

SPIRALE

arts, lettres & sciences humaines

DOSSIER *Le réalisme spéculatif*, sous la direction de Pierre-Alexandre Fradet et Tristan Garcia

PORTFOLIO Ariane De Blois présente karen elaine spencer **CHRONIQUE** *Formes de vie/Politique du présent* avec Georges Leroux

12,95 \$ 255HIVER2016



Mylène Bédard

Écrire en temps d'insurrections

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



Les Presses de l'Université de Montréal

La contre-culture au Québec

Sous la direction de

KARIM LAROSE et FRÉDÉRIC RONDEAU



Les Presses de l'Université de Montréal

DANIELLE COHEN-LEVINAS

Le devenir-juif du poème

Double envoi: Celan et Derrida

Les Presses de l'Université de Montréal

ANALYTIQUES 20



LEIBNIZ et DIDEROT Rencontres et transformations

Sous la direction de Christian Leduc, François Pépin,
Anne-Lise Rey et Mitia Rioux-Beaulne

Les Presses de l'Université de Montréal
VRIN

P
PUM

Le savoir est ici

Aux PUM, tous nos livres numériques
sont à **50 %** du prix papier.

www.pum.umontreal.ca

DIRECTEUR

Sylvano Santini

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Véronique Leblanc

COMITÉ DE RÉDACTION

Sébastien Dulude
Martin Hervé
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
Mirna Boyadjian
Érik Bordeleau

ADJOINTE ADMINISTRATIVE

Daria Mailfait Colonna

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Guy Champagne
Louise Déry (présidente)
Pascal Genêt
Bertrand Gervais
Daria Mailfait Colonna
Jean-Benjamin Milot
Sylvano Santini

DIRECTION DE LA COLLECTION

« NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »
Sébastien Dulude et Sylvano Santini

CORRECTION

Anne-Marie David

DIRECTION ARTISTIQUE, CONCEPTION GRAPHIQUE, MISE EN PAGE

Olivier Hallard
komnoo.com

IMPRESSION

Marquis Imprimeur

COORDONNÉES

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

VENTES PUBLICITAIRES ET PARTENARIATS

Émilie Granjon
Laurence Rajotte-Soucy
Valérie Savard

DISTRIBUTION

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISSN : 0225-9044
ISBN PDF : 978-2-924359-12-9

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, **karen elaine spencer**,

la poésie et la flânerie comme modes de résistance (par Ariane De Blois)

Artiste-flâneuse, karen elaine spencer développe depuis une quinzaine d'années des projets entremêlant poésie, performance, peinture et interventions furtives dans l'espace urbain. Sa pratique profondément non utilitariste résiste à la logique marchande du monde de l'art et s'impose plus globalement comme un contre-discours à la pensée néolibérale. Ses projets, qui se déclinent sous diverses formes, s'intéressent principalement aux personnes délaissées et aux fondements hiérarchiques de notre société, interrogeant de manière sensible les normes sociales qui surinvestissent nos vies. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, elle a reçu pour l'ensemble de son travail le Prix Powerhouse en 2012, un prix décerné par La Centrale, un centre d'artistes féministe situé à Montréal.



En couverture : le devoir, 22 mai 2014, nous ne reculerons pas, 2015
acrylique sur lin, 30 x 30 cm, photo : Guy L'Heureux

* Nos collaborateurs

Guillaume Asselin
Perrine Bailleux
Érik Bordeleau
Mirna Boyadjian
Simon Brousseau
Gilbert David
Ariane De Blois
Antonio Domínguez Leiva

Pierre-Alexandre Fradet
Tristan Garcia
Vincent Grondin
Hervé Guay
Martin Hervé
Daniel Laforest
Georges Leroux
Anna Longo

Sophie Ménard
Ginette Michaud
Pierre Popovic
Marc-Alexandre Reinhardt
Sylvano Santini
Maité Snauwaert
Judith Sribnai

ABONNEMENTS

PAR NOTRE SITE INTERNET :
www.magazine-spirale.com
PAR TÉLÉPHONE :
514 903-2885
PAR COURRIEL :
info@magazine-spirale.com

PAR LA SODEP :
Tél. : 514 397-8669
Courriel :
abonnement@sodep.qc.ca
Site : www.sodep.qc.ca

TARIFS AVANT TAXES,
POUR 1 AN/4 NOS :
· Canada (individu) : 40,00 \$
· Canada (étudiant) : 30,00 \$
· Canada (institution) : 50,00 \$
· Canada (soutien) : 80,00 \$ ou plus
· Étranger (É.-U.) : 60,00 \$
· Étranger (outre-mer) : 80,00 \$



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

érudit
www.erudit.org

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

sodep
Société de développement
des pratiques
culturelles québécoises

* Sommaire

- 5 **ÉDITORIAL**
Vitesse
[par Sylvano Santini]
- 6 **FORMES DE VIE/
POLITIQUE DU PRÉSENT**
Solitudes duo
de Daniel Léveillé
[par Georges Leroux]
- 9 **AFTERPOP**
Missions impossibles
d'une société malade du temps
[par Antonio Domínguez Leiva]
- 12 **BIOGRAPHIE**
Roland Barthes, biographie
de Tiphaine Samoyault
[par Maïté Snauwaert]
- 56 **ESSAI**
L'élargissement du poème
de Jean-Christophe Bailly
[par Ginette Michaud]
- 59 L'expérience esthétique
de Jean-Marie Schaeffer
[par Simon Brousseau]
- 62 Bataille à Lascaux.
Comment l'art préhistorique
apparaît aux enfants
de Daniel Fabre
[par Sophie Ménard]
- 65 **PHILOSOPHIE**
Le feu et le récit
de Giorgio Agamben
[par Marc-Alexandre Reinhardt]
- 68 **POÉSIE**
La dureté des matières
et de l'eau
de Pierre Nepveu
[par Pierre Popovic]
- 70 **ROMAN**
Salon de beauté
de Mario Bellatin

Beaudelaire
de Felipe Polleri
[par Martin Hervé]
- 72 Je cherche l'Italie
de Yannick Haennel
[par Guillaume Asselin]
- 76 Boussole
de Mathias Énard
[par Judith Sribnai]
- 78 **THÉÂTRE**
Sauvageau Sauvageau
d'après l'œuvre d'Yves Sauvageau,
adaptation et mise en scène
de Christian Lapointe
[par Hervé Guay]
- 82 **Tribus**
Texte de Nina Raine, mise
en scène de Frédéric Blanchette

Vinci
Texte et idée originale
de Robert Lepage, adaptation
et mise en scène
de Frédéric Dubois
et Pierre Philippe Guay

Peepshow
Texte et mise en scène
de Marie Brassard

On ne badine pas avec l'amour
Texte d'Alfred de Musset,
mise en scène
de Claude Poissant
[par Gilbert David]
- 86 **CHRONIQUES GUERRIÈRES**
La guerre en moi
/ The War Within
Entretien avec
Jacqueline Van De Geer
*[par Mirna Boyadjian,
image de Sophie Jodoin]*

Dossier Le réalisme spéculatif

- 27 Présentation
Petit panorama
du réalisme spéculatif
*[par Pierre-Alexandre Fradet
et Tristan Garcia]*
- 31 **Weird Realism :**
Lovecraft and Philosophy
de Graham Harman
[par Tristan Garcia]
- 35 **Le nombre et la sirène.**
Un déchiffrement du Coup de dés
de Mallarmé
de Quentin Meillassoux
[par Perrine Bailleux]
- 38 **Bells and Whistles :**
More Speculative Realism
Circus Philosophicus
The Quadruple Object
Towards Speculative Realism :
Essays and Lectures

Weird Realism :
Lovecraft and Philosophy
de Graham Harman
[par Daniel Laforest]
- 41 **Narrations spéculatives :**
l'invention de Reza Negarestani
[par Érik Bordeleau]
- 45 **The Speculative Turn :**
Continental Realism
and Materialism
de Levy Bryant,
Graham Harman
et Nick Srnicek (dir.)
[par Anna Longo]
- 48 **Le bruit du sensible**
de Jocelyn Benoist
[par Vincent Grondin]
- 52 **Bestiaire**
de Denis Côté
[par Pierre-Alexandre Fradet]

Vitesse

Nous savons que nos accès aux ressources documentaires textuelles, sonores et visuelles, aux œuvres et aux données de toutes sortes sont de plus en plus rapides. Nous croyons en conséquence que la recherche et la découverte, bref la connaissance, ne requièrent plus la même dépense d'énergie qu'il n'y a pas si longtemps. *Quand je siffle un air ou entre des mots-clés dans un moteur de recherche, je m'impatiente si je n'ai pas la réponse immédiatement et je me sens frustré si je dois me déplacer pour l'obtenir. J'abandonne généralement la recherche dans ce cas.* Si nous arrivons à concevoir sans effort que la rapidité accrue de notre accès aux données change notre rapport au savoir, si nous pouvons avouer honnêtement qu'elle ne nous rend pas plus intelligents sur le coup, il est moins facile de reconnaître qu'elle augmente notre prétention à nous concevoir comme un petit système fermé sur lui-même ne reconnaissant ni son manque ni son retard. Son accroissement cache ainsi notre bêtise qui « *peut être définie par sa propre satiété, comme l'expérience de la plénitude, du contentement, de l'accomplissement* ». Cette expérience, selon Avital Ronell, n'érige pas l'ignorance en vertu, mais sacrifie l'effort mental et physique de la critique et du désir. L'écran *pense-bête*.

