*Les carnets de*) *Malte Laurids Brigge*, jeune exilé parisien sensible qui s'enfuit au spectacle d'une maison délabrée qui sera bientôt rasée. L'héroïne raconteuse d'Anna-Louise Milne, elle, ne s'est pas enfuie. 75 est nourri de cette mémoire littéraire urbaine et lui fait honneur. C'est à mes yeux un grand premier livre. Il affronte une question d'importance. L'époque présente nous offre un choix politique étrange face à l'histoire : devenir des poissons rouges qui ne retiennent rien ou devenir des éléphants qui ne peuvent rien oublier, ce qui revient au même et à « pitonner » *save* ou *delete* en un flux constant. Le texte de Milne refuse cette alternative. Il plaide pour des citoyens qui regardent à la fois devant et derrière, et qui mettent au service de leur esprit critique ce que la création littéraire et artistique a de plus inestimable : le désir de donner du sens au temps. ■

1 C'est ainsi que la quatrième de couverture le désigne.

2 Programmé en 1964, ce réaménagement avait pour principal objectif de cantonner le rayonnement potentiel du Parti communiste dans la nouvelle entité de Seine-Saint-Denis et de l'empêcher de prendre souche dans le centre parisien. Au bout du processus, en 1975, Paris s'apprête à retrouver un maire (ce sera Chirac, en 1977), et elle devient ville et département.

3 Ce dernier mur est en relation latente avec deux autres murs, celui de Berlin et celui des fédérés.

4 L'idée d'« oubli de l'oubli » me vient d'un souvenir lointain de Deleuze, probablement dans l'un des textes qu'il a consacrés à Michel Foucault.

Pokémon GO, dérives de la fantasmagorisation

Par Antonio Domínguez Leiva

« *L'humanité sera en proie à une angoisse mythique tant que la fantasmagorie y occupera une place.* »
(Walter Benjamin)

« *Y a pas que la vraie vie dans la vie.* » (Publicité pour un forfait ADSL)

C'est au cours du mois de pluviôse de l'an VI (soit fin janvier 1798) qu'Étienne Gaspard Robert, opérant, anglomanie oblige, sous le nom de Robertson, ouvrait dans le pavillon de l'Échiquier un spectacle intitulé *Fantasmagorie* (néologisme composite pour désigner une sorte d'« *assemblée publique de spectres* »).

Il l'annonçait, dans sa première publicité, comme suit : « *Apparition de spectres, Fantômes et Revenants, tels qu'ils*

ont dû et pu apparaître dans tous les temps, dans tous les lieux et chez tous les peuples. » Le succès fut immédiat, le spectacle séduisant le public du Directoire par une véritable fantasmagorisation du traumatisme collectif de la Terreur, officiellement clos avec la réaction thermidorienne.

D'emblée, ce nouveau dispositif s'érige en matérialisation machinique de la revenance qui obsède l'époque, née, avec la coupure révolutionnaire, durant un régime

d'historicité inédit (celui du progrès linéaire vers des avènements radicaux) mais littéralement hanté par celui qu'il supprime ; et ce, autant par des référents historiques explicites, tels que le culte néoclassique de la Rome républicaine, que par ceux, implicites et « monstrifiés », de la féodalité, de la superstition et, finalement, de la Terreur elle-même. Dès lors, la machine s'emballe et les effets de revenance se multiplient, comme en témoignent l'apparition des ombres de disparus dans la tourmente révolutionnaire et l'icône ultime de Robespierre, lequel, sorti de son tombeau, est terrassé et réduit en poudre par la foudre.

De Robertson à Benjamin

L'aspect nécromantique de la fantasmagorie hantée par la revenance révolutionnaire définit admirablement les angoisses qui traversent le Directoire et qui hanteront la modernité bourgeoise qui lui succédera. D'où le succès, que l'on dirait aujourd'hui viral, de ce nouveau dispositif : « [...] dès ce moment, la fantasmagorie devint un objet très commun ; et exécutée par des fantasmagores de toutes les classes, Paris ressembla aux



Champs-Élysées pour la quantité d'ombres qui l'habiterent, et il ne tenait qu'à une imagination un peu métaphorique de transformer la Seine en fleuve Léthé ; car les fantasmagores s'assemblèrent principalement sur ses rives, et il n'y eut pas de quai, ainsi que le dit quelque part Ducray-Duménil, qui ne vous offrît un petit fantôme au fond d'un corridor bien noir, au sommet d'un escalier tortueux », écrit Robertson dans ses savoureux *Mémoires*. De Paris, les « machines à fantômes » se répandirent à Londres, puis proliférèrent dans toute l'Europe, d'Odessa à Ceuta, avant de passer au Nouveau Monde, débarquant à New York dès 1803. Elles inaugurèrent une invasion de dispositifs visuels qui allaient marquer durablement un siècle pan-optique qui inventa la photographie (hantée aussitôt par les fantômes des sessions spirites et autres fantasmagories) et se conclut avec l'avènement du cinématographe, synthèse suprême de « l'hantologie » médiatique.

Est-ce un hasard si ce flot de dispositifs accompagne la fantasmagorisation du capitalisme telle qu'étudiée par Walter Benjamin ? Prolongeant la critique marxiste du fétichisme de la marchandise, Benjamin tente de cerner, à travers la figure métaphorisée de la fantasmagorie, comment l'idéologie se matérialise directement dans l'ordre sensible et dans l'espace public. Bien qu'il ne se penche pas sur ses dispositif et histoire (ce qui eût alimenté grandement ses réflexions), il fait de la fantasmagorie le terme-clé de son analyse culturelle du capitalisme industriel.

« Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelles et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie », écrit le philosophe allemand en introduction à son bref exposé du grandiose projet qu'il ne pourra mener à terme, *Paris, capitale culturelle du XIX^e siècle*. « Ces créations [...] se manifestent [dans l'immédiateté de la présence sensible] en tant que fantasmagories » : ainsi se présentent les « passages », « noyaux pour le commerce des marchandises de luxe » où « l'art entre au service du commerçant » et « la mode prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu'est la marchandise demande à être adoré » ; ainsi se présentent les expositions universelles, « école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle [...] [donnant] ainsi accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire ». Ainsi le flâneur, pour qui la foule où il se réfugie « est le voile à travers lequel la ville familière se meut en fantasmagorie » – laquelle inspire par la suite le décor des grands magasins, « qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires ».

Des kamis à Pikachu

Sorti en juillet 2016 et devenu automatiquement un phénomène viral planétaire, *Pokémon GO* semble réaliser la synthèse ultime entre

les fantasmagories robertsonienne et benjaminienne. Du dispositif original, il retient le pouvoir de revenance : on sait à quel point l'univers de Pokémon, inauguré par Satoshi Tajiri en 1996, relève du retour, dans le contexte du Japon postindustriel, des croyances populaires ancestrales du shintoïsme et, partant, du culte des esprits. Outre les références explicites au riche folklore des kamis, c'est l'esprit même de cet animisme qui inspire le jeu vidéo original et ses déclinaisons ultérieures. Mais il s'agit d'un animisme entièrement réarticulé à l'aune du fétichisme de la marchandise, au point de faire de ces esprits vidéoludiques (puis animés) les mascottes de l'une des plus grandes franchises de l'ère de la convergence médiatique. Leur extension à la nouvelle interface des téléphones intelligents parachève leur logique de transmigration médiatique et inaugure une nouvelle étape, proprement fantasmagorique, de leur évolution.

L'espace de la ville, déjà fantasmagorisé par la prolifération de simulacres, se voit doublement hanté par les créatures numériques, par le biais de petits écrans interposés. Comme les esprits projetés par les lanternes magiques ou imprimés sur les photos spirites, Pikachu et les siens animent des dispositifs qui nous donnent à voir l'invisible. Parallèlement, c'est le règne de la franchise qui s'étend, tout-puissant, sur le tissu même de la vie quotidienne, triomphant là où le précédent prototype, Ingress, avait relativement échoué – en transformant, qui plus est,

Sorti en juillet 2016 et devenu automatiquement un phénomène viral planétaire, Pokémon GO semble réaliser la synthèse ultime entre les fantasmagories robertsonienne et benjaminienne.

ses matériaux de base (des quêtes en réalité augmentée) pour les reconfigurer à la manière des Pokémon eux-mêmes, en une nouvelle version rendue virale par la force du *branding* (*stardust* tout aussi magique que celui, intradiégétique, qui « booste » les créatures).

Les réflexions critiques tentant de rendre compte du phénomène ont aussitôt fusé de façon tout aussi virale que les *pocket monsters* (plus que jamais littéralisés par la nouvelle technologie portable). Apologues et détracteurs de ces nouvelles « dérives » cybernétiques se sont aussitôt disputés dans les magazines culturels à la page et sur les réseaux sociaux, les uns vantant la redécouverte (voire la réappropriation), par les nouveaux (cyber)flâneurs, de la ville réinventée ; les autres constatant le triomphe ultime du Spectacle et du simulacre (variations de la fantasmagorie benjaminienne) sur les ruines du réel. Double mouvement rhétorique d'éloge ou d'éloge qui rejoue la dichotomie entre « *apocalyptiques et intégrés* », critiquée dès 1964 par Umberto Eco dans son ouvrage éponyme et auparavant annoncée par l'ambivalence de Baudelaire à l'égard de la modernité.

Dans la nouvelle fantasmagorie, érigée sur un assemblage novateur de dispositifs médiatiques et de procédés transfictionnels, s'accomplit (on serait tenté de dire, paradoxalement, se matérialise) l'idéal de l'immersion dans un « milieu » fictionnel où l'on peut se « mouvoir », qui « *constitue plus que jamais l'axe de développement des genres de l'imaginaire en mondes ludiques* », comme l'explique Anne Besson dans *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. On a même l'impression de toucher à l'objectif ultime de la transfiction : le *lifegame* (notion en soi superbement néobaroque), jeu avec et dans le monde qui constituerait « *un univers continu, tangible et*

social développé sur différents supports » (dont les objets physiques et les lieux existants, devenus accessoires « *d'un développement virtuel qui est accroissement de leurs possibles* »). Processus qui entraîne une « *transgression entre des niveaux d'existence nettement différenciés dans leur perception* », par où « *l'existant s'augmente de l'inexistant* ». De fait, la métaphore de la « réalité augmentée » est ici poussée jusqu'à la confusion paradoxale du réel et de l'irréel avec ses multiples effets, allant du cocasse (pèlerinages dans des stations de police métamorphosées en *pokestops*) à l'inquiétant (profanation de lieux de mémoire tels qu'Auschwitz) et au tragique (accidents mortels variés), voire à un mélange assez étrange de tout cela à la fois (pour preuve : ce joueur qui a chu, dans sa distraction, du haut d'une falaise, à la façon d'un nouveau Thalès de Milet).

La fantasmagorie exponentielle (et illimitée)

Le « *cercle magique* » qui caractérise, selon Huizinga, l'activité ludique est ainsi brisé, alors que, parallèlement, les interactions avec le monde virtuel ne se différencient plus formellement des interactions médiatiques avec le monde réel. *Pokémon GO* parachèverait ainsi le long travail de sape du *marketing* des produits culturels qui, toujours selon Besson, « *s'est emparé de ce grand mouvement vers ce décroissement ludico-fictionnel, et de ses traductions dans le cross media pour en faire autant d'outils promotionnels, essentiellement au service de "franchises" dont la logique même, une ubiquité médiatique imposant l'univers comme transcendant ses manifestations, se voit de cette façon encore étendue et exploitée* ». Il s'érige dès lors en avant-poste d'une nouvelle génération de « *jeux massivement multijoueurs* » dans lesquels ces derniers demeureront constamment connectés à l'univers du jeu, virtuellement illimité. Cette « *transformation des médias de*

masse en un gigantesque jeu planétaire », déjà anticipée par les fictions dystopiques de Philip K. Dick en plein cauchemar climatisé de la guerre froide, rejoue le vieux rêve d'un monde fictionnel englobant où se perdre à jamais, combinant à la fois *theatrum mundi* (la ville érigée en pur terrain de jeu), caverne platonicienne et *somnium vitae* (jouant de l'indistinction du réel et du fantasme).

L'épanchement de l'univers vidéoludique sur ce qui tient encore lieu de réel semble tout à coup incarner tous les tropes néobaroques qui, épars, n'attendaient que cette ultime synthèse, *Gesamtkunstwerk* de notre époque. Pour reprendre les binômes établis par le sémiologue italien Omar Calabrese dans son étude pionnière de *L'Ère néobaroque* (1987), les figures de la métamorphose (à la fois de la ville hantée par cette prolifération tératologique et des monstres eux-mêmes, qu'il s'agit de faire muter pour les rendre plus performants dans leurs batailles sur les diverses arènes) s'y conjuguent à celles du labyrinthe (la ville, encore, et son double fictionnel), de l'instabilité (apparitions et disparitions, attaques et alliances) et de l'errance (à la fois urbaine et transmédiatique, voire transfictionnelle), le tout sur fond de répétition compulsive (extension itérative de la mécanique déjà établie dès les premiers jeux vidéo et les animations qui s'en firent le prolongement).

Perdus dans le nouveau labyrinthe du monde (véritable entre-deux où se superposent le cyberspace et l'espace quadrillé de la vidéosurveillance planétaire), à la chasse aux multiples simulacres qui relèvent autant de l'apparition que de la réclame, ne célèbre-t-on pas, *in fine*, la dématérialisation ultime du capitalisme, fantasmagorie des fantasmagories où nous sommes nous-mêmes voués à devenir de plus en plus fantomatiques, pâles reflets pitoyablement aveuglés par nos écrans brandis en guise de lanternes ? ■

PORTFOLIO

CARL TRAHAN

L'ombre des mots

Par Bernard Schütze



Doppelgänger

double, sosie

Page 15

Le sens de ces mots

(*Crayon bilingue*), 2005

Série de 800 crayons au graphite

Photo : Guy L'Heureux

Page 16

Doppelgänger, 2008

Intervention murale :

lettres de plâtre poncées et peintes

Photo : John Hampton

La mobilisation de tensions par l'usage de contrastes soigneusement agencés entre des mots et les formes qu'ils prennent décrit parfaitement ce qui anime la pratique artistique de Carl Trahan. Depuis le début des années 2000, cet artiste de Montréal s'est construit un corpus d'œuvres dont la cohérence tient à la transposition de l'acte de traduction dans les arts visuels. Cet acte, comme on le sait, ouvre sur d'innombrables possibilités puisqu'il est lié, d'une part, à un mouvement continu d'allers-retours entre deux registres de sens, l'un connu et l'autre étranger, et qu'il mène, d'autre part, à l'impossibilité d'une traduction absolument fidèle. Il donne ainsi lieu à une tension permanente entre deux versions d'un texte qui ne peuvent jamais correspondre ni sur le plan sémantique ni sur le plan stylistique. C'est cet acte et la tension qui en découle qui sont au cœur des œuvres de Carl Trahan.

Dans ses premières œuvres, comme *Deux mots sur le mot* (2008) et *Projets autour de la traduction* (2005-2009), l'artiste s'est penché directement sur les procédures de traduction, en y explorant respectivement le bilinguisme sur un matériel textuel, et le médium du dessin dans sa relation aux notions de transcodage, de copie et d'effacement. Dans une autre œuvre importante de cette période, *Indicible* (2005), Trahan a conçu un processus lui permettant de fixer visuellement et spatialement le mouvement inhérent à la traduction. Il a commencé par écrire le mot « indicible » sur une feuille de papier de grande taille, avant d'y inscrire toutes ses traductions en allemand. Le processus a ensuite été repris pour chaque terme suivant, qui était méticuleusement dessiné en partant de la gauche vers la droite, jusqu'à l'épuisement des limites de la surface choisie. Le rendu visuel du processus épouse

le mouvement des opérations cognitives de la traduction qui sont généralement invisibles, et en révèle également la dimension temporelle. Dans des séries plus récentes, l'artiste a appliqué cette notion de traductibilité à des contextes historiques, en projetant l'ombre de périodes sombres de l'histoire récente de l'Europe sur la toile de fond de notre époque contemporaine.

Traductions anachroniques

La traduction, telle qu'elle est comprise et travaillée par Trahan, s'étend à la transposition entre des époques. Le retour sur une période passée qui change la perception que nous avons de la nôtre peut, en effet, être considéré à la manière d'une langue qui entre en contact avec une autre dans un processus de traduction. C'est dans cette perspective qu'ont pris forme les trois dernières expositions de l'artiste : *Tous les mots nécessaires* (2013), *Notte elettrica* (2014) et *The Nervous Age* (2015). Considérées comme un tout, ces expositions forment un triptyque dans lequel des périodes sombres et troublantes de l'histoire récente de l'Europe sont vues à travers le prisme d'éléments textuels et visuels. L'artiste y pousse plus loin son intérêt pour la traduction en introduisant, dans l'ordre symbolique contemporain, des éléments qui lui sont étrangers et qui déplacent le point de vue à partir duquel on le perçoit généralement. Les pratiques anachroniques de Trahan transposent ainsi le présent du passé dans le « maintenant » de l'art contemporain. Un bref survol de chacune de ces trois expositions qui enchevêtrent langues, traductions et temporalités au moyen de stratégies visuelles nous apparaît de mise avant de présenter la manière dont le triptyque qu'elles forment problématise des notions qui sont liées à une conception révolue de la contemporanéité.



Bouleversement (traductions)
(détail), 2014
Peinture à tableau et craie
Photo : Karina Pawlikowski

Sonder l'indicible

Dans la série d'œuvres intitulée *Tous les mots nécessaires*, Trahan explore l'abîme de sens produit par la manipulation idéologique de la langue par les nazis, et les événements indicibles qui se sont ensuivis. Le point de départ conceptuel de cette série est le mot *ewig* (éternel), mot que Viktor Klemperer a identifié comme un superlatif nazi typique, dans son ouvrage de référence *LTI - Lingua Tertii Imperii*, où il a analysé la perversion de la langue allemande à l'époque du III^e Reich. Le mot apparaît à deux reprises dans la série : sous la forme, d'abord, d'un néon rouge, transcrit en écriture Sütterlin (une écriture cursive, enseignée notamment dans les écoles allemandes de 1935 à 1941) ; et, ensuite, d'un mot qui initie un processus de traduction (de l'allemand au français) en suivant le même déploiement formel que celui utilisé dans *Indicible*. Les inflexions contextuelles de *ewig* suivent l'exploration par l'artiste des formes (fonte, signalisation, écriture cursive) que la langue allemande a prises sous l'effet de la propagande nazie. La notion d'endoctrinement, déjà évoquée par l'écriture en tube de néon, réapparaît sous une forme plus appuyée dans une autre des œuvres de l'artiste : *Der Kleine Duden*, 1934. Cette installation est composée d'un petit pupitre d'écolier sur lequel repose un moulage, en plomb, du dictionnaire classique de base à l'intention des élèves allemands (*Kleine Duden*) publié une année après l'ascension au pouvoir du Parti national-socialiste et qui comprend une annexe consacrée au vocabulaire de celui-ci. En présentant une version illisible et impénétrable du dictionnaire, Trahan souligne aussi bien l'opacité d'une langue travaillée par l'esprit fasciste que le poids historique de la période d'après-guerre que les Allemands ont eux-mêmes appelée *bleierne Zeit*, les années de plomb.

Tous les mots nécessaires (détail), 2012
Blocs de graphite gravés
Photo : Guy L'Heureux





Vue partielle de l'exposition
Tous les mots nécessaires à Articule, 2012
Photo : Guy L'Heureux

Dans 7 (*les mots les plus terribles du national-socialisme*), Trahan explore à nouveau la notion de langue interdite pour aborder le dilemme entre l'irreprésentabilité des horreurs commises au nom de l'idéologie nazie et la nécessité d'en témoigner et d'en conserver la mémoire. Pour ce faire, Trahan a choisi les mots du vocabulaire national-socialiste qu'il estime les plus terribles. Plutôt que de transcrire les mots, écrits en police Fraktur et de façon linéaire, il a superposé chacune des lettres de chaque mot pour ensuite dessiner la forme résultante au graphite foncé. Par ce geste dessiné, cette œuvre poignante réussit à donner une forme palpable à la tension entre le représentable et l'irreprésentable, le lisible et l'indicible, le traduisible et l'intraduisible. En employant des moyens visuels propres à l'art pour signifier l'incommunication et l'incompréhension, Trahan parvient à transmettre l'opacité de la langue et la noirceur à laquelle cette période sinistre ne cesse de nous confronter. Or, l'artiste contraste ces tares en incluant la voix de survivants à l'oppression du régime nazi. L'œuvre éponyme de l'exposition, *Tous les mots nécessaires*, présente par exemple une série de blocs en graphite sur lesquels est gravée une liste de mots allemands puisés dans le livre *Quel beau dimanche* de l'auteur Jorge Semprún, un survivant de Buchenwald. Semprún avait identifié ces mots comme ayant été des outils essentiels pour rester en vie dans le camp. La langue se révèle donc, dans l'œuvre de Trahan, sous sa forme la plus meurtrière mais aussi comme moyen de résistance à la destruction et à la mise à mort.



Der Kleine Duden, 1934 (détail), 2012
Moulage en plomb
Photo : Guy L'Heureux

7 (les mots les plus terribles du national-socialisme), 2011
Série de sept dessins au graphite
Photo : Guy L'Heureux



et moi qui vous rattache par mille racines et radicelles à la nature éternelle, au cycle des saisons, à l'immensité de la mort, aux bouleversements organiques du renouveau.

À moi de moi, moi-même, on devient tout simplement fou à Buchenwald, sous la fureur satanique de celui.

Mais, nous sommes en décembre. Il peut révéler, Remond.

Dans l'espérance que l'après-midi on était dans la baraque de Mühlbach. Mais enfin, il ne s'est pas passé tout cela, l'espérance, à Buchenwald. C'est l'organisation de tout ce qui s'est passé et dans un but précis, pour défendre les intérêts de la collectivité espagnole de camp.

Mais tout cela, on ne le voit pas. On dit qu'il faut être beaucoup de santé, beaucoup de chance, il faut être extrêmement courageux. Des choses, impensables, faut être sûr de la bête ou l'homme ou le contremaître civil, faut travailler plus vite que les autres, pour ne pas être puni, avec le risque de prendre des coups de bâton de fer ou les mains liées, ou l'on travaille trop vite et que les autres rient, puis à la requête, prêt ou non, bien entendu.

La volonté d'organiser.

Durien, dans la classe de ses pensées, sous la même, en attendant que l'après-midi se termine. Durien a été mentalement organisé. Il n'y a pas d'autre mot pour voler.

Il ne s'efforce pas beaucoup à l'écriture. Durien, comment on appelle la possibilité d'être les mots comme l'écriture, les mots d'écriture ont souvent les choses importantes, les mots sont toujours en état de, qui les ont toujours, les mots sont toujours.

Arbeit, Scheiße, Brot, Revier, Schnell, Los, Schonung, Achtung, Antreten, Abort, Ruhe. Tous les mots nécessaires. Et **organisieren**, aussi.

Durien prend les mots comme ils viennent, mais la première fois qu'il a entendu **organisieren** et qu'il a compris que ça voulait dire organiser, il s'est mis à s'organiser, d'avoir un avant même. **Organisieren**, mot, quel manque de respect. Jusqu'à ce jour-là, le mot **organisieren** n'avait pour lui que de chance.



Avevamo vegliato, 2014
Graphite sur papier
Photo : Karina Pawlikowski

Alors que *Tous les mots nécessaires* présente un processus d'effacement et d'occultation de la langue, la série d'œuvres *Notte elettrica* explore l'interaction crue entre la lumière et l'obscurité. Trahan utilise ici diverses stratégies pour témoigner du parti pris exalté des futuristes pour le progrès technologique et de leur ton belliqueux, de même que de leur relation avec le fascisme italien. Toujours fidèle à sa forme de prédilection, l'artiste propose une traduction visualisée, *Bouleversement (traductions)*, qui opère des allers-retours entre le français et l'italien, en commençant par le mot « bouleversement ». Puisant des mots directement dans les manifestes futuristes, l'installation *Notte elettrica* transmet des phrases écrites en tubes de néon colorés qui clignotent dans l'obscurité. Tout près de cette œuvre, on aperçoit la rencontre face à face de Marinetti et de Mussolini, dont les têtes sont

reproduites dans des lampes en verre soufflé (*Lampes : Marinetti/Mussolini*). En reprenant les éléments et les matériaux promus par l'esthétique et le *design* futuristes, Trahan révèle le paradoxe inhérent à la position futuriste : bien qu'ils adulaient les avancées « éclairantes » de la technologie moderne – comme la signalisation au néon, l'électricité et l'automobile conçues, à l'époque, comme un moyen de sortir l'Europe de la nuit des temps –, les futuristes soutenaient en même temps les forces destructives du fascisme italien. La complicité idéologique entre le futurisme et le fascisme a donné naissance à un barbarisme qui louangeait la guerre et la puissance destructive de la technologie. En revenant sur cette complicité, Trahan a voulu souligner la manière dont la forme donnée aux mots, dans leur enchevêtrement esthétique et idéologique, pouvait rapidement mener l'humanité sur le chemin du désastre.

Semprún, Jorge,
Quel beau dimanche,
Éditions Grasset et Fasquelle,
1980, p. 95. *Police : Futura*, 2012
Impression typographique
(*letterpress*) extraite d'une série
de 11 impressions
Photo : Guy L'Heureux



ABBIAAMO LOTTATO

SENTIAMO MECCANICAMENTE

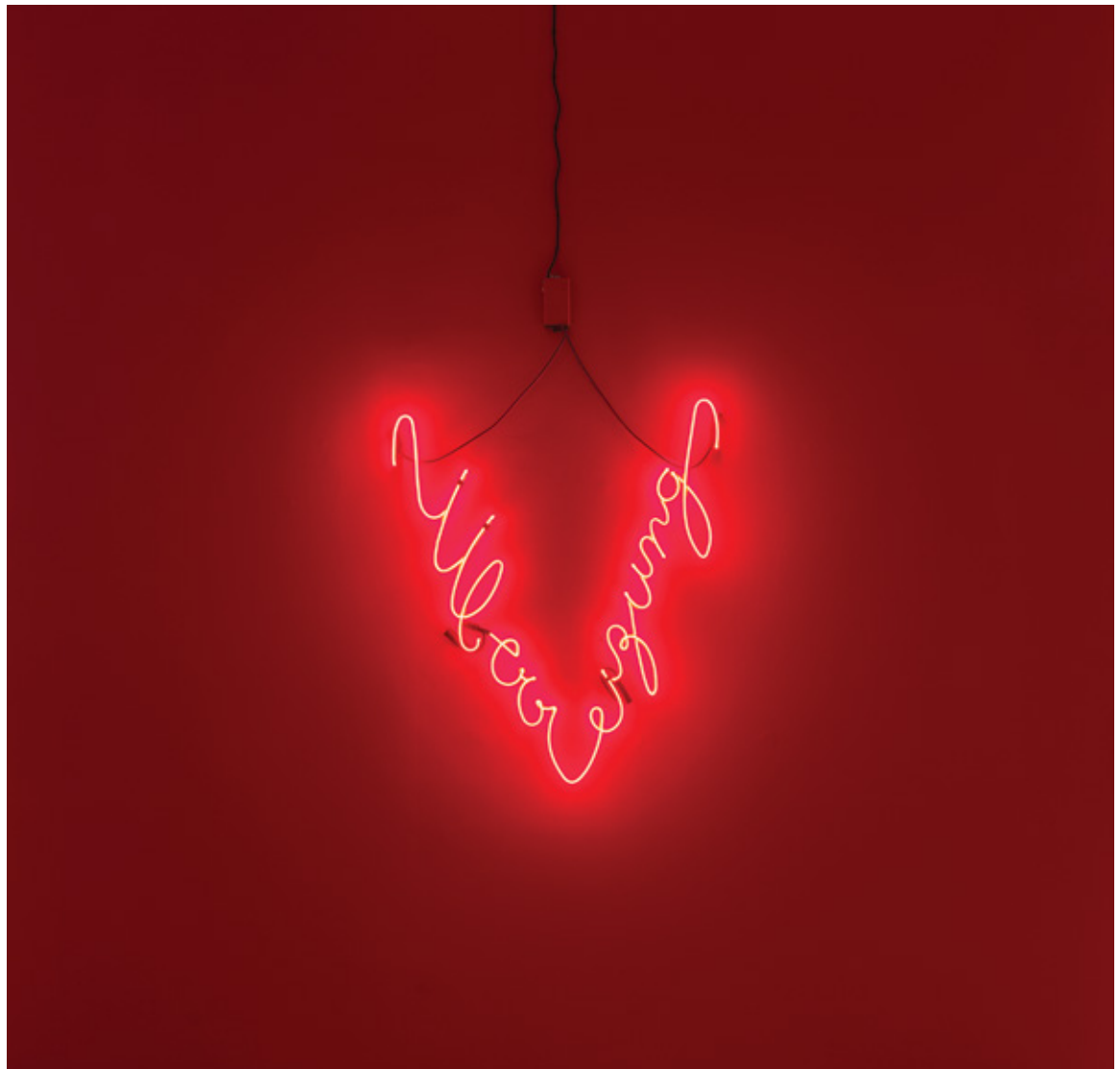
ETERN



Contemporains d'antan

Dans sa dernière série, *The Nervous Age*, Trahan réoriente sa perspective en délaissant les moments sombres de la première moitié du XX^e siècle en Europe pour une période plus vaste située entre le début de la deuxième révolution industrielle, en 1850, et le déclenchement de la Première Guerre mondiale. À travers des images et des textes de cette période (ou qui la concernent directement), l'artiste réutilise ces pratiques visuelles pour explorer les liens qu'il y a, à la même époque, entre les avancées techniques et scientifiques, et le sentiment de malaise métaphysique et la fascination pour le spiritualisme et l'occultisme. Le diptyque *Wo viel Licht ist, ist auch viel Schatten* (Là où il y a beaucoup de lumière, il y a aussi beaucoup d'ombre) est une œuvre qui rend justement apparente la tension entre les forces rationnelles et irrationnelles par un dessin qui copie deux photographies sur lesquelles on voit des médiums qui se

produisent sur scène en utilisant une lumière électrique pour effectuer leur numéro. Par la transposition de photographies en dessins, de citations de texte, de références historiques, d'avancées techniques (électricité, code morse, physique), *The Nervous Age* montre comment cette période aux prises avec un malaise civilisationnel et un sentiment d'échec imminent était propice aux développements historiques aberrants, dont ceux, entre autres, qui sont à l'œuvre dans les deux expositions précédentes de l'artiste. La cohérence de ces expositions réside dans la correspondance étroite entre la manifestation matérielle des œuvres et leur contenu : les tensions métaphysiques nées du contraste entre lumière et obscurité, les temps disjonctifs, les forces politiques qui façonnent esthétiquement la langue. C'est cette correspondance sur le plan matériel qui actualise les puissances du passé dans le présent.



THE SELF-DESTRUCTION OF THE AGE OF PROGRESS.

En revisitant les périodes sombres du nazisme, du futurisme italien et du fascisme ainsi que les tensions déchaînées au cours des 65 années de la période qui précède la Première Guerre mondiale, ces œuvres parviennent à nous en transmettre aujourd'hui la charge inquiétante. En s'intéressant aux points obscurs du passé à partir du présent, l'artiste semble vouloir rendre perceptibles les zones d'ombre de notre contemporanéité. Il effectuerait en cela un geste assimilable à celui du contemporain, tel que l'a décrit Giorgio Agamben : « *Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent.* » En mettant de l'avant les voix et les observations des obscurités du passé – les contemporanéités d'antan, pourrait-on dire, en reprenant la pensée d'Agamben – dans le langage visuel, les interventions de l'artiste nous interrogent doublement sur la manière dont la contemporanéité de ces périodes passées est traduisible dans la nôtre et sur la façon dont cette contemporanéité *inoportune* nous incite à mieux anticiper, en les éprouvant, les ombres dont le mouvement se projette sur l'horizon actuel.

(Traduit de l'anglais par Colette Tougas.)

The Self-Destruction of the Age of Progress
(L'autodestruction de l'âge du progrès), 2015
Graphite sur aluminium peint en noir, 60 x 189 cm
Photo : Guy L'Heureux

Wo viel Licht ist, ist auch viel Schatten
(Là où il y a beaucoup de lumière,
il y a aussi beaucoup d'ombre), 2015
Dessin extrait du diptyque, graphite sur papier,
32 x 25 cm (chacun)
Photo : Guy L'Heureux



LA TRADUCTION OMNIPRÉSENTE MAIS TRANSPARENTE. DE LA TRADUCTION EN SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

PAR PIER-PASCALE BOULANGER ET RENÉ LEMIEUX

On a, très souvent, une attitude paradoxale à l'égard de la traduction. D'une part, on reconnaît le rôle vital qu'elle joue en insufflant aux cultures des idées venues d'ailleurs, c'est bien pourquoi elle est omniprésente ; mais, d'autre part, on la côtoie très souvent sans la voir ni la concevoir comme un enjeu digne d'intérêt. Étant partout et nécessaire mais mal comprise, voire mal aimée, la traduction continue à soulever les passions, qui ne sont pas toujours joyeuses. Le dévoilement souvent hargneux d'une liste concrète d'« erreurs » commises par d'incompétents traducteurs et traductrices est très fréquent, comme le jugement hâtif sur la valeur d'une idée traduite, qui sera parfois jugée inacceptable à cause de son caractère étranger ou, encore, désamorcée sous prétexte de son exotisme. Dans les deux cas, le préjugé provient d'une même attente inassouvie : on associe la traduction au principe d'identité alors que traduire, pour parler avec Henri Meschonnic, « *ce n'est pas dire la même chose autrement, c'est dire autre chose autrement* ». Les chercheurs en sciences humaines et sociales ne font pas exception à la règle en ne s'intéressant que très peu à la traduction, la considérant rarement comme objet d'étude, et ce, même si elle accompagne fréquemment leurs recherches. Cette attitude et les préjugés qui en découlent relèvent de ce que les études en traduction – la traductologie – ont convenu d'appeler l'idéologie de la transparence. Le présent dossier réunit des chercheurs qui s'efforcent de déconstruire les idées reçues sur la traduction pour lui donner la visibilité qu'elle mérite.

Traduire le concept, entre le style et l'universalisme

Avant de jeter la pierre aux autres, il faut dire que la traductologie entretient, elle aussi, des idées reçues qui concourent à rendre transparente la traduction en sciences humaines et sociales. Ce type de traduction se situerait quelque part entre la traduction littéraire et la traduction dite pragmatique, et tiendrait des deux à la fois. C'est qu'en sciences humaines et sociales, il semble aller de soi qu'on traduit moins des mots que des « concepts ». N'étant ni un terme technique homologué par une autorité compétente ni une pure création stylistique d'un auteur particulier, le concept ouvre un espace discursif où une communauté de chercheurs et de chercheuses se rencontre. Car, contrairement aux sciences « dures » qui communiquent de plus en plus exclusivement en anglais et aux études littéraires dont la norme demeure l'utilisation de la version d'un texte dans sa langue originale, les sciences humaines et sociales considèrent leur matière comme étant immédiatement transférable entre les cultures. Ce préjugé provient, sans doute, de la conception universaliste des « idées » (ou « concepts »), que nous a léguée la philosophie occidentale : n'étant pas touchées par les phénomènes de nature stylistique, se situant au-delà de la diversité et des particularités, les idées seraient transmissibles par-delà les langues. Bien que critiquée, et ce, d'abord en traductologie, cette croyance est tenace et entretient le lieu commun selon lequel la traduction ne serait rien d'autre qu'un voile qu'on voudrait le plus transparent possible.

Le dossier s'amorce avec des textes qui remettent en cause la transparence de la traduction. À partir d'une lecture d'Arno Renken, Sathya Rao tente de dépasser les dichotomies rigides de la traductologie pour montrer le plaisir qu'il y a à lire un texte traduit, même s'il n'est pas littéraire. Ce plaisir passe par la dérive que propose le texte traduit, d'abord en supprimant la primauté du texte original, puis en semant le doute dans les idées, doute qui suscite à son tour un jeu sur le sens de celles-ci. Salah Basalamah, pour sa part, critique, dans le dernier livre du théoricien Jean-René Ladmiral, une représentation de la traduction interlinguistique incarnée par deux protagonistes : le « *sourcier* », qui privilégie le texte original, et le « *cibliste* », qui, au contraire, n'en a que pour le destinataire du texte traduit. Ces positions figées fondent la traduction sur une dualité que déconstruit Basalamah au profit d'une ouverture de la discipline aux phénomènes de connexion, de transfert et de transformation culturelle. Simon Labrecque met également en doute le cloisonnement disciplinaire par sa lecture du théoricien Lawrence Venuti. En effet, la dichotomie conceptuelle proposée par Venuti, composée de la forainisation (*foreignization*) et de la domestication – la première privilégiant l'étrangeté et la seconde, la fluidité –, permet une relecture inventive des textes de toute discipline circulant en traduction. Cette considération épistémologique permet d'envisager positivement la traduction comme vecteur de transformation et incite la traductologie à se penser comme une science sociale à part entière. Patricia Godbout contribue, elle aussi, à une pensée riche et généreuse sur le phénomène de la traduction en démontrant l'aporie conceptuelle qui oppose l'intraduisibilité absolue et le tout-traduisible, deux préjugés mâtinés de considérations nationales. Par une lecture d'Emily Apter, Godbout soutient qu'il y a pourtant une manière de penser un entre-deux sous la forme d'une « zone » marginale entre les langues qui évite de confiner les discours dans des cultures nationales imperméables.

Reconceptualiser la traduction

Tant les sciences humaines et sociales que la traductologie puisent à un héritage commun, celui de l'éducation. Faut-il enseigner aux futurs traducteurs et traductrices les rudiments de la philosophie, de la sociologie et du droit, ou, à l'inverse, initier les cohortes de ces dernières disciplines aux complexités interculturelles qui intéressent la traduction ? Poser cette question, c'est participer d'une certaine manière au débat sur l'éducation : qu'en est-il de l'hyperspécialisation des programmes

universitaires, de la « marchandisation du savoir » et des liens toujours plus étroits entre l'université et les « partenaires » du secteur privé, bailleurs de fonds et donneurs d'emplois ? À défaut d'avoir cultivé une véritable interdisciplinarité, nous demeurons enfermés dans l'alternative entre le traducteur spécialisé et le spécialiste qui traduit à ses heures. Est-ce à trancher, comme le suggère la sociologue Gisèle Sapiro, pour qui la traduction des sciences humaines et sociales devrait être réservée aux spécialistes de ces dernières ? Il faudrait alors aménager un espace pour la traduction au sein de chacune de leurs disciplines. C'est en fait l'une des conclusions du texte de Dalie Giroux qui, à travers le théoricien Homi Bhabha, constate l'impossibilité de penser, au Québec, la condition (post)coloniale, notamment l'hybridité, objet de méfiance et, de fait, marginalisé. Pour franchir cet écueil, Giroux nous invite, toutes disciplines confondues, à entreprendre le projet de traduire les écrits « américains » sans passer par Paris et sa langue.

Quant au passage transatlantique des idées, Jade Bourdages propose un texte où elle s'entretient avec l'historien des idées François Cusset, bien connu pour son travail sur la réception aux États-Unis des philosophes dits de la French Theory. Cusset propose un principe d'égalité radicale des usages : la manière d'utiliser les textes en traduction et le désir dans le transfert l'emportent sur l'adéquation à l'identité fantasmée qu'on se fait de l'Original. À la pulsion bien réelle de traduire s'ajoute l'économie symbolique et matérielle, nous rappelle Yves Gambier. Par la recension d'un ouvrage de sociologie, collectif dirigé par Gisèle Sapiro, il prend la mesure de la complexité de l'« industrie » de la traduction, de ses obstacles, des buts poursuivis par ses acteurs et de la compétition entre les langues nationales. Dans le dernier texte du dossier, Karina Chagnon prolonge ce regard introspectif – et obligé, si la traduction veut se conceptualiser autrement – par les travaux de Lieven D'hulst en histoire de la traduction. Ce dernier insiste pour faire de ce champ une avenue de recherche qu'on pourrait qualifier d'intradisciplinaire : puisque toute discipline se constitue à travers une histoire institutionnelle, il est possible et même souhaitable, pour en faire une critique, d'en étudier historiquement les traductions.

Les textes du dossier révèlent une intention commune, celle de faire voir la traduction dans l'objectif de lui reconnaître son potentiel en tant que pratique de transformation et véritable vecteur d'hybridité, de décloisonnement et de dialogue tant entre les sciences que les cultures. ■

BABEL HEUREUSE OU L'ART DE LA CHUTE

PAR SATHYA RAO

BABEL HEUREUSE. POUR LIRE LA TRADUCTION

d'Arno Renken

Van Dieren éditeur, 2012, 279 p.

L'art de la chute

C'est sous l'invocation de Roland Barthes que se place *Babel heureuse*, d'Arno Renken. Le sous-titre *Pour lire la traduction*, à mi-chemin entre l'exhortation et le mode d'emploi, apporte un éclairage sur le projet de l'ouvrage. Contrairement à Valéry Larbaud, qui se plaçait, lui, sous l'invocation de saint Jérôme, Renken ne nous entretient pas tant du plaisir que le traducteur éprouve à partager ses œuvres chéries que de celui que procure la lecture en traduction à mesure que l'on s'écarte du sacrosaint principe de fidélité à l'œuvre originale. Le plaisir auquel nous convie l'auteur n'est donc ni celui de la célébration narcissique du pouvoir d'illusionnement de la traduction qui fait oublier l'œuvre originale dont elle s'inspire, ni celui de la commémoration de la perfection d'un Original dont le texte traduit entretient, de toute son imperfection, la nostalgie. Ce plaisir est bien plus subtil ; il est d'abord celui d'un dérapage contrôlé, d'un art consommé de la chute. La rigueur du contrôle procède ici non pas d'un surcroît de maîtrise (qui tirerait son assurance de son adhésion à quelque certitude inébranlable), mais plutôt d'une capacité à dériver sans se laisser bloquer par ces dualismes qui grèvent la pensée traductologique (sourcier/cibliste, texte source/texte d'arrivée, trahison/fidélité, etc.). C'est précisément à élaborer la méthode de cette « dérive » – qui se veut également une pédagogie de la lecture – qu'est consacré le premier chapitre de l'ouvrage.

Comment définir ce qui d'entrée de jeu met en échec toute définition, déconcerte toute tentative de théorisation en la ramenant à la contingence du langage dans lequel elle prend forme ? Portée par sa propre incertitude, l'aporie



se fera méthode. La traductologie qui s'efforce de penser la traduction au moyen d'une série de dichotomies sclérosantes passe à côté de sa véritable performance, se fourvoie dans l'illusion confortable d'un traduire prêt-à-penser. Aussi s'agira-t-il de laisser aller – non sans rigueur – la traduction à sa propre dérive ; la laisser faire afin de mieux dire ce qu'elle fait. Lire en traduction, c'est donc d'abord laisser à cette dernière l'initiative de sa propre parole. Tel est le pari de *Babel heureuse*. La traduction se trouvera alors convoquée dans une déstabilisante performance de lecture qui met, pour ainsi dire, les textes hors d'eux-mêmes, à flot.

C'est précisément ce mouvement généralisé de déstabilisation qui guide l'écriture de *Babel heureuse* et en informe la structure. L'ouvrage est divisé en neuf chapitres (en plus de l'introduction intitulée « Pour dériver ») d'une vingtaine de pages chacun, lesquels proposent autant de relectures de textes de philosophes et d'écrivains (Descartes, Foucault, Beckett, Gadamer, Luther, Benjamin, Beckett, Derrida et Dürrenmatt). Confrontés à l'événement de leur propre traduction (principalement en français

ou en allemand), ces textes se lisent autrement, se découvrant de nouveaux horizons. Ainsi la traduction est-elle partie prenante d'une performance de lecture qui révèle ce que ces auteurs n'osaient peut-être pas s'avouer à eux-mêmes et qui, nécessairement, déconcerte : le défaut de transparence du *cogito* cartésien, le doute de l'herméneutique gadamérienne face à elle-même ou encore le « flottement » du texte derridien qui contrevient de fait à sa propre loi, donc la performe. Cela dit, la traduction agit moins ici comme inconscient que comme opérateur d'une mise en relation et, de ce fait, d'une mise en abyme. Dans le cas de Beckett, c'est le projet de « mal dire » au cœur du recueil méconnu des *Mirlitonnades* qui constitue le point de rencontre entre écriture et traductions. Les traductions, ce sont celles d'Elmar Tophoven, de Barbara Köhler et de Karl Krokow, lesquelles, loin de se substituer aux originaux, font résonner, chacune à leur façon, la dissonance interne du titre du recueil. Toute l'originalité du lecteur-traducteur qu'est Renken consiste à nous faire entendre ces dissonances au fil d'une analyse minutieuse.

Étranger aux ordres de la philosophie et de la traduction

« *Étrangère aux ordres de la philosophie et de la littérature* » ou peut-être bien située au cœur même de leur dissonance, la lecture en traduction à laquelle nous convie Renken est remarquable à plusieurs égards. En premier lieu, elle est le siège d'une pensée de la traduction qui s'efforce de rompre avec le prêt-à-penser-la-traduction de la traductologie pour privilégier la performance de lecture. En d'autres termes, l'ambition de Renken est moins de « cartographier » une bonne fois pour toutes l'expérience de traduction que d'en faire l'opérateur d'une réflexion critique sur le texte littéraire et philosophique. Dès lors, lire Descartes, Gadamer ou Foucault en traduction, ce n'est pas les célébrer dans leurs inébranlables certitudes (phénoménologique, herméneutique, généalogique), mais bien les prolonger, les faire résonner dans leurs propres hésitations pour mieux les mettre en dérive (d'eux-mêmes). En ce sens, on pourrait dire que la lecture en traduction de Renken est tangentielle à la philosophie, elle prolonge (ou peut-être bien rappelle) les doutes que celle-ci entretient plus ou moins consciemment à l'endroit de ses propres prétentions. Ces doutes, la philosophie avait déjà eu amplement l'occasion de les exprimer (pensons, par exemple, à la déconstruction derridienne), mais peut-être pas nécessairement avec les moyens de la

traduction. Si celle-ci met la philosophie en crise – en lui rappelant qu'elle est d'abord et avant tout « *en langue* », pour le dire avec Barbara Cassin –, c'est en faisant l'économie des roulements de tambour de la Tragédie (métaphysique) au profit d'un *pathos* sans drame, d'un « trouble » plus léger.

Littéraire, la démarche de Renken l'est dans la mesure où elle accomplit sa dérive sur le terrain de la matérialité (linguistique) du texte. Il en résulte une lecture subtile, attentive tant aux aspects syntaxiques, sémantiques que phonétiques du texte. La force de cette lecture réside dans le dialogue qu'elle parvient à tisser entre traduction et original, là où bien souvent la parole de la première se trouve étouffée par l'impératif de fidélité au second. Sans conteste, l'un des plaisirs que le lecteur éprouve à parcourir *Babel heureuse* est d'emprunter ces chemins de traverse qui paraîtront peut-être ardu, voire carrément déconcertants, au lecteur monolingue en quête de certitudes bien établies.

Singulièrement « troublante », en ce sens qu'elle refuse la transparence des essentialismes de tout bord, l'entreprise de Renken s'inscrit dans le prolongement de celles d'un Antoine Berman, d'un Henri Meschonnic et d'un Alexis Nouss. Toutefois, elle semble rejeter le systématisme d'une « critique » (Berman) et d'une « poétique » (Meschonnic) au profit d'un art plus léger de la chute. La cohérence ou plutôt la « *co-errance* », selon le mot de Nouss, dont Renken se revendique est d'abord celle d'une lecture qui parvient à tisser, sur le fond d'un mouvement de dérive généralisé, un véritable dialogue entre l'original et sa traduction dans l'épaisseur du matériau (textuel, intertextuel, phonétique, prosodique) de la langue.

En somme, le projet de Renken dessine une herméneutique en pointillés qui, en rappelant la littérature et la philosophie à la contingence de la langue et des langues, fait résonner (et peut-être bien raisonner) leurs incertitudes par le jeu de la traduction. Cette contingence ouvre la voie à une pensée « catastrophique » de la traduction qui met en dérive les Autorités (à commencer par le mythe de l'Original et ses avatars) en les soumettant à l'épreuve de leur propre flottement. La philosophie et la littérature, tout comme les sciences humaines dans leur ensemble, gagneraient certainement à faire l'épreuve troublante de leur historicité au plus près de la langue comme nous y invite la lecture en traduction. ■

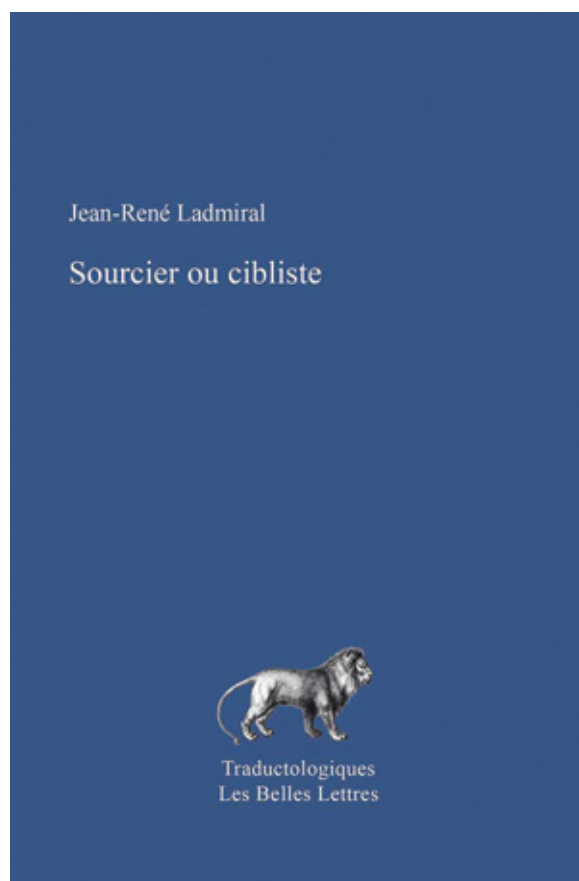
L'A-PHILOSOPHIE DE LA TRADUCTION LADMIRALIENNE

PAR SALAH BASALAMAH

SOURCIER OU CIBLISTE. LES PROFONDEURS DE LA TRADUCTION

de Jean-René Ladmiral

Éditions Les Belles Lettres, 2014, 304 p.



Si le « juste milieu » fait souvent office de compromis, il n'en est rien dans la pensée traductionnelle de Jean-René Ladmiral, qui s'inscrit clairement dans des choix méthodologiques et théoriques très marqués vers les extrêmes : « *On sera sourcier ou cibliste, mais pas les deux à la fois !* » Notre auteur, à n'en pas douter, est un cibliste convaincu, mais surtout un pourfendeur de tous ceux qui ne le sont pas. Cependant, au-delà des oppositions théoriques dont il fait ses choux gras, il est important de signaler d'ores et déjà qu'en matière de traductologie, l'horizon de l'ouvrage de Ladmiral recensé ici est plutôt limité. Si la traductologie est « *un champ d'études, en extension, c'est-à-dire qu'on y mettra tout ce qui a à voir avec la traduction, tous les problèmes qui concernent la traduction* », la théorie de la traduction « *en serait ici synonyme par synecdoque [...] le noyau de la traductologie, c'est-à-dire l'effort pour thématiser, pour théoriser les problèmes de la traduction* ». Autrement dit, et malgré l'expression « en extension » utilisée pour signifier l'envergure du champ de connaissance en question, les deux coïncident. Si bien que l'aspect le plus important de la discipline se résume finalement aux problèmes *pratiques* de la traduction interlinguistique, en deçà de toutes les extensions (réelles) de la recherche traductologique qui explorent transversalement nombre de disciplines et de définitions les plus diverses du concept de traduction. C'est probablement là que résident la déception et le différend avec le travail de Ladmiral.

Répétition sans différence

Après les *Théorèmes pour la traduction*, auquel il réfère beaucoup, l'ouvrage n'est pas littérairement neuf puisqu'il compile une sélection d'articles dont certains ont été publiés dans les années 1980, mais il a cependant le mérite de retracer sur dix chapitres d'inégale longueur le fil de la pensée ladmiralienne depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui. On remarquera très vite que « *[d']un article à l'autre, il y avait inévitablement quelques répétitions* » dont il aurait « *allégé une bonne part* », mais après lecture, on constate que « *les amendements* » et « *la reformulation [des] lourdeurs stylistiques ou obscurités* » n'y ont rien fait. Non seulement certaines des idées anti-sourcières sont répétées et représentées sans nuance (esthétique du viol, transcodage, régression, naïveté, fantasme, sacralisation, utopie, répétition, fétichisme du signifiant, mimésis, philologisation, etc.), mais des formules arrêtées – conçues comme des mantras – reviennent constamment pour ponctuer un argument, voire se constituer en point final d'une réflexion qui n'admet plus aucune discussion. Par exemple : « *Les sourciers n'ont jamais raison – que pour des raisons ciblistes* » ; « *On ne traduit pas ce qui est écrit ; on traduit ce qu'on pense qu'a pu penser celui qui a écrit ce qu'il a écrit quand il l'a écrit* » ; « *[...] le salto mortale de la déverbalisation* » ; ou encore le poncif traductionnel : « *On ne traduit pas des mots, on traduit des idées.* » Sans parler de certains concepts-clés quasi incantatoires que l'auteur martèle au détour de la plupart de ses réflexions, tantôt pour les fustiger et tantôt pour les porter au pinacle : objectivisme, dissimulation, langue/parole, synecdoque, effet, etc. Or, la répétition est justement le péché absolu qu'il ne faut pas commettre en traduction, selon Ladmiral : « *[...] les sourciers semblent faire [...] une fixation sur la littéralité du texte original.* » Ils seraient victimes d'une sorte de *fascination* ; mieux : « *Il semblerait que l'utopie sourcière de la traduction, ce soit la célébration du texte original sur le mode de la répétition ! comme la cantillation d'un Texte sacré.* » À voir le nombre de répétitions dans l'ouvrage de notre auteur, on se demande si la fétichisation n'est pas d'abord celle de son propre discours. Le titre du livre n'est-il pas avant tout la « *revendication de paternité* » de ces concepts qu'il a cru devoir... répéter pour la souligner ?

Narcisse, traducteur et théoricien

Mais on n'en est pas à une contradiction près. S'élevant notamment contre la typologie binaire (œuvres littéraires versus textes pragmatiques)

de Berman, qui « *apporte le prolongement d'une méta-théorie, elle-même binaire* », Ladmiral « *récuse absolument une telle méta-théorie dualiste* ». Or, avec un couple aussi clairement inconciliable que celui de sourcier et cibliste, il est bien évident que l'accusation de binarisme ne peut pas mieux seoir qu'à celui qui l'a décochée en premier. Sur le plan méthodologique, Ladmiral souligne qu'il a « *proprement induit la théorie de [s]a pratique [sachant que] inversement le retour ne se fait pas* » ; autrement dit, qu'il suit une philosophie empirico-inductive qui va de l'application au principe. Si ce n'est qu'il écrit quelques pages plus tôt que le concept de traduction est « *au principe d'une théorie hypothético-déductive* », et, un peu plus bas, que la théorie a vocation d'« *explicitement cette clairvoyance implicite à la pratique et d'en fournir un discours organisé qui soit susceptible d'aider le praticien à problématiser, c'est-à-dire à verbaliser et à conceptualiser le problème de traduction auquel il peut lui arriver d'être confronté* ». C'est tout comme si le théoricien était censé aider le praticien non seulement à penser, mais à parler également. On voit là encore la prétendue « *désinvolture épistémologique* » de Ladmiral en pleine action.

À un degré en deçà de ces contradictions, mentionnons encore les nébulosités conceptuelles qui surprennent tantôt par leur obsolescence dans la littérature de la discipline, tantôt par le caractère péremptoire de leur usage. S'agissant par exemple de l'interprétation du texte source, Ladmiral réactive le concept controversé de « *vouloir-dire* » si cher aux théoriciennes de l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs de Paris. Comment peut-on encore revenir à une telle antiquité après les dévoilements constructivistes contemporains (depuis Barthes en 1970 !) qui renoncent à trouver le sens *dans* le seul texte, pour le chercher auprès du lecteur ? Alors que Ladmiral lui-même ne cesse de marteler que « *la subjectivité du traducteur frappe deux fois* » puisqu'il est à la fois lecteur-interprète et « *réécrivain* ». À la position des sourciers, qui doivent « *déployer des trésors d'intelligence et de culture, de talent et d'habileté rhétorique pour défendre les positions fausses qui sont les leurs* », notre auteur oppose un « *discours [qui] se veut prosaïque* », une théorie qui est d'une « *banalité d'évidence* », où la « *position modérée de la raison classique* » est guidée par « *le bon sens* », « *la vérité* » et le « *principe de réalité* ». Au-delà de l'apparence positiviste qu'il laisse entrevoir, il se peut, au fond, que Ladmiral soit un postmoderne qui s'ignore : « *[...] je plaide pour des théorèmes [...]*

de la théorie en miettes [...] j'entends proposer une rhapsodie de théorèmes disjoints affrontés à la tourmente de la pratique. »

Notre auteur serait-il un inclassable ? Au moment même où il juge que les concepts (alternatifs aux siens) d'*acceptabilité* et d'*adéquation* ainsi que la définition de la traduction (est traduction ce qui est considéré comme tel par la culture cible) de Gideon Toury sont flous et qu'il cloue au pilori tous les sourciers dont il se dit pourtant l'ami, il est intéressant de voir comment Ladmiraal, encore une fois, est en mesure de nous offrir, par un effet de miroir, la représentation de ce qu'il pratique lui-même : « *Je vois là une habileté polémique allant à projeter sur un adversaire imaginaire une sorte de naïveté intellectuelle qui reviendrait à hypostasier les concepts pour en faire des essences. »*

Le bon grain et l'ivraie

En effet, même s'il peut avoir des expressions aussi choquantes que « *la posture sourcière de l'agenouillement devant la Lettre du texte original* » ou « *[e]n somme je me contente d'énoncer la vérité ! sans prétention* » – de même lorsqu'il évoque l'« *esthétique du viol linguistique* » qu'il attribue aux sourciers –, il demeure que notre auteur possède l'art de la formule (« *Dieu est un traducteur cibliste* »), du filage de la métaphore (au viol de la langue il propose sa « *consentance* »), de l'exploitation de la polysémie (le double sens du verbe naturaliser : assimiler et embaumer) et du jeu de mots (avoir « *un regard perçant [ou] comment peut-on être sourcier ?* » ; « *s'exposer (de sexe-poser)* »).

Mais de telles pirouettes rhétoriques et stylistiques ne le préservent pas de l'erreur quasi factuelle de certaines déclarations. Outre que Chesterman, le traductologue poppérien falsificationniste, se voit affublé de l'étiquette « *positiviste* », il est nécessaire de souligner la méprise commise sur la conception musulmane du Coran lorsqu'il décoche tour à tour que « *[p]our un musulman, Dieu parle arabe* » et que « *[l]arabe est vraiment la langue de Dieu* » – alors que l'arabe n'est en fait que la langue du Coran, qui est lui-même la parole de Dieu. Dans les deux derniers chapitres, où apparaissent ces errements culturels, il élabore enfin ce qu'il annonce depuis le quatrième : sa fameuse « *théologie de la traduction* ». Malgré son purisme occidentalocentrique (cent fois critiqué par la littérature postcolonialiste et l'orientalisme critique) qui apparaît lorsqu'il déclare que « *notre identité se défini[t] par*

la double filiation gréco-romaine et de la tradition judéo-chrétienne [sic] » en snobant celle, manifestement encore mal reconnue, de l'islam, Ladmiraal nous offre une vision qui ne manque pas de profondeur historique. De fait, il tente enfin d'expliquer d'où vient cette « *étrangerie bermanienne* » – autrement dit, sourcière – dans la culture traductologique occidentale en l'attribuant aux sources de la traduction, celle des textes sacrés. En bref, la sacralisation de la lettre du texte littéraire n'aurait d'autre ascendant que celle du texte biblique. C'est dire que, derrière les théories de la traduction apparemment laïques, il y a nécessairement les fondements religieux du rapport que chaque tradition possède avec ses Écritures. Mais comme notre ouvrage n'est pas rédigé sous le signe de l'impartialité, on peut comprendre, par un retour à l'exergue, pourquoi c'est à une « *théologie spiritualiste comme la théologie catholique* » que Ladmiraal se rallie, « *fidèle en cela au mot de saint Paul : *Littera enim occidit, Spiritus autem vivificat* [la Lettre tue (mais) l'Esprit vivifie]* ».

En somme, tout le potentiel philosophique que l'œuvre de Ladmiraal aurait pu recouvrir, notamment dans ses deux derniers chapitres, est en fin de compte limité par le plafond que l'auteur s'est imposé en considérant que « *la traductologie est une praxéologie [...] qui ne se soutient que de son rapport à la pratique qu'elle est censée accompagner et faciliter* » (je souligne). Or, les recherches les plus récentes, loin d'avoir ignoré l'aspect du transfert interlinguistique de la traduction, ne s'y sont plus confinées depuis le tournant culturel des années 1980. Théoriser la traduction, voire la penser philosophiquement, ne peut désormais plus se satisfaire de conceptualiser une pratique ou encore de philosopher sur de la casuistique traductionnelle. Cet acte se doit bien plutôt d'ouvrir les horizons d'une investigation interdisciplinaire sur les applications possibles d'une reconceptualisation de la traduction en tant qu'archétype qui servirait à éclairer d'une lumière nouvelle, voire à expliquer, tous les phénomènes (tangibles ou non) de connexion, de transfert et de transformation. À défaut d'une mise à jour de cette *traductosophie* avec les extensions courantes de la recherche traductologique, une telle pensée relèverait plutôt du *coitus interruptus* que de l'œuvre accomplie. ■

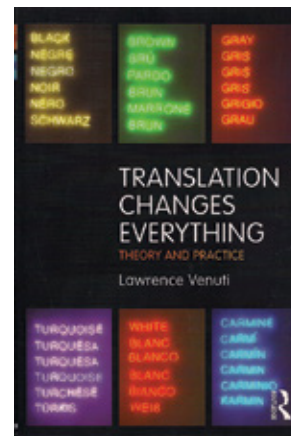
TOUT CE QUI CHANGE EN TRADUCTION

PAR SIMON LABRECQUE

TRANSLATION CHANGES EVERYTHING : THEORY AND PRACTICE

de Lawrence Venuti

Routledge, 2013, 272 p.



Une voix influente et exemplaire

En quatrième de couverture du dernier recueil de Lawrence Venuti, on lit d'emblée que l'auteur est un « *théoricien de premier plan* » (*leading theorist*). Il ne s'agit pas uniquement d'un slogan publicitaire. Traducteur de l'italien, du français et du catalan vers l'anglais, et traductologue enseignant à l'université Temple, à Philadelphie, Venuti est connu internationalement pour ses recherches. La source de sa renommée demeure *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, livre paru en 1995 chez Routledge et qui a suscité plusieurs débats (surtout en langue anglaise) dans la jeune discipline des *translation studies*, à propos des conditions matérielles et symboliques de l'exercice du métier de traducteur à travers le monde. Dans ce livre, Venuti proposait une véritable science sociale de la traduction en brossant un portrait historique et sociologique documenté du marché des textes traduits, surtout dans les champs littéraire et poétique. Ce marché est caractérisé par la domination globale de l'anglais et de la norme de lisibilité dans la culture réceptrice. Venuti a retravaillé et mis à jour ce livre phare pour répondre à ses critiques, et une deuxième édition révisée a été publiée en 2008, toujours chez Routledge.

Les 14 essais réunis dans *Translation Changes Everything* ont été écrits entre 2000 et 2011. Pour une part, ils témoignent donc du chemin parcouru par Venuti entre les deux éditions de son histoire de la traduction, qui a mis en lumière l'invisibilisation persistante des traducteurs et la prédominance tenace de l'exigence de « fluidité » (*fluency*) des traductions. Contre cette norme exprimant une préférence généralisée

pour la facilité ou le connu, ainsi que contre le souci mercantile de vendre le plus de livres possible en se conformant à cette préférence, Venuti privilégie l'explicitation du caractère traduit des textes traduits par un processus textuel qu'il a conceptualisé sous le nom de forainisation (*foreignization*). C'est notamment par la diffusion de ce concept et de son envers, la domestication, qu'il s'est taillé une place dans le jeune canon de la traductologie. En pratique, c'est aussi par cette dualité conceptuelle que Venuti a le plus directement contribué aux recherches et à l'enseignement de la traduction des sciences sociales. Sa distinction est souvent utilisée et enseignée de manière analytique, c'est-à-dire pour classer les traductions sous l'une ou l'autre catégorie, et ce, à l'encontre des indications de l'auteur, qui y voit surtout un enjeu éthique et une question stratégique à réévaluer pour chaque texte, voire pour chaque syntagme.

Dans les sciences sociales comme en littérature, en poésie, en droit et dans d'autres domaines de production textuelle, les traductions « domesticantes » seraient infiniment plus répandues que les traductions « forainisantes ». Venuti incite son lectorat à comprendre les conditions et les conséquences de cette situation. Il présente alors son propre parcours comme une trajectoire exemplaire d'autocritique et de persévérance dans la recherche créatrice. Venuti s'érige également en exemple, car il conjugue la traduction et l'élaboration traductologique. Or, si théoriser peut enrichir une pratique traductrice, traduire est pratiquement essentiel pour théoriser.

Délaisser l'instrumentalisme

Dans son dernier recueil, Venuti résume sa trajectoire intellectuelle depuis le tournant du siècle comme un abandon et trois redécouvertes (*recoveries*), ou une redécouverte en trois temps. Il considère d'abord que ses essais témoignent du délaissement progressif de ce qu'il appelle l'instrumentalisme, soit ce modèle répandu de la traduction comme « *reproduction ou transfert d'un invariant contenu dans ou engendré par le texte source, que ce soit dans sa forme, son sens ou son effet* » (je traduis). Traduire ne serait qu'un moyen de faire circuler l'invariant. Or, délaisser l'instrumentalisme, c'est remettre en question la notion même d'invariant et lui préférer un nouveau modèle herméneutique de la traduction comme inscription d'une interprétation.

Dans son travail sur les stratégies ou les éthiques de la domestication et de la forainisation, Venuti s'inscrivait déjà explicitement dans la continuité d'une lignée de travaux herméneutiques allant de ceux de Friedrich Schleiermacher à ceux d'Antoine Berman. Cette tradition principalement européenne comprend l'acte de traduire comme un acte interprétatif qui est toujours le lieu d'un choix du traducteur entre deux directions : rapprocher l'auteur du lecteur ou le lecteur de l'auteur, dans les mots de Schleiermacher ; acclimater le texte d'origine à la langue et à la culture familière, ou préserver, voire exacerber, « *l'épreuve de l'étranger* » ou le caractère dépayçant du texte traduit, dans les perspectives de Berman et de Henri Meschonnic ; se ranger du côté des ciblistes ou des sourciers, selon la distinction de Jean-René Ladmiral.

Privilégier la seconde manière de traduire a pour objectif, sinon pour conséquence, de réduire, voire de minimiser, la violence ethnocentrique à l'œuvre dans toute traduction, en particulier lorsque, politiquement, la langue cible et la culture réceptrice sont dominantes, majoritaires ou majeures, et la langue source et la culture émettrice sont dominées, minoritaires ou mineures. Le lecteur du « centre », déstabilisé face au texte ainsi traduit à partir de la « périphérie », sentira et saura en principe qu'il lit une traduction et, partant, que le monde entier ne parle ni ne pense pas uniquement dans sa langue à lui. C'est peu, mais ce peut déjà être l'occasion d'une prise de conscience de la pluralité intrinsèque du monde, selon Venuti, qui a d'abord développé cette conception en résonance avec les recherches de Bertolt Brecht sur la distanciation et la défamiliarisation au théâtre et celles de Louis Althusser sur les pratiques théoriques et les appareils idéologiques.

Au cours des années 2000, Venuti a à la fois renouvelé son allégeance à l'« éthique forainisante » de la traduction et affiné sa compréhension des enjeux théoriques qui lui sont liés, entre autres suite à plusieurs critiques sur sa propre tendance à idéaliser l'altérité. Il cherche désormais à éviter de réifier le caractère étranger, dépayçant ou forain des textes « sources » pour ne pas reconduire, sur un autre plan, le modèle instrumentaliste dominant. L'étrangeté est elle-même un produit de l'acte interprétatif : elle est chaque fois construite de manière singulière dans et par la lecture et l'écriture. Si une traduction réinscrit le texte source dans un nouveau contexte, elle laisse également en retour une inscription ou une trace à même le texte réputé d'origine, qui n'est plus le même dès lors qu'il a donné lieu à une traduction, voire à des retraductions qui recréent et transforment sa valeur. Le travail par Venuti des textes de Charles Sanders Peirce sur la notion d'interprétant et, surtout, de Jacques Derrida sur la traduction a assurément nourri cette réflexion, comme le démontre le troisième essai du livre, qui est, à ma connaissance, l'un des deux seuls textes de Venuti à avoir été traduit en français.

Historicité, textualité, agentivité

L'abandon de l'instrumentalisme par Venuti va de pair avec sa redécouverte de (ou son souci renouvelé pour) trois dimensions des pratiques traductrices : l'historicité, la textualité et l'agentivité (*agency*). Selon l'auteur, ces trois aspects seraient négligés par les traductologues contemporains en raison de l'orientation « sociale » de la majorité des recherches récentes, certains ayant même recommandé la cessation de toute « lecture rapprochée » (*close reading*) des textes traduits au profit d'analyses structurelles des grandes dynamiques impersonnelles en réseau.

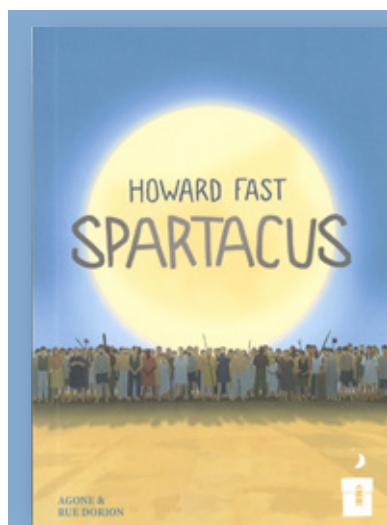
Pour Venuti, il importe et il est possible de contrer le présentisme de l'approche dominante en traduction et en traductologie en retraçant les généalogies des diverses stratégies de traduction et de théorisation qui sont mises en œuvre dans différents champs par différents individus à différentes époques. Or, la saisie de telles stratégies dans toute leur finesse et leur subtilité requiert de prendre en compte la nature textuelle des traductions et des théorisations. La lecture rapprochée, en particulier sous la forme d'une patiente comparaison du texte source et de sa traduction, n'est pas une panacée ; elle n'est pas suffisante pour comprendre tout ce qui se joue dans un texte traduit, mais elle est néanmoins nécessaire pour mettre en lumière

le caractère des interventions du traducteur ou de la traductrice comme agent ou agente de production textuelle. En ce sens, pour Venuti, l'historicité, la textualité et l'agentivité sont intimement liées en un nœud plus ou moins serré qui constitue l'objet des recherches traductologiques.

Pédagogie

En bon pédagogue, Venuti présente ses réflexions théoriques en utilisant plusieurs exemples concrets. Les sixième et neuvième essais de *Translation Changes Everything*, par exemple, portent respectivement sur les questions : comment lire une traduction et comment enseigner la lecture des traductions ? Dans ces deux courts textes, Venuti donne l'exemple à son lectorat en discutant l'une de ses propres traductions de l'italien dans le premier cas, et une traduction de l'espagnol à l'anglais dans le deuxième. Il fait des recommandations explicites aux enseignants, concernant notamment l'usage de dictionnaires en classe et la perspective dans laquelle introduire des textes théoriques sur la traduction dans le contexte d'un cours sur la littérature mondiale, par exemple.