Si le « *bonheur bête* » donne l'impression qu'on ne « *va nulle part* », comme disait Henri Michaux, c'est qu'il dérobe la vitesse de nos gestes à notre pensée. Il faut dire que la vitesse en soi est difficile à concevoir. Elle n'est pas un phénomène sensible qui peut être perçu ; elle se confond avec la relation entre les phénomènes et leurs images. La vitesse est alors une intensité qui affecte nos capacités d'agir,

augmente ou diminue notre puissance. On a tendance néanmoins à la réduire à un nombre, comme si la relation entre les images correspondait à leur accumulation représentée en *KoMoGoToPo*... La bêtise n'est pas un vice moral mais un effet de la technique lorsqu'on en réduit la loi au nombre. On pourrait certainement en trouver les échos aujourd'hui dans « *Fusées* » de Baudelaire : « *Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre.* » La bêtise est une intensité qui se rapproche de cette jouissance que le poète exprimait autrement sous un principe qui pourrait apparaître à la porte du web : « *L'ivresse est un nombre.* »

Ces propos critiques ne sont pourtant pas technophobes. Je me suis bel et bien engagé, avec *Spirale*, dans le web, enivré comme un peu tout le monde par la vitesse des publications et des réactions, de la réactualisation en vogue du passé (*Spirale Vintage*) et aussi, il faut bien l'avouer, par le nombre de « *likes* » et par l'espérance d'une publication virale. Mais je ne crains pas d'affronter ma bêtise, de penser à la vitesse qui, ne me permettant plus d'entrevoir mon retard, me donne parfois l'impression de m'épuiser en faisant du surplace dans un petit système fermé. C'est pourquoi je rêve de voir sur mon écran le défilement d'images au ralenti, en accéléré ou à reculons qui a permis à Jean Epstein de réfléchir à l'intelligence du cinéma pour imaginer à mon tour, 70 ans plus tard, l'intelligence... du web. « *D'être apparente dans l'antiunivers qui se meut à l'écran, l'inutilité du rapport causal se découvre mieux dans l'ordre naturel des choses, où ce rapport n'est qu'un spectre créé par l'intelligence. S'il y a des causes, elles ne*

servent de rien. On doit donc admettre que la nature s'en passe, car on la trouve partout fidèle à un de ses principes les plus généraux, celui du minimum d'action. D'où il faut supposer l'univers dépourvu de toutes lois autres que les lois de pur nombre, c'est-à-dire effroyablement simple, scandaleusement monotone, sous les vertigineuses et branlantes idéologies dont l'affuble l'esprit humain. » La simplicité de l'univers qu'entrevoit Epstein dans la variation de la vitesse des images cinématographiques et dans leur inversion me renvoie une fois de plus au nombre, en déplaçant toutefois l'ivresse du côté des croyances que l'on y projette.

L'installation vidéo de Camille Henrot que l'on pouvait voir récemment au MAC, *Grosse fatigue*, m'a fait rêver. L'artiste y reprend, sans le savoir peut-être, l'expérience d'Epstein en associant la superposition, la juxtaposition et la succession frénétiques d'images et de textes, à la manière de « *pop-ups* » sur un écran, à l'extension en accéléré de l'univers, le tout en moins de 13 minutes ! La démultiplication vertigineuse des images semble alors exprimer la loi de l'univers, et cette dernière est bien celle du nombre. « *Effroyablement simple, scandaleusement monotone* » malgré la variété des espèces et des images, l'univers comme le web dans *Grosse fatigue* aident à cerner l'épuisement du « *bonheur bête* » dans un délire qui ne s'épuise pas et qui prend les airs d'une figure de la foi et du savoir : la métonymie. Bricolons en vitesse, agençons rapidement, épuisons-nous en un « *minimum d'action* », l'intelligence viendra toujours après. ■

Une éthique de la solitude

Par Georges Leroux

SOLITUDES DUO

de Daniel Léveillé*

L'art de Daniel Léveillé nous place face à une question essentielle, celle de la possibilité d'une *ekphrasis* de la danse. J'emprunte cette notion à Ginette Michaud, qui évoque la poétique liée à l'acte d'*ekphraser*, un néologisme qu'elle propose dans la présentation éponyme d'un numéro d'*Études françaises* (2015) et qui cherche à désigner le geste de parler de l'extérieur d'une œuvre d'art, elle-même muette parce que purement visuelle. Seulement l'œuvre visuelle ? Peut-être pas, dans la mesure où on pourrait aussi parler d'une *ekphrasis* de la musique sur le même registre que celui de la figure appliquée à la peinture, cette distinction ouvrant sur le spectre infini du projet de donner dans et par l'écriture une représentation de l'œuvre sans parole. Le concept est déjà complexe ; si on tente d'y introduire la danse, ne risque-t-on pas de le faire éclater ? C'est pourtant le contraire qui se produit, alors qu'au carrefour du mouvement sans parole et de la peinture apparaît l'enjeu du « *faire voir* » et du « *toucher des yeux* ». Le concept se resserre dans le regard sur la forme en mouvement. Rappelant la contribution essentielle de Jacques Derrida et de Jean-Luc Nancy à ce travail sur l'œuvre, philosophes à qui on pourrait adjoindre Walter Benjamin dans sa réflexion sur l'*aura*, Ginette Michaud nous remet en mémoire le danger d'une architecture des arts qui donnerait au seul discours le privilège du sens. Citant Sarah Kofman (*Mélancolie de l'art*, Galilée, 1985), qui parle

d'un « *reste non relevable de l'art* », elle décrit le projet de l'*ekphrasis* comme celui de « *répondre à et d'une expérience qui inquiète et ne se laisse pas arraisonner* ».

C'est l'impossibilité de cet arraisonement qui fixe au point de départ les limites d'une description dont le but serait de fixer, en la figeant, la lecture de l'œuvre. Mais à l'intérieur de ces limites, et pour ainsi dire immédiatement sollicité par elles, le désir de décrire ce qui apparaît dans la sphère du visible pose dans sa manifestation même la question du sens de l'*ekphrasis*. S'agissant de la danse, l'expérience de ce désir demeure l'énigme ultime de l'esthétique : cela même que je ressens au spectacle de l'œuvre, puis-je l'éprouver sans qu'en même temps, et dans l'épreuve même du sensible, je désire dire comment elle m'affecte, ce qu'elle suscite en moi ? Devant les danseurs, je suis conduit sans médiation de parole à m'identifier à eux, la distance s'abolit dans l'acte même de saisir leur mouvement. Ne me représentent-ils pas dans la forme même de ma vie ? À cette première question s'ajoute immédiatement une autre qui n'a rien de subsidiaire, même si elle intervient dans l'après-coup de la pensée : ce désir de dire est-il un substitut de l'expérience, de l'affect, qu'il viendrait remplacer dans le moment de son surgissement et ultimement achever ? C'est ainsi que l'expérience esthétique posséderait dès son origine une forme de *telos* de

parole, sans laquelle elle ne pourrait s'accomplir. À la première question sont liées toutes les difficultés de la description, de la capacité de représenter l'œuvre : par exemple, parvenir à décrire les duos de Daniel Léveillé à un non-voyant, les donner à voir et percevoir ; à la seconde question appartiennent toutes les réflexions qui, depuis l'esthétique de Hegel, cherchent à démêler les hiérarchies des arts et à éclairer la possibilité d'une expérience autonome, développée et vécue pour elle-même, hors de tout *telos*. La comparaison avec la méditation, telle que pensée dans plusieurs traditions bouddhiques, donne à cette deuxième question une dimension insoupçonnée. Plusieurs de ces traditions luttent en effet à rebours contre l'invasion du langage et dans la perception de la non-dualité de l'esprit et du sensible, elles instaurent le privilège de la non-discursivité dans l'expérience même de l'art.