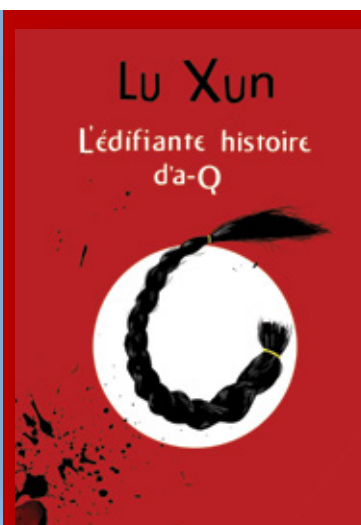
Ces conseils pratiques peuvent aisément être transposés dans un contexte d'enseignement des sciences sociales, où il est fréquent de lire une multiplicité de traductions sans s'arrêter sur leur caractère traduit. Les jeunes politologues, par exemple, retiennent souvent de Platon et d'Aristote quelques mots-clés du grec ancien – *polis*, *dêmos*, *aretê* – sans toutefois avoir considéré les différentes traditions de traduction de ces textes vers le français ou même vers l'anglais. Thématiser ces traditions et les différentes stratégies qu'elles privilégient, en faire des objets d'étude à part entière, ou à tout le moins les présenter comme des aspects fondamentaux des objets textuels, c'est faire de la traduction elle-même une occasion de pratiquer la philosophie ou les sciences sociales. Bien que Venuti ait principalement recours à des exemples tirés de la littérature et de la poésie, ses réflexions sur les pratiques traductrices depuis la rédaction de son histoire de la traduction à travers la perspective de l'invisibilité du traducteur sont fort pertinentes pour qui s'intéresse à la traduction des sciences sociales aujourd'hui. Le fait que ses réflexions soient ancrées dans les recherches les plus récentes participe à en faire un théoricien de premier plan. ■



En l'an 71 avant Jésus-Christ, Spartacus, convaincu que rien ne justifie d'accepter indéfiniment l'injustice, prend la tête d'une révolte d'esclaves qui fera chanceler Rome. Œuvre la plus célèbre de Howard Fast (1914-2003) parue en plein maccarthysme en 1951, *Spartacus* fut adaptée au cinéma en 1960 par Stanley Kubrick.



les Éditions de la rue Dorion



Écrivain emblématique de la littérature chinoise du XX^e siècle, Lu Xun (1881-1936) raconte dans ce court récit paru en 1920 les vicissitudes du destin d'a-Q, un pauvre journalier, personnage lâche et misérable, dans une Chine impériale agonisante, empreinte de superstitions et minée par la pauvreté.

en librairies – www.ruedorion.ca

LES ZONES DE RÉFLEXION D'EMILY APTER

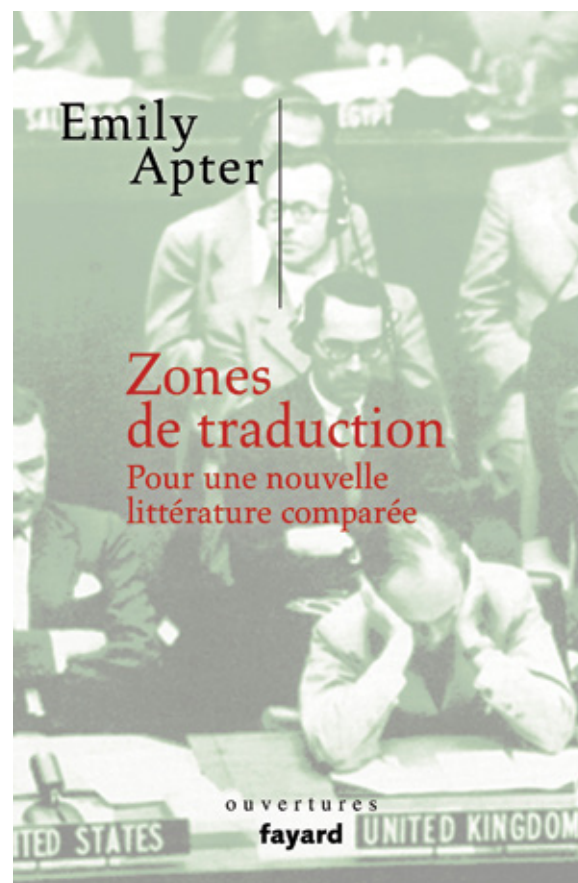
PAR PATRICIA GODBOUT

**ZONES DE TRADUCTION.
POUR UNE NOUVELLE LITTÉRATURE COMPARÉE**
d'Emily Apter, trad. Hélène Quiniou
Éditions Fayard, 2015, 416 p.

Dans *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*, Emily Apter mène une réflexion entre ces deux pôles que sont l'idée que « rien n'est traduisible » et celle que « tout est traduisible ». L'exploration du premier pôle la conduit à se pencher sur la nécessaire conciliation entre « la singularité de l'altérité intraduisible et la nécessité de traduire quand même. Faute de quoi, l'échec de la traduction devient un prétexte facile pour rester confiné dans son univers monolingue, avec un esprit de clocher assorti de bons sentiments sur la volonté de ne pas "métraduire" l'autre. Cet esprit de clocher est l'envers d'un mondialisme qui prétend tout traduire sans jamais sortir de chez soi ».

La « métraduction » peut en outre jouer divers rôles, notamment en contexte de guerre, comme l'explique Apter, qui donne l'exemple de l'après-11 septembre 2001, période durant laquelle sont apparues clairement les situations d'absence de traduction et de mauvaises traductions découlant de l'unilinguisme des services de renseignement américains ainsi que de leur inaptitude à traduire et à prendre en compte la nécessité de la traduction.

L'auteure se sert du mot « zone » qu'on retrouve dans son titre comme de sa « *pierre de touche théorique* », laquelle lui permet notamment de ne pas rester enfermée dans des frontières nationales et de s'intéresser aussi bien à la traduction entre petites nations et entre communautés linguistiques minoritaires qu'aux points de « *césure culturelle* » signalant « *l'échec de la transmission* ». Apter explore notamment l'idée d'intraduisibilité en lien avec la réalité de l'édition internationale qui favorise certains pays et certains types d'écriture. Elle donne à cet



égard l'exemple de « l'intraduisible » littérature algérienne dont les œuvres, pour diverses raisons, sont très peu diffusées sur la scène internationale et peu disponibles en langue anglaise.

Recenser *Zones de traduction* oblige à prendre en compte le temps écoulé entre la parution de l'ouvrage en version originale, *Translation zone : a new comparative literature*, en 2005,

et sa traduction française par Hélène Quiniou, parue chez Fayard dix ans plus tard. Il est en effet difficile de passer sous silence qu'Apter a fait paraître depuis un autre titre, *Against world literature : on the politics of untranslatability* (2013), et qu'elle a préfacé la version anglaise du *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles* (rédigé sous la direction de Barbara Cassin), dont elle a assumé, en collaboration, la révision. Travailler à la préparation de la traduction d'un dictionnaire des intraduisibles est tout à fait dans l'esprit des réflexions traductologiques menées par Apter depuis maintenant plus d'une décennie. On notera en outre que *Zones de traduction* a été publié chez Fayard sous la direction de Barbara Cassin et d'Alain Badiou. Apter consacre d'ailleurs quelques pages à certaines idées avancées par ce dernier sur le comparatisme et la traduction, laquelle s'apparenterait « *dans son principe même à une écriture du désastre, une sorte de trou noir ou de vide de signification* ».

LA TRADUCTION [...] S'APPARENTERAIT « DANS SON PRINCIPE MÊME À UNE ÉCRITURE DU DÉSASTRE, UNE SORTE DE TROU NOIR OU DE VIDE DE SIGNIFICATION ».

Pendant que les lecteurs francophones s'imprègnent des notions exposées par Apter dans *Zones de traduction*, l'auteure est passée, avec *Against world literature*, à une remise en question plus poussée des concepts de littérature mondiale et de littérature comparée. La dimension philosophique et philologique de son œuvre s'est également approfondie, comme en témoignent notamment les pages consacrées à Eric Auerbach et à sa volonté de tenir sur un même plan des notions opposées (tels l'historicisme et la théorie de la rédemption), résistant ainsi à la tentation de la synthèse hégélienne.

Lire Apter, tant en version originale qu'en traduction, s'avère très stimulant car son approche en évolution sur le devenir du comparatisme et de la traductologie est riche de nombreux enseignements. Les sujets potentiels de réflexion s'offrent au lecteur dès les premières pages de *Zones de traduction*, avec les « *vingt thèses sur la traduction* », parmi lesquelles on trouve : « *La zone de traduction est une zone de guerre.* » Cette dernière thèse contredit l'idée voulant que la traduction soit

vecteur de compréhension et de rapprochement. Autre thèse à méditer : « *La traduction, c'est Babel, une langue universelle universellement inintelligible.* » Apter se penche entre autres, à ce propos, sur ce qu'elle nomme « *Babel dans les Balkans* », et notamment sur un roman de l'auteur albanais Ismaïl Kadaré, *Le pont aux trois arches*, qui « *inscrit les guerres linguistiques dans un paysage de mésalliances politiques, de querelles sanguinaires et de traumatismes frontaliers* ». On le constate, les idées reçues sur la traduction se voient ici passablement bousculées.

Le tout-traduisible

L'antipode de l'idée classique voulant que rien ne soit (parfaitement) traduisible consiste à avancer que tout est traduisible, possibilité, écrit Apter, que la traductologie tend de plus en plus à explorer. « *Tout semble désormais traduisible grâce aux progrès de l'alphabétisation numérique. Les communications en ligne ont donné lieu à un nouveau marché linguistique où toutes les langues du monde entrent en conversation* », la prédominance de l'anglais se trouvant à la fois renforcée et contestée dans cette « *cacophonie babélique* ». L'émergence d'un anglais d'internet, ou *Netlish*, note-t-elle, maintient la prééminence de l'anglais tout en signalant l'embarras dans lequel se trouve cette langue dans son rapport tant à la technologie qu'aux autres langues.

Apter note que les contours des disciplines des humanités se trouvent déjà modifiés par l'impact des diverses formes de communication électronique. « *Il n'est pas impossible d'imaginer, écrit-elle, un temps relativement proche où les facultés débattront de l'opportunité de reconnaître les langues de programmation comme des branches légitimes de la littérature comparée.* »

La proposition d'Apter n'est ni de retourner à l'impératif de fidélité en traduction, sous-tendu par l'idée que rien n'est traduisible, ni d'adhérer à « *l'idéal de commensurabilité* » du « tout est traduisible » que semble faire miroiter, entre autres, le code commun du monde informatique. Son propos invite plutôt à repenser la littérature comparée en fondant celle-ci sur la traduction et à interroger sans cesse la manière dont la langue se pense elle-même dans un cadre théorique élargi. ■

HOMI BHABHA ET LE QUÉBEC : APPEL À UN « ACTE INSURGEANT DE TRADUCTION CULTURELLE »

PAR DALIE GIROUX

LES LIEUX DE LA CULTURE. UNE THÉORIE POSTCOLONIALE

d'Homi Bhabha, trad. Françoise Bouillot
Éditions Payot, 2007, 416 p.



Avec Franz Fanon, Edward Said, Gayatri Spivak et Stuart Hall, parmi d'autres, Homi Bhabha aura contribué à créer un courant théorique et critique postcolonial, aujourd'hui bien implanté dans le cursus des sciences humaines anglo-américaines. Ce courant peinera pourtant à prendre sa place dans le monde francophone. *The Location of Culture*, opus magnum de Bhabha paru chez Routledge en 1994, ne sera traduit vers le français par l'écrivaine et traductrice Françoise Bouillot qu'en 2007, sous le titre *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, et c'est depuis une dizaine d'années seulement que la France découvre et traduit les auteurs de ce courant, notamment par le travail valeureux mais inégal de la maison d'édition Amsterdam (il faut lire Claire Joubert dans la revue *Littérature* sur la traduction de Bhabha et l'incursion du courant postcolonial en France).

Pour ce qui est du Québec, si la notion d'hybridité est mobilisée depuis longtemps par les études littéraires, il semble que la question politique du postcolonialisme, telle qu'elle est problématisée

par cette école de penseurs montés des colonies, ne fasse que commencer à émerger dans les sciences humaines et sociales et en philosophie. La question affleure notamment à travers un engouement récent (et pas toujours maîtrisé – la bonne volonté dépassant souvent largement le degré de connaissance) pour les questions autochtones, mais aussi à partir de polémiques culturelles qui semblent rejouer les guerres coloniales par d'autres moyens – je pense ici au débat à plusieurs égards malheureux qui oppose les détracteurs et les défenseurs du film *of the North* de Dominic Gagnon.

D'une certaine manière, Bhabha n'est pas encore arrivé dans les cercles d'idées politiques francophones en Amérique. Deux obstacles y ont, je crois, concouru, qui sont d'une part la présence forte, au Québec, d'un discours de récusation républicaine du multiculturalisme (auquel est à tort associée la notion d'hybridité culturelle) et d'autre part la suspicion et la marginalité dans laquelle sont, malgré les apparences, tenus le poststructuralisme, la pensée dite postmoderne et autre déconstructionnisme, auxquels se rattache la théorie postcoloniale dans les départements de sciences humaines et sociales et en philosophie. Mais plus fondamentalement, je pense que la raison de cette non-réception relative est que n'a pas encore été reconnu le chiffre d'une expérience propre à l'existence francophone sur le continent américain qui puisse permettre de traduire cette critique de la postcolonialité dans l'ensemble de la culture. C'est-à-dire que l'on n'a pas tout à fait réussi à

ce jour, dans l'univers franco-américain dont le Québec est la matière critique, à s'approprier une expérience coloniale qui puisse faire l'objet d'une émancipation intellectuelle totale. C'est à cet usage que je souhaite faire un retour sur *Location of Culture* d'Homi Bhabha.

(Se) traduire le langage du colonisateur

L'intervention de Bhabha est d'abord une intervention dans le corps littéraire. Il propose à l'observateur de la culture des outils qui puissent permettre de rendre visible, dans la langue même, l'expérience de la colonisation, une vie symbolique de la matière vivante colonisée. Bhabha ouvre ainsi les entrailles de la littérature des migrants, des exilés, des dépossédés, des racialisés, des minorités internes pour y détecter les mécanismes d'intensification propres à leur expérience du monde (qui est aussi sa propre expérience, faut-il le rappeler : Bhabha, né en Inde en 1949, sera éduqué dans les universités de Grande-Bretagne et fera carrière dans la Ivy League des États-Unis) – cela pour y entendre un chant inédit, celui qui monte des confins des lettres et qui se constitue en résistance vivante à la culture impériale. « *Car la critique, écrit-il, doit s'efforcer de réaliser pleinement les passés non dits, non représentés, qui hantent le présent historique, et d'en assumer la responsabilité.* »

L'HYBRIDITÉ EST LE TRAVAIL DE LA CULTURE SUR ELLE-MÊME, PAR SES MARGES, PAR SES IRRÉSOLUTIONS – JUSTEMENT DANS LA CONTAMINATION, DANS L'IMPURETÉ LINGUISTIQUE ET LES RÉSONANCES SÉMIOTIQUES PARADOXALES, PAR LES IMAGES DIALECTIQUES – PAR L'INTERSECTION DE L'IMAGINAIRE ET DE L'HISTOIRE.

Bhabha propose ainsi un ensemble d'outils hétéroclite et surprenant pour entendre ce qu'il appelle, dans la préface ajoutée à la traduction française, une forme de cosmopolitisme vernaculaire. Faisant appel à la fois à Fanon, Foucault, Benjamin, Freud, à la théorie féministe et la critique ouvrière, à Toni Morrison ou Salman Rushdie, il cherche à produire les signes de l'ambivalence de la culture comme forme plus éthique de sa vérité – faisant apparaître le processus de formation de la culture homogène des États coloniaux comme une matrice vivante où la vérité chemine de manière hésitante, incomplète, violente et contradictoire.

Au cœur de cet appareil théorique qui relève du bricolage propre à la pensée sauvage définie par Lévi-Strauss se trouve la notion d'hybridité. Cette figure de pensée permet à Bhabha de concevoir un espace de traduction (c'est-à-dire d'interprétation) où les choses ne sont ni l'une ni l'autre, et sans doute l'une dans l'autre, où se joue entre les unités un rapport de négociation plutôt que de négation : noir/blanc, victime/bourreau, natif/étranger, franco/anglo, colonisateur/colonisé. Dans cet entre-deux, ce « ni-ni », se forment des objets nouveaux, littéraires et politiques, qui sont de l'ordre de l'événement et de l'énonciation : des objets qui s'activent par la critique – par la traduction, par l'interprétation.

Ces objets culturels hybrides trompent nos attentes politiques d'opposition et d'unité, ils sont définis par la structure différentielle du moment d'intervention que l'espace de traduction permet de reconnaître, où est permis le jeu, au double sens indiqué par Derrida dans « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » : quelque chose qui à la fois joue (s'amuse) et crée de l'espace (donne du jeu). C'est dans cette hybridité que se trouve « *la réalité de la limite ou du texte limite de la culture* » – l'impossible unité d'une grande culture nationale. Cette hybridité ne se résout pourtant pas dans la notion libérale de multiculturalisme, qui résorbe pour Bhabha toute ambivalence, qui trace clairement les délimitations, qui efface toute possible contamination, toute possible erreur. L'hybridité est le travail de la culture sur elle-même, par ses marges, par ses irrésolutions – justement dans la contamination, dans l'impureté linguistique et les résonances sémiotiques paradoxales, par les images dialectiques – par l'intersection de l'imaginaire et de l'histoire.

L'hybridité inhérente à l'énonciation colonisée correspondrait à un temps d'incertitude culturelle qui, ici Bhabha reprend Fanon, correspond également au temps de la libération. C'est ainsi que le corps de cette littérature-monde (*world literature*), dont les origines peuvent se retrouver dès la *Weltliteratur* goethéenne, et ses ramifications dans le *Manifeste* de Michel Le Bris et Jean Rouaud, en son événement même constitue une résistance concrète à l'empire. Il n'y va pas d'un agir politique au sens arendtien, où l'être humain exerce sa liberté par la participation à la cité. Le colonisé, le minorisé, le racisé, le marginal, l'exploité parle, rêve, écrit et, parlant, rêvant, écrivant, il se traduit à lui-même la langue coloniale, il la hante, il l'écarte, il l'insémine, il la révèle. Le *outcast* proliférant active une bigarrure qui

est à la pensée impériale une blessure qui ne veut pas cicatriser, un stigmate. Il y va dans le cosmopolitisme vernaculaire de Bhabha d'une politique de la ruine dont l'existence témoigne de conditions concrètes et métaphoriques de superfluité des peuples. C'est l'ombre d'une humanité au travail poétique de sa négation – et c'est cela qu'il y a à traduire dans le projet d'une critique littéraire postcoloniale.

L'OMBRE D'UNE HUMANITÉ AU TRAVAIL POÉTIQUE DE SA NÉGATION – [...] C'EST CELA QU'IL Y A À TRADUIRE DANS LE PROJET D'UNE CRITIQUE LITTÉRAIRE POSTCOLONIALE.

Traduire l'expérience coloniale

On a souvent dit des textes d'Homi Bhabha qu'ils étaient illisibles, que sa prose était obscure, et que ce caractère indéchiffrable indiquait peut-être une part de fumisterie – comme on l'a dit aussi de Derrida et des auteurs associés à la « nébuleuse postmoderne », notamment dans le contexte de l'affaire Sokal à la fin des années 1990. Il est vrai que l'auteur, dont les propos sont généralement abstraits et qui développe ses thèses par superposition et par ritournelle plutôt que par progression logique, lorsqu'il travaille directement dans le texte littéraire, crée le concept à partir de celui-ci plutôt que de lui appliquer une mesure théorique. Les exercices d'analyse succèdent aux développements théoriques, et c'est en quelque sorte par accumulation que l'argumentaire trouve son efficacité. Lire Bhabha, ce n'est pas se faire expliquer quelque chose, c'est s'entraîner de manière active à l'hybridité, c'est développer une accoutumance, un mode, une posture de traduction culturelle.

Bhabha n'est par ailleurs pas intimidé par les difficultés que posent cette langue de la littérature-monde dont il veut rendre visibles les puissances : la recherche d'un espace de traduction où peuvent exister en même temps les choses qui s'opposent, dans leurs paradoxes, dans leurs contaminations respectives, exige une minutie de la lecture, une patience du regard pour lequel une exigence de clarté ne peut suffire et qui, peut-être, s'assimilerait même ici à un geste de refus de cette littérature. Et cette hybridité active du cosmopolitisme vernaculaire de la critique bhabhaïenne est à sa façon jargonneuse : les langues s'y superposent et s'y entremêlent et le « slang » y rencontre le latin, on y retrouve les faux amis que le

poète aura voulu, les jeux rendus possibles par la traduction, et des systèmes de références improbables – indigènes et ouvrières et femelles et lettrées. L'hybridité propre aux langues de la littérature-monde, qui correspond au principe primitif de « faire avec ce que l'on a », est une forme justement impure, vulgaire, voire même parfois prétentieuse d'érudition que Bhabha maîtrise parfaitement.

Il y a également chez Bhabha une forme de pudeur, que je prends pour le reflet du caractère indicible de l'expérience coloniale dans le contexte intellectuel contemporain – le prix payé pour qui veut théoriser *cela*. En effet, l'histoire n'a pas d'entrée dans *Location of Culture*. Ni sous la forme de l'expérience, ni sous la forme d'une étude des contextes. Bhabha est le plus direct quand il relate les propos de Fanon. Par celui-ci, l'auteur se permet de dire de manière franche la brutalité, le désir de révolution, le ressentiment, le racisme, la terreur. Ailleurs, l'arrière-plan politique du colonialisme ne filtre qu'à travers les catégories philosophiques qui sont présentées en contrepoint à l'hybridité et dans les catégories psychanalytiques qui sont appliquées à l'étude des structures littéraires postcoloniales. Un effet de désincarnation affleure parfois à la lecture, et on a le sentiment qu'il s'agit de décrypter quelque chose qui est caché et qui doit rester caché – un théâtre secret où se jouent les jeux de pouvoir de la vie symbolique dans l'empire. Que l'on doit, je crois, d'abord se traduire à soi-même.

Traduire Bhabha, traduire l'Amérique

Ce qui mène à la question de la traduction de la théorie postcoloniale, et au travail du traducteur – de la prose de Bhabha, ou de Spivak, ou d'Achille Mbembe, ou encore, plus près de nous – problème urgent ! – de Taiaiake Alfred, Patricia Monture, Howard Adams, Rita Joe, Eden Robinson, Tomson Highway, Gerald Vizenor, Paula Gunn Allen, Robert Warrior, Vine Deloria Jr., Maria Campbell, Emma LaRocque, Beatrice Culleton, Audra Simpson ou John Borrows. Comment traduire l'acte esthétique ou politique de l'auteur issu de la colonisation, de l'exclusion, de la racisation ? Avec quelle langue ? Qu'en est-il de l'expérience qu'il s'agit de traduire ? Comment transposer dans un nouveau système de signification les puissances impériales contradictoires qui habitent l'événement d'expression vernaculaire de l'auteur colonisé ? Peut-on rendre en français, dans le cas des auteurs indigènes d'Amérique du Nord, le fait d'une langue anglaise utilisée à rebrousse-poil, en rébellion, se servant d'une culture pour en faire vivre une autre ? Et dans quel français ?

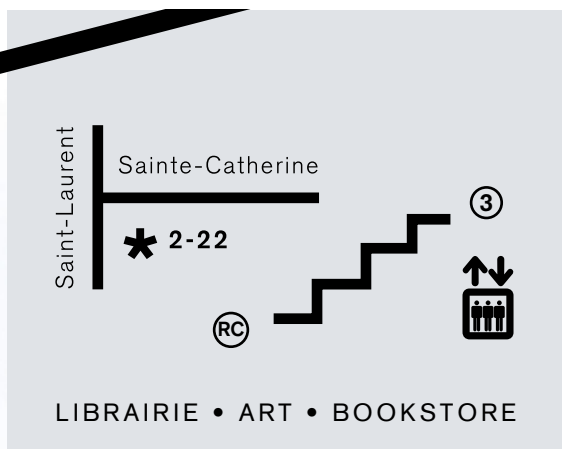
Peut-être ne comprend-on mal ou n'est-on irrités par l'écriture de Bhabha que lorsqu'on se refuse au jeu de voiles et à l'entreprise de ruine qui s'y joue – et peut-être qu'une traduction n'est pas en mesure de mettre en œuvre ce jeu et cette entreprise si le traducteur ne se met pas en contact avec les puissances coloniales qui habitent la langue dans laquelle il traduit. Mais où se trouvent ces puissances, cette langue ? Et il faut poser très franchement la question : peut-on importer un texte écrit au Massachussets par un Indien de l'Inde en passant par Paris (c'est-à-dire par ce que le philosophe Robert Hébert appelle le « *détour atlantique* » ? Est-ce que la traduction de la littérature-monde peut même *avoir lieu* dans l'imaginaire de la langue *française*, c'est-à-dire la langue de Paris, la langue de Françoise Bouillot, la langue de l'Université de Montréal, le français radio-canadien ? Tant que ce détour atlantique sera nécessaire, peut-être qu'il ne pourra tout simplement pas y avoir de réception politique de la théorie postcoloniale dans la vallée du Saint-Laurent. Ni de philosophie *in situ* de quelque ordre que ce soit.

Peut-être que pour (se) traduire Bhabha et les autres, il faudrait savoir passer par les imaginaires du français algérien, camerounais, cadien, beauceron, ontarien, mitchiff, chiac, joual, canuck, créole – peut-être que c'est dans la langue bâtarde des minorisés et des racisés et des colonisés des Amériques (ce que la linguiste France Martineau appelle la langue du « *locuteur malhabile* ») qu'il est possible de trouver l'acte insurgeant de traduction culturelle propre à cette littérature. Aux frais d'une reconnaissance de l'espace oral/aural où gît cet imaginaire – qui passe par le récit, le conte, le manifeste, l'illettrisme, les travaux manuels, le rapport aux animaux, le cinéma, la musicalité du parler. Pas une langue blessée qui témoigne de la colonisation de « l'homme québécois » (jamais !). Plutôt : une plateforme de traduction colonisée, ses tensions, ses scories,

ses arrière-plans. Une méthode, une science, une poétique. Non pas traduire dans cette langue – mais traduire par les puissances de cette littérature, en travers de cette littérature, en connaissance de cause. Pour atteindre ce qui est insurgeant dans le « bas-fond commun » de la Franco-Amérique.

Il y a des précurseurs qui mettent déjà à l'œuvre cette plateforme de traduction – Louis Fréchette, qui raconte entre deux histoires de Jos Violon comment il fabriquait des bombes, enfant, à la Pointe-Lévis ; Jacques Ferron, qui invente des lettres pour faire parler le territoire de la Franco-Amérique en toute ironie ; Pierre Perrault, si mal compris, qui a cherché à faire entendre une langue libre parce que maître des choses de la terre et de la mer ; José Mailhot et Rémi Savard, qui sont allés « à fond perdu » s'assimiler aux Innus de la Côte-Nord ; Jacques Leduc, capable de faire voir sans complexe les superpositions ontologiques du glacier de Schefferville ; René Lussier, qui transcrit la musique de la parole recueillie sur le chemin du Roy ; Jean Marc Dalpé, qui traduit Tomson Highway dans le nord de l'Ontario ; Robert Lepage, qui raconte sa vie en *Speak White* dans 887 ; Bernard Gosselin et ses artisans de fin de ligne ; Georges Sioui, de Wendake, qui sonde les profondeurs de la simplicité en croisant la poésie et l'histoire ; Robert Hébert, qui philosophe à la manière de Kerouac lorsqu'il écrit en français ; Jean Morisset, le baroudeur du Grand Nord et du Grand Sud qui refuse de faire une différence entre la vallée du Saint-Laurent et les Antilles ; tous théoriciens et poètes d'une hybridité affranchie du coin colonial du sentiment d'incomplétude : il n'y a pas de futur, il n'y a que ce devenir à prendre à bras le corps, avec sa drôle d'histoire, avec son bagou, avec son chiffre – assurément résidu de l'empire, et aussi résolument mêlé, jazz, traduit au carré, improbable, dans une langue voyageuse, contradictoire, parfaitement libre et sans trajectoire claire. Une culture, en somme. ■

FORMATS



TRAVERSÉE DU PARKING TRANSATLANTIQUE DES IDÉES ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS CUSSET *

PAR JADE BOURDAGES

Jade Bourdages : Vous êtes professeur de civilisation américaine à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Vos recherches portent essentiellement sur l'histoire des transferts culturels et intellectuels entre l'Europe et l'Amérique, l'évolution du champ des sciences humaines et celle des théories critiques. Vous êtes l'auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels *Queer Critics* aux Presses Universitaires de France (2002), *La décennie, le grand cauchemar des années 1980* aux éditions La Découverte (2008) et *Contre-discours de Mai* chez Actes Sud (2008). Aux éditions P.O.L, vous signez deux ouvrages de fiction : *À l'abri du déclin du monde* (2012) et *Les jours et les jours* (2015). Avec Véronique Rauline et Thierry Labica, vous dirigez un travail collectif aux éditions La Dispute : *Imaginaires du néolibéralisme* (2016). Dans votre ouvrage publié aux éditions La Découverte en 2003, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, vous proposez une explication peu orthodoxe du phénomène de réception américaine de la pensée française à partir de la notion de transfert culturel.

François Cusset : La version *mainstream* et conforme de l'histoire de ce transfert culturel franco-américain, enfin celui de la French Theory auquel je me suis intéressé, c'est qu'il y aurait eu torsion d'un original philosophique fort et français par des Américains joyeux et un peu analphabètes philosophiquement, qui en auraient inventé des usages sympathiques, mais quand même tout à fait infidèles à l'origine. Cette version de l'histoire est un peu hypocrite ; cette vision des transferts culturels, totalement erronée. Le concept même de transfert culturel n'a d'intérêt que si on va jusqu'au bout, c'est-à-dire si l'on accepte au moins trois principes. Le premier : qu'il n'y a pas de prééminence de principe de l'original sur les textes seconds qu'il peut inspirer. Il faut se souvenir qu'un texte second n'est jamais ins-

piré par un seul texte initial, mais bien par une combinaison complexe de facteurs et d'auteurs eux-mêmes déjà lus par d'autres. Deuxièmement, il n'y a pas d'interprétation canonique fixée et anhistorique, pas de prééminence du texte par rapport à ses interprétations. Troisièmement, il n'y a que des usages. Il y a prééminence des usages sur toutes les autres formes de donation de sens, et ceux-ci ne peuvent être jugés qu'en termes d'effets, d'effectuation : non en termes de fidélité/infidélité aux textes utilisés. Dans *French Theory*, j'ai fait exprès de mettre bout à bout des usages qu'on pourrait voir comme les pires, et ceux qu'on juge comme les meilleurs. Les pires, ça peut être de transformer, par exemple, Michel Foucault en théoricien de l'homosexualité, en penseur du ghetto gay, des *gay studies*, alors qu'il n'y fit que quelques allusions et veilla à ne jamais en faire un objet théorique. Les meilleurs, ça peut être d'aller relire des textes des années 1980 de Gilles Deleuze ou Jacques Derrida pour comprendre ce qui se passe avec l'irruption d'internet au début des années 1990. Bons et mauvais usages : il n'y a pas à classer, à juger, il s'agit plutôt de les juxtaposer, de les croiser.

J. B. : Lorsque vous étudiez un phénomène de transfert culturel, il s'agit d'offrir comme point de départ une égalité cognitive aux usages.

F. C. : Effectivement ; un principe d'égalité radicale des usages, puisque les usages ont une réalité pragmatique qui est celle de satisfaire des besoins. Il y a des besoins, des désirs, des fonctions, et à partir de ceux-ci on invente, on produit des usages. Dans le cas de la réception de la French Theory aux États-Unis, c'est à des besoins politiques et militants, mais aussi académiques et carriéristes que nous avons affaire. Il faut comprendre que, dans cette pragmatique des usages, il n'y a pas de hiérarchie entre les aires culturelles. C'est le plus difficile à envisager pour nous,

Européens : il n'y a pas d'un côté la Grande Amérique naïve, ses grands enfants pleins de ressources, et de l'autre cette inspiration première, essentielle et spirituelle, européenne. Il n'y a pas d'un côté la tête, de l'autre les jambes. Si on réfléchit comme ça, alors il faudrait admettre que toute la French Theory n'est qu'une réinterprétation appropriante et maladroite de la philosophie allemande du tournant du xx^e siècle, laquelle elle-même ne serait qu'un commentaire sans fin sur la métaphysique médiévale et les auteurs antiques. Ça ne fonctionne pas comme ça. Il n'y a pas de prééminence spatiotemporelle de l'Europe sur l'Amérique, ni même de l'Amérique sur les pays en développement, où l'enjeu épistémologique est immense aujourd'hui puisque, dans ces pays, on combine certains types d'usages avec d'autres dans une logique d'indépendance intellectuelle et politique qui est cruciale. Une telle prééminence n'existe pas, ni dans l'espace ni dans le temps. Avec cette idée tenace que « ce qui a lieu avant est mieux que ce qui a lieu après », et que le temps qui passe nous éloigne de la vérité première, on envisage les artefacts intellectuels comme des produits naturels, comme des yaourts dont à un moment on aurait passé la date de péremption. Si on suit cette logique temporelle jusqu'au bout, elle impose que les livres n'aient de sens qu'à l'époque où ils ont été faits, que pour répondre, réagir à leur époque. Bien sûr que non. Si c'était le cas, on ne lirait plus Shakespeare, Cervantès, etc. Je pense que le contexte de réception est aujourd'hui plus important que le contexte de production. Le contexte de production, c'est une vieille histoire, c'est la biographie, le contexte et son conditionnel : est-ce que Shakespeare aurait écrit ses pièces sous un autre régime que celui, élisabéthain, de son époque ? C'est absurde. Dans la production des idées et des textes, on sait qu'il y a des facteurs spatiotemporels non contextuels, des facteurs autonomes qui jouent.

J. B. : Le développement des sciences humaines et sociales est largement lié au développement du nationalisme méthodologique au cours du xx^e siècle. À la lumière des principes que vous venez d'évoquer et de cette invitation à poser l'égalité radicale comme point de départ, ce nationalisme méthodologique n'est-il pas devenu aujourd'hui un obstacle, plutôt qu'un outil, à l'étude des transferts culturels ?

F. C. : Pour aborder ce problème majeur, il me faut revenir à *French Theory* et à la maladresse de l'entreprise, que j'assume complètement. C'est une maladresse qui est peut-être sa signature, car malgré les principes que je viens d'évoquer, j'y notais aussi au passage l'énormité des mé-

sinterprétations américaines de la pensée française, les contresens les plus flagrants. Et là, tout à coup, dans ce geste même et sans le voir, je redevais en quelques lignes le professeur, le normalien, le Parisien qui dit : « Oh, mais ils (les Américains) n'ont rien compris ! » Il nous est encore très difficile d'instaurer une égalité épistémologique radicale, car il y a cet autre enjeu majeur du transfert culturel. Celui-ci présente les mêmes contradictions que la notion d'*inter-culturel* avec laquelle bataillent depuis presque un siècle les sciences sociales – notamment le mélange serré entre les traditions intellectuelles européennes et américaines. Ici, on se prend en quelque sorte les pieds dans le tapis. On y reconduit la fiction qu'il y aurait une tradition intellectuelle proprement américaine et une proprement européenne. En insistant sur le mélange, l'hybridation, l'emmêlement des origines, on reconduit en même temps le mythe de l'origine. Ce que Franz Boas, avant la Deuxième Guerre mondiale, Clifford Geertz et Pierre Bourdieu, ensuite, ont tous tenté de dire, c'est de brouiller l'origine, de commencer par le mélange, l'impur, les usages et tout le chaos ; non pas imaginer qu'il y aurait au départ une belle, une bonne origine, une sorte de paradis rousseauiste dans lequel les textes existeraient avant leurs usages et les nations avant le mélange.

Les choses ont changé, qui rendent peut-être possible ce projet vraiment radical d'égalité épistémologique entre toutes les interprétations. Trois éléments majeurs ont perdu de leur poids (et de leur majuscule) à l'échelle mondiale : la Nation, l'Auteur, le Texte. La mondialisation est un processus technologique, mais aussi un processus intellectuel. Il y a une immédiate mise en circulation des textes, arbitraire bien sûr puisque tout ne circule pas, mais tout est aujourd'hui voué à circuler, à être repris, à être cité, pioché, prélevé, découpé. Si bien que dès qu'une idée se met à circuler, une immédiate dénationalisation de son contexte d'origine, et même de sa proposition conceptuelle, s'opère. Cette dénationalisation est très concrète, elle est institutionnelle, elle s'actualise à travers des réseaux universitaires spécifiques. Ce qui n'est pas toujours une bonne chose. C'est aussi l'expression de l'hégémonie des universités américaines, de réseaux mondiaux en langue anglaise et de standards qui sont à peu près partout les mêmes. Nous ne sommes plus, également, à l'époque des grands maîtres. Le champ intellectuel contemporain est plus spontanément égalitaire qu'hier, il est plus composite, fait de beaucoup plus d'usagers amateurs, de logiques de praticiens – étudiants, artistes, militants – qui récupèrent un texte, marginalisent ses exégètes professionnels. Plus intéressant encore,

nous sommes à l'âge de l'intellectuel collectif, des usages associatifs et communautaires du texte. Conséquemment, la troisième chose qui disparaît ou qui perd de son poids, c'est le texte comme espace sacré.

Il ne faut pas oublier que dans chaque processus de transfert culturel, et à même cette égalité, il y a également trois types de violence qui opèrent. La première est celle de la sélection des textes, à la fois arbitraire et servant des intérêts pragmatiques d'optimisation des usages. Pour chaque auteur ou concept qui passe, dix ne passent pas ; pour un texte qui devient l'objet de toute une construction d'usages étrangers, tout le reste de l'œuvre, qui était peut-être aussi important ou nécessaire à sa compréhension, ne passe pas – ça, c'est vraiment l'histoire et l'art de l'oubli évoqué par Michel de Certeau. Ces processus de sélection sont tout à fait « retraçables », empiriquement. Dans le cas de la French Theory, je me suis demandé, par exemple, pourquoi les Américains ont gardé surtout de Derrida le concept de « déconstruction » pour en faire cette espèce de méthode subversive et didactique qui ne correspond pas à ce qu'entendait par ce mot le Derrida éthique et critique de Levinas au cours des années 1980 ? Pourquoi, de Foucault, les Américains ont-ils gardé la discipline et pas la folie ? Par la mise au rebus, la mise au silence, par l'arbitraire de ces choix, la sélection est une violence. C'est la même qui existe dans l'édition quand deux manuscrits de romans arrivent chez un éditeur : l'un est choisi, l'autre exclu. Il n'y a pas une évaluation objective qui peut garantir que c'est le bon choix, ce n'est pas toujours la collection Harlequin contre Proust. Il y a aussi la violence des espaces semi ou entièrement institutionnels de traduction et de transfert qui ont leur logique propre, leurs ressources puissantes, comme l'université. L'institution produit une grande violence, elle surdétermine les usages. Le transfert intellectuel n'a pas lieu hors sol. Le sol sur lequel il a lieu est précisément ce sol institutionnel. Si l'université américaine n'est pas réductible à la nation ou à l'empire américain, elle a une inertie institutionnelle et des intérêts qui relèvent presque de l'infrastructure qui constitue la troisième forme de violence et demeure la limite de ce que je décrivais par : moins de nation, moins d'auteur, moins de texte. De tout ceci découle une violence d'effacement du passeur, des médiateurs, des relais. Pourtant, la partie la plus intéressante d'un transfert culturel, c'est cette courroie de transmission. Ce n'est ni le texte de départ, ni l'objet hybride d'arrivée. C'est plutôt tout ce qui se passe entre les deux.

J. B. : Ce sont les dimensions de pratique, de production et de labeur impliquées dans tout

processus de transfert qui se trouvent en quelque sorte évacuées dans ces trois formes de violence ?

F. C. : Complètement. Les passeurs sont ceux que l'on ne considère pas comme des producteurs. Sur l'étagère de librairie, ils sont absents partout – bien qu'il s'agisse d'une absence relative. L'emblème absolu de cet effacement, c'est le traducteur. Pourtant, celui-ci demeure la personne qui a le rôle directement déterminant dans le choix interprétatif et terminologique d'un texte pour le transférer dans une autre langue-culture, dans un autre contexte que celui de sa production initiale. Les traducteurs sont les prolétaires absolus du champ intellectuel. Quelle est la place de la traduction dans l'histoire des transferts culturels et pourquoi apparaît-elle moins comme un problème aujourd'hui ? Il y a eu la production d'une sorte d'espéranto académico-intellectuel, une forme de translangue anglo-théorique qui désigne cette mondialisation du champ des sciences humaines autour de l'anglais et qui produit l'illusion d'un espace linguistique et conceptuel commun.

J. B. : Ce que vous avez nommé ailleurs la *théorie-monde* ?

F. C. : Voilà. La théorie-monde désigne des réseaux très concrets par lesquels les universitaires, les traducteurs, les militants travaillent ensemble. Dans l'illusion de cet espace, le fait de passer concrètement du français à l'anglais ou de l'espagnol à l'anglais ne serait qu'une formalité. Faux. Le problème de la traduction reste majeur et central. Cet aspect des transferts est même politiquement plus brûlant qu'autrefois puisque aujourd'hui toute la « moitié » sud du monde est en train de s'autonomiser, y compris par rapport à l'hégémonie américaine. Or, en même temps, la traduction et la réception semblent être devenues des objets seconds, comme si tout ça allait de soi. Il y a ce mot de Deleuze – je crois que c'est dans *Proust et les signes* : « *Penser, c'est traduire.* » Le travail d'interprétation et de mise en place d'arguments théoriques est un travail de traduction permanent. Pensons aussi à cette phrase de Proust : « *Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.* » C'est cette phrase que j'ai envie d'appliquer aux sciences humaines – ça ne marche pas que pour la littérature. Les grands livres d'idées sont aussi écrits dans une sorte de langue étrangère, généralement en rupture avec la langue nationale conceptuelle de leur contexte et de leur champ de savoir. Alors, le paradoxe c'est que cette langue étrangère est aussi plus facilement traduisible ailleurs qu'intelligible dans sa langue nationale. Pourquoi Deleuze ou Foucault ont-ils mieux

marché aux États-Unis qu'en France ? Ils ont été incompréhensibles en France justement parce qu'ils parlaient une autre langue que la langue intellectuelle française dominante de l'époque, et pourtant elle a semblé plus compréhensible à l'étranger. Pour penser ces histoires de transfert, il faut donc donner tout son sens psychanalytique au mot transfert. Les gens voudraient qu'un transfert culturel fonctionne comme un transfert d'argent, de valeur, plutôt que comme un transfert au sens psychanalytique. Or, un transfert intellectuel ou culturel relève autant de Lacan que de Western Union. C'est un déplacement d'objet par affection, exactement comme le désir ou l'amour se déplacent. Quand on a dit que la notion de *différance* de Derrida était une anticipation de l'internet ou que *Capitalisme et schizophrénie* parlait de l'Amérique reaganienne des années 1980, alors que sur un plan strictement chronologique, c'est écrit avant et que ça vient plutôt de la « folie 68 », ce n'est pas de l'objet dont on parle, mais du transfert d'objet, du glissement du désir. Déplacement et même production d'un objet pour un désir qui est disponible, absolument unique. C'est le travail du transfert dans le temps et l'espace. Dans cette histoire des transferts, on touche à tout le continent affectif invisible qu'il y a au centre même de la production des idées.

J. B. : Comme si se découvrait dans l'histoire des transferts culturels et intellectuels une zone érogène entre l'Europe et l'Amérique ? Une forme de territoire affectif partagé, un Atlantique à penser et comprendre autrement que géopolitiquement ?

F. C. : Oui, c'est une belle idée. Le rationalisme officiel ne veut absolument pas envisager cette histoire-là. Les affects, ça n'est pas sérieux, dit-on. Pourtant, il n'y a que ça et c'est pour cette raison qu'il y a du transfert et que ça circule. *Circulation* est déjà un mot désirant. Il y a un désir de théorie, il y a des émotions théoriques, il y a des affects théoriques, il y a même une libido théorique. Il y a des auteurs qui font envie, des concepts qu'on a envie de transformer, de laisser nous transformer, d'autres qui éclairent, ou arment, nos affects. Ne lire un auteur qu'à partir de sa langue d'origine, de son contexte de production national ne permet pas de comprendre ce processus. C'est plutôt les transferts qui nous le montrent. Cette zone de transfert entre l'Europe et l'Amérique est bien une zone érogène, et l'Atlantique, une vaste trappe affective. Pour écrire l'histoire qui s'y joue, il faudrait passer d'un champ intellectuel défini par le rationalisme et le fonctionnalisme, ancré dans une nation, à un champ intellectuel repensé du côté du désir et de l'affect. Mais ce n'est pas une zone érogène au sens où ça faciliterait simplement le passage.

Il y a plein d'obstacles au *travail* du transfert. Si on veut faire formule, on dirait même que l'Atlantique est d'autant plus une zone érogène qu'elle est aussi une herse, ces grilles de défense devant les châteaux forts, serrées et pointues, qui tout à coup sortent du sol. L'Atlantique, c'est une zone obstacle – herse et érogène, les deux indissociablement. On sait bien que le paradoxe logique d'une frontière, c'est qu'elle relie et qu'elle sépare – l'Atlantique est pont et séparation entre l'Europe et l'Amérique. Il y a une complaisance sans fin des Américains et des Européens à surjouer la dimension de séparation, à survaloriser leurs différences, leur incompatibilité supposée, leurs petites bisbilles. La vérité, c'est que, dans une vision plus large du monde (qui n'est pas qu'un dialogue transatlantique), tous les deux appartiennent au *First world*, au sens hégémonique – avec des contre-hégémonies locales bien évidemment, mais toujours avec cette histoire coloniale et impériale à l'arrière-plan. Arrêtons de surestimer ces différences culturalistes qui, effectivement, alimentent à l'infini les conversations au café du commerce, parce qu'on peut toujours jouer à « tout est différent » entre Paris et New York, Harvard et Oxford, etc. Paris est un plateau urbain à six étages, mais New York et sa *skyline*, une « ville debout » ; Harvard attire la planète, Oxford la raffine... On peut tous jouer à ça. C'est surtout un geste très colonial parce qu'il fait comme si la planète était un face-à-face figé entre un petit bout d'Amérique et un petit bout d'Europe de l'Ouest, à l'exclusion de toute autre forme d'humanité ailleurs. Cette zone transatlantique euro-américaine est une zone hégémonique à la fois institutionnellement, linguistiquement, symboliquement et intellectuellement, puisqu'elle a ses corpus, ses universités dominantes, ses sources majeures partagées, etc. Au lieu de faire de l'Atlantique une herse simple séparant absolument deux mondes incompatibles, il faut le penser comme un vaste parking sur lequel les intellectuels et les militants des deux continents vont garer leurs bagnoles. Il y a peut-être bien deux supermarchés, mais il y a un seul parking ! Plus sérieusement, l'autre sujet qui doit donc nous (pré)occuper, c'est la décolonisation finale de tout ce champ intellectuel atlantique. ■

* Cet entretien est une version abrégée de plusieurs rencontres qui ont eu lieu d'avril 2015 à juillet 2016, entre Montréal, Paris, Genève et Boston. Je tiens à remercier François Cusset pour sa générosité de parole lors de nos nombreuses conversations, la confiance accordée et l'amitié intellectuelle transatlantique qui s'est développée dans l'espace de ce dialogue ininterrompu.

TRADUIRE OU FAIRE CRÉDIT

PAR YVES GAMBIER

TRADUIRE LA LITTÉRATURE ET LES SCIENCES HUMAINES. CONDITIONS ET OBSTACLES

de Gisèle Sapiro (dir.)

Ministère de la culture et de la communication.

Documentation française, 2012.

L'ouvrage *Traduire la littérature et les sciences humaines* a été rédigé par une dizaine d'auteurs, des sociologues surtout. Il est le fruit d'une enquête menée entre 2009 et 2011 auprès de 229 intervenants dans le domaine de l'édition. Il s'inscrit dans le prolongement d'autres enquêtes conduites par le ministère français de la Culture et de la Communication sur l'économie du livre et les relations culturelles internationales. Cette double caractéristique – un rapport de spécialistes commandité par une administration – n'en alourdit pourtant pas la lecture, tant l'ensemble fourmille de détails concrets, d'exemples vécus, de données précises. Le livre est aussi à placer dans la perspective d'autres travaux publiés sous la direction de Gisèle Sapiro, notamment *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (2008) et *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (2009).

Avec un tel livre entre les mains, des questions viennent tout de suite en tête : quelles sont les raisons de traduire ou pas, et quels sont les obstacles éventuels qui empêchent ou ralentissent les traductions – leur réalisation, leur circulation, leurs effets ? Par ailleurs, y aurait-il convergence, au moins partielle, entre les traductions littéraires et les traductions en sciences humaines ? Les réponses à ces questions mettent peu à peu en place une géographie économique et culturelle des flux des intraductions (vers le français) et des extraductions (à partir du français) ainsi que des forces en présence. Il est vrai que les acteurs du marché éditorial sont nombreux, aux compétences et intérêts variés : il y a les éditeurs, les directeurs de collection, les agents littéraires, les responsables des cessions de droits, les agents des réseaux culturels à l'étranger, les membres d'organismes publics

comme les représentants du ministère des Affaires étrangères, les critiques dans les médias, les distributeurs, les libraires... et les traducteurs. Tous, à un moment ou à un autre, remplissent une fonction de gardien sélectif – dans une démarche souvent volontariste pour sélectionner, promouvoir, diffuser un ouvrage.

Grâce aux 229 entrevues avec ces acteurs, on peut saisir les raisons de leurs choix, leurs justifications, leurs motivations, leurs affinités, leurs préjugés, mais aussi leur mode de travail. La traduction, vecteur d'échange des idées, des concepts, des fictions, ne relève ni de la magie ni d'un coup de tête, rarement d'un coup de cœur. À ces entretiens s'ajoutent des études de cas et la description raisonnée de l'édition de traductions entre au moins trois langues (outre le français, l'anglais, le néerlandais et le portugais du Brésil), et ce, dans cinq pays. L'approche reste ouvertement limitée au cadre national à cause de la question des langues et des traditions culturelles et éditoriales. Un tel cadre franco-français ne réfère donc pas à d'autres aires géographiques de la francophonie, comme le Québec, ce qui peut apparaître comme un point aveugle de l'étude, alors même que le marché est de plus en plus mondialisé.

Entre les nécessités de la traduction et les deux pôles de l'édition

Avant de considérer les obstacles à la traduction, on peut s'interroger sur sa nécessité, car, après tout, il y existe d'autres alternatives. Ne peut-on pas aussi lire parfois les œuvres dans leur langue originale ? La décision de traduire dépend du type de relation culturelle entre les pays, du statut des langues dans la mondialisation en cours, de la position et des ressources des maisons d'édition dans le champ éditorial. On peut aisément penser que dans une même aire linguistique et dans un État donné la nécessité de traduire n'est pas la même – pensons, par exemple, à la francophonie et à la domination du centre parisien par rapport aux éditeurs périphériques à Aix-en-Provence ou dans une petite ville de Normandie. Il y a aussi les contraintes juridiques, comme le poids des droits d'auteur, les moyens de lutte contre le piratage, les types de contrats. Enfin, le lecteur n'oubliera pas les politiques d'aide à la traduction (variable d'ajustement qui est loin d'être négligeable dans

le volume des traductions qui paraissent) et les conditions de réception : toutes les traductions ne reçoivent pas le même écho dans la presse et les magazines, et ne sont pas exposées de la même manière dans toutes les librairies. Ces nécessités, ces contraintes peuvent devenir des handicaps – de nature politique, économique et culturelle. Il est dommage que certains obstacles ne soient guère traités dans l'ouvrage, comme par exemple la censure ou la logique protectionniste.

La production et la diffusion des œuvres traduites sont liées à la polarisation entre deux pôles : un pôle de grande production qui suit une logique de rentabilité à court terme et qui est dominé par la langue anglaise (à la fois des maisons d'édition et des livres) ; et un pôle de production restreinte pour lequel la rentabilité à court terme cède le pas à la viabilité. Dans ce cas, le capital symbolique compte alors davantage, même si les retombées financières s'étalent dans la durée, où la traduction peut devenir consécration de l'œuvre. Au premier pôle, il y a des enchères et les délais sont de plus en plus courts, alors qu'au second, la coopération entre éditeurs, auteurs et traducteurs se met plus lentement en place. À ces deux pôles, les moyens de prospection, d'anticipation, de régulation, de fabrication, de promotion et de distribution (chaînes de librairies, grandes surfaces) diffèrent largement. On notera que les ventes en ligne, l'impact des médias sociaux et les blogues sont à peine mentionnés, comme quoi l'édition connaît, à des vitesses variables entre les pays, des transformations aux effets encore méconnus. Dans ce paysage, les stratégies de distinction et de spécialisation des presses universitaires divergent, par exemple entre les États-Unis et la France, quand bien même elles sont partout confrontées à des restrictions budgétaires et au développement des revues électroniques. Ce qui revient à dire que la dimension économique et l'investissement financier ne sont pas les seuls ressorts de l'offre éditoriale.

Autres obstacles à la traduction

Les rapports de force entre cultures constituent un autre paramètre à prendre en considération dans le marché de la traduction. Un tel marché reste un baromètre de l'évolution de ces rapports de force. La place des traductions dans la culture d'accueil joue un rôle-clé qui favorise ou pas leur développement, leur volume, leur influence. À ce point, des oppositions prennent forme, sans forcément être absolument dichotomiques : entre œuvres classiques et productions contemporaines,

entre grandes œuvres et *best sellers*, entre littérature haut de gamme et littérature de gare, entre genres (essais, biographies, poésie, etc.). Et si on pense aux sciences humaines et sociales, on peut ajouter les différenciations entre disciplines – les États-Unis, par exemple, privilégient les travaux de philosophie ou d'histoire plutôt que ceux de psychanalyse –, les distinctions entre modes de pensée et de conceptualisation faisant que certaines traductions seront parfois perçues comme à la limite du possible. Dans cette perspective, il faut noter le déclin relatif de la position française, notamment aux États-Unis dont l'hégémonie culturelle et linguistique ne valorise pas les travaux étrangers. Ce déclin touche également la Grande-Bretagne, les Pays-Bas et le Brésil, mais pour des raisons différentes. Cette courbe déclinante n'est néanmoins ni inéluctable ni linéaire, souvent grâce aux subventions – notamment celles du Centre national du livre (CNL). Les petits éditeurs indépendants sont alors pris entre résistance et adaptation par l'entremise de l'établissement de niches fondées sur un auteur, une discipline, une école scientifique, alors même que l'étendue du public de lecteurs demeure restreinte et les critiques dans les médias, plutôt rares. Il faut toujours faire crédit, au double sens du terme : faire confiance et avancer le financement. J'ajouterai un élément, signalé de façon dispersée dans l'ouvrage : le facteur temps – pour acclimater une nouveauté, pour promouvoir une œuvre, pour maîtriser la rotation des livres dans une librairie, pour mesurer la durée de vie d'un ouvrage (ce qui revient à appréhender le poids d'un fonds chez un éditeur, sa mise en valeur par des rééditions en livre de poche par exemple, les (re)traductions, les rabais, etc.). Dans tous les cas, la menace vient de la surproduction (plus de titres, moins de lecteurs) et des engagements à court terme que contredisent les reconnaissances décalées.

D'autres facteurs socioculturels modifient à plus ou moins brève échéance les offres éditoriales. On citera, par exemple, les traditions en matière de traduction (souvent invisible dans les pays dominants) et la place de l'enseignement des langues, qui affecte tôt ou tard les compétences linguistiques des intervenants du milieu éditorial : qu'en sera-t-il dans moins d'une génération, quand l'anglais aura balayé la connaissance des autres langues ? Jouent également un rôle le contexte académique qui légitime certaines disciplines plus que d'autres, la compétition internationale entre universités (avec la pression de publier dans une *lingua franca*, même si cela n'assure pas nécessairement la

reconnaissance), etc. Enfin on citera, comme autre critère pouvant influencer les possibilités des maisons d'édition, l'offre des traducteurs professionnels et universitaires ainsi que leurs langues de travail, leur professionnalisme, leur spécialisation, leur statut, leur réputation.

Un ouvrage à trois temps

On le voit, le volume est dense avec sa panoplie d'arguments, de faits, de statistiques. Heureusement, il y a des encadrés, des annexes, des tableaux et graphiques qui en facilitent la lecture. Ses trois parties reprennent, exemplifient, détaillent tous les paramètres abordés précédemment. Dans la première partie, il s'agit d'évaluer le poids des cultures nationales dans la présence du livre français à l'étranger. Quatre pays sont considérés. D'abord les États-Unis, où la traduction est peu rentable, plutôt marginalisée, souvent sous prétexte du désintérêt supposé des lecteurs. Suit alors le cas de la Grande-Bretagne, en concurrence ancienne avec la France dans le domaine des nouveautés (dans ce chapitre, on traite surtout de la fiction contemporaine et de certains petits éditeurs). Puis viennent les Pays-Bas, où l'influence du français se réduit au profit d'une ouverture à l'international, où il y a peu d'aide à la traduction et où la presse en perte de vitesse rend peu visibles les traductions. Enfin, c'est au tour du Brésil, où la place de la traduction française est en cours de réévaluation – le pays passant d'une histoire coloniale à une indépendance identitaire, d'une position subalterne à une autonomie culturelle. La finesse et la nuance des analyses retiennent à chaque fois l'attention.

La deuxième partie porte sur les importations de littérature et d'ouvrages en sciences humaines et sociales, et développe le sujet des obstacles éditoriaux et génériques de ces traductions en français, et ce, malgré une tradition de diversité. Les transformations des 50 dernières années reflètent les évolutions culturelles mondiales et soulignent le rôle des petites maisons d'édition aptes à valoriser les littératures traduites. Cela ne va pas sans mal vu les difficultés de prospection et de prise de décision. Pour les sciences humaines et sociales, les risques mesurés sont pris surtout par des structures indépendantes, mais les éditeurs généralistes ont tôt ou tard leur mot à dire.

Trois études de cas sont présentées dans la troisième partie. Les analyses, encore une fois, sont détaillées, documentées. Le premier cas concerne le sociologue Norbert Elias, d'abord

reçu en France par les historiens : on y décrit le lent processus d'accueil, de réception, de canonisation même, et le rôle qu'y a joué la traduction, subventionnée ou pas. Les impératifs financiers et intellectuels ont fait passer Elias de l'annexion à une tradition nationale prestigieuse à la préservation de la rigueur conceptuelle de ses originaux. Les milieux de l'édition, de la culture, de l'université, du journalisme ont tour à tour ou ensemble marqué de leur empreinte ce processus. On notera aussi l'impact des paratextes – c'est-à-dire des introductions et préfaces, des quatrièmes de couverture, des jaquettes –, sans oublier celui des récompenses reçues. Le second cas de reconnaissance tardive réfère à l'importation de la philosophie analytique et du pragmatisme des États-Unis en France : les conditions d'ouverture, de réception, de critique soulignent le poids de la philosophie dans les institutions françaises, entre autres à partir de son enseignement et de sa présence dans les concours de recrutement. Les logiques éditoriales ont, dans ce cas, tâtonné entre les autorités légitimes locales et les catégorisations et réflexions innovantes. On peut dire que traductions et traducteurs ont été pris entre plusieurs feux. Le troisième cas, à propos de la réception de la philosophie politique et morale élaborée par John Rawls, confirme d'une certaine façon l'importance des configurations intellectuelles, institutionnelles et éditoriales dans le champ d'arrivée. Là encore, types de traduction et chronologie de la pénétration de Rawls sont liés à divers paramètres – dont, par exemple, la spécialisation des traducteurs –, et pas seulement aux propriétés attachées à l'ouvrage dans son champ intellectuel d'origine. Les trois cas mettent en évidence les diverses rationalités activées par divers acteurs pour transférer et faire admettre un auteur, un livre, une pensée.

L'ouvrage dirigé par Sapiro est une contribution riche d'enseignements, de données, de réflexions, malgré quelques répétitions d'informations ici et là. Il souligne les rapports accrus entre traductologie et sociologie, tels que marqués par Pierre Bourdieu et d'autres. Il pourrait servir de guide pour d'autres aires culturelles et linguistiques – par exemple les aires hispanophone, lusophone et arabophone –, ou encore d'autres espaces géographiques au sein d'une même aire – par exemple dans les différents pays francophones –, ce qui serait sans doute une manière indirecte de comprendre pourquoi le français demeure la seconde langue la plus traduite. ■

L'HISTORIOGRAPHIE DE LA TRADUCTION OU JANUS À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

PAR KARINA CHAGNON

**ESSAIS D'HISTOIRE DE LA TRADUCTION.
AVATARS DE JANUS**

de Lieven D'hulst

Éditions Classiques Garnier, 2014, 321 p.



Lieven D'hulst, professeur de littérature francophone moderne et d'études de la traduction à la Katholieke Universiteit Leuven et spécialiste en histoire des traductions des XVIII^e au XXI^e siècles, entreprend de poser les balises théoriques et méthodologiques d'une approche historiographique de la traduction. La traduction, comme toute discipline selon lui doit faire l'objet d'études pour avoir une légitimité. Puisque la discipline est relativement jeune – elle a longtemps été tributaire de la grammaire et de la rhétorique –, l'éclosion d'études historiques en traduction n'a eu lieu que dans les 15 dernières années. Si elle tend à couvrir des aires linguistiques ou des périodes précises, la discipline privilégie cependant certaines tendances qui, selon D'hulst, sont parfois limitatives. Il s'agirait d'une conséquence de la mondialisation, qui prône la réflexion historique à partir de certains modes dominants, mettant de côté toute la diversité des théories, des méthodes et des formes. C'est donc en mettant de l'avant une approche historique qui incite à une plus grande tolérance pour les manières de penser déviantes dans l'étude de la traduction et du transfert culturel que l'auteur élabore un travail réflexif sur l'historiographie. L'ouvrage propose une extension du domaine historique dans le but d'interroger d'autres disciplines et d'autres pratiques en sciences humaines, dont les études littéraires et linguistiques, l'ethnographie, la philosophie, les sciences politiques et l'historiographie elle-même. Ainsi, D'hulst travaille à révéler les parallèles entre des traditions intellectuelles qui

sont souvent présentées comme divergentes. Selon son hypothèse, l'histoire de la traduction a le pouvoir de suggérer de nouvelles avenues d'analyse à d'autres disciplines en mettant de l'avant son rôle de relais. L'histoire de la traduction permet de comprendre le rôle de la langue ou des langues dans le transfert des idées et des pratiques ainsi que les modalités du transfert discursif entre ces idées et ces pratiques, et ce, à l'échelle d'une ou de plusieurs cultures.

Les visages de l'historiographie

La collection d'essais, dont certains chapitres ont déjà été publiés dans des revues de traductologie comme *Target* et *Translation Studies*, propose une réflexion sur les concepts majeurs et les principales méthodes en historiographie. On y retrouve, par exemple, une réflexion sur les ressources épistémologiques et pragmatiques qu'offrent la métaphore et la métonymie, deux tropes qui émergent à la naissance des théories et lors des grands tournants théoriques, qu'ils soient pragmatiques ou postcoloniaux, par exemple. En outre, l'auteur cherche invariablement à définir le rôle de la traduction et son apport à la compréhension de l'histoire et des pratiques, de même que, en retour, l'apport de l'histoire à l'analyse des domaines et des formes de traduction. Les divers angles discursifs et institutionnels sous lesquels sont développées les études de cas de l'époque moderne française et belge révèlent l'immense richesse de l'interdisciplinarité à laquelle l'histoire de la traduction participe. Le survol qu'en fait l'auteur inclut à la fois des cas qui portent sur le rôle des traducteurs comme médiateurs culturels, la traduction intersémiotique, la traduction comme exercice d'écriture, la bibliométrie des traductions, les différentes méthodes prescriptives anciennes ou encore les interprètes juridiques aux époques coloniale et postcoloniale. Ce faisant, D'hulst cherche à étendre le champ des pratiques historiques en tissant des liens avec des domaines connexes dans des disciplines des sciences humaines pour démontrer les multiples formes et fonctions que peut prendre la recherche historiographique en relation avec différentes configurations culturelles.

D'hulst dresse un bilan des modèles historiographiques modernes à partir des distinctions élémentaires propres à l'histoire de la traduction, dont celle entre l'histoire comme mode de représentation, l'historiographie comme étude des pratiques d'écriture et la métahistoriographie en tant que réflexion sur les concepts et les

méthodes d'écriture historique. Ce faisant, il offre une vue d'ensemble critique sur les méthodologies traductologiques actuelles, dont certaines emploient toujours, par exemple, le modèle de progrès par accumulation issu des sciences de la nature (depuis discrédité, sauf en traductologie), ou encore les modèles de continuité et de ruptures, dont celui des « tournants », bien connu en études de la traduction. Ce retour à la case départ permet de revoir l'histoire à partir d'une réflexion sur les concepts et les méthodes qui ont sous-tendu les différentes pratiques d'écriture. D'hulst vise à étudier ce qui est traduit et ce qui ne l'est pas, les lieux où les traductions sont écrites et publiées, les réseaux et les agents impliqués, et les façons dont sont effectuées, éditées et distribuées les traductions. Notant que peu d'études existent sur l'histoire de la production et de l'évolution des réflexions sur la traduction, D'hulst met de l'avant l'intérêt de prendre en compte les propriétés discursives des textes théoriques ainsi que les rôles cognitifs de la métaphore et de la métonymie dans la construction des théories ou encore dans la migration dans le temps et l'espace des mêmes traductologiques. Enfin, l'interrogation qui traverse l'ensemble de l'ouvrage est la suivante : est-ce que l'histoire de la traduction appartient aux études de la traduction comme une sous-discipline à part entière, ou s'intègre-t-elle à une histoire plus générale des transferts culturels ? Ces questions sont d'une grande actualité en études de la traduction, puisque la discipline a longtemps cherché à mettre sur pied ses propres théories et méthodes. Néanmoins, la traduction est historiquement tributaire d'une foule d'autres disciplines comme les études littéraires, les études comparées et la linguistique. L'ouvrage contribue, semble-t-il, aux réflexions actuelles d'une discipline plus mature qui cherche à définir ses frontières sans pour autant délaisser les approches interdisciplinaires.

De la traductologie au transfert culturel

Les premiers chapitres de l'ouvrage, consacrés aux fonctions argumentatives des métaphores et de la métonymie dans l'élaboration théorique de différentes disciplines – dont les études de la traduction –, font intervenir plusieurs théoriciens de la traduction comme Koller, Woodsworth, St. André, Nida et Tymoczko. De la même façon, l'essai sur les échanges interdisciplinaires en traduction postcoloniale – un des derniers tournants qui fait intervenir plusieurs sciences humaines et aires culturelles –, démontre l'apport des théoriciens de la traduction comme Venuti, Simon, St-Pierre,

Trivedi, Bhabha et Buzelin. Ces premiers chapitres interpellent directement la discipline de la traductologie. Cependant, pour D'hulst, l'intérêt de la postcolonialité réside dans son ancrage partagé avec d'autres disciplines. Il souligne par le fait même le besoin d'étudier le transfert des concepts et des méthodes usitées en études postcoloniales d'une discipline à l'autre, car les découpages savants portent encore des traces de traditions nationales. Ainsi, la lecture se poursuit et se décentre des études de la traduction à la notion de transfert culturel. Croisant des concepts traductologiques et des études de transfert, l'auteur établit la pertinence d'une méthodologie de traduction interlinguale pour analyser les processus de transfert opaques. Il met à l'épreuve cette méthode pour étudier la construction de la littérature nationale belge. Une étude des techniques de transfert et de traduction dans les revues littéraires belges fait état du rôle de la littérature traduite comme instrument majeur dans la construction de l'idéologie nationale et la neutralisation de la portée identitaire nationale flamande au profit de l'unité nationale belge.

L'OUVRAGE CONTRIBUE, SEMBLE-T-IL, AUX RÉFLEXIONS ACTUELLES D'UNE DISCIPLINE PLUS MATURE QUI CHERCHE À DÉFINIR SES FRONTIÈRES SANS POUR AUTANT DÉLAISSER LES APPROCHES INTERDISCIPLINAIRES.

Une interdisciplinarité (re)naissante

Les études de cas, bien que limitées à la France et à la Belgique de l'époque moderne, permettent l'exploration des nombreuses facettes de la traduction et de son enchevêtrement historique avec d'autres disciplines. D'ailleurs, D'hulst démontre que l'interdisciplinarité dans les études de la traduction n'est pas récente, datant plutôt du début des disciplines en sciences humaines. À titre d'exemple, la bibliométrie est mise à profit pour comprendre comment les productions discursives en d'autres langues ont été accueillies en France au XIX^e siècle et pour recomposer l'attitude française face à l'étranger. D'hulst fait le recensement des traductions françaises à l'une des périodes les plus mouvementées de l'époque moderne (1810-1840). Ainsi, il met en lumière les rapports entre les langues et entre les disciplines comme l'histoire du livre et l'histoire de l'édition, en plus

de révéler l'apport de la traduction à celles-ci. La diversité des cas est impressionnante ; elle inclut l'analyse contextuelle des premiers doctorats en traduction et d'un ouvrage didactique. Ces ouvrages prescriptifs témoignent de la propension de l'époque des belles-lettres pour le style et le bon goût alors que la traduction était enseignée de pair avec la rhétorique latine. Toujours accompagné d'une méthodologie élaborée et de questionnements pratiques, l'auteur passe à l'étude de la traduction intersémiotique à l'œuvre dans le genre musico-poétique des premières générations romantiques. La célèbre imitation de la ballade populaire danoise d'*Erlkönig* (1782) par Goethe donne lieu à une série de traductions, dont une transposition musicale par Schubert dans ses *Lieder* (1815) et les mélodies des paroliers belges André Van Hasselt (1841-1842) et Jean-Baptiste Rongé (1867). Cette série de traductions, parfois produites en s'ignorant, met en lumière un faisceau de normes musicales, traductives et poétiques, et les ambitions, également, d'un jeune système littéraire qui cherchait à s'établir. D'autres essais encore abordent les critères utilisés historiquement dans la création d'anthologies et de collections à l'aide de la théorie des polysystèmes d'Evan-Zohar ainsi que l'historiographie d'un homme peu connu, Charles Villette, interprète sous Napoléon. L'étude de l'éthique d'interprétation personnelle de Villette intègre le fascinant contexte politique de la saga judiciaire qui se développe à la suite du complot visant à assassiner Napoléon. Le chapitre sur l'interprétation mise en fiction aux époques coloniale et postcoloniale traite de récits de voyages coloniaux et de littérature africaine contemporaine qui mettent en scène des traducteurs et des interprètes, pour comprendre comment s'incarnent différentes figures de l'étrangeté. Enfin, l'étude sur le Belge Octave Delepierre, comme figure de médiateur culturel, se penche sur ses diverses activités médiatrices comme l'imitation, la traduction, l'écriture plurilingue, l'histoire littéraire et les anthologies, pour offrir un portrait des différentes postures du médiateur culturel. D'hulst argue que celui-ci, contrairement au lieu commun qui circule en traduction, ne traduit pas toujours en fonction des intérêts culturels nationaux. Si plusieurs orientations en études de la traduction sont convaincues du rôle majeur de la traduction au cours de l'histoire des échanges humains, les études de cas de D'hulst attestent la nécessité d'intégrer des travaux réflexifs aux diverses analyses historiques pour définir le rôle de la traduction parmi d'autres procédés de transfert interculturel. ■



ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD TICARTTOC VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
 CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MÖBIUS
 XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET
 NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
 HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE
 THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE
 L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois





Je suis revenu d'entre les glaces

Par Annie Lafleur

HAKAPIK *

de Yoanis Menge

La Morue verte, 2016, 168 p.

Vous ne pouvez pas prétendre avoir réellement vu une chose tant que vous ne l'avez pas photographiée. (Émile Zola, 1901)

Après avoir complété mes examens théoriques à l'Université de Groningue, aux Pays-Bas, en avril 2005, je pris le train en direction de La Haye pour entreprendre un stage aux affaires publiques (média et éducation) de l'ambassade du Canada. J'étais installée dans un petit bureau clair, et ma toute première tâche consistait à trier soigneusement le courrier. Mes supérieurs m'avaient prévenue : vous allez recenser quotidiennement entre 50 et 100 cartes postales d'activistes et d'animalistes enragés qui dénoncent la chasse aux phoques de manière virulente, sans compter les courriels et les appels téléphoniques semblables, par dizaines. À ces missives souvent anonymes, nous répondions au moyen d'un texte générique visant principalement à faire pâlir les conséquences de la campagne de désinformation qui a pris une ampleur dévastatrice depuis les années 1970. Les cartes postales

que nous recevions en quantité montraient le classique drapeau canadien, avec sa feuille d'érable maculée d'une giclée de sang.

L'exposition et le livre

Ce souvenir doux-amer a ressurgi en parcourant l'exposition *Hakapik*¹, présentée à la Galerie Occurrence, à Montréal, et le livre d'art, éponyme, du photographe et musicien suisse-canadien Yoanis Menge². Un souvenir vite balayé par la clairvoyance du projet, à savoir, redonner ses lettres de noblesse à une pratique ancestrale vieille de 4000 ans dont les Européens ont été parmi les premiers à profiter (à travers le commerce des fourrures et de la graisse, principalement). Premiers aussi, quelques siècles plus tard, à crier au scandale, épaulés par l'autrement célèbre Brigitte Bardot et divers groupes militants de chez nous, notamment Greenpeace. Mais alors, que voit-on dans cette

remarquable série photographique en noir et blanc ? Des chasseurs-pêcheurs pratiquant l'un des métiers les plus périlleux qui soit, des horizons mordus par la glace et des phoques harponnés, suivant le rituel et les étapes de leur transformation. Jamais un angle attendri n'est pointé ni sur l'homme ni sur l'animal, car Menge choisit savamment ses distances en fonction du sujet. Quand il ne photographie pas, il met la main à la chair, étant lui-même formé à cette chasse spécialisée. Exit le sensationnalisme et les larmes de phoque.