La solitude du duo

Ces questions n'auront jamais été aussi présentes que dans le dernier spectacle de Daniel Léveillé, *Solititudes duo*. Suite de six duos dansés par six danseurs, cette œuvre prend le relais de *Solititudes solo*, présenté en septembre 2012, où la forme classique était réinvestie dans un effort marqué par l'exigence du dépouillement. Cette séquence doit être rappelée au moment de décrire les duos de l'œuvre récente, qui cachent dans leurs replis com-

plexes les figures d'une solitude assumée. Chaque couple révèle en effet autant les liens qui unissent les danseurs que tout ce qui les renvoie à eux-mêmes et dessine l'espace de leur solitude. « *Je n'avais jamais mis autant l'accent sur le fait d'être seul avant ce cycle de création...* », écrit Daniel Léveillé dans une note de programme. Est-il possible de « *toucher des yeux* » cette représentation sans la dominer par un discours existentiel qui en figerait le sens ? Selon les limites qu'on accepte de donner à l'*ekphrasis*, la réponse à cette question peut varier.

Si je me réfère à la séquence des deux spectacles, j'accepte en effet de regarder l'œuvre du point de vue de cette solitude qui lui donne son titre. Le danseur/la danseuse n'est jamais si seul/seule que dans l'exercice de cette forme pure qu'est le solo. Qu'apportent les duos à cette figure fondamentale ? Pour les décrire, il faut désarticuler le mouvement et son occasion, la forme pure et la scène dans laquelle il s'insère. Cette articulation est pourtant essentielle à la saisie

du mouvement, chaque danse se développant comme une forme de vie dans l'espace d'un récit épuré. Ainsi se développe pour notre temps un art qui confine à ce qu'on pourrait appeler un recueillement dans l'expérience de la figure dépouillée. Je regarde donc l'œuvre de Daniel Léveillé avec les mêmes exigences que je contemple un spectacle de *butō* : le dépouillement de l'occasion contribue à renforcer le sens de la forme en l'amenant dans un espace ouvert, neutre et parfaitement libéré de la circonstance. Les duos s'offrent à notre émotion comme une forme nouvelle qui vient se surimposer aux solos qui les avaient précédés et dont ils reprennent autant l'exigence que la rigueur. Si l'*ekphrasis* doit être possible, c'est cette forme de vie qu'elle doit rendre visible, une solitude recueillie.

Forme de vie, forme de l'œuvre

Daniel Léveillé se trouve ici au sommet de son art : sur une scène nue, les couples s'engagent dans une rhapsodie de mouvements où transparait une même recherche

de simplicité. Ces mouvements se laissent découper en brefs segments, pour lesquels on voudrait exposer chaque fois un récit. Il faut sans doute résister à ce passage impensé de l'émotion au récit, et même à la phrase qui toujours lutte pour se former, dans la mesure où ces segments ne s'insèrent dans aucune trame où on pourrait lire une histoire. Au contraire, chacun porte, hors de tout récit, une forme d'emblème très pur de ce qu'est vivre avec l'autre, près de l'autre, contre l'autre ou même dans l'autre. Figure essentielle du duo, l'altérité pure représente donc ici le socle philosophique d'une recherche dans laquelle chacun se met en mouvement pour atteindre, toucher, repousser, embrasser. Si l'on pourrait s'attacher au projet d'en constituer le lexique, je voudrais aller dans un sens différent : nommer sans le structurer le mouvement qui affecte l'expérience, aux seules fins de le décrire et de m'y fondre, de m'y abandonner. Son image peut-elle subsister en moi hors de tout langage, comme pure image d'un geste où l'autre est autre et où je suis moi ? Non



Emmanuel Proulx et Ellen Furey
Photo : Denis Farley

pas m'en détacher pour le regarder de loin, mais bien l'éprouver pour ainsi dire dans sa substance même, rejet autant que fusion, distance autant qu'union. C'est sur ce registre que se présente désormais dans l'œuvre de Daniel Léveillé le langage de l'altérité.

Ce langage n'est pas celui du lexique de mouvements singuliers, encore que ce lexique soit possible et même nécessaire, il est plutôt celui d'une intentionnalité pure, dégagée de toute contingence, de toute singularité. Que veut le danseur dans ce segment particulier où il s'approche et s'éloigne ? Je n'y ai accès que par mon désir de suivre la pulsion du langage, alors que l'œuvre s'offre à moi dans sa nudité. Refusant au point de départ le langage de l'occasion si présent dans la danse contemporaine (par exemple, le *trash* de la culture ambiante ou au contraire la cérémonie postmoderne d'une reprise déstructurée de la danse traditionnelle, qu'il s'agisse du ballet ou de la danse religieuse, le sens s'épuisant alors dans la circonstance ou dans le jeu du *remake*), Daniel Léveillé inscrit sa recherche dans l'idée même du langage purifié de la circonstance. Ce langage est-il possible par le seul travail du corps ? Si je fais l'effort de revoir la séquence de tous ces segments atomisés, je me donne les conditions de le saisir dans sa grammaire émotive. Je vois, par exemple, un danseur qui soulève sa/son partenaire, qui le porte à bout de bras et le fait pivoter : ce soulèvement, je le reprends pour moi et je dis dans mon for intérieur « *je te soulève/tu me soulèves* ». Le danseur reprend ce mouvement autant de fois que la figure l'impose, jusqu'à ce point bouleversant où le « soulever » devient la forme d'un redoublement, d'une identification : « *je deviens toi* », ma figure devient la tienne, « *j'abolis la dualité* ». Cette grammaire a ses lieux privilégiés, ce sont ceux de l'adossement (figures admirables des danseurs au sol), du port et de l'enlacement.

Le moment éthique de la danse

Chacune de ces scènes se déploie dans une séquence idéalisée, où un geste de basculement ou de déhanchement enclenche la reprise devant conduire au moment éthique de la danse. C'est avec beaucoup de précaution que j'introduis ici ce terme, ne souhaitant pas conférer à certains gestes une portée qui récapitulerait tous les autres. Par exemple, si une séquence doit conduire à « porter » l'autre, au sens même où je le prends en charge et assume la responsabilité de le dégager du monde pour le sauver, cette assumption n'apparaît peut-être comme condensé de l'émotion que parce qu'elle accomplit la virtualité de la séquence. « *Je t'enserre et tu me regardes* », « *je te bascule sur mon dos* », « *je me couche sur toi et nos membres forment une croix* » : toutes ces figures ne sont donc pas d'abord des motifs, ce sont des descriptions de l'émotion humaine du rapport à l'autre. S'il arrive qu'un danseur se laisse mourir aux pieds de l'autre, ou qu'un autre danseur pousse son partenaire et l'embrasse ensuite alors qu'ils sont accroupis au sol, le *telos* de l'œuvre, si cette *ekphrasis* parvient à l'exprimer, devient celui d'une tension indépassable entre le désir et le rejet, entre la proximité et la fusion. Parler d'éthique au sujet de l'art de Daniel Léveillé n'a rien d'une vaine rhétorique : aucun mouvement chez lui n'est dégagé de cette finalité où le bien est attendu, où le désir est exaucé, où le regard accepte la demande.

Certains philosophes de la danse, dont Francis Sparshott, soutiennent que cet art, comme la musique, ne peut qu'illustrer un récit et qu'il ne peut jamais le constituer¹. Cette idée mérite qu'on s'y arrête : les duos de Daniel Léveillé présumement-ils de notre capacité de leur substituer l'*ekphrasis* d'un récit ? Ce serait oublier que même dégagé du récit son travail chorégraphique se constitue justement de ce moment éthique. Quand nous les

contemplons dans leur beauté, nous cherchons certes à configurer ces mouvements comme esquisses, ébauches d'un récit dans lequel notre désir d'une forme de vie parfaite ou éthique vient trouver réconfort. Ces danseurs savent ce que nous cherchons ; si on le leur demandait, pense-t-on, ils nous le confieraient. Ils savent par exemple la contingence et l'incomplétude de tout rapport humain, ils connaissent sa précarité, mais aussi sa singularité. Tel mouvement qui paraît se conclure dans l'effusion se voit repris dans le conflit, tel autre ne connaît que la fragmentation et l'éclatement. Ces danseurs ne cachent pas la difficulté des mouvements qu'ils accomplissent, il arrive qu'ils hésitent et tremblent, renforçant ainsi la métaphore générale de cette éthique de la solitude. Daniel Léveillé a le bonheur de travailler avec des danseurs/des danseuses exemplaires, qui font correspondre à la volonté de solitude leur propre compréhension de ce que serait un monde où l'amour triompherait de tout. Il faudrait les nommer tous et toutes, chacun apporte à l'œuvre une figure indispensable. L'un est plus nerveux, l'autre est placide ; l'un ne craint pas sa puissance, l'autre n'y a recours qu'en vacillant. Ces artistes d'exception s'engagent à chaque instant dans ces dialogues muets où même leur regard semble en attente. Mis au service d'un chorégraphe d'exception, ils rendent possible cet accès à des formes de vie qui se révèlent, à travers leurs duos, la condition indispensable d'une solitude assumée. ■

¹ Francis Sparshott, *A Measured Pace : Toward a philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. 249.