Muni d'un admirable sang-froid, Yoanis Menge nous invite dans les angles abrupts de son appareil, auquel est aisément substitué un

2012) : le style à la fois cru et poétique du photographe est mû par un désir d'authenticité qui porte bel et bien sa griffe. C'est du Menge, Madelinot d'adoption. L'acte artistique du photographe repose ainsi sur les fines nuances de son aplomb, puis de son effacement au-devant de référents complexes, et ce, dans la droite ligne du photojournalisme.

Ce projet photographique aurait presque pu contourner l'étape de l'exposition en salle tant sa forme livresque, en plus d'être efficace, est une réussite sur toute la ligne. Il faut voir (ou toucher) la reliure caisse en tissu gris argenté, embossé, l'impression haut de gamme, la conception graphique aérée, le contenu visuel aussi pé-

des pairages étagés et des files indiennes, dérobant à l'œil toute pause visuelle. Sans nécessairement nuire au projet, cette proposition en salle ne permettait pas d'apprivoiser le sujet de façon aussi fluide que le livre. De par sa présentation sobre, l'objet s'éloigne naturellement de toute surenchère spectaculaire, un principe par ailleurs défendu par l'artiste : « *La publication d'un livre m'apparaît essentielle pour assurer la pérennité, la transmission d'un savoir tant pour les générations actuelles que les générations futures. Par une approche poétique, Hakapik offre un regard nouveau sur ce rituel encore mal compris et surtout mal perçu, mal accepté.* » Menge est-il allé trop loin en présentant une vidéo de la chasse aux phoques, projetée dans la petite salle attenante à Occurrence ? On peut saluer l'effort de cohérence dans l'intention artistique, il n'en reste pas moins que le commun des visiteurs s'amène davantage dans un esprit d'apprivoisement que de confrontation ; nuance que le support vidéo ne fait pas.

Une mort de plus en plus claire

Pour réfléchir à une œuvre aussi classique que radicale, il me fallait remonter jusqu'à l'agence Magnum, où Menge a profité du mentorat des photographes Josef Koudelka et Bruno Barbey, puis relire quelques écrits fondateurs (Sontag, Barthes, Didi-Huberman), pour enfin jeter un œil intéressé aux références pressenties par le photographe Michel Campeau, qui signe la postface du livre. Ce dernier n'hésite d'ailleurs pas à créer un rapprochement entre la charge graphique, sociale et ethnologique du travail de Menge et celle des pionniers québécois du cinéma direct, tels Pierre Perreault et Michel Brault, dont le film *Pour la suite du monde* (1962) a littéralement accompagné l'artiste dans sa démarche. Ce à quoi j'ajouterais le projet même de la photographie naissante, vers 1850, qui tentait de « *réconcilier les prétentions à la vérité et le besoin de trouver la*

Yoanis Menge nous invite dans les angles abrupts de son appareil, auquel est aisément substitué un fusil ou un hakapik. Car plus qu'une volonté de surprendre le réel, son intention est de gagner notre confiance brisée

fusil ou un hakapik. Car plus qu'une volonté de surprendre le réel, son intention est de gagner notre confiance brisée afin que, de fil en aiguille, quelqu'un pense tout haut : « je n'y suis pas allé, mais j'ai vu », faisant presque mentir Zola et jurer César. Le photographe se cramponne aux mouvements précis des pêcheurs qui tanguent avec le bateau. La tension est palpable entre les eaux vivantes et les banquises à la dérive. Aussi, cette suite est-elle parvenue à un zénith dont on voit poindre les rayons depuis 2007. Prises de vue vertigineuses ou frontales, portraits panoramiques (rappelant la série *Mali, pays-visages*, 2008-2010), brouillage des échelles et paysages miniaturisés (*Mémoires insulaires*, 2010-

nétrant qu'exempt de lourdeur didactique, et ponctué de textes sentis du photographe Michel Campeau et de l'historien de l'art Serge Allaire. Le livre se clôt sur un survol, effectué par Gil Thériault, de la pratique qu'est la chasse aux phoques. Tous les ingrédients ont été réunis pour en faire un objet d'exception. L'exposition présentée à Occurrence (et à l'Espace F, à Matane) m'a semblé, dans son ensemble, inutilement surchargée, allant jusqu'à mobiliser la poutre de fondation et l'étroit corridor de la salle dans l'espoir de tout marquer, de tout montrer. Il était impossible de se concentrer sur une seule photographie (contrairement à ce que permet le livre), dès lors que sur un même mur cohabitaient

beauté du monde », selon les mots de Sontag. Qui plus est, « *comme le romancier post-romantique et le journaliste, le photographe était censé démasquer l'hypocrisie et combattre l'ignorance* ». Et nous, spectateurs, parcourons cette *chambre claire*.

Justement, essayer (de) voir une œuvre photographique est devenu un exercice en soi, et sur soi, une épreuve de force qui demande à notre œil cultivé et pollué de se réformer – du moins théoriquement – pour percer, comme le disait Barthes, la « *communauté des images* ». Tandis qu'on a bientôt fait d'oublier les titres et les auteurs mêmes des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, on se souvient vaguement de ce qu'ils représentent, de leur « image » : un homme aux bras levés se faisant fusiller (*El Tres de Mayo*, Goya), des corps nus empilés sur un radeau (*Le radeau de la Méduse*, Géricault), une femme nue, allongée, de dos (*L'odalisque*, Ingres), un urinoir paraphé, un carré blanc sur fond blanc, un requin dans du formol, et ainsi de suite. Notre œil est conditionné à historiciser toute nouvelle œuvre en fonction des précédentes. Impossible de faire violence à la juste mémoire des beaux-arts devant ce phoque inanimé, couché sur le dos dans une travée de glace, tête surélevée par l'arme acérée du chasseur : il prend la pose du *Christ mort* d'Hans Holbein. Ailleurs, la bête semble montée en croix, puis mise au tombeau par le même peintre. Jusqu'à la cabine des pêcheurs endormis : on y verra, deux fois plutôt qu'une, le *Christ mort* de Mantegna. Car dans ces tableaux de chasse, la mort est partout citée ; gisante, agonisante ou définitive. Le retour du mort, écrivait Barthes, est l'objet même de la photographie (*le Spectrum*). En réalité, et cela participe de la puissance inouïe de ce travail, on y voit des loups-mariniers, des bateaux de chasse hauturière et des phocidés : une imagerie qui n'appartient à personne d'autre qu'à elle-même, loin des linéals

christiques et des Graal bling-bling. Oserait-on se rappeler avec Sontag, non sans contradiction, qu'après tout, « *l'humanité [...] est la qualité que les choses ont en commun quand elles sont vues sous la forme de photographies* » ?

Persiste le sentiment tragique que ce témoignage arrive bien tard, comme (r)attrapé *in extremis* au vent d'un fjord. Restons toutefois dans sa lumière, pour reconnaître qu'un acte de mémoire et de foi est désormais imprimé, lavé du sang des cartes postales anti-chasse aux phoques que je triais dans l'ahurissement, témoin d'une pratique ancrée dans l'histoire, la nôtre. Car Menge est revenu d'entre les glaces, des Îles-de-la-Madeleine, de Terre-Neuve, puis du Nunavut, nous dire quelque chose avec ses yeux nourris par le quotidien de nos ancêtres, plutôt que par l'imaginaire de nos colonisateurs. *Hakapik* est d'ailleurs parcouru de

« *pays-visages* » atemporels qui annoncent déjà une propension à perdre leur signification politique, dirait encore Sontag, pour s'installer avec plus d'insistance dans le registre de notre fragile patrimoine immatériel. Il existe désormais une mémoire des lieux et des hommes, un savoir duquel nous nous étions sauvagement détournés.

Fin de stage

L'année 2005 marquait les 60 ans de la libération de la Hollande par les Forces armées canadiennes. La ville de Groningue, où j'ai étudié, lourdement bombardée et occupée, fut la première à être libérée par un colonel dont j'ai vite oublié le nom, mais dont je me souviens en détail du téléphone noir à roulette posé sur une petite table, lequel lui avait servi à ordonner le retrait immédiat des troupes allemandes, le 16 avril 1945. Ma dernière journée de stage fut marquée par la poignée de

main, celle-ci entièrement brûlée, d'un vétéran ayant survécu au grand incendie de cette ville. Cette communauté même qui m'a accueillie et m'a rappelé, à travers les témoignages vivants et les photographies, que d'autres sont passés avant moi. ■

* *HAKAPIK*. Exposition de Yoanis Menge. Présentée à la Galerie Occurrence, à Montréal, du 17 mars au 23 avril 2016, et à l'Espace F, à Matane, du 30 juin au 7 août 2016.

1 *HAKAPIK* [akapik] n. m. – Du norvégien *hakepigg*, gourdin à crochet (*hake*, crochet; *pigg*, pointe). Instrument utilisé pour la chasse aux phoques.

2 Yoanis Menge est né en 1981. Doté de la double nationalité suisse et canadienne, il vit avec sa famille aux Îles-de-la-Madeleine, où il travaille. Il a étudié la photographie au Cégep de Matane. En 2002, il a réalisé son premier reportage, portant sur la prostitution au Salvador. Par la suite, il a approfondi sa formation à l'agence Magnum Photos de Paris pendant quatre ans durant lesquels il agissait comme assistant des photographes Josef Koudelka et Bruno Barbey. L'artiste a reçu en 2015 le Prix du CALQ – Œuvre de l'année aux Îles-de-la-Madeleine pour son installation photographique *Rouge sur blanc*, diffusée par le centre d'artistes AdMare. Au Québec, il a diffusé son travail aux Rencontres internationales de la photographie, en Gaspésie, au Musée de la mer, aux centres d'artistes AdMare, ESPACE F et Séquence ; en France : à la Galerie P8 et la Galerie La Générale Nord-Est, aux festivals Porte-Voix et Itinérance, ainsi qu'à la Biennale internationale de la photographie de Nancy. Yoanis Menge est membre de KAHÉM, collectif de photographes québécois indépendants.



Menge est revenu d'entre les glaces, des Îles-de-la-Madeleine, de Terre-Neuve, puis du Nunavut, nous dire quelque chose avec ses yeux nourris par le quotidien de nos ancêtres, plutôt que par l'imaginaire de nos colonisateurs.

Vigilance critique au temps de L'Actuelle

Par Gilles Lapointe

**TEXTES SUR L'ART.
ARTICLES PARUS DANS
LE DEVOIR (1955-1956)
ET AUTRES ÉCRITS SUR L'ART**
de Noël Lajoie
Éditions Hurtubise, 2015, 248 p.

**L'ACTUELLE, UNE GALERIE D'ART
NON FIGURATIF (1955-1957)**
de Lise Lamarche,
Gilles Daigneault
et Lisa Bouraly
Fondation Guido Molinari
et les éditions du passage, 2016, 144 p.

« La critique, ici, est inexistante, à peine plus évoluée que l'opinion du public, amateur d'art », écrit Noël Lajoie à Borduas en octobre 1955. Cette observation lucide à l'endroit des carences d'un discours d'analyse et de l'absence d'une véritable critique d'art au Québec est d'autant plus significative qu'elle survient quelques semaines avant que Lajoie offre sa collaboration à titre de critique d'art au journal *Le Devoir*. Relevant le défi de manière exemplaire, c'est « un portrait exceptionnel de cette année » que va livrer Lajoie, explique l'historien de l'art Laurier Lacroix, durant l'année 1955-1956, marquée par les rivalités entre les diverses factions modernistes. Si le fil événementiel de cette période de transition est bien connu – fin de l'aventure automatiste, émergence progressive de la pensée plasticienne avec Jauran, Molinari et Tousignant –, il reste encore à analyser les conflits de légitimité qui prennent place au sein de l'intelligentsia du temps. À travers les points d'ancrage privilégiés que sont la critique journalistique et la fondation de la galerie L'Actuelle, deux ouvrages récemment parus nous permettent d'amorcer ce nécessaire examen.

Une discursivité propre à l'art

Noël Lajoie, critique automatiste ? En parcourant ses *Textes sur l'art*, le lecteur est amené d'entrée de jeu à tempérer le jugement porté par Marie Carani qui, dans son livre *L'œil de la critique : Rodolphe de Repentigny*, avait jadis campé Noël Lajoie dans le rôle de défenseur inconditionnel de la peinture expressionniste abstraite, un mode d'expression qu'il aurait cherché à édicter comme la « norme référentielle » de la pratique artistique. Or l'examen des textes réunis ici montre que l'horizon de référence de Lajoie est plus étendu que ne le laisse entendre cet énoncé. Mieux informé à cette époque que la plupart de ses collègues montréalais de l'importance des peintres de l'École de New York (Lajoie a effectué un séjour de plusieurs mois dans la métropole américaine), il fait aussi montre d'une approche critique plus moderne et mieux adaptée à l'évolution récente de la peinture, qu'il sait apprécier en termes d'espace, de lumière, ou encore de recherches inédites sur la forme, usant par ailleurs d'un style dont le caractère parfois incisif ne manque pas de « désarçonner une critique d'habitude et de routine ». Tirant en effet son autorité d'un

savoir-faire précis et d'un questionnement personnel sur son travail d'artiste, Lajoie propose une approche qui semble répondre aux doléances d'Eugène Delacroix, lequel, 100 ans plus tôt, déplorait dans son *Journal* que le monopole du langage critique soit trop souvent entre les mains de tiers qui n'ont aucune connaissance pratique de l'art.

Une ascèse de la forme

Dans sa chronique régulière au *Devoir*, Lajoie précise rapidement les enjeux qui mobilisent la critique formaliste de l'époque et tendent à « libérer la peinture de tout ce qui lui est étranger ». Parce qu'il pratique lui-même une peinture qui s'apparente à l'automatisme, il n'est pas étonnant qu'il questionne, malgré sa nouveauté apparente, le bien-fondé de la structure spatiale adoptée par les artistes du groupe des Plasticiens, dont il déplore la mollesse de construction – un comble, à ses yeux, pour des artistes qui se piquent de pratiquer le *hard edge* – et dont la vision lui paraît dans la plupart des cas velléitaire, sinon « simpliste ». Avec une pointe d'impertinence à l'endroit de ce qui fait figure, à l'époque, de nouvelle avant-garde,



il va même jusqu'à assimiler les tableaux découpés (*shaped canvases*) de Fernand Toupin à de l'art appliqué et raille ouvertement l'approche plasticienne du groupe, qu'il juge trop cérébrale : « Avec un peu de fer forgé autour, leurs tableaux feraient d'excellentes appliques dans un salon de coiffeur. » De telles attaques, bien sûr, ne peuvent manquer de provoquer en retour le mécontentement du groupe des Plasticiens, et tout particulièrement celui de leur chef, Rodolphe de Repentigny, qui a tôt fait de s'en prendre à « l'intellectuel-peintre » du *Devoir*, qu'il accuse de substituer une « œuvre littéraire » à ce qu'il considère être une véritable critique d'information.

Étonnante remontrance, à première vue, que celle formulée par Rodolphe de Repentigny à l'encontre de Lajoie, dont l'intention première est précisément de renouveler le discours critique, mais dont les sources théoriques, il est vrai, restent surtout littéraires. Un des points d'intérêt de ce livre, alors que s'engage la polémique entre les deux hommes, réside dans la façon singulière qu'a Noël Lajoie de répondre aux critiques de son adversaire. Alors que sont débattus les principes qui légitiment le discours critique, Lajoie fait preuve sur ce terrain d'une grande retenue. Ne refusant pas de croiser le fer avec son illustre collègue, il expose, dans un article intitulé « Fonction de la critique », les principes qui fondent son discours, s'employant justement à démontrer ce qui donne valeur d'autorité à l'exercice critique en explicitant ce qui distingue, selon lui, subjectivité et objectivité en matière de critique. Il est significatif à cet égard de le voir fortement minimiser l'importance des filiations entre peintres, leur préférant les affinités électives qui « déterminent plus nettement le sens d'une démarche créatrice ». Si Lajoie reconnaît fort bien qu'une critique informée et objective doit savoir situer son objet dans le contexte de l'histoire, il lui importe toutefois avant tout de lire « person-

nellement », s'appuyant pour ce faire sur l'exemple connu et admirable de Montaigne : « *Je ne bâtis que pierre vive, ce sont hommes.* » L'approche de Lajoie se veut à la fois progressiste et modeste, ce qui l'amène à admettre que « le rôle de la critique ne consiste pas moins à s'éduquer elle-même qu'à éclairer le public ». Dans cet échange de vues avec Repentigny où s'affrontent deux conceptions divergentes de la critique, Lajoie marque des points lorsqu'il invite son adversaire à renoncer aux « faux airs de grands » et à ne pas exagérer les « répercussions internationales » de l'art produit sur la scène locale. Surtout, pour Lajoie, la critique ne doit pas chercher à rivaliser avec l'artiste et à se substituer à lui en tentant de recréer poétiquement (ou de manière pseudo-objective) son objet. Selon lui, le critique doit plutôt s'adonner à son travail de manière simple et honnête, en sollicitant intelligence et attention, et aussi ce qu'il appelle la « faculté de sympathie ».

Clivages et lignes de fracture

Pour Lajoie, le geste critique implique au premier chef la faculté de juger et, lorsque la situation l'exige, il défend courageusement sa légitimité à prendre position. S'il sait faire preuve d'ouverture à l'endroit de certains artistes qu'il estime ne pas être reconnus à leur juste valeur – Rita Letendre, Molinari, Roland Giguère, Marcel Barbeau, Ulysse Comtois, par exemple –, il se montre en revanche intraitable envers les institutions muséales montréalaises et ceux qui les gouvernent : sont ainsi condamnés sans appel le Musée des beaux-arts de Montréal et son Salon du printemps de 1956 où « les académistes triomphent avec insolence », de même qu'une exposition du Canadian Group of Painters qui transforme l'institution de la rue Sherbrooke en « Musée des horreurs ». Certes, certains jugeront Lajoie excessif lorsqu'il vilipende l'art « sénile d'Arthur Lismer », qui est « un "monstre sacré" comme



L'approche de Lajoie se veut à la fois progressiste et modeste, ce qui l'amène à admettre que « le rôle de la critique ne consiste pas moins à s'éduquer elle-même qu'à éclairer le public ».

nous en fabriquons une dizaine par génération », ou lorsqu'il présente à ses lecteurs la jeune revue Vie des arts comme un « abcès qui pointe » et qui attire « l'arrière-garde de Montréal », Lajoie conviant aussitôt, avec un humour redoutable, « tous les amateurs de provincialisme de s'y abonner sans retard ». Tous s'entendront cependant pour reconnaître dans l'article « Vie dans le souvenir » un témoignage inédit sur ses rencontres avec Borduas à New York durant l'été 1955, un texte d'une rare finesse. Cet écrit plus personnel nous permet de prendre la véritable mesure de la qualité de pensée et de sensibilité de Noël Lajoie, lui qui confiait à Borduas ne croire qu'à une forme de critique passionnée et poétique : « C'est très difficile, car la critique demande de l'attention, de la réflexion, de la sympathie... Une grande exigence aussi. Nos conversations de cet été m'aident infiniment. Certaines phrases sur Baudelaire que vous aviez prononcées la première fois que je vous ai rencontré, en mai 1954, à New York. Il y a là des mots de vous qui m'ouvrent des horizons admirables. »

La grande aventure de l'art contemporain des années 1950

On ne peut que saluer la coïncidence heureuse qui nous vaut, après ces *Textes sur l'art* de Lajoie, la parution de *L'Actuelle, une galerie d'art non figuratif (1955-1957)*, un ouvrage qui accompagnait l'exposition éponyme présentée à la Fondation Molinari au printemps 2016. S'inscrivant dans la continuité des « galeries-appartements » utilisés par les automatistes, comme le fait remarquer Lise Lamarche, *L'Actuelle* répond partiellement, lors de sa fondation, au vœu formulé par Rodolphe de Repentigny d'une « galerie permanente pour exposi-

tion libre ». Si la galerie de la rue Sherbrooke accueille, entre le 28 mai 1955 et le 19 mai 1957, une trentaine d'expositions, celles-ci sont majoritairement consacrées à l'art non figuratif, ce qui en fait à cette époque un lieu d'exposition unique à Montréal. Annonceuse en quelque sorte des centres d'artistes autogérés qui apparaîtront au Québec 15 ans plus tard, la galerie *L'Actuelle* est aussi, selon les mots de sa cofondatrice Fernande Saint-Martin, une « aventure culturelle ». Cette création commune de Saint-Martin et Molinari sera appelée à jouer le rôle de « foyer unificateur », comme le montrera Gilles Daigneault, le directeur actuel de la Fondation Molinari, accueillant dans ses murs la toute récente Association des artistes non figuratifs de Montréal. En dépit d'une rareté de moyens, la galerie parviendra au cours de sa brève existence à tisser des liens avec quelques galeries new-yorkaises (dont la galerie Parma), créant ainsi une brèche dans l'hégémonie hexagonale et commençant à faire sentir à Montréal le déplacement qui va conduire New York, quelques années plus tard, à supplanter Paris comme pôle d'attraction et capitale des arts.

La préparation de cet ouvrage a permis aux auteurs de rassembler une somme documentaire importante autour de chacune des expositions, pavant ainsi la voie à un commentaire critique d'ensemble qui, un jour, permettra de resituer leur réception critique dans une perspective plus large. Les auteurs ont aussi tenu à rendre hommage à Noël Lajoie – qui eut le privilège de tenir à *L'Actuelle* la première exposition individuelle – en publiant son texte « Art d'aujourd'hui », paru à l'origine dans *Le Devoir*. L'ouvrage, dont il

faut aussi souligner la conception graphique soignée – je pense ici à la couverture et à l'élégant miroir de page, inspiré du tableau *Vertical blanc* de Molinari –, donne accès à plusieurs précieux inédits : une lettre amicale de Borduas à Molinari, un ensemble conséquent de photographies de Robert Millet (remarquables instantanés de Molinari, Fernande Saint-Martin, René Lévesque, Gilles Corbeil, Yves Préfontaine, Jean McEwen, Gisèle Verreault et Thérèse Renaud) réalisées sur le vif lors des vernissages, une lettre de Molinari à Rodolphe de Repentigny reproduite en fac-similé, avec les répliques corrosives de ce dernier en marge, le théoricien des Plasticiens ne pouvant résister à l'envie de polémiquer avec son auteur : « See N.Y. and die ! », « Rond de cuir ! », « un boiteux peut guider un aveugle », « Je sais maintenant que je sais mieux que toi ce qui peut servir les peintres et la peinture à Montréal », etc.

Le rôle joué par une galerie éphémère comme *L'Actuelle* appelle une dernière remarque. Si l'exposition consacrée l'automne dernier au groupe de Beaver Hall au Musée des beaux-arts de Montréal a montré l'intérêt de revisiter notre histoire à partir de la modernité figurative montréalaise des années 1920, celle présentée sur la galerie *L'Actuelle* par la Fondation Molinari confirme pour sa part l'importance de se pencher à nouveaux frais sur ce lieu d'exposition original mettant en relief les contributions d'artistes et de groupes moins connus des années 1950 dans la métropole. À ne pas s'arrêter à ces « aventures culturelles » empreintes de risques et menées avec ferveur dans l'air du temps, ce sont des jalons significatifs de notre histoire qui risqueraient de nous échapper. ■

Le combat d'un dessinateur de presse

Entretien avec Plantu

Par François Brousseau *

Plantu, de son vrai nom Jean Plantureux, est un caricaturiste très célèbre. Situés dans la lignée de la tradition satirique française, ses dessins se comptent par dizaines de milliers. Né à Paris en 1951, 72 ans après la mort de Daumier, Plantu a fait paraître son premier dessin dans le quotidien *Le Monde* en 1972. Depuis 1985, il publie quotidiennement à la une de ce journal de ces éditoriaux qu'on lit et comprend en trois secondes. Depuis 1990, on le retrouve aussi à toutes les semaines dans *L'Express*.

Artiste, il est aussi militant, organisateur, conférencier : globe-trotter généreux de son temps, qui fait la promotion de son métier, des droits et de la sécurité de ses confrères et consœurs aux quatre coins de la planète. Aiguillonné par l'affaire des caricatures sur le thème « tabou » de la représentation de Mahomet du *Jyllands-Posten* de Copenhague en 2005-2006, il crée en 2008, avec l'ex-secrétaire général de l'ONU Kofi Annan, l'organisation *Cartooning for Peace* (« Dessins pour la paix »), dont l'intitulé est déjà tout un programme.

Il défend bec et ongles la liberté d'expression, remise en cause dans les controverses à répétition autour de *Charlie Hebdo*, qui ont abouti au massacre du 7 janvier 2015.

Mais lorsque Plantu déclare qu'il peut comprendre le « *ressenti* » de ceux qui sont blessés par certains dessins ou concevoir qu'un dessinateur évite délibérément certains thèmes, il se voit épinglé par des collègues qui l'accusent d'autocensure. Dans le numéro dit « des survivants » de *Charlie Hebdo*, publié le 14 janvier 2015, un dessin le représente louchant, l'air idiot, avec le slogan « *Je suis Charlie, mais...* ».

La réponse à ce coup de griffe, il nous la donne dans une entrevue ménagée à Montréal, un après-midi neigeux de janvier 2016 : « *Je dis juste une chose : c'est qu'il existe, en France, un droit au blasphème. Ça, je ne reviens pas là-dessus. Mais ce que je demande, c'est qu'on ne m'impose pas un devoir de blasphème.* »

Spirale : Qu'est-ce qu'un caricaturiste aujourd'hui ? Qu'est-ce qui a changé depuis 20 ans dans son rôle et sa place dans la société ?

Plantu : Sur la création des dessins, je pense que rien n'a changé parce que le dessinateur est comme tout citoyen : il a une opinion, une réaction, une boule dans le ventre, il entend quelque chose à la radio, à la télévision, il lit le journal, il est d'accord, il n'est pas d'accord... Il transforme cette pulsion. Certains

font de la danse, de la chanson, écrivent une chronique. Lui, il la transforme en images, en dessins de presse. Le dessinateur de presse est à la fois un artiste et un journaliste qui essaie de s'exprimer comme il l'entend, mais qui s'assume totalement comme subjectif, exagéré. Il diffère en cela du reporter. Sa subjectivité, son style, sont à la base de sa connivence avec le lecteur.

Là où il y a une différence depuis 20 ans, c'est dans l'irruption d'internet. Internet a changé la donne pour le dessinateur comme pour tout le monde. Tout ce que le dessinateur fait peut être partagé immédiatement aux quatre coins du globe. Alors qu'auparavant il s'adressait à une communauté locale ou nationale, avec ses codes, aujourd'hui il peut voyager partout en temps réel. Ce qu'il fait est transporté sur la Toile et peut être mal compris, mal interprété et manipulé par des gens qui sont à 600 mètres, 5 kilomètres ou 10 000 kilomètres. Et cet outil qui s'appelle internet, peut-il devenir le maître ? Une fois qu'on a compris – ou pas compris – que, pour beaucoup, l'internet est devenu le maître, on peut passer à côté de l'essentiel.

Spirale : L'affaire des caricatures danoises, en 2006, a montré cette mondialisation de la diffusion...

Plantu : Oui. C'était en fait en septembre 2005, mais l'explosion est venue en février 2006 avec les manifestations dans plusieurs pays. Ces dessinateurs ne savaient pas – pas plus que moi d'ailleurs – que, pour beaucoup de musulmans, l'image du prophète est considérée comme un blasphème. Quand j'étais allé en Iran, quelque temps plus tôt, les Iraniens m'avaient dit : « L'image du prophète, pas de problème ! » Les Iraniens chiites n'ont pas ce tabou. Et j'ai découvert que ce dessin qui représentait le prophète, tout à coup, des musulmans du monde entier le vivaient comme un drame.

Je connaissais Kofi Annan, qui achevait à l'époque son mandat de secrétaire général de l'ONU. Il m'a appelé et m'a dit : « Ça fait longtemps que nous parlons de faire une rencontre mondiale avec des dessinateurs de presse à l'ONU. Là, maintenant, il y a urgence, il y a le feu à la maison ! » Donc on a organisé ça à New York. J'ai réuni des dessinateurs chrétiens, juifs, musulmans, agnostiques, athées. On a essayé de faire une conversation, un débat entre les dessinateurs, devant tout le monde, pour essayer de savoir ce qu'il en était de la liberté de pensée... Que devient-elle avec cet outil nouveau, internet, qui est génial mais peut se retourner contre nos libertés ?

Spirale : Est-ce que cette communauté internationale de dessinateurs de presse, d'éditorialistes du dessin, est une invention récente qui correspondrait à l'internationalisation par internet ?

Plantu : Il y a une association qui est très vieille qui s'appelle la FECO (Fédération des caricaturistes), une sorte de confrérie de dessinateurs de presse. Nous, quand on a fondé cette nouvelle association avec Kofi Annan, Cartooning for Peace, on avait l'idée de faire une sorte

de proposition éditoriale. Bien sûr, pas dans le sens de dire aux autres dessinateurs ce qu'ils ont à faire, à dessiner ou ne pas dessiner. Je respecte ce dessinateur danois (NDLR : Kurt Westegaard, qui a dessiné Mahomet avec une bombe sur la tête dans le *Jyllands-Posten* de Copenhague) ; je respecte les dessinateurs de *Charlie Hebdo*, ils font ce qu'ils ont à faire... Mais plutôt dans le sens de se parler, d'échanger pour se comprendre, pour désamorcer les tensions et défendre la liberté d'expression.

Spirale : Vous êtes une star internationale de la caricature. C'est vous qu'on voit comme pivot dans le film documentaire *Caricaturistes, fantassins de la démocratie* (Stéphanie Valloatto, 2014). Vous servez-vous de votre notoriété pour faciliter cette discussion ?

Plantu : Oui. J'ai, bien entendu, profité de l'image du journal *Le Monde*, où je travaille depuis 43 ans. Ça m'a ouvert beaucoup de portes. Le résultat, c'est que je connais énormément de dessinateurs sur toute la planète, et j'avais bien compris, quand j'étais en Égypte, qu'eux ont vécu comme un drame les caricatures danoises. Je leur ai demandé de m'expliquer, je ne comprenais pas que mes copains égyptiens fassent des numéros spéciaux pour vilipender les caricaturistes danois. C'est là que j'ai commencé à comprendre que même des dessinateurs musulmans modérés vivaient cet événement avec un ressenti d'humiliation. Et là, je me suis rappelé que, dans les années 1980, il y avait d'autres croyants, des juifs, qui avaient mal vécu la publication d'une bande dessinée de Vuillemin intitulée *Hitler=SS*. Vuillemin, je le connaissais un peu... et moi, je savais que ce dessinateur n'était pas antisémite, même s'il faisait une BD avec de l'humour sur les camps de la mort. La justice avait interdit ce livre. Je me suis dit : oh, là là ! Il y a quelque chose qui m'interpelle... Je pense que le dessinateur danois, tout comme ceux de *Charlie Hebdo*,

ne se sont jamais levés un matin en se disant : « Bon, aujourd'hui, on va humilier ! »

Mais on peut poser des questions, échanger, essayer de se comprendre. C'est ça, la force de Cartooning for Peace, qui n'a pas une position éditoriale. On est ouverts à tout le monde. On a plein de dessinateurs, des Palestiniens, des Israéliens, on a même, dans l'association, des Israéliens qui sont pour l'occupation des Territoires. Moi, je suis contre cette occupation. Mais ils font partie de Cartooning for Peace parce que c'est un vrai lieu de débat.

Il faut se parler, se dire que l'autre pense différemment, mais que je vais peut-être m'enrichir en écoutant ses convictions, voilà ! On a inventé une université du dialogue.

Spirale : « Cartooning for Peace », ça veut dire : nous dessinons pour la paix, la compréhension, la réconciliation... Mais la réconciliation et le journalisme de combat, ou la satire, ce n'est pas la même chose !

Plantu : L'un n'empêche pas l'autre. Être journaliste, c'est un combat ; être éditorialiste, c'est un combat. Il y a un moment où il faut sortir du bois. On dit : « Voilà, je pense que l'accord avec les Iraniens, l'Europe et les Américains, c'est une bonne ou une mauvaise chose. » Il y a un moment où il faut que l'éditorialiste se mouille. Le dessinateur, c'est son boulot de tous les jours. La différence, c'est que l'éditorialiste, on prend 20 minutes pour lire son papier, enrichi de toutes sortes de connaissances qu'il essaie de partager avec le lecteur. Et nous, on donne le sentiment un peu trompeur de faire le même travail que les éditorialistes, avec cette différence qu'en 3 secondes, tout le monde a compris le dessin... s'il est réussi ! Mais ça peut donner le sentiment trompeur aux lecteurs que : « Ah, oui, j'ai tout compris, alors ce n'est pas la peine de lire les papiers », ce qui est faux. Un bon dessin doit aussi donner l'envie de lire les papiers, c'est essentiel.

Mais dessiner, ça peut aussi rapprocher... Tenez, j'étais, en 1990, à Tunis pour une exposition avec Amnistie internationale. À 4 h du matin, dans ma chambre, coup de téléphone : Yasser Arafat en personne demande à me rencontrer. Je ne fais ni une ni deux, et je me retrouve à discuter avec lui. Je me rends compte qu'il aime le dessin. Je lui donne des feutres ; il dit : « *Je reconnais le peuple israélien, je reconnais l'État israélien* »... et dessine l'étoile de David ! Il signe le dessin. Je le prends. Beaucoup plus tard, en 1992, je me rends à Jérusalem, où je rencontre Shimon Peres, ministre des Affaires étrangères d'Israël, et lui fais voir le dessin. Il le signe lui aussi : Arafat et Peres se répondent en m'utilisant comme intermédiaire !

Spirale : C'est la diplomatie du dessin !

Plantu : J'ai découvert, en effet, qu'on peut utiliser ce boulot de dessinateur pour titiller, énerver, déranger... mais aussi pour tendre la main. Et quand je vois la reine de Jordanie, en ce mois de janvier 2016, faire un dessin pour répondre à un autre dessin qu'elle n'a pas aimé (publié dans *Charlie Hebdo*), je me dis : oh là là, on est en plein dans le cœur du sujet ! Elle n'est pas dessinatrice... mais elle a fait un dessin qui est tout à fait remarquable.

Elle a pris à revers le dessin de Riss qui laissait entendre que, 20 ans plus tard, le petit Aylan, mort sur les côtes turques en septembre 2015, aurait pu aussi, s'il avait vécu, devenir un tripoteur de fesses d'Allemandes (comme à Cologne). Elle lui a répondu en dessinant un petit Aylan devenu médecin. Et là je me dis : ça m'intéresse ; ça signifie que le langage du dessin parle au-delà des convictions, il parle au cœur des hommes, il parle aux esprits, il parle aux âmes.

Spirale : Vous avez mentionné votre escorte de sécurité, qui vous est imposée par l'État français depuis les attentats de janvier 2015 à Paris... Quelle vie !

Plantu : En effet, quelle vie ! Ne pas pouvoir aller acheter une laitue en face de chez soi sans avoir deux policiers à ses côtés... Mais ce n'est rien à côté de Kurt Westergaard, le dessinateur du *Jyllands-Posten*... lui, c'est le cauchemar. Sa salle de bain, ce n'est pas une salle de bain, c'est un *bunker* ! Trois fois, ils ont essayé de le tuer : la dernière fois c'était à la hache, et il s'est enfermé dans son *bunker*, ce qui l'a sauvé. Lui, quand il va chercher son gouda... il est accompagné de six policiers ! Quand il est venu voir mon exposition à Copenhague, il est arrivé dans une voiture blindée qui fait 20 tonnes !

Et si on me dit : « Ça coûte cher tout ça ! », j'ai l'impression d'être un cancéreux qui fait des rayons X à l'hôpital, et à qui on dit : « Mais écoutez, ça coûte à la communauté tous ces soins... » J'ai une maladie : c'est l'atteinte aux droits de l'Homme, c'est ma démocratie française, que j'aime tant et qui se réduit comme peau de chagrin. J'ai plusieurs maladies dans mon petit crayon !

Spirale : Un regret ? Un dessin de trop ?

Plantu : Plutôt... ceux que je n'ai pas faits ! Par exemple, j'ai publié beaucoup de dessins pour critiquer les milices serbes à l'époque de la guerre en ex-Yougoslavie. Je n'en regrette aucun. Le problème, c'est que je n'ai pas fait assez de dessins sur les milices bosniaques ou kosovares ou croates. Alors quand je tombe sur des gens de Serbie qui me reprochent d'avoir trop chargé les milices serbes, je les entends.