* SOLITUDES DUO. Daniel Léveillé Danse, avec Mathieu Campeau, Ellen Furey, Esther Gaudette, Justin Gionet, Emmanuel Proulx et Simon Renaud. Festival Transamériques, 26-28 mai 2015.

Missions Impossible d'une société malade du temps

Par Antonio Domínguez Leiva



Dans le cinquième volet de la franchise cinématographique *Mission Impossible*, *Rogue Nation*, l'agent secret Ethan Hunt (Tom Cruise) se rend au Maroc avec son équipe afin de dérober l'archive qui contient les données personnelles de tous les membres du méchant Syndicat qui a eu raison de leur organisation (l'IMF), raccourci bien pratique caractéristique des « MacGuffins » qui concrétisent le manichéisme de ces univers bondiens.

La pure spectacularité de la scène, morceau de bravoure qui s'inscrit dans la grammaire établie par la franchise, est tout entière encadrée par les divers dispositifs de mesure du temps, à commencer par la tablette où Ilsa Faust (nom pour le moins surdéterminé) va contrôler l'opération, surveillant le taux d'oxygène dans le corps d'Ethan en regard de l'écoulement des secondes qui mesure le fonctionnement de la turbine qui risque de le déchiqueter. Parallèlement, Benji Dunn (Simon Pegg) surveille sa montre dans l'ascenseur qui le mène vers le bunker où il doit s'infiltrer, au risque lui aussi de se faire laminer (au laser cette fois, dans une enceinte *high-tech* qui évoque la célèbre scène d'infiltration du premier volet). Ethan plonge dans le tourbillon de la gigantesque turbine, pénétration verticale d'une

sorte de vagin denté en simultané avec l'ordalie horizontale de Dunn, qui franchit divers postes de contrôle qui incarnent le cauchemar de la vidéosurveillance panoptique.

Faust *hache* le dispositif de sécurité de l'installation, donnant instantanément l'alerte sur les écrans du poste de contrôle du Syndicat (terme générique pour dire la pure altérité du Mal politique). En apnée, Ethan arrive au cœur de la turbine où est stockée la base de données qu'il convoite, en une scène archétypale selon le schéma campbellien qu'affectionnent les scénaristes de *blockbusters* (à savoir l'incursion dans le « ventre de la baleine »). Pour cela il doit repérer la soute au milieu d'une série interchangeable, tout en évitant les griffes mécaniques qui balaient régulièrement le mécanisme (tératologie mécanique qui s'inscrit dans une longue lignée « matrixienne »), pour introduire une nouvelle carte « autorisant » la démarche biométrique de Dunn. Le tout ressemble évidemment à un manège, ce qui est le propre, selon Laurent Jullier de *L'écran post-moderne*, de ce « cinéma du feu d'artifice » qui prolonge le « cinéma des attractions » des premiers temps étudié par Tom Gunning. Et, pour aménager le suspense, il faut que le manège semble dérailler : frappé par une des ex-

tensions, Ethan échappe les deux cartes, tandis que les opérateurs technocratiques du Syndicat rétablissent le système de défense de la turbine et que Dunn arrive dans la chambre où les lasers risquent de le réduire en charpie si la nouvelle carte n'est pas introduite dans le système (tout étant dans tout dans cette rêverie de l'absolu dispositif technologique du Mal – qui ne peut être qu'un holisme).

Le drame se joue autant dans les vastes machineries qui brassent les éléments (l'eau tourbillonnante, l'air qui vient à manquer, le feu contenu des lasers, la terre intra-utérine où tous les secrets se terrent) que sur les écrans qui à la fois les représentent et les agencent en un temps parfaitement simultanéiste. Temps qui se traduit en oxygène qui fuit du corps du héros, quantifié à même sa combinaison. Tandis qu'Ilsa échoue à arrêter la turbine et qu'Ethan doit décider, selon un trope bien connu, entre les deux cartes (choix où se joue tout l'avenir du récit, ainsi que du monde), Dunn avance vers les caméras meurtrières (imperturbable selon le mot d'ordre des moines du désert repris par les jésuites, « *perinde ac cadaver* »). Son squelette scanné est « autorisé » in extremis, Ethan ayant réussi à insérer la bonne carte.

Reste maintenant à profaner l'autre « arche » de l'information subaquatique. Mais, si près du but, Ethan perd enfin connaissance, ayant épuisé tout son oxygène... avant d'être cueilli par la figure salvatrice de l'héroïne ambivalente, Faust. L'accès aux données est assuré tandis que le couple primordial sort de cette matrice angoissante en une sorte de régression archaïque au traumatisme de la naissance cher à Otto Rank. Traumatisme immédiatement suivi de l'angoisse d'abandon, Ilsa Faust faisant honneur à sa parure de femme fatale en partant avec le fruit de leur union (sous forme de banque de données sur une clé USB).

Il s'agit là d'une des nombreuses « scènes-acmé » qui articulent dès le premier plan le film, ainsi que tout l'hypogénre du *blockbuster* contemporain, et partant, selon Jullier, l'écran postmoderne lui-même. Elle obéit, plus spécifiquement, à l'impératif des scènes de cascades qui constituent l'image de marque de la franchise, à la lisière entre l'exploit physique et l'invasion technologique des corps (impératif inauguré par le vol en suspension du premier volet). Comme telle, elle fait l'objet d'un des micro-teasers promotionnels du film (« 75.000 gallons of water. No oxygen tank. Experience the impossible ») et alimente le fétichisme propre au cinéma d'action (Tom Cruise aurait non seulement effectué lui-même le plongeon de 120 pieds mais retenu véritablement son souffle pendant 6 minutes au long des différentes prises). Mais surtout, elle met en scène de façon hyperbolique (voire néobaroque) ce « culte de l'urgence » minutieusement décrit par Nicole Aubert dans son ouvrage éponyme de 2003.

Il s'agit pour Aubert de comprendre comment notre époque est en train de vivre une mutation radicale dans son rapport au temps ; ce « nouveau rapport » où « tout est urgence » réside dans « l'alliance qui s'est opérée entre la logique du profit immédiat, celle des marchés financiers qui règnent en maîtres

Dès lors, loin des Syndicats fantasmagoriques poursuivis par Ethan et les siens, la *Mission Impossible* n'est-elle pas celle du devenir de nos sociétés et, partant, de nos propres vies ?

sur l'économie, et l'instantanéité des nouveaux moyens de communication ». Nous sommes ainsi passés d'un paradigme où nous nous cou lions dans les rythmes et les contraintes du temps (cyclique) à une volonté prométhéenne (voire faustienne) de le dominer et le posséder. Or, cette course à la vitesse qui est au cœur de la logique capitaliste (de par l'équation magique qui la fonde : « *Time Is Money* ») présente en fait un paradoxe, que d'aucuns diraient terminal, en se poursuivant inexorablement. Si « les techniques inventées pour générer des gains de productivité semblent, en première instance, d'une extrême efficacité », la spirale mise en place ne peut avoir de fin, « le temps ainsi gagné [étant] aussitôt mis au service de la recherche d'une productivité toujours plus forte. La quête de la vitesse, culminant dans l'instantanéité du temps réel qui abolit l'attente et supprime l'épaisseur de la durée, confère à l'individu une suprématie aléatoire et temporaire. Devenu apparemment maître du temps, il tombe simultanément sous le joug de l'urgence » ; tyrannie qui le contraint à faire toujours plus de choses en toujours moins de temps.

La griserie de la « scène-acmé » évoquée cristallise et donne forme à ce « sentiment très fort de pouvoir jouer avec le temps et se sentir, jusqu'à la dernière minute, "maître

du temps' ». Elle est d'autant plus efficace qu'elle met aussi en scène (pour le déjouer, voire l'exorciser) l'envers de cette maîtrise, étant donné que « le contexte de pression généralisée » conduit les individus qui y sont soumis à un « sentiment global de perte de contrôle : contrôle de ce que l'on fait, contrôle du temps qui échappe de toutes parts et, finalement, contrôle de soi-même. [...] À partir du moment où le temps ne peut plus être maîtrisé, c'est une partie de lui-même qui échappe à l'individu ». Or, comme il l'annonçait déjà dans *Days of Thunder* en 1990, le défi ultime pour Tom Cruise (acteur principal ainsi que cascadeur, mais surtout producteur de la franchise) reste cette dramaturgie agonistique du contrôle : « *To be able to control it. To know that I can control something that's out of control.* » Certes, comme le signale Sylvain Lavallée dans son compte rendu pour *Panorama-Cinéma*, « il parlait alors de la vitesse (il jouait un pilote de NASCAR), et aujourd'hui, en le voyant sur cet avion [qui constitue la première cascade de notre film], les mêmes mots semblent toujours aussi pertinents, d'autant plus que Rogue Nation montre une perte de contrôle, d'abord parce que la CIA pourchasse Ethan Hunt après avoir fermé le programme du IMF [...], ensuite parce qu'il n'est qu'un pion entre les mains de son ennemi (Sean Harris), jusqu'à ce qu'il

puisse (évidemment) reprendre le contrôle de la situation ». Mais plus encore, le sens ultime de cette dialectique du contrôle se joue, comme le signale Aubert, dans le culte de l'urgence même qui régit l'ensemble de l'œuvre, du travail de Cruise dans ses différentes facettes jusqu'à la logique narrative même.

Le faciès inexpressif, au point d'en devenir torturé, de Cruise en vient alors à incarner l'effet profond de ce travail de l'urgence qui affecte au plus intime notre manière de vivre, à savoir l'émergence d'un nouveau type d'individu. Nouveau Sisyphe enfermé dans le présent le plus immédiat, « *comme si l'enveloppe du temps était devenue trop étroite et qu'il s'agissait de la forcer en permanence* », cet individu « *en urgence* » est dans un rapport à soi marqué par l'excès, toujours en quête de performances sans cesse plus exigeantes et se « *défonçant* » dans la course à l'extrême. Les cascades elles-mêmes de Cruise, dont la « *persona* » excessive est à l'image (quasi corporative) des obsessionnels compulsifs du hollywoodisme, ne s'inscrivent-elles pas dans cette logique qui s'opère dans les sports à risque des « *néo-aventuriers* » étudiés par David Le Breton (2002) et où « *la limite physique vient remplacer les limites de sens que ne donne plus l'ordre social* » ? Effet paradoxal de cette urgence qui conditionne la nouvelle *transcendance de soi*,

dont la scientologie chère à Cruise (et si marquée par la « *révolution managériale* » des *fifties*) est un autre avatar.

Que l'agent secret soit devenu l'emblème de ce tournant vers un individu qu'Aubert qualifie de « *flexible, pressé, centré sur l'immédiat, le court terme et l'instant, un individu à l'identité incertaine et fragile* » n'est pas anodin, tant nous participons tous, à travers nos multiples codes et protocoles de sécurité, de sa logique, devenue totalement soluble dans la sphère du travail. Cet individu-là n'est pas seulement un « *homme-présent* », mais encore un « *homme-instant* », qui vit au rythme du présentisme pur « *dans un sautilllement et une impatience chroniques, qui sont l'expression d'une incapacité à s'inscrire non seulement dans le moindre projet, mais également dans une quelconque continuité de soi* ». On reconnaît là non seulement notre portrait et celui de nos contemporains mais le rythme même des *blockbusters* (de plus en plus rapproché de celui des jeux vidéo, matérialisation ultime du culte de l'urgence devenu exutoire ludique). Simple juxtaposition d'instant, ceux-ci perdent en cours de route tout projet de vraisemblance, voire de simple cohérence fictionnelle (notamment au niveau de la causalité, première victime du carotopie - et du Système - hollywoodien).

Devenue une addiction autant professionnelle que personnelle (relationnelle, sexuelle, etc.), l'urgence domine dès lors le régime de représentation de la société du Spectacle, où des spectateurs tout aussi « *accros de l'urgence [et] shootés à l'urgence* » que les (super)héros et les fictions mêmes qui les articulent ont collectivement besoin de ce rythme pour se sentir exister intensément et, en triomphant du temps, ressentir l'ivresse de pouvoir vaincre la mort. Or ces fictions de l'urgence, comme la vie « *en urgence* » qu'elles thématisent et, au fond, contribuent à articuler (la fiction devenant véritable « *dressage* » de notre imaginaire social), ratent la véritable urgence de notre temps et fonctionnent comme les parfaits révélateurs d'« *un symptôme traduisant le désarroi d'une société ne sachant plus où donner de la tête pour panser les plaies ou réduire les fractures d'un monde qui "craque" de partout, sous le poids des problèmes qu'il faudrait parvenir à régler à "temps", avant qu'ils ne dégénèrent encore davantage* ». Dès lors, loin des Syndicats fantasmagoriques poursuivis par Ethan et les siens, la *Mission Impossible* n'est-elle pas celle du devenir de nos sociétés et, partant, de nos propres vies ? ■

**L'accès aux données est assuré
tandis que le couple primordial sort
de cette matrice angoissante
en une sorte de régression archaïque
au traumatisme de la naissance
cher à Otto Rank.**

Vie de Roland Barthes

Par Maité Snauwaert

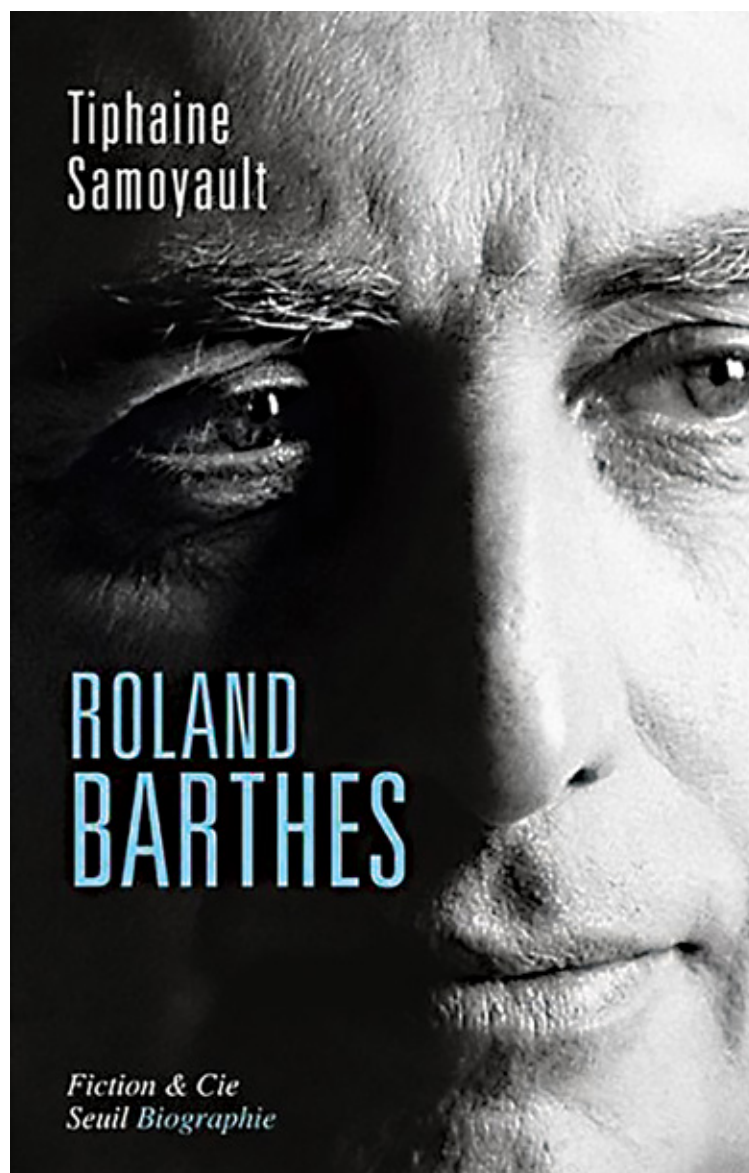
ROLAND BARTHES, BIOGRAPHIE

de Tiphaine Samoyault

Seuil, coll. « Fiction & Cie », 715 p.

Après la grande entreprise de publication des *Œuvres complètes* puis des cours et séminaires, paraît aux Éditions du Seuil une biographie de Roland Barthes, à l'occasion du centenaire de sa naissance (1915-2015). Si le fil principalement chronologique emprunté par cette somme de 700 pages met en lumière le développement de l'individu, depuis les conditions de sa naissance jusqu'à celles de sa mort (chaque chapitre agrémenté d'un livret iconographique aux clichés parfois étonnants, comme celui d'un Barthes à dos d'âne), c'est surtout à la lecture d'un parcours intellectuel que nous convie Tiphaine Samoyault.

L'auteure initie sa geste biographique par un prologue intitulé « La mort de Roland Barthes », comme pour liquider d'emblée cet épisode mythique. C'est un choix intéressant, qui se joue de façon allusive de « *la mort de l'auteur* » (non pas l'individu mais la figure théorique d'un souverain du texte, qui en commanderait chaque élément) annoncée par Barthes en



1967. Tandis qu'une interprétation populaire a donné à cette vie sa légende en faisant d'un pur accident une sorte de nécessité tragique, l'universitaire démystifie par un récit exact et circonstancié les causes de cette mort, qui mêlent l'accident bête (mais y en a-t-il d'autres), un état de santé déjà fragile, et le terrain (dé)favorable de l'hôpital.