Un dessin que je regrette, c'est celui où je me suis moqué de Jean-Pierre Chevènement dans les années 1990, quand il était ministre de l'Intérieur et qu'il avait demandé qu'on chante *La Marseillaise* à l'école. Je me suis bien foutu de lui ! J'avais tort : il avait 20 ans d'avance.

Spirale : Un mot, Plantu, sur l'avenir de la presse... Comment le voyez-vous en tant que journaliste ?

Plantu : Il n'y a qu'à voir que les gens passent de moins en moins de temps à lire un journal, et je ne parle même pas de la qualité. Ils y passent beaucoup moins de temps. Donc on doit se poser des questions. On ne répond sans doute pas aux attentes des lecteurs... Moi qui aime me moquer de la politique, je me moque aussi des médias et je voudrais de temps en temps un peu secouer le cocotier des petites certitudes dans lesquelles vivent trop de journalistes en France, avec leur complexe de supériorité...

Quand je vais dans les écoles de journalisme, j'encourage les jeunes à faire une révolution dans les médias. Mais je ne vois pas le début de la queue d'une révolution. Or, c'est « urgentissime » de le faire dès maintenant. Parce que dans les médias, d'une manière générale, on fait trop souvent passer la ligne *marketing* avant la ligne éditoriale. Et ça, on le payera très, très cher. Ce n'est pas au *marketing* de déterminer la ligne éditoriale d'un média. Pourtant, c'est de plus en plus souvent ce qui arrive. ■

* Plantu a été invité à Montréal pour prononcer la conférence « Libérez les crayons ! » le 20 janvier 2016 à la Cinémathèque québécoise dans le cadre du groupe de recherche « Toucher une image » dirigé par Bertrand Gervais et Sylvano Santini, professeurs à l'UQAM. *Spirale* tient à remercier ses partenaires à l'UQAM : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, le programme de recherche interdisciplinaire RADICAL (Repères pour une articulation des dimensions culturelles, artistiques et littéraires de l'imaginaire contemporain), ainsi que la Cinémathèque québécoise. *Spirale* tient enfin à remercier Katia Alves, qui a organisé la venue de Plantu à Montréal, et François Brousseau, qui a accepté de réaliser l'entretien.

Politique de la cinéphilie, politique de l'essai

Par Sylvano Santini

**LA MAIN GAUCHE
DE JEAN-PIERRE LÉAUD**

d'André Habib

Éditions du Boréal, 2015, 309 p.



La lumière est une matière qui en forme une autre : la mémoire. Le cinéma en concrétise le mieux le phénomène : les images lumineuses sur l'écran se propagent à travers la salle et impressionnent les spectateurs qu'elle traverse. Ces fulgurations, qui s'accumulent sans ordre dans les esprits avec le temps, peuvent être recomposées à loisir, sous des formes affectives et esthé-

tiques. La cinéphilie signifie, essentiellement, la recomposition mémorielle collective de ces fulgurations (la « *mémoire du cinéma* »), dont le témoignage anonyme est la forme d'expression la plus adéquate. C'est ce que l'on retient à la lecture de *La main gauche de Jean-Pierre Léaud*, qui constitue une collection de récits d'amoureux du cinéma qui retracent leurs impressions depuis leur première aventure dans une salle de projection.

Les variétés de l'expérience du cinéma

On pourrait se contenter de cette définition simple de la cinéphilie et apprécier les expériences du cinéma qui nous sont racontées avec une certaine poésie, comme si elles nous étaient confiées par des amis, nous tenant au plus près de l'essayiste qui manifestement s'en délecte. Ces récits, plaisants et instructifs, en font certes un très bon livre qui contribue substantiellement à l'histoire du cinéma au Québec, mais ils ne sont pas suffisants, à mon sens, pour en faire un essai. Il faut d'emblée chercher l'essayiste ailleurs, au-delà de son écoute débonnaire et respectueuse de ses amis cinéphiles, au-delà donc

de ces moments, touchants et lyriques, d'expérience vécue par des individus. Métaphoriquement parlant, André Habib fait du cinéma dans le langage en montant les souvenirs imagés du cinéma qu'il a glanés au cours de ses nombreuses conversations et rencontres. C'est là, à mon avis, qu'il devient essayiste, lorsqu'il profile, dans la collection de voix sans noms (dans ses remerciements à la toute fin, Habib nous offre toutefois des indices pour les identifier), une image de l'expression collective qui donne sa forme à l'essai. Or, cette forme partage avec la cinéphilie - en tant qu'image plurielle du cinéma, en tant qu'image qui en comporte tant d'autres - cette définition : un « *écheveau de temps et de lumière* ». Le succès d'un essai ne réside-t-il pas dans sa capacité à profiler sa forme dans l'objet qu'il traite ? Si c'est le cas, *La main gauche de Jean-Pierre Léaud* est un essai qui ne rate pas la cible.

Habib cherche à extraire des nombreux témoignages de cinéphiles les moments les plus significatifs, émotifs, essentiels, ceux qui sont profondément gravés en eux. Et même s'il a une prédilection pour les souvenirs qui concernent les

émotions que le cinéophile a ressenties lors du visionnement de son premier film, ces moments singuliers qui résistent au temps, ce je-ne-sais-quoi, *punctum* ou luciole dont le cinéophile conserve à tout jamais la trace, ne concerne pas uniquement les images ni ce premier film, mais aussi tous les autres phénomènes ou sensations qui ont accompagné la réception de tous les films qu'il a vus : les circonstances, les lieux, les moments, les états d'âme, les affiches, les odeurs, les bruits pendant la projection, le voisinage dans la salle, etc. Tous ces phénomènes fondent, avec la même puissance lumineuse que les images qui émanent de l'écran, la mémoire du cinéophile, et, par le fait même, celle du cinéma. La cinéphilie trouve, dans l'essai d'Habib, une définition qui ne se limite pas à celle, historiquement datée, d'un phénomène né autour des *Cahiers du Cinéma* : elle est la recomposition poétique de traces mémorielles de toutes sortes, qui ne se réduisent pas aux images filmiques. L'essayiste adopte ainsi un point de vue pragmatique sur la cinéphilie, en dégageant la mémoire du cinéma de la pluralité de ses effets de réception.

La cinéphilie comme action

À cette pluralité d'effets, il faut ajouter une pluralité de voix. La cinéphilie n'est pas une affaire individuelle, bien qu'elle trouve sa source dans une expérience singulière. Elle est, si l'on veut, un agencement collectif d'énonciation qui se présente aussi bien à la première qu'à la deuxième personne du singulier ou du pluriel. La dimension collective de l'essai est figurée, par ailleurs, dès la première image du livre (*Illuminated Average # 1, Hitchcock's Psycho*, de Jim Campbell) que l'essayiste présente de cette manière : « *Cet écheveau de temps et de lumière comprime en une seule image [...] toutes les images du film. Vertigineuse surimpression des vingt-quatre images par seconde démultipliées par les cent*

dix minutes du film programmée pour produire une "moyenne lumière" ». Si l'image de Campbell offre une belle introduction à la cinéphilie en remédiant un film dont la valeur mémorable est incontestable, le procédé à l'œuvre nous en dévoile beaucoup plus sur les intentions de l'essayiste : Habib orchestre virtuellement en une seule image, en une « *moyenne lumière* », tous les souvenirs du cinéma qu'il retient. Il élève ainsi la cinéphilie au rang de phénomène collectif pour en relever le potentiel politique.

On comprend déjà mieux pourquoi ces témoignages virtuellement infinis – « *Et je vois tous les autres, des dizaines d'autres, hommes et femmes, que j'aurais pu tout aussi bien rencontrer* » – peuvent aisément figurer, dans l'espace confiné de l'essai, une coupe instantanée dans le devenir du cinéma. Habib conçoit la cinéphilie comme la mémoire actuelle du cinéma qui ressort de la pluralité d'expériences singulières. Cela évoque immanquablement la définition de la mémoire de Bergson, saisie comme l'image actuelle et la plus contractée de toutes les images du passé : « *Tout doit donc se passer comme si une mémoire indépendante ramassait des images le long du temps au fur et à mesure qu'elles se produisent.* » Cette mémoire du cinéma, produit d'une « *communauté affective* », interdit toute fixation sur des idiosyncrasies, comme le regret, le caprice, le repli sur soi ou la sensiblerie ; elle mobilise, au contraire, une puissance collective qu'Habib nomme « *politique de résistance fondée sur la mélancolie* ». L'ambition de l'essayiste outrepassa la conception ordinaire de la cinéphilie, en lui attribuant une force qu'on lui ignorait. En en pluralisant l'expérience, en la collectivisant et en la concevant comme indépendante de tout esprit individuel, Habib extrait la cinéphilie de l'état inerte dans lequel on pourrait avoir tendance à la figer pour lui donner le caractère d'une

puissance d'agir ensemble dans le présent : « *Que le travail de la mémoire tel que je l'envisage ne nous endigue pas dans le passé, mais donne la force nécessaire pour rompre les consensus tristes du contemporain ?* » Si l'on ne sait pas exactement à quels consensus tristes il fait référence, le vocabulaire, lui, est très clair : la cinéphilie est moins une passion qu'une action. Elle apparaît ainsi comme un rempart collectif contre les consensus qui nous éloignent de notre capacité d'agir ensemble à partir de nos souvenirs et affects communs.

Politique de l'expression

La dimension politique de l'essai – dont je tiens à préciser qu'elle s'énonce explicitement dans quelques brefs passages du texte – peut paraître non fondée, comme si l'essayiste y allait à l'« esbroufe », en adaptant la cinéphilie aux discours actuels qui saluent les puissances des communautés anonymes et des affects. Ce serait, en tout cas, une façon étrange, quoiqu'obligeante, d'engager le cinéophile dans une action politique de résistance sans même qu'il le sache et qu'il s'en soucie, sans même lui demander son avis, en somme. La construction de l'essai nous invite cependant à voir les choses autrement. Je dénoncerai sans ménagement l'aspect virtuel de cette « *politique de résistance* » si elle ne trouvait pas son origine ailleurs qu'en elle-même, si elle se contentait d'évoquer implicitement, comme unique boniment, les discours qui consolident la puissance politique des affects. Elle serait en cela sans fondement. Pour arriver à une telle critique, il me faudrait laisser de côté toutefois l'effort d'Habib d'infuser, dans la dynamique expressive de l'essai, une force politique concrète qui passe de la cinéphilie à l'essai.

Le choix de l'anonymat est bien sûr l'indice le plus évident de ce que je n'hésiterais pas à nommer une politique de l'expression.

Pour l'apprécier, il faut néanmoins prendre la mesure de ses effets qui, eux, sont multiples. Le choix de l'anonymat consiste d'abord en un refus de nommer et d'identifier les voix de la mémoire du cinéma, de les fragmenter en autant de héros de son histoire ou combattants de son avenir. Ce choix signifie quelque chose d'essentiel, à mon sens : contrairement au culte de la vedette et de la star, la cinéphilie résiste à la tentation de réduire le cinéma à des individus. Pour tout dire, le cinéma n'a pas qu'un seul visage. L'anonymat permet, ensuite, de donner aux anecdotes concernant le cinéma, dont l'essai regorge, une ampleur qui fait souvent défaut lorsqu'elles sont réduites à des personnes, voire à des personnalités, dont l'expression tend à être perçue comme les épanchements d'un moi. L'anonymat contrecarre cette perception, car elle autorise à

concevoir l'ensemble des anecdotes en une expression globale. La construction énonciative de l'essai se veut ainsi un résonateur qui attribue aux petits récits singuliers une valeur de vérité générale. Ce travail fait en sorte qu'ils comptent, au même titre par exemple que les *Histoire(s)* de Godard, dans la mémoire du cinéma.

Ce qui compte dans l'anonymat, au risque de me répéter, c'est que la parole individuelle y devient immédiatement collective, même si l'expression globale ne peut être saisie que par le lecteur qui n'aura pas été lassé, dois-je admettre, par la forte impression de redondance et de répétition qui émane des souvenirs de cinéphiles. Je peux ajouter maintenant que l'anonymat implique une politique de l'expression, car il permet de résister à la parcellisation de l'expérience et à son atomisation,

au soliloque infini et à l'imposture. À l'époque où un certain type d'essai, dont la popularité ne cesse de croître, joue les opinions individuelles les unes contre les autres en faisant de la prise de parole d'un « moi » non pas une expérience d'écoute, de rencontre et d'interrogation mais un exercice démagogique, le travail sur l'expression d'Habib indique à l'essai l'une des tâches politiques qui lui incombe.

En agissant en maître ignorant pour qui toutes les intelligences, toutes les paroles, même les plus frêles, sont égales *a priori*, l'essayiste ne doit pas épouser l'ignorance pour autant. Hanté par l'idée du *comme-un*, se tenant au plus près de souvenirs singuliers, *La main gauche de Jean-Pierre Léaud* nous dispose à concevoir l'essai à travers le prisme de la cinéphilie : un « *écheveau de temps et de lumière* ». ■



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

les écrits

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

www.lesecrits.ca

Portfolio
Stéphanie Béliveau

148

Organiser le pessimisme

Par Félix L. Deslauriers

LA MÉDIOCRATIE

d'Alain Deneault

Lux Éditeur, 2015, 218 p.

À en croire le dernier essai d'Alain Deneault, l'inquiétude récurrente quant aux risques d'érosion de la démocratie dissimule mal l'optimisme dérisoire sur lequel elle repose. Il est beaucoup trop tard, selon le philosophe, pour parler de dégradation potentielle. Les menaces d'hier ont été mises à exécution. La corruption du principe démocratique est désormais achevée : silencieusement, la souveraineté politique a été confisquée au peuple par une élite sans envergure. « *Il n'y a eu aucune prise de la Bastille, rien de comparable à l'incendie du Reichstag, et l'Aurore n'a encore tiré aucun coup de feu. Pourtant, l'assaut a bel et bien été lancé et couronné de succès : les médiocres ont pris le pouvoir.* »

Deneault estime que le travail de la philosophie est de créer des concepts capables de saisir le nouvel ordre édifié sur les ruines de la démocratie. C'est d'ailleurs à cette tâche qu'il s'emploie dans *La médiocratie*, bref ouvrage constitué à partir d'une quarantaine d'articles parus antérieurement. Pour son auteur, le terme qui lui sert de titre serait le mieux à même de décrire le régime idéologique et politique dans lequel nous vivons. À travers une succession de tableaux qui manquent parfois de cohérence, il brosse de cette médiocratie un portrait sans concession. Il s'agit pour lui de déjouer l'idéologie de l'ordre en place, un ordre occultant

la violence des rapports de force qui le fondent en se présentant comme l'aboutissement heureux de la marche du progrès.

Alain Deneault adopte dans son essai la posture de celui qui refuse de se satisfaire du monde tel qu'il va, et pose sur celui-ci un regard profondément pessimiste. Il fait le pari que la révolution à laquelle il aspire naîtra de l'appréhension de la catastrophe vers laquelle nous nous dirigeons. Ce faisant, on sent qu'il cherche à emprunter un chemin que certains des auteurs qu'il convoque – Walter Benjamin au premier chef – ont tracé avant lui : celui du pessimisme révolutionnaire. Sans le moindre doute, cette ambition mérite d'être poursuivie. Mais le résultat auquel parvient Deneault, pour sa part, est loin d'être convaincant.

Débusquer l'idéologie de l'ordre en place

Divisé en trois parties, l'ouvrage s'efforce de lier plusieurs phénomènes disparates à la thèse de l'auteur, qui postule l'avènement d'un pouvoir médiocre. La genèse de ce nouveau régime est évoquée de manière expéditive en introduction : elle repose essentiellement sur une lecture d'essais philosophiques, dont le choix paraît quelque peu arbitraire. Décrits comme étant en situation minoritaire par Jean de la Bruyère à

la fin du XVII^e siècle, les médiocres seraient progressivement devenus dominants. La division et l'industrialisation du travail auraient contribué à leur ascension en faisant disparaître « *la fierté du travail bien fait* ». La transformation de la politique en art de la gouvernance, dans les années 1980, aurait ensuite pavé la voie à ces philistins plus habiles à « *jouer le jeu* » qu'à produire une réflexion critique sur les conséquences de ses règles. C'est ainsi qu'auraient été abandonnés les « *grands principes* » et que le conformisme moyen se serait élevé au rang de programme politique unique, l'extrême centre se parant des habits du pragmatisme et de la modération.

Pour illustrer cette idée, Alain Deneault se livre à une incursion dans les champs universitaire, économique et culturel. Ses constats, systématiquement, sont accablants. Ces trois sphères seraient des sites privilégiés du détournement des institutions communes au profit d'une logique démentielle.

Sous le règne de la médiocratie, l'université se transforme en institution marchande d'expertise. L'auteur admet que la subordination de l'éducation à des impératifs commerciaux était déjà dénoncée du temps de Max Weber, rappelant ainsi la longue trajectoire de ce type de critique. Il estime toutefois que l'université vend désormais

ses produits à de nouveaux clients : les grandes industries en quête de légitimation. Les paroles du recteur de l'Université de Montréal, qui affirmait en 2011 que les cerveaux devaient correspondre aux besoins de l'entreprise, viennent servir son propos. La pression mise sur la recherche, la langue creuse des demandes de subventions et la « *démision de l'esprit* » face aux « *maux historiques* » sont également déplorées. Seule une poignée d'essayistes au chômage et de chargés de cours au statut précaire, auxquels le philosophe paraît s'identifier, réussiraient à échapper à ces dérives.

S'intéressant à la transformation de l'économie en oligarchie financière, Deneault se demande pourquoi le non-sens des décisions politiques qui la rendent possible ne fait pas l'objet d'une plus forte contestation. Sa réponse est fidèle à la thèse de l'ouvrage. « *Il n'y a pas de domaine où la médiocrité sévit avec autant d'aplomb* » que celui de la science économique, où les nombreux démentis des théories néoclassiques ne suffisent pas à ébranler la doxa établie.

Les milieux culturels sont fréquemment mobilisés pour légitimer cet ordre des choses générateur de catastrophes. C'est ce que cherche à montrer le philosophe dans une troisième section encore plus éclatée que les deux précédentes, où sont conspués les soirées huppées au domaine des Desmarais et le travail de diversion demandé aux artistes après la tragédie de Lac-Mégantic.

Pessimisme sur toute la ligne

La facture de *La médiocratie* a donc quelque chose de délibérément catastrophiste, décrivant sous les traits du déclin des tendances que d'autres s'évertuent à célébrer ou à présenter comme inévitables. Alain Deneault tente ici d'occuper le créneau du pessimisme transgressif, contre l'optimisme naïf de ceux qui adhèreraient au présent de manière acritique.

C'est peut-être ce qui a plu à des lecteurs comme Mathieu Bock-Côté, qui a fait l'éloge de l'essai dans *L'Action nationale* en dépit de son supposé « *prêchi-prêcha antipitaliste* ». Cette réception favorable auprès d'un public ouvertement conservateur vient souligner l'hétérogénéité des forces sociales mobilisant le vocabulaire décliniste pour se réclamer de la contestation de l'ordre établi.

Il est important de souligner que ce constat ne commande en rien l'abandon du tempérament pessimiste aux partisans de la restitution de l'ordre de la veille. Au contraire, le pessimisme est bienvenu lorsqu'il rappelle que l'histoire est faite de luttes souvent gagnées par les dominants, ou encore quand il dévoile tout ce qui contredit les discours présumant une égalité déjà advenue. Après tout, des penseurs comme Walter Benjamin ont réussi, dans un autre contexte, à conjuguer une lecture marxiste des conflits sociaux à une vision du progrès comme catastrophe du point de vue des classes opprimées. Sous l'influence du communiste Pierre Naville, Benjamin concevait d'ailleurs la révolution comme « *l'organisation du pessimisme* ». De toute évidence, c'est dans cette voie qui ne manque pas d'intérêt que Deneault cherche à s'inscrire, avec sa conclusion en forme de plaidoyer révolutionnaire. Néanmoins, sa critique acerbe de la « *médiocratie* » prête davantage à la résignation accablée qu'à la révolte, faute de parvenir à cerner les rapports antagoniques qui façonnent la réalité décriée.

Un pouvoir sans acteurs

On termine en effet cet ouvrage en se demandant ce qui peut bien expliquer le maintien d'un régime aussi manifestement nuisible à la « *chose commune* », pour reprendre les mots de l'auteur. C'est que ce dernier le présente souvent à la manière d'une logique abstraite extirpée des rapports sociaux dans lesquels il s'insère. La « *médio-*

cratie » apparaît alors comme un pouvoir sans acteurs, comme une excroissance incontrôlable qui saccagerait la société dans son ensemble sans vraiment profiter aux uns au détriment des autres. L'évacuation des intérêts conflictuels qui la sous-tendent est du reste confessée d'emblée : la *médiocratie* « *ne désigne pas tant la domination des médiocres que l'état de domination exercé par les modalités médiocres elles-mêmes* ».

Ce degré d'abstraction conduit à une impasse lorsque vient le temps d'expliquer les phénomènes complexes que l'auteur réduit souvent à une ligne de détermination unique. Évoquant l'explosion des agressions sexuelles et des « *incidents à connotation raciste* » sur les campus universitaires américains, Deneault écarte les outils fournis par la sociologie des rapports sociaux de sexe et d'ethnicité. Il faut croire que l'essayiste range ces derniers parmi les discours « *poussant à l'obsession l'analyse de phénomènes sociaux* » selon des modalités qui relèvent à ses yeux de la « *rectitude politique* ». À ceux-ci, il préfère une explication en termes de « *dépravation des mœurs* », qu'il attribue aux efforts des universités pour se vendre aux étudiants sportifs comme des lieux de beuverie plutôt que comme des havres de pensée critique. Des oppressions visant spécifiquement les femmes et les minorités racisées sont ainsi renvoyées à une forme immatérielle de culture de la médiocrité plutôt qu'aux rapports qui divisent le monde social en groupes différenciés et hiérarchisés.

Ce travers s'amointrit partiellement quand sont examinés des faits sociaux s'expliquant plus aisément à l'aide d'un outillage conceptuel centré sur la classe, qui conserve une certaine place dans l'analyse. Mais même en cette matière, l'auteur succombe parfois à la tentation de parler du capitalisme comme s'il s'agissait d'une force abstraite imposant ses volontés

contre l'intérêt général et contre le bon sens économique le plus élémentaire. Le néolibéralisme risque dès lors d'apparaître comme une aberration incompréhensible plutôt que comme un projet politique destiné à perpétuer le pouvoir des classes dominantes. À cet égard, le vocabulaire politique que Deneault propose de réhabiliter est révélateur : les notions mises de l'avant sont celles de « *peuple* », de « *république* » et de « *chose commune* » – et non celles d'antagonismes ou de contradictions sociales.

Penser le romantisme dans un sens révolutionnaire

Au terme de son essai, Alain Deneault propose quelques pistes pour « *penser la révolution dans*

un sens non romantique ». Son ouvrage expose cependant une vision pessimiste de l'histoire qui rappelle à bien des égards celle des écrivains romantiques, la dimension révolutionnaire présente chez les plus radicaux en moins. Si besoin est, précisons qu'il ne suffit pas de se dire révolutionnaire pour interrompre la marche des dominants et rendre révolus les rapports constitutifs d'une réalité sociale faite de violences matérielles aussi bien que symboliques. Il aurait sans doute été plus utile d'inverser la proposition : au lieu de chercher de quelle manière penser la révolution dans un sens non romantique, mieux aurait-il valu s'efforcer de penser la protestation romantique contre l'ordre actuel dans un sens révolutionnaire. La

première des exigences, en cette matière, consisterait à accepter de regarder en face les rapports conflictuels qui s'imbriquent pour générer cet ordre et les groupes concrets qui se forment à travers eux. On gagnerait, ce faisant, un horizon de lutte véritablement révolutionnaire – celui d'en finir avec les rapports sociaux qui divisent le monde social en groupements antagoniques sur les plans de la classe, du genre ou de l'ethnicité – sans toutefois renoncer à la saisie des immenses blocages imposés par ceux qui n'ont pas intérêt à ce qu'une telle utopie succède au régime en place. Mais pour poser les bases de ce pessimisme révolutionnaire, *La médiocratie* d'Alain Deneault s'avère insuffisant et limité. ■



LIBRAIRIE
CARCAJOU



401 boulevard Labelle
Rosemère, Québec
450-437-0690

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

www.librairiecarcajou.com

Illustration: Benoit Tardif, Colagene.com

Imaginaire social et agir humain

Par Alex Gagnon

DIALOGUE SUR L'HISTOIRE ET L'IMAGINAIRE SOCIAL

de Cornelius Castoriadis

et Paul Ricœur

Éditions de l'École des hautes études
en sciences sociales, 2016, 76 p.



Plus de 30 ans après sa radio-diffusion originale en mars 1985 à l'occasion d'une émission du *Bon plaisir* de Paul Ricœur sur les ondes de *France Culture*, l'entretien entre celui-ci et Cornelius Castoriadis a fait récemment l'objet d'une publication posthume. Une double question émerge aussitôt : pourquoi cet entretien-là (plutôt que tel ou tel autre) et, surtout, pourquoi maintenant ? Si la préface accompagnant la transcription de ce *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social* reste muette sur la question, l'actualité des sciences humaines et sociales

suffit, quant à elle, à convaincre que cette plaquette, brève mais dense, paraît à un moment opportun : en effet, le concept d'imaginaire social suscite de nos jours, tant en histoire culturelle qu'en études littéraires, un intérêt grandissant. Au-delà d'un effet de mode diffus mais évident qui donne parfois lieu à des utilisations approximatives et non conceptualisées de la notion, plusieurs chercheurs – c'est le cas au Québec – s'attachent aujourd'hui à théoriser le concept et à le faire « travailler » véritablement dans le cadre d'analyses historiques ou littéraires concrètes.

Même si, tout compte fait, il porte très peu sur le concept d'imaginaire social annoncé par son titre (la notion n'est directement évoquée qu'une seule fois, rapidement), le *Dialogue* entre les deux philosophes contribue, avec une clarté saisissante, à éclairer, tout en les problématisant, les fondements épistémologiques sur lesquels s'est élaborée la théorie de l'imaginaire social instituant chez Castoriadis. La limpidité du propos est en partie commandée par le rythme et les exigences de la conversation orale, qui force les deux auteurs à reprendre, à clarifier et à synthétiser successivement leur pensée et les arguments qu'ils convo-

quent pour la défendre au fil des échanges et des répliques ; elle fait en tout cas du *Dialogue* un livre utile, d'autant plus que la préface de Johann Michel parvient à tirer de la discussion philosophique une synthèse commentée à la fois concise et efficace. Mais l'intérêt de l'ouvrage vient aussi de ce qu'il donne à lire un rapprochement inattendu entre deux figures tout à fait centrales de la philosophie contemporaine, dont les œuvres et les styles respectifs restent globalement assez différents.

« L'idée de la nouveauté absolue est impensable »

Dès les premiers instants du *Dialogue*, on sent s'installer un certain rapport de force qui gouverne rapidement la direction que prennent les échanges : c'est Castoriadis, et non l'inverse, qui doit défendre sa pensée. C'est l'invité ; Ricœur est l'hôte. D'où le fait que les fondements de sa théorie de l'imaginaire social soient, tout au long de l'entretien, constamment interrogés.

Ces fondements, il n'est sans doute pas inutile de les rappeler brièvement. Dans *L'institution imaginaire de la société* (1975), Castoriadis a défini l'imaginaire social comme une sorte de machine, proprement

le dialogue entre Castoriadis et Ricœur, s'il porte d'abord sur des questions épistémologiques, comporte en même temps une dimension irréductiblement pratique et politique

humaine, à créer du sens : c'est ce qui institue l'ensemble des significations par l'entremise desquelles les individus et les groupes sociaux donnent forme et sens au monde dans lequel ils sont continuellement plongés. Cet imaginaire, qui institue la société comme telle, est la « *façon singulière [à celle-ci] de vivre, de voir et de faire sa propre existence, son monde et ses rapports avec lui* » : c'est une « *création incessante et essentiellement indéterminée* » de représentations du monde et de formes de vie qui s'incarnent dans des pratiques concrètes, dans des institutions, dans des discours, dans des objets. Cette « indétermination » relative est liée, chez Castoriadis, à ce qu'il considère comme le propre de l'être humain : la possibilité, la capacité de toujours faire advenir et de « *faire être des formes autres* », ce qui se traduit, historiquement, par de l'agir imprévisible, que l'on ne peut rattacher à des lois ou à des déterminations causales absolues et infaillibles. « *Le Temps, rigoureusement parlant, est impensable sans la création.* » Plus encore : « *[...] le Temps n'est rien, ou il est création¹.* »

Or c'est précisément cette anthropologie philosophique qui constitue l'objet du *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*. L'entretien porte en effet, comme le signale la préface, sur les conditions qui limitent l'indétermination de cette capacité créative qu'est l'imaginaire : « *[...] peut-on parler de création historique ou toute nouvelle production humaine procède-t-elle de configurations historiques déjà*

existantes ? » À cette question, la réponse de Ricœur est sans équivoque. Récusant les connotations mythiques de la notion de « *création* », liée pour lui à « *l'ordre d'un sacré fondateur* », l'auteur de *Temps et récit* pense la « *production* » historique de la nouveauté moins comme un avènement absolu que comme une « *innovation* ». L'émergence du nouveau est nécessairement issue des possibilités ou des potentialités ouvertes ou offertes par des configurations existantes. La reproduction partielle du préexistant forme ainsi, en quelque sorte, la toile de fond de tout processus productif, qui n'est jamais une création *ex nihilo*. Pour Ricœur, « *l'idée de la nouveauté absolue est impensable* ». « *Nous ne produisons pas tout dans ce que nous produisons* » : dans le produire, il entre à la fois une création et une reprise. « *On n'est jamais dans une sorte de passage du rien à quelque chose, mais d'un quelque chose à quelque chose, d'un autre à un autre - qui va du configuré au configuré, jamais de l'informe à la forme.* »

Dans cette position, que Ricœur résume en parlant d'une « *dialectique de l'innovation et de la sédimentation* », on voit affleurer les convictions herméneutiques qu'il a développées dans ses grands travaux sur le texte et sur différentes formes de langage (comme la métaphore et le récit), où il montre que la production du sens s'effectue toujours à partir de configurations existantes, constamment ouvertes à un travail de reconfiguration.

« *Tout d'un coup émerge une nouvelle figure* »

La position de Castoriadis paraît, dans le *Dialogue*, un peu moins claire. Il semble *a priori* tenir à l'idée d'une « *institution qui commence de rien* », admettant ainsi ne pas pouvoir penser l'avènement du langage humain, par rapport au « *cri animal* », autrement que comme la création indéterminée d'un langage radicalement autre ; les répliques parfois mordantes de Ricœur le forcent cependant à préciser les contours de sa pensée et à nuancer celle-ci.

L'exemple de l'avènement du langage humain, plus mythique qu'historique, est sans aucun doute un terrain miné, puisque comme le souligne avec justesse Ricœur, nous n'avons précisément « *aucun accès à ce premier moment du langage* », ce qui dès lors nous condamne à des spéculations oiseuses. Lorsque la discussion se trouve recentrée autour d'exemples historiques, on constate sans peine que les positions défendues par les deux philosophes s'accordent bien plus qu'elles ne s'opposent. La « *révolution politique la plus radicale qu'on puisse concevoir*, dit par exemple Castoriadis, *laissera intactes bien plus de choses [matérielles et immatérielles] qu'elle n'en transformera* ». La discontinuité historique n'est jamais complète. Elle n'est possible et pensable que sur la base d'un certain nombre de continuités. Ce que Ricœur résume à son tour lorsque, ne percevant plus le désaccord (« *je n'arrive pas à voir où nous différons* »), il souligne

que, même si elle n'est rendue possible que par des configurations antérieures, « *chaque configuration – qu'elle soit narrative, qu'elle soit métaphorique, qu'elle soit politique, institutionnelle – est, comme telle, nouvelle par rapport à toute autre : elle est qualitativement différente de toute autre* ». En un mot, le nouveau est une « *novation sous conditions* ». Dès lors, rien n'oppose plus, fondamentalement, l'« innovation » ricœurienne et la « création » castoriadienne : le pouvoir d'invention humaine rend continuellement possible, dans telles ou telles conditions historiques particulières, l'émergence du nouveau, d'un inédit qui est toujours à la fois continuité et discontinuité, reprise d'éléments préexistants et avènement d'une nouveauté.

« C'est cela, notre autonomie »

C'est pourquoi le dialogue entre Castoriadis et Ricœur, s'il porte d'abord sur des questions épistémologiques, comporte en même

temps une dimension irréductiblement pratique et politique qui ne cesse – et qui ne cessera jamais, serait-on tenté de dire – d'être d'une brûlante actualité. C'est que la théorie de l'imaginaire social, telle qu'elle se trouve élaborée chez Castoriadis, pose de manière frontale la question de l'agir. En somme, c'est peut-être moins une théorie des langages (qui se manifestent dans les discours et les représentations traversant une société) qu'une théorie de l'agir humain, en tant, précisément, que créateur de formes autres. L'imaginaire social n'est pas uniquement ce qui s'impose aux individus formant une société ; c'est aussi ce qu'ils sont eux-mêmes capables de poser, de proposer et d'imposer. C'est une faculté, une capacité. C'est un pouvoir d'invention de nouvelles idées, de nouveaux langages, de nouvelles institutions.

Il ne s'agit aucunement, de toute évidence, de lever les déterminations sociales et culturelles, qui existent

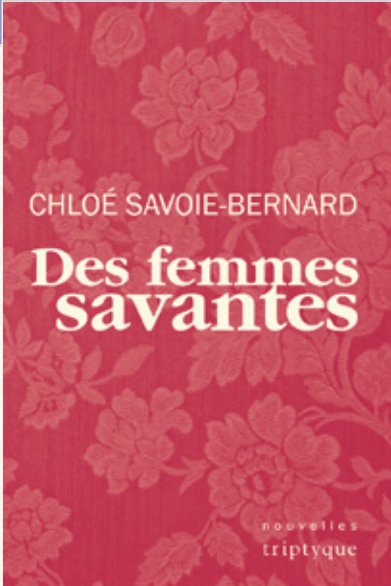
manifestement ; il s'agit plutôt de les reconnaître pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire moins des *causes* mécaniques que des *conditions* qui, tout à la fois, déterminent (en rendant certaines choses impossibles ou impensables) et indéterminent (en ouvrant un spectre de possibles). C'est ce que résume d'un trait Castoriadis lorsque, répondant à Ricœur, pour qui nous sommes « *toujours dans du pré-structuré, du déjà structuré que nous restructurons* », il reformule l'énoncé de son interlocuteur en insistant moins sur les contraintes qui limitent l'agir et l'imaginaire que sur la part d'autonomie que celles-ci laissent intacte : « *[...] nous travaillons toujours dans du déjà réglé, en manipulant ou en modifiant les règles ; mais aussi en [en] posant de nouvelles, en les créant. C'est cela, notre autonomie.* » ■

1 Toutes ces citations de Castoriadis sont tirées de *L'institution imaginaire de la société*, de « Anthropologie, philosophie, politique » (dans *La montée de l'insignifiance*) et de « L'imaginaire : la création dans le domaine social-historique » (dans *Domaines de l'homme*).

t

Nouveautés

trptyque

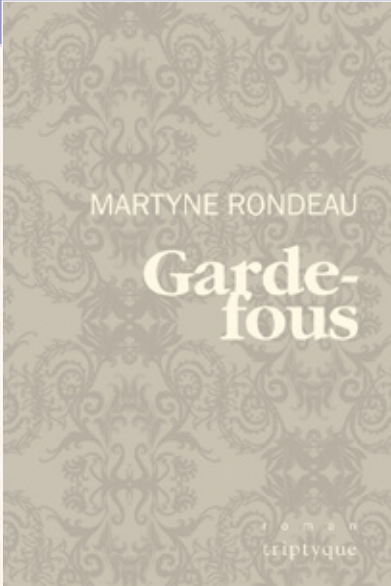


CHLOÉ SAVOIE-BERNARD

Des femmes savantes

nouvelles triptyque

Ces femmes ont bien appris la leçon. Les règles, elles les connaissent. Est-ce donc leur faute si, au dernier moment, ça coince ?



MARTYNE RONDEAU

Garde-fous

roman triptyque

Comment un médecin en vient-il à tuer ses enfants avant de rater son suicide ? Sur la scène de l'inconscient du prisonnier, les visites se succèdent.