Lucidité métacritique et mélancolie du chercheur

Auteur d'une œuvre à la fois fortement théorique et éminemment personnelle, sémioticien et analyste des attitudes sociales et de leurs mythologies sous-jacentes, critique d'art, de théâtre, de littérature, penseur insolite de la photographie, essayiste ayant pour ainsi dire conféré à lui seul au genre sa modernité littéraire, Roland Barthes est l'inventeur d'une écriture en première personne vagabondant entre le réflexif et l'autobiographique qui continue d'alimenter fortement la production littéraire contemporaine. Son influence tient ainsi le plus à deux traits forts qui se développent à partir des *Mythologies* puis de *Système de la mode* : ce que Tiphaine Samoyault appelle sa « *lucidité métacritique* », d'une part, qui est « *une manière de prendre le système de la science à revers* » ; et la « *mélancolie du chercheur* », d'autre part, par laquelle « *il ne s'exempte pas de l'histoire et peut rejoindre le temps* ». Cette présence de l'auteur à son œuvre, par laquelle il se montre « *conscient des risques de la fausse distance* », a fondé pour la pensée critique un paysage durable.

L'emploi du « nous » universitaire peut surprendre chez Tiphaine Samoyault, également essayiste et romancière. Pourtant, il est la clé de voûte de la clarté apportée à l'entreprise. Contrairement à d'autres biographies d'illustres, la prise de Samoyault sur Barthes n'est pas affective, même si sa biographie est de toute évidence *en faveur* de l'auteur et de l'homme. Une phrase à la fin de l'« Introduction » affirme l'enjeu et la pertinence d'une telle

réserve : « *Je ne suis pas contemporaine de Roland Barthes.* » On peut y lire peut-être la suspension espiègle, le temps d'une lecture, des querelles de chapelle. C'est cependant en tant que lectrice et auteure que Tiphaine Samoyault ouvre son projet : « *Pourtant, Roland Barthes est mon contemporain parce que je sais que je lui dois une manière de lire la littérature, un rapport que je tisse entre critique et vérité, et la conviction que la pensée procède d'une écriture.* » C'est cette redéfinition du contemporain, non comme découpage d'époque mais comme coïncidence éthique, qui constitue le legs pérenne de Barthes, et dont fait montre la biographie.

La première personne n'est donc pas radicalement absente du texte, mais, lorsque commence l'examen sous forme de récit de cette « *Vie* » (qui n'en sera donc que l'un des récits possibles), elle s'éclipse au profit de son sujet, de la documentation rassemblée, des archives consultées, des entretiens menés. Sa voix demeure néanmoins présente en filigrane : elle guide, organise, mène cette vaste opération de découverte et de découverte, sa synthèse habile, les choix qu'elle fait. Car la matière est énorme, considérable : abondance des textes et documents convoqués pour comprendre les contextes d'époques ; citations de livres critiques et théoriques ; examen inépuisable de la correspondance. Mais, comme celle de Barthes, cette voix de la proposition de lecture est douce, à la fois affirmative et discrète, d'une clarté attentive à la transmission ; elle s'attache à lier entre eux ces matériaux épars ; elle est une voix qui, ayant dit sa dette au départ, n'a pas besoin de continuer à se mettre en scène. Samoyault réussit un hommage intelligent et fidèle à l'auteur du *Degré zéro de l'écriture*, en ne singeant pas sa phrase mais en trouvant la sienne, en décelant la juste mesure qui rend compte sans s'emballer de ce dont elle montre pourtant toute l'importance – « *tranquillement* » comme l'écrivait Bachelard à Barthes au sujet de son écriture.

Déclassé et inclassable

Dans l'itinéraire retracé par la biographe, l'esprit singulier de Barthes paraît trouver un écho dans les conditions de son arrivée tardive à une tribune véritable de chercheur. Cette carrière est insolite et tumultueuse, différée et différente : différée dans le temps par la maladie et les années de sanatorium puis la nécessité de soutenir sa famille ; différente de celle de ses contemporains auxquels l'intégration à l'École normale supérieure a offert un parcours tout tracé. Les détours subséquents par des postes de lecteur à l'étranger et les rencontres décisives auxquelles ceux-ci donnent lieu (celle de Greimas au premier chef) ; les débuts de l'influence exercée à travers les revues et les écrits sur le théâtre ; l'intégration au CNRS (jamais à l'Université) par une chaire de sémiologie (non de littérature, choix stratégique et d'époque que l'auteure explique finement) ; la consécration enfin au Collège de France dessinent ce chemin atypique.

L'intelligence de la composition est ainsi, tout en suivant le droit fil de la vie dans l'examen des années, d'opérer des incursions parallèles pour approfondir tel aspect, *ethos*, influence ou amitié. Ce parfois dans des sections, ou, lorsqu'il s'agit de rencontres avec des personnalités capitales, dans des chapitres, tels que : « Barthes et Sartre », « Barthes et Sollers », « Barthes et Foucault ». Bien que la biographie ne soit pas seulement descriptive mais interprétative, recourant à l'occasion à l'analyse psychologique voire à l'hypothèse psychanalytique, ces moments supplémentaires de recul permettent de contrer des idées reçues à l'égard de l'itinéraire ou de la personnalité de Barthes, de creuser et de mettre en lumière des situations denses – en particulier à propos des engagements de l'auteur dans des épisodes marquants de l'histoire politique et intellectuelle : la guerre d'Algérie, Mai 68, et jusqu'aux préparatifs de l'élection de François Mitterrand. Barthes

Contrairement à d'autres biographies d'illustres, la prise de Samoyault sur Barthes n'est pas affective, même si sa biographie est de toute évidence *en faveur* de l'auteur et de l'homme.

semble être partout dans le siècle, son témoin et son acteur, le détracteur aussi de ses formules.

Tiphaine Samoyault donne une grande clarté, une grande intelligence à ce parcours – ce qui en fait une véritable lecture, au sens d'une réelle proposition et d'une aventure pour le lecteur. Elle ne gomme pas les complexités ou parfois les ambiguïtés de Roland Barthes, dont elle montre combien elles sont liées à sa nature, bien plus qu'explicables par l'anecdote de circonstances particulières. Les épisodes de *L'année 1955* par exemple « *sont importants et doivent être interprétés au plus juste. Ils ne témoignent pas, comme on le dit souvent, de la versatilité ou de l'opportunisme de son personnage principal, mais bien plutôt d'un débat intérieur complexe touchant en même temps à son rapport philosophique au marxisme et à sa pensée de la littérature* ». Samoyault soutient l'arc d'une production en apparence hétéroclite, qui n'a cessé en réalité d'être guidée par un désir de démythification des structures de pensée collectives, et de préservation des agents de désir individuels (tels les séminaires construits sur un fantasme, comme celui sur le roman). Cette double dimension fait de Barthes un observateur redoutable des présents successifs, en même temps que le farouche défenseur d'une affectivité reconnue comme partie prenante de l'historicité de l'écrit. En le relisant sous la plume de Tiphaine Samoyault, c'est son actualité corrosive qui nous frappe.

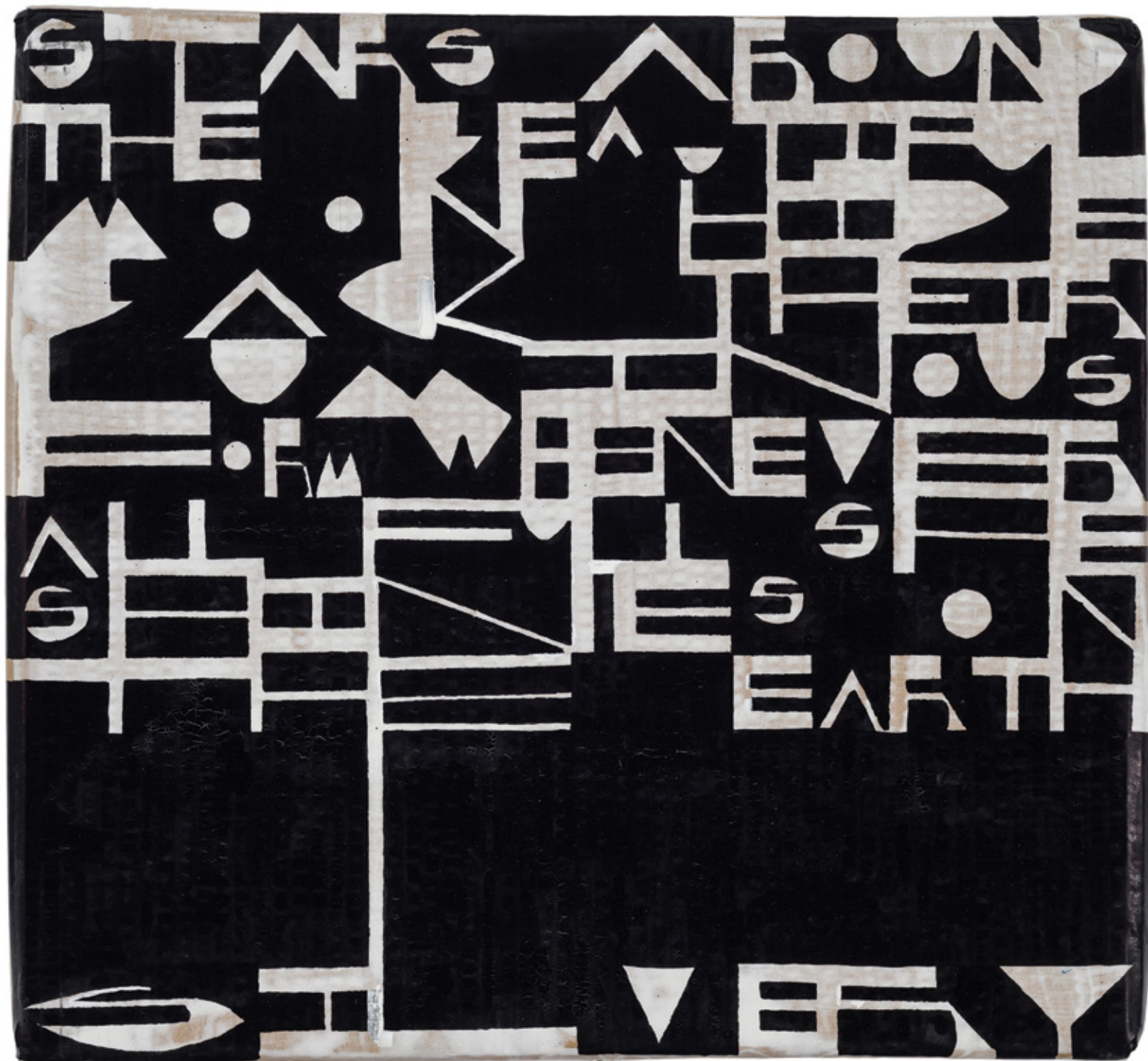
Roland Barthes « continu »

Le parcours mouvementé qu'on lit est celui d'engagements ou de désengagements forts, affectifs autant que réfléchis, car toujours guidés par un souci de justesse, souci qui trouve sa résolution dans une éthique de la forme : « *Si la critique n'est pas juste, elle engage forcément des gestes faux.* » C'est ce rapport de conséquence entre la vie intérieure et les gestes posés, entre la réflexion et l'action que s'efforce de penser le texte biographique. Samoyault met en lumière tout ce pan intérieur dans lequel se vit l'essentiel d'une vie, et qui, pour qui écrit, se révèle parfois à force de publications. Elle fait alterner le caractère déclaratif de Barthes dans ses énoncés et la réserve de sa personne dans la vie du monde et des prises de position publiques, même si dans celle-ci aussi il sut prendre fortement parti (pour Sartre, pour Brecht, pour le théâtre populaire de Jean Vilar, pour l'indépendance de l'Algérie, contre le régime du Général de Gaulle). Contre le discontinu du « dernier » Roland Barthes et de ses avatars précédents, elle restaure un personnage continu, donc intègre : dont la réticence même à se laisser porter par une pensée autre que la sienne façonne l'intégrité. Il n'est pas indifférent à ce titre qu'elle mentionne Jean-Pierre Martin, qui « *a bien montré, dans Éloge de l'apostat, combien ces vies sinueuses ou transfuges, marquées par le revirement, la métamorphose ou le déplacement, pouvaient aussi, contre toute attente, être des*

vies fidèles ». Chez Barthes comme chez Sartre, cette « *propension à la contradiction, à l'infléchissement, à la correction [est] à mettre au compte non d'une faiblesse mais d'une force de singularité de leur pensée* », d'une difficulté à s'aligner à des pensées existantes, surtout dogmatiques et destinées à rayer les différences, d'une disponibilité en revanche à l'égard des idées nouvelles, en particulier celles mises en circulation par le partage de l'amitié.

L'exercice difficile et périlleux de toute écriture de vie – et sans doute, de toute vie vécue – est de faire sens à la fois des instants et de la durée, de ne pas faire de celle-ci le simple fond de ceux-là, de ceux-là les points saillants qui mériteraient seuls d'être retenus au détriment du mouvement continu qui les organise. Barthes est un sujet à la fois privilégié et singulièrement délicat pour une telle reconstitution. Ce que donne à lire ce *Roland Barthes* est le meilleur de ce que l'on peut escompter d'une biographie : à travers l'impact du climat familial, des amitiés privées et des rencontres intellectuelles et politiques, le développement des idées, des influences et des lectures qui ont fait de l'individu né en 1915 une figure majeure du XX^e siècle. ■

karen
elaine
spencer



stars around the beautiful (extrait de *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, par Anne Carson), 2015
gesso et encre de chine sur carton, 30 x 36 cm
photo : Guy L'Heureux

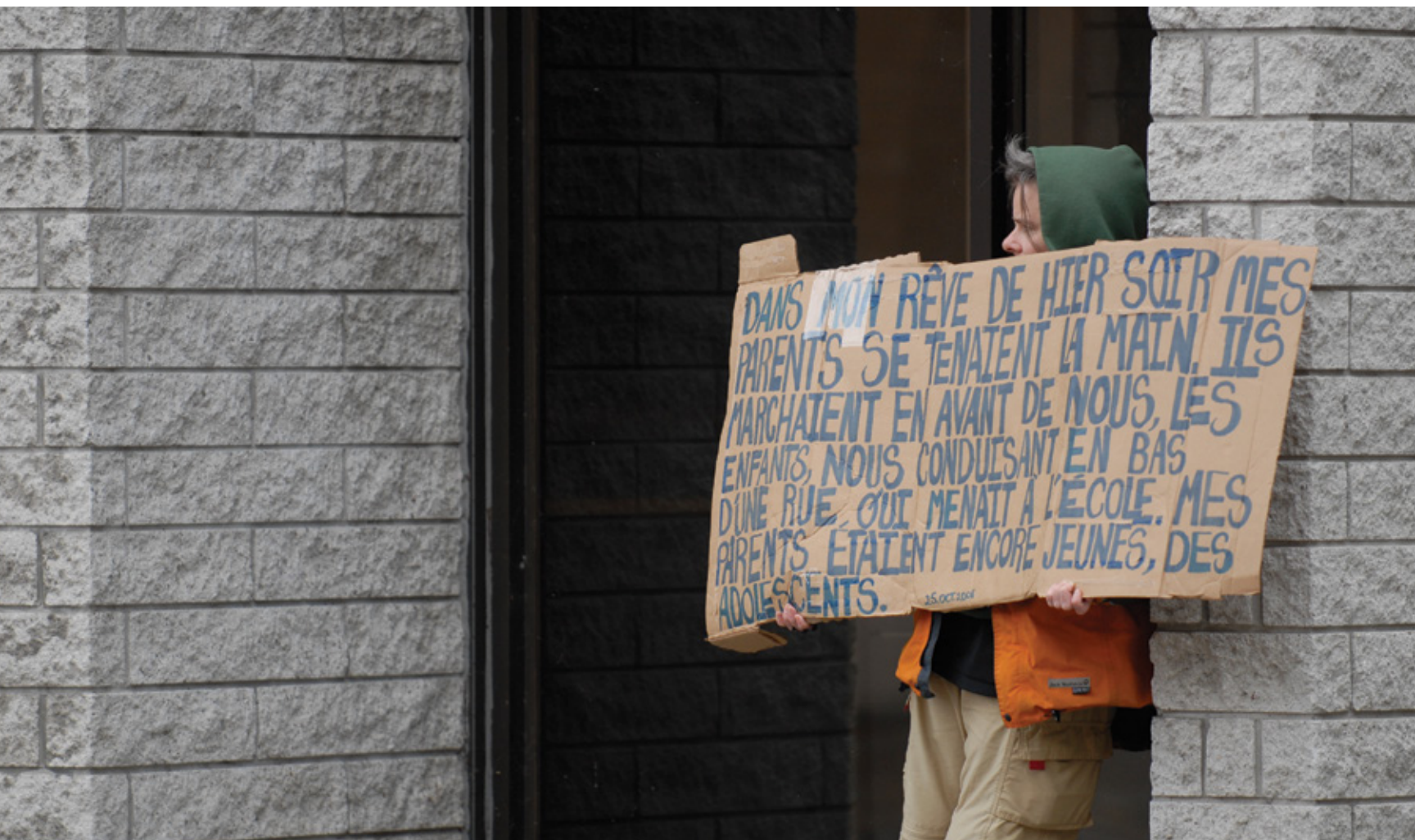


bread head, 2003
photo : Paul Litherland

**karen
elaine
spencer,
la poésie
et la flânerie
comme modes
de résistance**

par Ariane De Blois

dream listener / votre rêve dans mon oreille, le lobe, 2006
photo : Alain Dumais





la rue des rêves, paysages éphémères, 2008
en collaboration avec l'oeil dans l'front