ALINA DUMITRESCU

Le cimetière des abeilles

récit triptyque

Une jeune femme née dans la Roumanie socialiste s'installe à Montréal, où il lui faudra retrouver l'ordre du monde, enterrer pour de bon le cortège d'abeilles de l'enfance.

Pierre Perrault est vivant

Par Daniel Laforest

UNE VIE SANS BON SENS.

REGARD PHILOSOPHIQUE SUR PIERRE PERRAULT

d'Olivier Ducharme et Pierre-Alexandre Fradet

Éditions Nota Bene, 2016, 204 p.

Le poète-cinéaste Pierre Perrault raconte une anecdote délicieuse qui résume une grande partie de sa pensée. Dans un des textes rassemblés dans *De la parole aux actes*, en 1985, il se remémore un projet de film avorté pour lequel il s'était rendu avec quelques autres, dont le sociologue et philosophe Fernand Dumont, faire du repérage au Labrador. Tous avaient apparemment marché beaucoup avant de s'arrêter sur un escarpement propice au tournage. Perrault parle d'un Dumont, frêle éminence grise du Québec académique d'alors, traînant la patte, blême et ahanant parmi les autres, hilares. Il ne nous est resté de ce projet que le lieu-dit, nommé sur le champ par Perrault « *la montagne du philosophe magané* ». Pour le poète-cinéaste dont l'œuvre a couru sur quatre décennies, il n'a jamais été question de penser sans bouger, ou inversement. Perrault a aimé la philosophie, mais moins les philosophes. Seuls ceux qui, parmi eux, ont su imprimer une vulnérabilité dans leur œuvre ont trouvé grâce à ses yeux. Par vulnérables, il faut entendre ceux qui ont su montrer qu'ils avaient conscience de l'expérience considérable que représente la vie elle-même. Expérience dont on

dira avec les auteurs du livre qui nous occupe ici qu'elle est tout à fait centrale dans l'œuvre de Pierre Perrault.

Penser avec l'œuvre

Les choses se sont inversées depuis les années où le poète-cinéaste « *chambrait* » son ami Dumont dans les forêts lointaines. *Une vie sans bons sens* est une étude philosophique sur Pierre Perrault qui, parue trois mois après cet autre livre posthume composé d'interventions inédites qu'est *Un homme debout* (publié aux éditions Varia avec la collaboration de Simone Suchet), a obtenu une plus grande résonance médiatique que celui-ci. Le livre d'Olivier Ducharme et de Pierre-Alexandre Fradet a été bien accueilli, et pour cause. C'est un ouvrage qui possède toutes sortes de qualités, dont la plus éclatante est d'être une première en son genre au Québec. Comme son titre l'indique, il veut penser la notion philosophique de « *vie* » avec (et non à partir de, ou à travers) l'œuvre de Perrault. Ses deux auteurs, eux-mêmes philosophes, aiment le cinéma parce qu'ils le respectent, c'est-à-dire qu'ils lui reconnaissent la capacité de penser singulièrement et avec ses moyens

propres. Malgré l'importance du personnage dans la culture du Québec des 50 dernières années, il n'existe pas encore de biographie de Pierre Perrault. Cela donne un tour de plus à la chose : la vie en viendrait-elle à parler en quelque sorte d'elle-même dans le cinéma, les essais, la poésie, bref dans l'art d'un auteur qui se sera, comme Perrault, frotté à la réalité au point d'en venir à détester la fiction ? Ce serait bien beau. Mais alors, pourquoi recourir à l'interprétation philosophique ?

Olivier Ducharme et Pierre-Alexandre Fradet ont pour objectif de « *jeter un éclairage philosophique sur le concept de vie dans l'œuvre de Pierre Perrault* ». Leur approche est oblique, et c'est ce qui la rend salutaire en regard des autres études sur Perrault. En effet, celui-ci a offert presque trop de commentaires sur sa propre œuvre. Un bon nombre d'entre eux sont à ranger dans la catégorie des paroles de circonstances, à savoir qu'ils ont été émis en même temps que l'œuvre se développait. On imagine donc mal une autre étude sur « *la parole* » ou sur « *l'image* » chez Perrault : ce sont les poncifs critiques qui menacent aujourd'hui de la broyer. Ducharme

et Fradet évitent cet écueil en n'essayant pas de parler un autre langage que le leur – celui de la discipline philosophique. « *La notion de vie possède au moins deux grands versants essentiels : la concrétisation et le devenir. [...] Nous chercherons à expliquer à quel point ces deux idées se situent au cœur de l'œuvre perraultienne et comment elles se manifestent d'un point de vue cinématographique.* » Non seulement parviennent-ils à proposer des interprétations neuves sur Perrault, mais ils parviennent aussi, à partir de ce qu'ils n'abordent pas, à en évoquer plusieurs autres qu'il faudra dire et penser après eux. De fait, leur programme s'accomplit presque aussitôt, au moins partiellement, dès lors que les auteurs emploient l'appellation « cinéma vécu ». Les discussions de chapelle ayant soupesé les différences entre cinéma-vérité, cinéma direct, ou cinéma documentaire n'ont guère prêté une attention soutenue à cet amalgame revendiqué par Perrault avec le terme de vécu, qui rassemble cinéaste, acteurs et expérience de tournage en une espèce de bloc de sens humaniste. On pourrait ajouter le vent qui cingle les visages, le froid ou la chaleur qui pèse sur les esprits, les ciels et les brumes de l'Isle-aux-Coudres ou de l'Abitibi durant les tournages, et on tomberait sous le même sens. En définitive, c'est d'une texture humaine à la fois circonstancielle et universelle que se réclament les films de Perrault. Pris ensemble, ils composent les traces d'une aventure au sens fort dont la philosophie peut être l'interprétant ultime parce qu'elle est capable de penser en quoi cette aventure se rattache à la totalité difficile à concevoir d'une existence, et en quoi elle a par ailleurs une valeur collective, c'est-à-dire éthique. Cela dit, il n'est jamais suffisant de prononcer le mot philosophie. Il faut s'orienter, choisir ses philosophes, savoir qui seront les alliés objectifs dans cette lecture de Perrault, et pourquoi. C'est déjà là un art, auquel l'ouvrage

fait honneur. *Une vie sans bon sens* est impeccable dans sa clarté d'expression et impressionnant dans son unité de ton (on ne perçoit guère les changements de plume). Il est tout aussi incisif dans son orientation, qui veut faire dialoguer Perrault avec les pensées de Nietzsche, de Michel Henry et de Pierre Bourdieu. Un passage est en outre consacré à la philosophie plus récente de Quentin Meillassoux, mais il détonne dans l'ensemble et aurait pu être retranché sans appauvrir le reste.

La vie comme devenir

Du point de vue philosophique, l'enjeu avoué du livre est de maintenir la validité d'une conception de la vie comme « devenir ». C'est cette conception que Nietzsche a offert le premier comme source d'une éthique engageant tout l'individu, puis éventuellement la société ; que Henri Bergson a articulée après lui comme « élan vital » ; que des immanentistes comme Georges Canguilhem, Gilles Deleuze, Raymond Ruyer, Gilbert Simondon, ou Michel Serres (ami de Perrault) ont poussée plus loin par le biais des sciences ; et qu'un retour au réalisme dans la philosophie voudrait aujourd'hui discréditer. Ducharme et Fradet mènent l'argumentation qu'exige un tel projet comme il se doit, avec des digressions qui pourront laisser un peu perdu le seul amateur de cinéma. Mais ils reviennent sans cesse à Perrault comme à un garant expérimental de leurs intuitions – celui qui, justement, les aurait vécues. « *[Les textes de Perrault] doivent être compris comme des récits de vie et sont systématiquement complétés par une mise en pratique.* » Quand ils tirent leurs conclusions, chapitre après chapitre, c'est en considérant l'œuvre de Perrault comme détentrice de ses raisons propres, une masse non philosophique quoiqu'essentielle à la validité de ce que la philosophie dira d'elle : « *La caractéristique de l'œuvre perraultienne est [...] de concevoir*

le devenir comme étant au cœur du réel lui-même plutôt que de le cantonner dans l'imaginaire pur. » Les auteurs n'instrumentalisent pas leur sujet. À bien des égards ils l'admirent, et ne s'en cachent pas. Ils admirent aussi Nietzsche. Le dialogue qu'ils organisent entre Perrault et lui (à partir non de ce qui les rapproche mais de ce qui les distingue, méthode fort habile) menace par sa longueur de déstabiliser l'ensemble du livre. D'autant plus que, sur cette même longueur, un lecteur exigeant sera tenté par des désaccords assez profonds. Ainsi de Perrault qui, en encourageant « *l'individu [...] à se regarder en face et à assumer sa condition de créateur* », aurait su dépasser à la fois les critiques nietzschéennes du comédien « *envisagé comme imitateur de formes préexistantes et créateur mal assumé* », et celle du « *peuple entendu comme "troupeau servile"* ». Perrault détestait la culture populaire incarnée par l'industrie hollywoodienne du spectacle, c'est pourquoi il serait proche de Nietzsche, selon les auteurs, car il aurait perçu dans l'autre culture populaire, la vernaculaire, « *une instance capable de lutter contre l'affaiblissement de la vie* ». Voilà la pirouette accomplie. L'argument est séduisant, sauf qu'il ignore des faits de taille. Le premier étant que Perrault ne transformait pas n'importe qui en acteur vitaliste. Au contraire, il choisissait minutieusement ses « acteurs » sur la base de leur faconde : ses films se sont nourris presque exclusivement de grandes gueules, d'imprécateurs, de bonimenteurs et de malins escrimeurs de la parole. Lui-même n'a pas fait de secret de ce *casting* : il n'y aurait pas eu de film à l'Isle-aux-Coudres, par exemple, sans la rencontre du père Alexis Tremblay et des quelques autres raconteurs de génie à sa suite. L'autre type de personnage chez Perrault, plus discret mais néanmoins essentiel, pourrait être défini, en résumé, comme une caution scientifique, à savoir des spécialistes de divers horizons, constructeurs de bateaux,

génétiiciens, archéologues – et philosophe, justement, avec Michel Serres –, dont les discours explicatifs s'intercalent parfois dans le cours de l'action, pour ne pas dire de la vie elle-même.

L'analyse par Ducharme et Fradet du film *La bête lumineuse*, pour appuyer le rapprochement avec Nietzsche, s'efforce trop de montrer que le poète est celui qui « révèle l'extraordinaire à travers les hommes ordinaires ». Cela lui fait perdre de vue que ce film n'en contient pas, de poète, mais présente plutôt un écrivain égaré parmi des chasseurs dont les paroles sont beaucoup plus riches que les siennes et dont la spécialité consiste en la maîtrise cynégétique et les mille façons de la célébrer par le verbe et les gestes. C'est l'ilot d'une sous-culture que ce film exprime, et on peut soutenir contre les auteurs que cela n'a rien d'ordinaire. Au final Perrault serait nietzschéen parce qu'il ébranle « l'identité et le modèle de vérité comme adéquation, c'est-à-dire la conception selon laquelle est vrai ce qui reproduit identiquement le réel ». Mais le projet derrière le cinéma de Perrault, comme l'amour que celui-ci témoigne à chacun de ses films en accumulant les commentaires sur eux, en est un qui repose sur l'authenticité. Concept éluif, beaucoup moins philosophique que ceux d'identité et de vérité, mais pas moins fort dans les esprits, surtout dans les esprits nationalistes. On souhaiterait voir ce concept développé davantage par Ducharme et Fradet. Pour l'heure, à moins de soutenir que seul le devenir est authentique, ce qui est oiseux, Perrault nous semble encore tout sauf nietzschéen. On opinera davantage devant les lignes sur Michel Henry et cette idée forte selon laquelle on ne peut tirer profit d'une telle phénoménologie qui veut « comprendre à quelles

conditions nous avons accès au monde » qu'après s'être interrogé avec Perrault sur « la distinction entre la théorie et la pratique ». Développements qui, dans le livre, expliquent la convocation ultérieure de Pierre Bourdieu avec ses concepts d'habitus et de sens pratique permettant à « un individu de s'inscrire dans une culture et d'appartenir à un territoire ». L'inclusion de Bourdieu dans une étude sur Pierre Perrault est audacieuse ; elle ouvre des perspectives assez captivantes. Tout juste pourrait-on déplorer cette fois l'absence d'une réflexion sur la poésie ou, plus profondément, sur la poétique, comme habitation du monde. Absence qu'on ne saurait trop reprocher aux auteurs puisqu'elle marque, à peu d'exceptions près, toute l'histoire de la philosophie. C'est dire ce qu'une œuvre comme celle de Pierre Perrault peut encore nous donner à penser.

L'ascendance manquante

On va ainsi d'accords en désaccords sachant bien que c'est là tout le sel de l'entreprise. N'est-ce pas ce que devrait nous inspirer tout livre de philosophie digne de ce nom ? J'ai suggéré que plusieurs choses ne sont pas dites sur Perrault dans *Une vie sans bon sens*, et que ces silences nous invitent à penser plus avant, avec plus d'appétit encore. Je pensais surtout au fond socioculturel sur lequel s'est détachée la personne de Pierre Perrault. On le fait dialoguer aujourd'hui avec des philosophes européens dont il n'a lui-même jamais parlé. Le documentariste Jean-Daniel Lafond accepte gracieusement d'offrir une préface à *Une vie sans bon sens* pour venir y rappeler que, si Pierre Perrault a un jour entendu le mot philosophie, c'est grâce à lui (passons). Ducharme et Fradet eux-mêmes s'interrogent à plusieurs

reprises sur ce qu'a pu être la présence de la philosophie dans l'esprit de Perrault. C'est, derechef, le manque d'une autobiographie intellectuelle qui se fait sentir. Pierre Perrault l'avocat formé au cours classique nous a laissé le souvenir d'un artiste exposé aux grands vents et aux quatre points cardinaux du territoire culturel québécois. Mais qu'y avait-il dans sa bibliothèque ? Quelles étaient ses vraies assises livresques ? J'ai eu la chance de voir et de consulter sa bibliothèque, chez lui. Elles étaient celles, souvent mal pensées et mal articulées dans nos discours critiques, de sa génération élevée non pas à l'obscurantisme catholique de bas étage, mais aux frissons de la fraternité socialiste et du personnalisme chrétien. Perrault, quand il s'asseyait à son bureau, voyait sur ses rayons les noms de Romain Rolland, d'Antoine de Saint-Exupéry, de Georges Bernanos, d'Albert Camus, de François Mauriac ou de Gabriel Marcel. Plus près de nous, il y avait ceux de François Hertel ou de Georges-Henri Lévesque, de Gabrielle Roy, de Marcel Dubé, d'Alain Grandbois ou de Rina Lasnier. Tout cela demeure à retracer puis à être agencé en un tableau dont la transmission saura nous passionner à l'égal des questions nouvelles de notre temps. Et on ne doit pas le dire qu'à propos de Pierre Perrault. Il faut le faire de toute l'aventure intellectuelle du Québec dont il est issu et dont son œuvre, dans son fond philosophique, témoigne en partie. Avec *Une vie sans bon sens*, Pierre Perrault continue en quelque sorte sa vie. C'est un livre tel que les auteurs issus de la Révolution tranquille, vivants ou disparus, devraient ou auraient tous dû souhaiter qu'on leur accorde. Souhaitons à notre tour qu'il soit le début de quelque chose qui a de l'ampleur. ■

Les arts populaires, de l'essence à l'expérience

Par Pierre Lavoie

LE « VRAI » ET LE RESTE. PLAIDOYER POUR LES ARTS POPULAIRES

de Mélissa Thériault

Éditions Nota Bene, 2015, 263 p.

Quelle distinction fondamentale existe-t-il entre une toile de Molinari et un paysage peint à l'aquarelle accroché au mur d'une auberge, ou entre un concerto dodécaphonique de Schönberg et le dernier tube de Justin Bieber ? Ce type de questions entraîne, même auprès des spécialistes des arts et de la culture, des réponses polarisées qui partent de présupposés quasi irréconciliables. Certains sont convaincus que la popularité d'une œuvre informe de sa qualité ; d'autres voient plutôt d'un mauvais œil ces productions qui cherchent à plaire, nécessairement trompeuses, abrutissantes ou inauthentiques. Où se situe donc la frontière entre l'art et le divertissement, entre l'art et les « produits culturels », ou mieux, entre le « vrai » et le reste ?

Dans son récent ouvrage, la professeure spécialiste de philosophie des arts Mélissa Thériault s'intéresse à différents phénomènes d'exclusion liés à l'art populaire, à sa présence et à son statut dans le milieu académique. De fait, si l'art populaire prend de plus en plus de place dans les universités, l'auteure souligne qu'il ne semble pas susciter l'intérêt des philosophes, de même qu'il continue à être étudié de manière

isolée, comme s'il s'agissait d'une catégorie distincte dans les départements de lettres, de sciences sociales et d'humanités. En plus de séparer d'office « grand art » et « art mineur », la philosophie des arts aurait aussi tendance à isoler les arts visuels des autres arts tels que la musique, la littérature et le cinéma.

Les intellectuels et l'art populaire : une histoire de méfiance

Le caractère novateur du plaidoyer de Thériault tient justement à ses ancrages disciplinaires et à son approche inclusive. En ne rejetant pas d'emblée une approche esthétique de l'art, Thériault semble *a priori* se placer à contre-courant de sommités des études de la culture populaire venant des *cultural studies*, de l'histoire et de la sociologie telles que John Storey, Lawrence W. Levine ou Richard Peterson. Or, elle ne rejette en rien la nécessité de considérer le contexte et l'environnement dans l'étude des arts : « [...] c'est souvent tout un monde qu'il faut d'abord comprendre afin de saisir la richesse et le potentiel d'une œuvre en apparence banale. » Elle arrive à concilier les sensibilités politiques,

sociales et culturelles de ces auteurs influents à la reconnaissance d'une volonté, partagée par nombre de chercheurs, de qualifier les œuvres et, surtout, d'éviter les écueils du relativisme. L'approche nuancée mise de l'avant par Thériault prend donc en compte à la fois l'agentivité des producteurs, des médiateurs et des récepteurs, c'est-à-dire, pour utiliser le lexique des études de la culture populaire, des *fans* des arts populaires.

L'auteure isole dès l'introduction deux approches philosophiques par lesquelles sont abordées les œuvres d'art : l'approche ontologique (supposant une différence de nature entre l'art et le reste des objets et des pratiques) et l'approche évaluative (considérant une différence de valeur entre les objets, les gens et les expériences qui résultent de leur rencontre). C'est aux tenants de la première approche que Thériault veut offrir sa réplique. Pour y arriver, elle passe en revue la plupart des grands débats animant le champ d'études de la culture et des arts populaires. Remontant jusqu'à Platon puis à Blaise Pascal, mais se concentrant surtout sur les écrits de penseurs du XX^e siècle comme



Clement Greenberg, Theodor Adorno et Walter Benjamin, elle livre une intéressante histoire de la méfiance des intellectuels envers les arts et les plaisirs populaires.

Derrière l'approche ontologique attaquée par Thériault se cacheraient une argumentation principalement morale ; ce sont les conséquences anticipées découlant de l'appréciation et de la consommation des arts populaires, ainsi que des phénomènes qui y sont liés comme l'industrialisation, la commercialisation et la médiatisation, qui seraient prises à partie plutôt que les qualités intrinsèques aux œuvres. C'est surtout au XIX^e et au XX^e siècles que se seraient développées ces critiques récurrentes de l'art populaire (défaut d'originalité, usage de formules, simplicité, caractère intéressé ou commercial), toutes associées à des contreparties morales (incitation à la passivité,

aliénation sociale et intellectuelle, déclin de la culture). Or, ces reproches peuvent aussi être adressés au « grand art » sans qu'on le dévalue pour autant ; il y a donc double standard, et l'argumentaire ontologique s'en trouve affaibli, voire invalidé.

Oui au pragmatisme, non au relativisme

Thériault base sa réplique sur l'épistémologie pragmatiste, qui met l'accent sur la justification et non sur la vérité, et où l'analyse de l'expérience prime sur celle de l'essence des objets – elle s'inspire pour ce faire des thèses défendues notamment par Nelson Goodman et John Dewey. L'œuvre d'art n'existerait pas en elle-même, mais toujours par des relations référentielles et expérientielles avec des acteurs. L'auteure n'y voit pas une pente glissante vers le relativisme ;

il vaut mieux pour elle chercher l'interprétation – ou l'évaluation – la mieux justifiée d'une œuvre que la plus véridique. La différence entre « grand art » et « art mineur » serait ainsi évaluative et non ontologique, et l'art, dès lors perçu dans son ensemble, devrait être approché en regard de l'expérience esthétique et artistique qu'il génère autant chez l'artiste qu'auprès du public. Par cette approche, qu'elle partage avec des pragmatistes contemporains tels que Richard Shusterman, l'auteure entend faire jaillir la valeur des arts populaires comme objet d'étude académique. Le plaidoyer pour les arts populaires de Thériault en appelle donc à un nouveau régime en philosophie des arts, moins progressiste et historiciste, et à une valorisation des qualités affectives et communicationnelles propres aux œuvres dites populaires.

Cet essai se démarque aussi en ce qu'il ne présente aucun exemple visant à faire surgir le particularisme ou la normalité du Québec, alors qu'il semble nécessaire pour nombre de chercheurs québécois d'intégrer la question identitaire et nationale à tout débat portant sur la culture et les arts. Son style dynamique et sa grande capacité de synthèse, tous deux mis au service de son approche nuancée et inclusive, lui permettent à la fois d'offrir une introduction intéressante à l'histoire de l'esthétique et de désenclaver des débats pointus portant sur les arts populaires au sein des différentes disciplines académiques. On peut y voir un coup double de Thériault qui réussit à réunir le savant et le populaire, autant dans l'étude des arts que dans la production universitaire. ■

Le caractère novateur du plaidoyer de Thériault tient justement à ses ancrages disciplinaires et à son approche inclusive.

L'obsession du spectre

Par Martin Hervé

LA FIN D'UN ROMAN DE FAMILLE

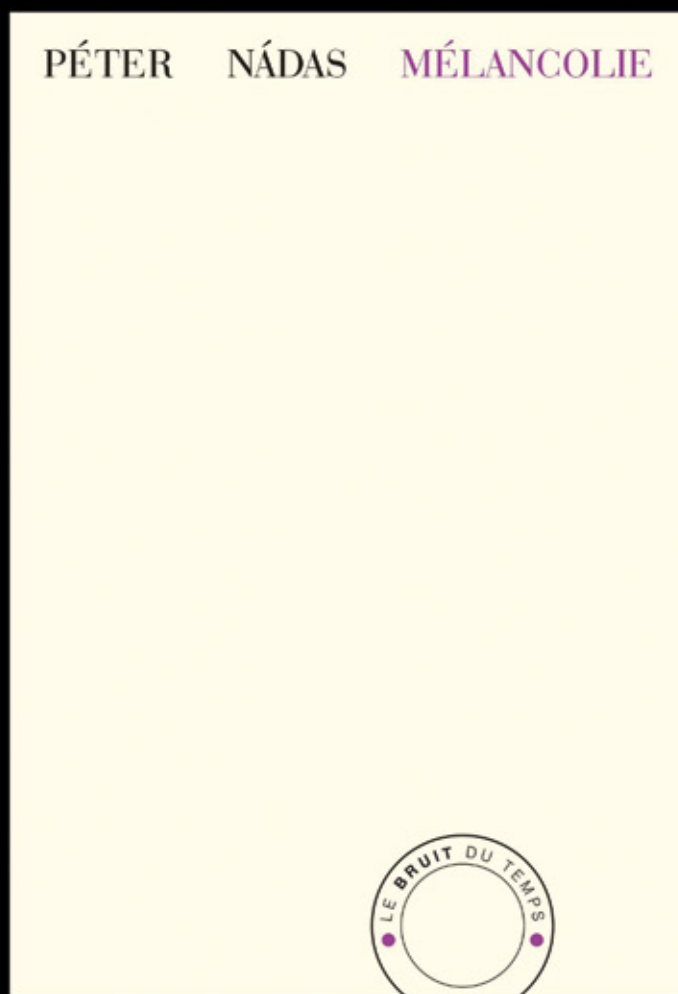
de Péter Nádas

Éditions Le Bruit du temps, 2014,
204 p.

MÉLANCOLIE

de Péter Nádas

Éditions Le Bruit du temps, 2015, 75 p.



La fin des années 1970 sonne le glas de bien des espoirs en Europe. Le *xx^e* siècle n'est pas terminé que, déjà, il semble trop lourd à porter. Seule peut-être une écriture habitée de fantômes est à même de dire l'impossible de cette modernité tragique. Avec *La fin d'un roman de famille*, l'écrivain hongrois Péter Nádas pose les premières pierres d'une trilogie romanesque hantée, qui se poursuit avec *Le Livre des mémoires* en 1986 et, 20 ans plus tard, le monstrueux volume des *Histoires parallèles*. Il faut néanmoins attendre l'année marquant la fin de l'Union soviétique pour que ses livres soient publiés en français dans la collection « Feux croisés » d'Ivan Nabokov aux éditions Plon. C'est aujourd'hui au tour d'Antoine Jaccottet, fils du poète, et de sa maison d'édition, Le Bruit du temps, de prendre la relève avec la publication d'une pièce de théâtre intitulée *Chant de sirènes*, d'une courte méditation picturale et métaphysique : *Mélancolie*, ainsi qu'avec la réédition en format de poche de *La fin d'un roman de famille*. Siégeant aux côtés des ouvrages d'Henry James, d'Ossip Mandelstam et d'Isaac Babel, Nádas ne pouvait espérer meilleure compagnie. Couronné par le Prix de littérature européenne, c'est un lecteur attentif et à l'humour acéré. De sa mémoire érudite, son œuvre s'anime et cherche, tout en même temps, à retrouver la racine et le signe.

Histoire à rêver debout

Comme il se devait, *La fin d'un roman de famille* s'ouvre sur des jeux d'enfants. De ces jeux où l'on réinvente avec les jeunes voisins la triade familiale, le père, la mère et le petit, ses paroles et ses gestes banals mais essentiels, graves parfois, dans le temps feint de l'innocence. Car le théâtre de l'*infans* connaît déjà ses heurts, ses sursauts d'angoisse et de volupté logés à même la chair du quotidien. Rien n'y est figé, la mère d'un jour peut devenir le père du lendemain. Voilà la victoire qui, chaque fois, semble être remportée

sur le monde adulte, où les places restent vacantes. Rien d'étonnant lorsque le père réel se borne à n'être qu'un revenant qui, à la faveur de la nuit, apparaît pour une douche, un sommeil trop lourd, et vite et vite, repartir au point du jour sans faire trop de bruit. Quant à la mère, pas un mot à son sujet ; on l'imagine évaporée dans une silencieuse déflagration de lumière. Restent les grands-parents, qui élèvent leur petit-fils et le préservent, tant bien que mal, d'un dehors dont ils ne veulent rien savoir. C'est la Hongrie des années 1950, la Hongrie et sa République populaire, ses opposants, ses procès et l'insurrection de Budapest. Mais du brouhaha du temps de l'histoire, le lecteur ne saura presque rien, si ce n'est quelques hoquets étouffés perçus au travers d'une anecdote, des grésillements de la radio ou des cris des pneus d'un camion. Il y a aussi les histoires que l'on vit et que l'on se raconte. Mais la jeunesse ne sauve en rien de la trahison. Le petit garçon en tire la cruelle leçon lors d'une de ses rares sorties en ville avec la grand-mère. Au marché alimentaire, celle-ci ne recule devant aucune honte pour passer de force devant les autres habitants. En ces temps de misère, la faim n'épargne personne et excuse toutes les conduites. Il vaut donc mieux se réfugier derrière l'enceinte de la maison et s'y nourrir de fables. Et qu'importe si, souvent, ce monde cloîtré paraît trop petit pour ses désirs. Le poisson ramené à grands frais du marché ne se suffit-il pas de la paroi blanche de la baignoire ou du lavabo ? Et le grand-père, ne paraît-il pas avoir toujours vécu loin des bruissements du monde ? Ce dernier, tel Borges, a le goût d'une histoire infinie. Le récit qu'il remonte et recompose dans une sorte de paganisme heureux est celui de la diaspora juive, de ses errements et de ses gloires, des persécutions également. Pour témoigner et sauver ce qui fut, à savoir l'héritage, les racines, un grand récit de mémoire soulignant l'étrangeté de l'aujourd'hui muselé

par la censure. C'est donc une œuvre de transmission à laquelle le vieil homme s'emploie auprès de son petit-fils, tout autant qu'un travail de déni du présent et une conjuration spectrale. Lorsque le dire a la dimension du rêve, les fantômes ne sont en effet jamais loin. L'oncle Frédéric l'apprend à ses dépens, au cours d'une visite dans l'enclos familial : « *Quand tu viens, [lui assène le grand-père] c'est comme si un morceau de passé revenait à tort, quelque chose de trompeur, quelque chose qui n'est plus, qui est mort en moi, mais qui revient, qui remue, qui se montre sous un jour nouveau. Pourtant, mon passé est pétrifié, pour moi tu es mort, toi aussi.* » Si le spectre, pour Jacques Derrida dans ses *Spectres de Marx* (1993), est une survivance d'un passé qui ne veut pas passer, il hypothèque aussi le présent et le futur en les marquant du sceau d'une disjonction éminemment tragique. Une suture éclate et le refoulé surgit. Quand le réel revient, il est recommandé de fermer les yeux.

L'entre-deux obsessionnel

Le livre est donc un long monologue d'enfant hors d'haleine. Tous les mots, toutes les phrases s'y bousculent, se chevauchent et s'emmêlent, suivant peut-être en cela, maladroitement, l'exemple du grand-père pour qui l'histoire a dorénavant remplacé l'existence. Les souvenirs et les fantasmes sont concaténés et ressassés au gré d'étonnantes associations et chaînes sensibles. De loi, il n'y a ici que celle de la compulsion et de la répétition. On aura beau jeu d'y chercher le véridique, car il se défait sans cesse au profit d'une perception accrue, élargie aux limites poreuses et élastiques de l'imaginaire. Ce rêve a toutefois l'opacité gluante d'un cauchemar. Les images d'angoisse y prolifèrent, infusées par les rumeurs de la vie au dehors, les légendes colportées par les aïeux et les remous intérieurs. À chaque détour, l'horreur prend pour le garçon un nouveau

visage. La mort, toujours, fait retour à l'horizon de l'enfance. Celle-là même qui est annoncée par un serpent blanc nichant dans les murs et dont l'apparition signifie un nouveau décès. S'il s'évertue à ne marcher que sur les carreaux noirs ou blancs du sol, ou à se gorger d'histoires, c'est donc peut-être dans l'espoir de chasser la tempête qui gronde sous son crâne. Un orage de bouches ouvertes, celles, que l'on s'acharne à fermer, des morts ; du chien agonisant qui découvre ses dents ; du poisson quêtant l'oxygène ; mais aussi celles qui tremblotent à la lisière obscure du texte, les bouches de tous ceux n'ayant pas eu voix au chapitre. Litanie de l'obsession : « *Ça vient par-derrrière. Ça se répand partout, ça remplit tout, c'est noir, c'est mou, c'est informe et ça vient par-derrrière. Ça m'oblige à me pencher en avant. Il y en a partout. Ça forme un corps. Ça pèse sur ma tête que je ne peux plus bouger.* » Impossible de l'écarter ou de la tenir en échec, l'idée s'insinue, se fixe et distille le venin du doute. Dès lors, l'empêchement et l'oscillation règnent sur la pensée. Mais l'obsession, « *sacrilège verbal* » pour Jacques Lacan, va plus loin, elle profane le roman familial par ses obscénités et turpitudes. En effet, la spirale de l'horreur dissimule dans ses plis un autre tournoiement tout aussi ravageur, le trouble des pulsions, de désirs en demi-teintes tout juste esquissés. Si l'enfant a encore trop peu de mots pour en écrire le vertige, le corps et ses tremblements en témoignent par allusions et fulgurances. Ainsi de l'émoi ressenti à la vision du corps mis à nu du père, auquel il rêve de se coller au cours d'une nuit. Nuit de rêve, d'espoir déjà éternellement là. Nuit qui n'a à offrir en cadeau qu'une face désirable et son envers d'angoisse, à ce point précis et fuyant de leur rencontre. L'allemand a un mot pour cela : *dazwischen*, l'entre-

deux, l'interstice, où ce que l'on croyait ici est là-bas ; on l'imaginait dehors, il se retrouve dedans, à chaque fois hors de portée. « *Il n'y a que dazwischen, toujours entre deux histoires, entre deux respirations.* » Peut-être est-ce la seule manière de livrer quelque chose de ce temps. Jamais donc dans une confrontation directe aux événements, mais plutôt en les contournant, en avançant de biais, dans les creux et les sillons de la littérature, écrivant par apparition disparaissante et disparition apparaissante. Sur la ligne de fuite où se mêlent le souffle de l'agonisant, les halètements d'un enfant et de ses spectres, et la brise du mythe qui balaie un ciel étoilé, ce même ciel qu'ont contemplé les ombres émaciées d'Auschwitz ou leurs ancêtres, partis gagner Rome et ses promesses aux premiers temps de notre ère. *Dazwischen*.

Point de fugue

Après les jeux et les histoires, il y a aussi les images. Particulièrement celles de *Mélancolie*, petit ouvrage consacré à un tableau du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich, une marine conservée dans un musée de Berlin. Un ciel nocturne et ses nuages, la lune, une embarcation échouée sur les rochers, trois personnages pris dans le halo d'un feu de fortune. De ce paysage de fin du monde, Nádas tire la matière d'une réflexion gracieuse et dense. Car cette peinture ouvre, comme peu d'autres le peuvent, à « *un espace infini, incommensurable à l'aune de l'expérience ou de l'imaginaire* ». Aucune parole n'avait réussi à créer pour l'écrivain pareille brèche vers les limites du signifiant, lorsque la représentation hoquette et que le langage se montre « *hors-pouvoir* », comme le dirait Roland Barthes. Seul peut-être s'en montre capable le mot *mélabú*, la mélancolie, que Nádas estime parmi les plus beaux

de la langue hongroise. Ce qui caractérise le mélancolique est de caresser la mémoire d'un passé jamais réalisé, toujours fugueur puisque la lumière qui brille à ce point du jour a toutes les couleurs du fantasme. De là, comme chez l'obsessionnel, un horizon qu'il attend, espère et redoute d'un même mouvement. Sujet éternellement en sursis et malade de penser. Car le mélancolique est cloué à la croix de sa réflexion, harcelé par ses chiasmes et le va-et-vient continu des inconciliables et des contraires. Dévoré par l'insatisfaction, il n'a d'autre objet que sa tourmente originelle, morte pourtant avant même d'avoir existé. Ainsi cherche-t-il à saisir ce qui échappe par définition : *dazwischen*, là encore. « *Tout ce qu'on sait, c'est qu'on pourrait voir à la manière dont on ne voit pas ; tout ce qu'on sent, c'est la manière dont on pourrait parler si du moins les mots ne nous manquaient ou ne nous abusaient : tel est le propre de la mélancolie.* » Pour en rendre compte, il y a la marine nocturne de Friedrich, mais aussi les peintures de son atelier ou son autoportrait, que seul un « *être dénué de paupières* » a pu accomplir. Grâce à son don (sa malédiction) de vision fixe, le peintre a levé le voile sur un bout du continent noir de la mélancolie. Disant cela, on oublierait un peu trop vite l'exercice de critique picturale auquel s'adonne ici Nádas. Ses commentaires pénétrants sur l'ombre et la lumière dans les tableaux de Friedrich attestent une intelligence sensible que ne renierait sans doute pas le Jun'ichirō Tanizaki d'*Éloge de l'ombre*. S'il fallait une main et son pinceau pour excaver le plan hors d'atteinte de la mélancolie, une parole était nécessaire pour le rendre manifeste, l'actualiser et en laisser une trace, vacillante comme au loin tremble la lueur d'un feu follet toujours sur le point de s'évanouir. ■

Entendre le silence

Par Jérémie Perrault

LE CONTINENT DE PLASTIQUE

de David Turgeon

Le Quartanier Éditeur, 2016, 312 p.



Écrire une œuvre littéraire est une épreuve radicale de solitude. Écrire, affirme Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, « *c'est se livrer à la fascination de l'absence du temps* ». À la fois rencontre intime entre un écrivain et un lecteur, et rupture du lien entre soi et l'autre, l'œuvre contiendrait une « *parole essentielle* », baignée de silence, que l'écrivain se doit d'entendre. Celui qui entreprend l'écriture d'un livre doit répondre à une exigence, celle de l'œuvre, celle de l'art. Il lui faut, pour ce faire, s'arracher au temps du monde, se placer dans « *l'autre du temps* », éprouver cette solitude et voir les objets du monde non selon leur potentiel poétisable, mais plutôt en ce qu'ils font déjà partie de l'origine de l'œuvre d'art. « *Qui n'appartient pas à l'œuvre comme origine, qui n'appartient pas à ce temps autre où l'œuvre est en souci de son essence, ne fera jamais œuvre* », nous dit Blanchot. Mais entreprendre cette expérience ne vient pas sans un certain désœuvrement, voire une certaine angoisse. À travers son protagoniste, *Le continent de plastique*, troisième roman de David Turgeon, aborde la gravité de l'activité littéraire comme expérience de solitude, d'isolement et de silence telle que

la théorise Blanchot. La dimension métadiscursive, importante chez Turgeon, invite à percevoir, dans le récit lui-même mais également au sein du discours narratif du roman, ces importants enjeux de l'acte créateur.

Dans l'ombre du maître

Après avoir complété un doctorat dans un département de « *littératures écrites et dessinées* », un jeune homme anonyme obtient un emploi d'assistant pour un écrivain prolifique et réputé, désigné comme « le maître » tout au long du roman. Le narrateur et quatre de ses amis – dont sa conjointe de l'époque – formaient, au cours de leurs études, une petite communauté intellectuelle prometteuse ; la doyenne de la faculté les surnommait alors les « *cavaliers de l'apocalypse* ». Multipliant les interventions dans la revue étudiante *La Chamade* afin d'y défendre certaines de leurs théories littéraires et esthétiques – celle, par exemple, de la « *distanciation-appropriation* », qui considère la « *pensée comme un patchwork* », tel un ensemble homogène et indissociable d'éléments originaux et d'emprunts –, ils sont promis à une brillante carrière

tant au sein du compétitif monde universitaire que dans le milieu littéraire. De manière quelque peu contradictoire, le protagoniste, après avoir déposé et soutenu brillamment sa thèse, opte pour un emploi d'assistantat qui le contraint à œuvrer dans l'ombre. C'est en regardant par-dessus l'épaule du maître qu'il déploie en quelque sorte son propre récit, la narration d'un quotidien à épier l'écrivain au travail. La course des cavaliers de l'apocalypse finira par diverger, et les « *vellétés d'écrivain* » du protagoniste s'effriteront de jour en jour, de même que s'affaiblira le rayon du projecteur qu'on avait braqué sur lui durant ses années d'études.

Retranchement du monde

Le narrateur découvre, un jour, le « *continent de plastique* », une agglutination de particules de déchets flottant dans les eaux internationales du Pacifique. Il apprend également que, grâce au travail d'un couple de scientifiques, cette agglutination pourrait, à terme, devenir une île habitable et même autosuffisante. Celle-ci préoccupe, sinon obsède, le protagoniste au point où il envisage de quitter son abstinence littéraire et d'en faire l'objet d'un roman. La symbolique du lieu dépasse toutefois le potentiel sujet romanesque : l'îlot de plastique, retranché, en marge du monde, incarne l'état de silence que nécessite la création littéraire. Expérience de solitude, la littérature est également épreuve de silence. C'est pourquoi l'écrivain doit faire cesser la « *parole errante* » du monde afin qu'il puisse entendre le bruissement du silence pour en faire sa propre parole. Le continent de plastique, c'est ce « *Tibet imaginaire* » qu'évoque Blanchot dans *Le livre à venir* et qui agit comme rempart contre le bavardage du monde. Tant lieu utopique que laboratoire scientifique réel, le continent de plastique désigne cet endroit difficile d'atteinte qui est à l'origine de la création, de la possibilité même du livre.

Selon son propre aveu, le narrateur du roman est un être dépourvu

de curiosité. Cette réserve prenant souvent des airs de désintérêt lui fait par exemple s'abstenir de défendre sa collègue et amie, éclaboussée par un article d'un quotidien à grand tirage dans lequel elle est accusée de plagiat. Pire encore, alors qu'un « *vulgaire scribouillon* » homonyme fait paraître un roman, causant la commotion au sein de son cercle intime – qui l'est de moins en moins, intime – et semant la confusion dans la communauté littéraire locale, il avoue avoir négligé l'existence de son nom dans la sphère de la littérature dite officielle. Quelqu'un l'a devancé. Son association professionnelle avec le maître fête bientôt ses dix ans – alors qu'elle était destinée à n'être que temporaire – et le narrateur n'a toujours pas publié sous son nom propre. Durant un bref épisode, il s'adonne à la critique d'art sous un pseudonyme dans la revue *Paradoxe*, nom symbolique s'il en est un. Pourquoi refuser ainsi de faire rayonner son identité littéraire, de prendre position et d'assumer sa subjectivité énonciatrice comme on l'attendait de lui durant ses années universitaires ? L'écriture n'est pas à prendre à la légère, et le protagoniste semble connaître la responsabilité qui incombe à celui qui s'y commit.

Fascination

À première vue, la posture énonciatrice du narrateur est marquée par une absence de parti pris par rapport aux événements et aux personnages, sa prise de position étant réduite au minimum. Ainsi, cette distance s'accorde bien avec son refus d'écrire une œuvre. Or, de manière quelque peu paradoxale, le narrateur fait preuve d'une précision extrême quant à la transmission des informations. Il éprouve la nécessité de raconter les événements le plus fidèlement possible, jusqu'à faire une mise au point parfois excessive de leur succession. Cette contradiction rappelle la notion de fascination chez Blanchot : il s'agit d'une condition essentielle du voir, mais elle crée aussi une dis-

tance inéluctable avec l'objet de la passion. Et pour voir aussi passionnément, encore faut-il éprouver ce retranchement presque total, parler d'un lieu où ce qui nous entoure s'abolit en silence. Ainsi, plus le protagoniste se retranche de sa propre histoire, plus il arrive à appréhender le monde comme l'origine de la création, à percevoir cet « *autre du monde* », nécessaire à la naissance d'une œuvre. De manière aussi soudaine qu'inattendue, le narrateur développe un goût marqué pour la danse en fréquentant plusieurs boîtes de nuit *underground*. Cette vie nocturne, un peu à contre-courant de la marche du monde, est pour lui un moyen de provoquer quelque chose comme une « aventure », de se rendre « *disponible à elle* » pour qu'enfin la publication d'une œuvre soit possible, affirme-t-il. Peut-être faut-il considérer que la danse est, pour le protagoniste, une sortie de lui-même lui permettant d'éprouver déjà l'acte créatif dans toute sa plénitude, à partir de son corps : « *Un nouveau mouvement de recul convoque à la fois mes bras et mes jambes pour une fois synchronisés, et c'est ma tête qui ondule alors, j'ai de nouveau fermé les yeux, on dirait sans doute que j'ai perdu tout contrôle de mon corps mais c'est le contraire, je sais exactement où je suis, je sais exactement ce que je fais.* » C'est dans ce moment extatique entre la perte de soi et la totale maîtrise de ses mouvements, dans une sorte d'oscillation du corps près de la dislocation, que le protagoniste semble atteindre, les yeux clos, l'orée de l'œuvre, son origine. La conception de la création littéraire comme expérience de l'exil trouve, dans cet épisode, une transposition presque littérale dans les activités du personnage principal. Ce n'est pas par hasard si, durant ses études doctorales, le protagoniste a dédié ses efforts à l'« *Absence du personnage chez Raymond Loquès* », un écrivain dont on trouvait déjà les traces dans le roman précédent de Turgeon, *La revanche de l'écrivaine fantôme*, paru en 2014. Après avoir passé plusieurs années à théoriser

la manière dont un écrivain se détourne de son récit, le jeune homme se consacre à s'exiler à son tour du monde en foulant les pistes de danse d'endroits reculés de la ville ; de ce fait, il tente d'atteindre la création en son point originel.

La « fibre du réel »

Le continent de plastique arbore une topographie presque totalement fictive : le récit se déroule à Lillaumont, nom dont la sonorité évoque néanmoins une île-au-mont bien connue. Bien peu d'éléments permettent par ailleurs de situer le roman dans un cadre spatial précis. Le décor de l'œuvre est ainsi marqué par un caractère vaguement étranger, par une tonalité subtilement fantastique, ce que l'excentricité des patronymes de ceux qui la peuplent accentue. Si la littérature ne prétend jamais être le réel – au contraire, le signe suppose la distance et ne signifie qu'en l'absence du signifié –, le choix de camper le récit dans une ville fictive (qui ne l'est pas tout à fait) permet à l'auteur de mimer cette étrangeté fondamentale, inhérente à la création telle que conçue par Blanchot. La sensation d'étrangeté qui émane des œuvres de Turgeon, riche des tensions

entre le connu et l'inconnu, le familier et l'étranger, accompagne l'impression qu'éprouve un jour le narrateur d'observer son entourage de manière inédite. Alors qu'il raconte au maître avoir récemment ressenti l'impression d'évoluer dans l'un de ses romans, le narrateur relate également comment il s'est retrouvé aux prises avec l'étrange sentiment d'épier la réalité dans son « *indifférence radicale* », là où « *l'étrangeté percut[e] le banal* ». Il affirme avoir contemplé ce qu'il appelle la « *fibre du réel* ». L'univers romanesque de David Turgeon recrée ainsi une certaine appréhension, celle que l'observateur éprouve alors qu'il remarque soudainement le réel brut, presque nu, à travers lequel le monde semble subrepticement transformé. Ces réflexions du narrateur cristallisent l'écriture de Turgeon, chez qui la trivialité anonyme du réel côtoie sa portée symbolique et restitue la curieuse banalité du monde. Dans ce Lillaumont où les référents ont été presque entièrement gommés, la réalité est dévoilée par une lumière si vive qu'elle perd son caractère familier, comme si elle arborait la teinte d'un rêve, comme si elle se parait soudainement de son altérité en entrant lentement dans l'espace littéraire.

Plusieurs années après leur séparation, l'ancienne compagne du protagoniste fait paraître « *Les cavaliers de l'apocalypse* », une sorte de biographie précoce du groupe autrefois formé des cinq étudiants. Elle considère leur travail intellectuel comme une production d'envergure, malgré la masse modeste de leurs écrits. Ils formaient même, selon elle, une école de pensée, un véritable courant. De manière étonnante, elle prétend que son ancien conjoint a, depuis la fin de leurs études universitaires, contribué indirectement, secrètement, mais de façon déterminante à l'œuvre de nombreux écrivains – dont une bonne partie sont inconnus du narrateur. La jeune femme dépeint ainsi une activité fantomatique poursuivie par le protagoniste. Ce dernier, mi-amusé mi-médusé, réfute ces allégations : elles ne sont pour lui que babillage, que vains oui-dire qu'il s'empresse de discréditer. Elles représentent bien le bruit de fond du monde, cette parole errante qu'il lui faut faire taire afin de peaufiner l'art de l'absence et d'entendre le subtil bruissement du silence. Mais ces propos sont-ils, au fond, si éloignés de la réalité ? ■

Le continent de plastique [...] aborde la gravité de l'activité littéraire comme expérience de solitude, d'isolement et de silence

De l'empêchement comme muse : *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* d'Hervé Bouchard

Par Jean-Pierre Vidal

LE FAUX PAS DE L'ACTRICE DANS SA TRAÎNE

d'Hervé Bouchard

Le Quartanier Éditeur, 2016, 208 p.



Le sévère Mallarmé savait aussi parfois se montrer facétieux, placer des calembours au creux de certains poèmes ou imaginer le rire fusant, presque malgré soi, lorsqu'une solennité quelconque vire en farce à cause de la mésaventure d'une actrice qui, par exemple, trébuche dans sa robe longue.

C'est à l'auteur du *Coup de dés*, auquel il a souvent recours dans son œuvre, qu'Hervé Bouchard emprunte le titre et l'exergue de sa dernière publication : *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Et cela se proclame « théâtre ».

Un théâtre à lire

Paradoxalement, la pièce dont il est question ici repose presque entièrement, en fait d'intrigue, sur une cérémonie de l'empêchement, du suspense, de la réplique toujours retenue, de la parole interdite en

quelque sorte : « [...] au moment où il désire parler, le directeur doit avoir le réflexe de ne pas le faire [...] Comme il s'agit d'un réflexe, cet empêchement semblera naturel. Travailler le temps qu'il faut pour obtenir ce résultat. » La voix, on le voit, est celle de l'objurgation, de l'instruction, en un mot ; c'est celle qui, sous le terme savant de « didascalie », représente généralement le non-dit de toute représentation, réservée qu'elle est aux professionnels, acteurs et metteurs en scène, ou offerte parfois au lecteur dans ce curieux théâtre à lire né au XVII^e siècle et pratiqué, occasionnellement, par divers auteurs au moins jusqu'au « théâtre dans un fauteuil » de Musset. Mallarmé lui-même, dans *Hérodiade* notamment, y sacrifie parfois.

Comme s'il s'agissait d'exhiber les coulisses de la profération, le texte

s'affaire d'abord à montrer la rumination, la prise d'élan, le désir bridé : « [...] recueillement, report discret du dire ». Du moins dans sa première partie, le « Chant premier des indications », car par la suite, au contraire, c'est un déferlement, un carnaval trépidant qui évoque irrésistiblement le chapitre du bordel dans l'*Ulysse* de Joyce.

Partie d'un texte précis, celui que Mallarmé prétendait avoir « crayonné au théâtre », l'œuvre est aussi l'effet d'un contexte paratextuel, d'une anecdote biographique ; car cette impossibilité revendiquée, au long de la première partie, renvoie aux difficultés qui ont contraint divers metteurs en scène à renoncer à monter l'un des textes précédents de Bouchard : *Parents et amis sont invités à y assister* (2006). Seul le Théâtre CRI (Centre de Recherche et d'Interprétation) de Jonquière, sous la direction de Guylaine Rivard, y est jusqu'à présent parvenu, encore ne s'agissait-il que d'une partie du texte total.

En écho à cette quasi-impossibilité de représentation, Bouchard imagine ici la saga parfois mirlitonesque (Jarry n'est pas loin) de « la veuve manchée », qui forme le pivot de ce texte. Mais, comme s'il devait prendre plus d'importance d'avoir été retenu si longtemps, le lamento de la veuve n'occupera le devant de la scène qu'après avoir été précédé de didascalies envahissantes, multipliées, comme pour y empêtrer notre lecture ou pour matérialiser la gangue d'où s'extrait la parole, toute parole.

Pire encore, ou mieux, avant de céder la parole à la veuve qui occupera sa partie la plus importante, le texte aura imposé un autre délai : la description de la robe de la veuve Manchée. Cette veuve, on ne la connaît encore que sous le nom de « l'actrice » : elle constitue, avec « le directeur », qu'il faut prendre, à l'anglaise, pour le metteur en scène, et « le neveu », souvenir peut-être de Diderot et de son

Paradoxe sur le comédien, le trio de « personnages » ou plutôt de « voix » qui animent le texte.

Ce qui se joue donc dans le deuxième « acte » du *Faux pas*, titré « Scène de l'exposition », c'est une série de variations sur le thème de cette robe : contenant, instrument de supplice et métaphore de la « robe de bois » où l'on voyait la veuve prise dans *Parents et amis* (d'où vient le personnage) : toutes les formes y passent jusqu'à l'évocation de la célèbre « Vierge de Nuremberg » médiévale dont tant de films d'horreur ont régalié les amateurs du siècle précédent. Comme si, après le lever de rideau mallarméen du titre et de l'exergue, après les indications scéniques pléthoriques, le texte, bien que destiné à la lecture seule, s'embarrassait maintenant d'un décor, simplement représenté par un objet polymorphe que la description décline de mille et une façons. Car la robe convoque tous les décors possibles, tels que la variation, dans son ouverture virtuellement infinie, les évoque.

La veuve contrainte et la voix qui s'impose en douce

Arrive enfin la troisième partie, intitulée « Scène de l'audition » : tissage, « rhapsodie », même, faite des monologues de la veuve manchée. L'« audition » y devient cette entrevue risquée que connaissent tous les acteurs convoitant un rôle ; mais ici le directeur qui ponctue ce monologue d'indications, de reproches, d'incitations diverses, transforme l'audition en répétition où le jeu, réduit à la parole, se forme parfois douloureusement.

Parallèlement au travail et à ses difficultés ainsi représentés, le motif de l'embarras énonciatif, matérialisé auparavant par les « commentaires » retardateurs, est devenu, passé au rang d'énoncé cette fois, celui de l'enfermement dont souffre l'actrice, prisonnière de sa fatigue comme d'un vêtement solidifié, ou d'une maison dont les murs

se refermeraient inexorablement sur elle comme dans un conte d'Edgar Poe. Peut-être, se dit-on, est-elle « manchée », comme on est mal emmanché, transformé en manche rigide. Et peut-être n'est-elle cette femme-tronc décrite métaphoriquement par le texte que parce que, d'épuisement, les bras lui sont tombés. La fatigue incommensurable de la veuve, de la mère, est bien en effet le thème mi-tragique, mi-amusé d'où partent, comme des ondes, diverses métaphores, diverses métonymies, toutes productrices de fictions. Fatigue, travail, désirs de l'écriture elle-même ?

Car ce théâtre qui fait mal, mais auquel on aspire comme à un supplice gratifiant, c'est celui, implicite, à mi-voix en quelque sorte, d'Hervé Bouchard lui-même. Comme pour accentuer ironiquement la dimension autofictionnelle que son œuvre invite toujours à considérer, l'auteur a lui-même « joué », c'est-à-dire lu sur scène, dans une performance de près de deux heures, *Hivers : passage du numéro six dans les mineures*, devenu *Numéro six* à l'édition. Toute l'œuvre se présente ainsi non comme un anti-théâtre, mais comme un parathéâtre : des monologues et des dialogues qu'on surprendrait subrepticement depuis les coulisses, ou les cintres, ou encore un improbable trou du souffleur. Peut-être aussi, à l'opposé, comme cette « voix » qui, dans la tête de celui qui lit, articule une parole qui n'est jamais proférée, fût-ce en un murmure pour soi seul.

Or ce texte, on a vite le sentiment qu'il devrait être lu à voix haute. À cause de son rythme, de sa musicalité et de l'inattendu d'une variation soudaine ; à cause, surtout, de cet emportement irrésistible du verbe, cet élan physique qui, comme chez Rabelais ou Ducharme, vous empoigne l'être ; l'écriture d'Hervé Bouchard possède en effet un dynamisme, une force de présence, une puissance proprement rythmique, qui tient à son extrême précision et que bien des *slameurs* pourraient lui envier.

Constellation de textes : les lieux de l'écriture

Présenté comme venant expressément de l'empêchement, du retard, de cet embarras initial qui impose un délai dans l'émission de la parole, le texte se montre comme un gaz qu'il faut comprimer pour qu'il finisse par exploser, produisant un déferlement signifiant. Ce n'est donc pas pour rien qu'ici s'annonce à haute voix l'œuvre future : comme ce « *conte numéro trois* » intitulé *Le père Sauvage*, publié en même temps que *Le faux pas*, chez le même éditeur. Il y sera encore question d'empêchement, celui que veut opposer le père Sauvage à ceux qui s'obstinent à passer sur son terrain.

Ce texte qui n'est donc pas à venir mais a déjà eu lieu ailleurs, *Le faux pas*, sur sa scène imaginaire, le dit proposé par un quidam, « *un quelconque en verve* » qui veut se saisir à son tour de la parole, avant que les didascalies, véritable personnage, n'interviennent pour l'en détourner : « *Empêcher l'quelconque en verve de faire son numéro avec cette histoire du "Père Sauvage", car cette histoire n'est pas la sienne. L'inviter à dire à la place un autre extrait du même Supplément au petit répertoire des histoires du derrière jonquiérois, l'inviter à dire le conte numéro cinq, celui où on voit "Comment l'apprenti comique Hubert Hébert en vient à faire tout un drame en se pendant", le pousser un peu.* » À ce stade, le lecteur aura compris, puisqu'il tient aussi dans ses mains *Le père Sauvage*, que *Le faux pas* représente une sorte de Big Bang littéraire d'où essaimeront d'autres œuvres comme ce « *conte numéro cinq* » qu'on a pourtant choisi de garder, lui, à l'intérieur du « lieu » textuel. À venir ou déjà produite, c'est, de

façon mallarméenne encore, une « constellation » qui à la fois s'en excepte et s'y donne comme programme d'écriture et d'édition. On le voit, c'est à plus d'un titre que l'œuvre transporte avec elle la posture théorique qui lui a donné lieu.

La littérature ne connaît pas le vide : évoquer le rien, même le néant, c'est pour elle lui donner forme et existence, et, par le pouvoir assertif de la phrase, non seulement le rendre présent au monde, mais lui assurer une forme de pérennité. Posé comme seul événement de la phrase, le « rien » de Mallarmé revendique au moins l'exception qu'il est. Dans « *rien n'aura eu lieu que le lieu* », c'est aussi bien la profondeur de sens de ce « lieu » qui s'impose, désignant aussi, du même coup, le remplacement, la substitution, l'« en lieu » ou l'« au lieu de » qu'est la littérature. Écrire, c'est toujours prendre la place d'autre chose, la marquer, cette place, l'habiter, mais aussi la faire craquer de partout, comme un rien à jamais ouvert sur l'incommensurable.

Comme elle se fonde sur une indispensable absence, celle du monde, celle du tout, celle de l'objet évoqué, le jeu de la négativité donne à cette écriture consciente d'elle-même, à distance de tout réalisme naïf, un tracé fait de pleins et de déliés qui va bien au-delà de son inscription graphique.

Distances et convergences : l'enfance de l'écriture

Par son exploration d'un espace de création formé d'intermittences dans la présence et de distanciation dans la représentation, Hervé Bouchard travaille sur le discontinu comme musique du hasard, mais aussi espace magique de la néces-

sité. La variation dans sa pléthore lui sert aussi de machine à capturer l'inattendu, un inattendu qui débouche sur la fantaisie, l'invention folle et l'humour, un humour à la fois rabelaisien et discret : effervescent, parfois grossier, mais plein de finesse aussi, il met en branle une autre dialectique, celle de la retenue et de l'extravagance, de la contrainte et de la liberté, de la litote classique et de la démesure baroque.

Le côté pince-sans-rire d'Hervé Bouchard, qui s'articule parfois, au contraire, à l'énormité de sa drôlerie et de son invention, reprend une tradition britannique (de Swift à Lewis Carroll) dont l'héritier avéré, au *xx^e* siècle, est incontestablement, surtout dans ses premiers romans, *Murphy* et *Watt*, ce Samuel Beckett dont l'empreinte est partout présente chez Bouchard, qui joue aussi, comme lui, de ce qu'on pourrait appeler une ontologie négative.

C'est aussi — et c'est à peine un paradoxe — un retour à l'enfance, à son ingénuité, mais simulée, amplifiée au point d'être « surjouée », donc stylisée, distancée. Prétexte rêvé à toutes les dérives. On ne guérit jamais tout à fait de son enfance : pour la plupart des gens, c'est tant mieux, car c'est de là, joies et peines mêlées, que vient le reste de créativité que la vie n'a pas encore pu leur rogner, mais chez Bouchard son omniprésence n'est pas thématique ni nostalgique : elle est le terreau de l'invention où se déploie, épopée amusée, théâtre dérisoire, sur une scène où le rire toujours le dispute à la déploration, la geste émerveillée du monde et surtout de son dire, formidable machine à déchaîner l'imaginaire.

Hervé Bouchard est décidément un jongleur de verbe. ■

Pour une politique du théâtre : faisons un rêve !

Par Gilbert David

Le ministre de la Culture Luc Fortin a sillonné le Québec l'été dernier pour entendre les citoyens ainsi que les milieux artistiques et culturels à propos de leurs propositions en matière de renouvellement de la politique culturelle, soit « *sur les enjeux et les défis à prendre en considération ; les orientations et les objectifs à définir* ». Le mandat est large à souhait, mais il ne laisse présager aucun bouleversement des pratiques en place, notamment en ce qui concerne le théâtre, un secteur qui en aurait pourtant bien besoin.

Chacun, dans le milieu théâtral, se plaint du sous-financement par les gouvernements. Or l'État québécois ne semble pas disposé à injecter des fonds publics additionnels – d'après moi, il faudrait que le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) alloue au moins 5 M\$ d'argent neuf au théâtre¹ – et il invite plutôt le milieu théâtral à se tourner vers des ressources alternatives comme les commandites ou le mécénat privé – on sait pourtant que celles-ci sont limitées et souvent accaparées par quelques compagnies bien en vue. Il en va de même pour le fonds d'appariement (Mécénat Placements Culture) par lequel l'État bonifie les sommes recueillies lors d'une collecte de fonds (ce qui exige beaucoup d'efforts pour un taux de réussite hasardeux). Dans les faits,

plusieurs théâtres se tournent vers une majoration du prix des places pour absorber l'augmentation des coûts (la fameuse Loi de Baumol), avec pour résultat que la sortie au théâtre devient de plus en plus une activité réservée à la classe moyenne élevée. Mais cette situation ne pourrait-elle pas évoluer positivement si, en échange de fonds nouveaux du CALQ, un consensus était dégagé en faveur de priorités d'ordre artistique ? Faisons-en le rêve. Mais avant, partons d'un premier constat.

Un constat : l'art est dissous dans la culture

Dans un article du récent dossier « Artistes, domestiqués ou révoltés ? » publié dans *Le Monde diplomatique*, Évelyne Pieiller dénonce la complaisance des démocraties européennes qui font de la culture un instrument du lien social sans égard aux conflits inhérents à la vie commune. Quant à l'art tout court, il n'existerait plus qu'en tant que « *supplément d'âme* », alors que lorsqu'« *un artiste entreprend de donner forme à sa perception, à sa compréhension du monde, et à ce qu'il souhaite en énoncer, il n'a pas pour projet d'être inoffensif, de conforter le consensus, mais de le mettre en perspective* ». Et d'ajouter : « *De fait, l'artiste est un perturbateur, quelles que soient par*

ailleurs ses convictions politiques, quand il pratique effectivement son art, qui ne se résume ni à une technique, ni à un projet, et encore moins à la copie des modèles à succès. [...] Il propose un écart, un décadre : c'est ainsi qu'il crée du désordre, littéralement, dans nos représentations, et suscite en nous des aspirations nouvelles. »

Au Québec, il y a longtemps que le théâtre est globalement sous la coupe du goût petit-bourgeois pour les témoignages, les drames simples, les bons sentiments et la comédie facile. C'est l'auditoire de prédilection des scènes établies qui se voient créditées de tous les mérites par une entreprise radio-canadienne de nivellement par le bas, dominée par un petit club d'admiration mutuelle : je te gratte le dos, tu me grattes le dos... Dans ces conditions, il faudrait commencer par réhabiliter la notion d'art qui n'est ni un moyen de développement personnel, ni un exercice de séduction, ni même une célébration de la beauté. L'art est exigeant en temps, en imaginaire, en rigueur de pensée et, bien sûr, en argent : une société éclairée devrait soutenir ceux qui s'y consacrent vraiment et n'en font pas un simple à-côté de leurs activités mondaines (je veux dire télévisuelles).

La domestication des artistes dans nos parages a ceci de particulier qu'elle procède d'un déni qui serait risible s'il n'avait des conséquences sur l'acte même de créer. Depuis la disparition d'un Jean-Pierre Ronfard, trop peu de créateurs se consacrent à la tâche difficile de coucher sur le papier leur vision de l'art et d'y raccorder leurs choix esthétiques (dramaturgiques et scéniques) autrement que par des formulations qui fleurent bon les clichés. Il y a là un symptôme de l'absence d'autoréflexivité qui afflige l'ensemble des théâtres. Chacun s'emploie à produire, et vogue la galère ! Je suis, pour ma part, effaré de la productivité de quantité de dramaturges qui semblent intarissables en accumulant année après année œuvrettes et pièces boiteuses ou oiseuses. Une telle surproduction a un prix : l'insignifiance galopante qui devient un produit dérivé de nos téléromans qui carburent au *human interest*

jusqu'à plus soif, ou bien qui fraient avec les procédés de l'humour gras ou de la comédie facile. Et il faudrait en redemander ?

Ouvrir les consciences pour mieux résister

Je doute que notre théâtre puisse s'affranchir du régime actuel sans un véritable effort de pensée critique – auquel j'apporte ici ma modeste contribution. Par où commencer ? D'abord par la remise en cause de la culture de masse. Celle-ci s'est imposée avec une rare violence qui fait que le divertissement (mieux nommé par le mot si cru d'*entertainment*) a pris des proportions telles qu'on ne peut que l'assimiler à une opération d'abrutissement. Que l'on se comprenne bien : le divertissement n'a rien de répréhensible en soi, mais c'est son hégémonie dans l'espace public de nos sociétés posthumanistes qui fait en sorte

que nos contemporains souffrent d'un déficit d'attention et d'une résistance à l'effort qui viennent perturber leur sens des valeurs, à commencer par celles que cherche, par exemple, à inculquer le système d'éducation aux prochaines générations.

Selon le sociologue Roger Pouivet dans son étude « Des arts populaires aux arts de masse » (2007), la production de masse des industries culturelles exploite des affects « génériques », immédiatement décodables par tout un chacun, de sorte que de tels affects « *ne sont pas raffinés par une réflexion sur leur valeur et leur signification* ». La puissance de pénétration de cette production dans l'environnement socioculturel a pour conséquence que chacun est pour ainsi dire *tenu* de gérer des milliers d'artefacts audiovisuels que relaient la publicité, les journaux (y compris télévisés), les revues à potins et les réseaux sociaux : de Céline Dion

**réclamer mécaniquement
des fonds supplémentaires ne peut plus suffire.
Il me semble que le temps est venu de dégager
un espace de changement concret
dans les pratiques théâtrales au Québec.
Prêtons-nous à en rêver.**

aux superhéros de Marvel, des *selfies* de Justin Bieber/Trudeau aux mariages et divorces des célébrités, du dernier *Star Wars* à *The Walking Dead*, nul n'échappe à ce matraquage quotidien, même si ces objets l'indiffèrent. Plusieurs, en revanche, s'en délectent et en stimulent la circulation. Comment ne pas aimer les Beatles, David Bowie ou Adele ? Et j'en suis : il existe bien entendu des artistes de talent (et des films, des séries télévisées, etc.) qui ont un retentissement (mondial ou non) et qui méritent notre admiration. Mais cela doit-il hisser le délasserment et l'évasion au sommet de nos préoccupations collectives et de nos destins d'êtres pensants au détriment de toute autre représentation ? Et le théâtre en tant qu'art doit-il s'en désintéresser et faire comme si cette domination ne contribuait en rien à façonner l'horizon d'attente du public et, plutôt que d'y souscrire, ne pas tout faire pour la déconstruire et y résister ?

Il n'empêche que l'acculturation aux normes et aux standards des industries culturelles de masse va de pair avec le rejet de « l'élitisme », toujours suspect de mépris envers le « peuple », une figure comode qui nourrit la complaisance populiste aussi bien que l'idéalisation citoyenne à bon marché. Entre nous soit dit, ces questions sont quand même un peu plus compliquées... Ne faudrait-il pas que les créateurs y mettent un peu de leur ? Suis-je trop naïf de croire possible que plusieurs d'entre eux voudront bien mordre la main qui les nourrit ?

Quelles initiatives à prendre pour enclencher le changement ?

On s'émeut à bon droit de la pollution des eaux, de l'air et des terres agricoles, mais l'état de débâtement moral et politique induit par la société du spectacle ne fait pas frémir grand monde chez les membres de l'Union des artistes : *The show must go on !* L'un des moyens à privilégier pour que les

théâtres fassent mieux qu'enfiler les productions qui promettent « l'émotion en temps réel » serait de mettre à contribution des conseillers dramaturgiques qui seraient mandatés pour veiller à une compréhension optimale du matériau dramatique – et plus encore dans le cas d'un texte inédit –, en lien étroit avec le metteur en scène, qui ne serait pas relégué pour autant au rôle de second violon. Instaurer un dialogue artistique de bonne tenue au sein d'une équipe de production ne devrait-il pas aller de soi ? Ce travail devrait se faire en amont, mais aussi tout au long des répétitions et, dans le prolongement des représentations, pour les activités de médiation avec le public. Cela a nécessairement un coût et une partie de l'argent neuf devrait lui être dédiée à partir d'un programme spécifique (pour un montant aux alentours de 500 000 \$).

Au cours des dix dernières années, j'ai pu souvent constater une grande déperdition dans la qualité de la mise en scène et du jeu des acteurs. Il faut en attribuer la cause à la disponibilité très inégale des comédiens, souvent occupés par des contrats ailleurs, mais surtout par un manque de temps de répétition. De nouveaux fonds devraient être dirigés prioritairement vers ce poste budgétaire : il faudra alors payer les acteurs et les metteurs en scène durant les répétitions en augmentant sensiblement leur durée (en plus de leur temps de répétition payé à même le nombre de représentations au contrat). Un montant d'environ 2,5 M\$ pourrait être consacré à cette bonification du cachet des gens de théâtre (dont le revenu annuel moyen est pitoyable).

Un troisième volet prioritaire concerne l'établissement d'un théâtre national digne de ce nom, avec les ressources conséquentes en termes de production et de diffusion à l'échelle du Québec et de la francophonie canadienne et internationale. Ma préférence serait à l'effet de confier cette respon-

sabilité au Théâtre du Trident pour ce qui relève du répertoire national et au Théâtre d'Aujourd'hui pour la production de pièces nouvelles. Il m'apparaît que, si on admet la nécessité d'établir un tel théâtre national à deux têtes, le premier mérite d'être situé dans la Vieille Capitale, haut lieu de notre vie parlementaire ; de plus, il existe à Québec un important contingent de comédiens et autres artisans qui se consacrent au théâtre et, de toute façon, rien n'empêcherait l'institution nouvelle de faire des coproductions avec des compagnies montréalaises, ce qui ne ferait que contribuer à allonger la durée de vie des productions et leur rayonnement. Quant au Théâtre d'Aujourd'hui, il dispose déjà de deux salles qui pourront continuer d'accueillir une bonne dizaine de nouveaux textes, avec des moyens renforcés pour en assurer la réussite artistique et la diffusion en dehors de Montréal. Une somme de 2 M\$ (1,1 M\$ et 900 000 \$ respectivement) devrait accompagner cette *mesure* qu'il faut souhaiter *ministérielle*, relevant directement du cabinet, en soustrayant alors ces deux compagnies du programme régulier de subventions du CALQ, qui saura bien en faire profiter d'autres organismes.

Ces propositions auront besoin de relais non seulement dans le milieu théâtral, mais aussi dans la société civile. Une chose est certaine : réclamer mécaniquement des fonds supplémentaires ne peut plus suffire. Il me semble que le temps est venu de dégager un espace de changement concret dans les pratiques théâtrales au Québec. Prêtons-nous à en rêver. Et tant mieux si d'autres que moi y trouvent matière à partager leur propre vision d'un *aggiornamento*. ■

¹ Le théâtre a reçu un peu plus de 23 M\$ en 2014-2015 de la part du CALQ, selon son plus récent rapport : CALQ, *Rapport annuel de gestion 2014-2015*, Québec, septembre 2015. Notons que ce programme n'a pas été indexé au coût de la vie depuis 2002...

Le corps contemporain et l'espace vécu

entre imaginaire et expérience

corpsetespace.org

Le centre de recherche Figura de l'UQAM vous invite à assister au colloque multidisciplinaire *Le corps contemporain et l'espace vécu : entre imaginaire et expérience*. Cet événement, ouvert à tous, rassemble des chercheurs et des artistes en arts, littératures et sciences humaines pour questionner les représentations du corps et de l'espace contemporain. Rejoignez-nous au Musée d'art contemporain des Laurentides et profitez-en pour y visiter l'exposition associée de Karen Tam, ainsi que l'installation vidéo *Délicat contact* de Damien Beyrouthy.

25, 26 et 27 novembre 2016

Salle Antony Lessard
Musée d'art contemporain des Laurentides
Place du Curé-Labelle, Saint-Jérôme

Organisation et information : Sara Bédard-Goulet
sara.bedard.goulet@gmail.com



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Canada

Fonds de recherche
Société et culture
Québec

UQAM



L'inis

MUSÉE
D'ART
CONTEMPORAIN
DES LAURENTIDES

figura

ALNNT2



Une présentation du Conseil des arts
de Montréal en tournée
et du Festival International
du Film sur l'Art (FIFA)

35^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA

35th INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART
23 mars-2 avril 2017 | Montréal | March 23-April 2 2017

DÉCOU- VERTES DU FILM SUR L'ART

1^{er} octobre 2016 –
19 avril 2017

Entrée libre

artfifa.com



Montréal