**Sans finalité précise, [...] sa démarche sur le terrain
ne vise pas tant à compiler des résultats
ou à trouver des solutions qu'à affiner
une forme de sensibilité envers la vie des autres.**

relationships don't end just because you walk away. – sittin' with

j'ai rêvé que je t'aimais plus que la vie. – dream listener

C'est en grande partie à travers la durée que l'on peut mesurer la portée d'une pratique artistique prenant le contrepied de la logique néolibérale qui, depuis l'ère Reagan et Thatcher, vampirise de plus en plus toutes les sphères de la société, dont le milieu de l'art contemporain. Empruntant autant à l'art conceptuel qu'à la performance, la pratique de karen elaine spencer, qui se manifeste tout en lenteur et à travers la répétition de gestes souvent banals, s'impose comme un giron de résistance face à l'idéologie marchande qui infiltre de nombreuses pratiques artistiques. Tirillée selon ses propres dires entre le désir d'être poète et celui d'être peintre, l'artiste, originaire de la Colombie-Britannique et établie à Montréal depuis trente ans, s'adonne depuis plus d'une quinzaine d'années à la réalisation de projets qui interrogent, par leur forme comme par leur contenu, les structures sociales hiérarchiques et normatives qui régissent et polissent nos espaces citoyens, marginalisant brutalement ceux et celles qui n'arrivent pas – souvent financièrement – à se conformer. Alors que le rêve, envisagé comme un espace de création libre de toute contrainte productiviste, sert de muse à l'artiste, l'écriture et la flânerie sur lesquelles se fonde sa démarche lui permettent de déployer des projets allant du *spoken word* à l'art postal, en passant par l'art furtif et la performance dans l'espace public. Autant de projets dont le fil rouge cherche à tisser une réflexion sur la précarité, la vulnérabilité, l'exclusion et la marginalisation au sein de nos sociétés.

karen elaine spencer écrit généralement son nom en lettres minuscules, tout comme l'a fait avant elle le poète et peintre américain e. e. cummings, qu'elle affectionne particulièrement. Cette pratique, adoptée entre autres par des artistes et théoriciennes féministes, comme l'auteure militante afro-américaine bell hooks, tend à marquer un déplacement de l'individu vers le propos énoncé, de manière à contrecarrer la pensée hiérarchique qu'impose la capitalisation des lettres (notamment avec le pronom énonciatif « I » à la première personne du singulier dans la langue de Shakespeare), mais aussi la glorification des auteur.e.s dont la signature devient parfois

une marque de commerce. De fait, c'est toujours avec une certaine modestie, et souvent avec une très grande discrétion, que spencer signe ses « ouvrages », abandonnant ici et là des cartons poétiques dans l'espace public avec son projet *dream listener* (2006-2007) qui relate des bribes de rêves, ou encore se transformant en femme-sandwich au cœur de Manhattan, telle une simple messagère trimballant un panneau de carton avec l'inscription « *how many is too many ?* » (2013), qui attire l'attention sur le fléau new-yorkais de l'itinérance plutôt que sur sa propre personne. Toutefois, loin de se complaire dans un anonymat « complet » que l'on voit notamment se répandre à travers la prolifération de pseudonymes sur Internet et qui donne lieu à une vague déferlante de commentaires haineux, spencer ne cherche pas à se dédouaner de ses projets ; elle assume pleinement la responsabilité qui vient avec une signature et assure toujours sa traçabilité, même avec ses interventions furtives, largement documentées sur son site web (<https://likewritingwithwater.wordpress.com>).

Plus qu'une simple méthode de création artistique, la flânerie s'impose pour karen elaine spencer comme un mode de vie. Pour son projet *metro rider*, réalisé en 2004, l'artiste a passé 598 heures et 28 minutes sur une période de six mois à naviguer dans les rames du métro de Montréal, ses billets estampillés attestant de ses allées et venues. À contre-courant du rythme effréné et des parcours prédéfinis que les impératifs économiques actuels tendent – et réussissent – à nous imposer, l'artiste pratique l'errance pour mieux appréhender le monde et s'inscrire dans les interstices de la cité. Parce qu'elle place l'observation lente d'un environnement donné et l'oisiveté à la source de sa créativité, la posture de flâneuse assumée par spencer se rapproche certainement de celle du flâneur moderne qui s'est largement imposée, notamment par les poèmes de Baudelaire et les romans de Balzac, comme une figure masculine et bourgeoise associée aux artistes, poètes et dandys parisiens du XIX^e siècle. Mais l'artiste s'en détache assurément, d'une part puisqu'elle est une femme et, d'autre part, parce que la flânerie n'est pas conçue uniquement comme une manière de se fondre dans l'espace public pour mieux le capturer, mais également comme une modalité trouble et subversive de par la suspicion que peut susciter cette présence de nature non utilitariste.

sittin' with cabot square, 2013



sittin', 7a'11d, 2011
photo: Henry Chan



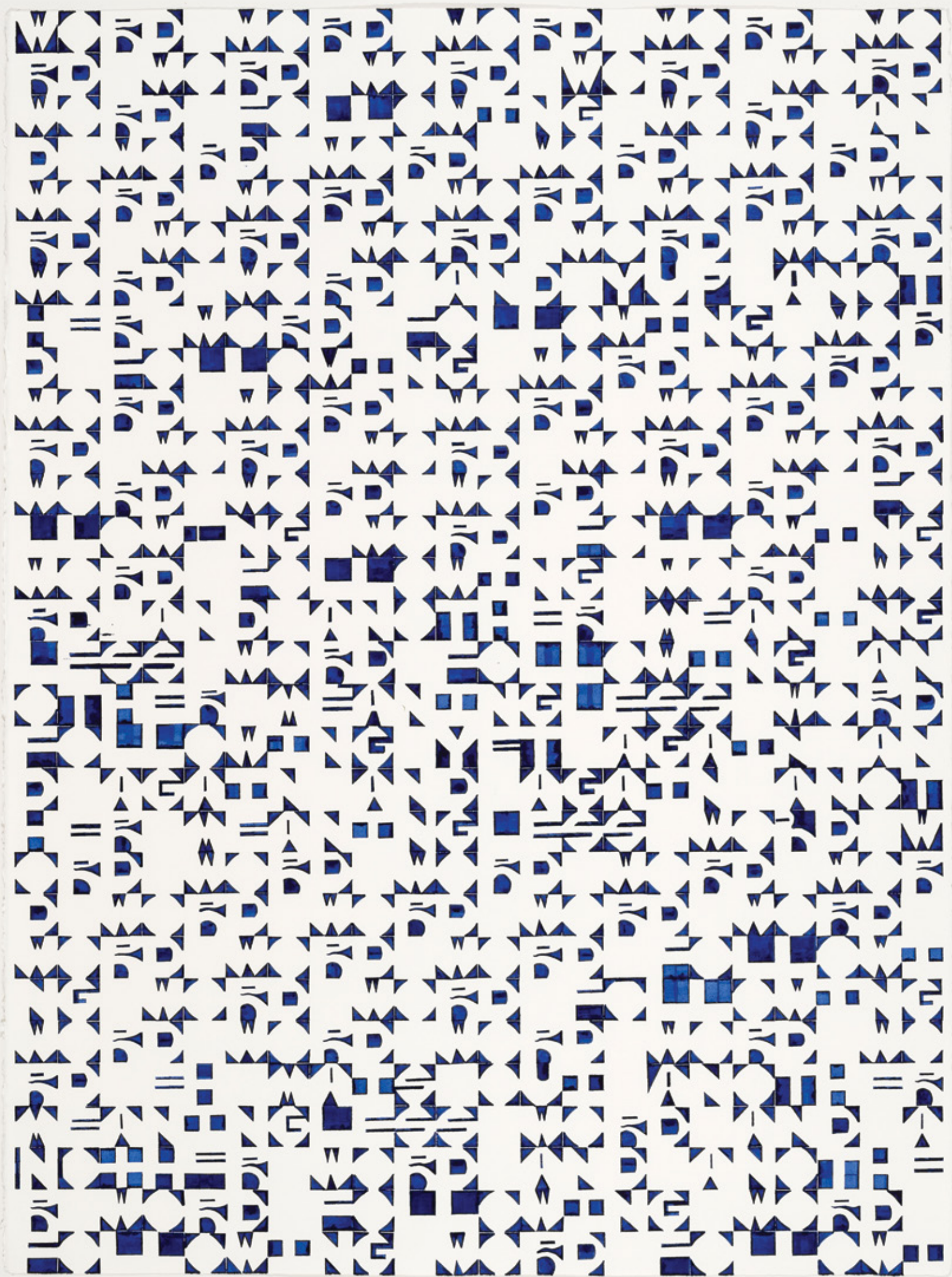
sittin' with cabot square, 2012
encre sur papier, 20 x 27 cm

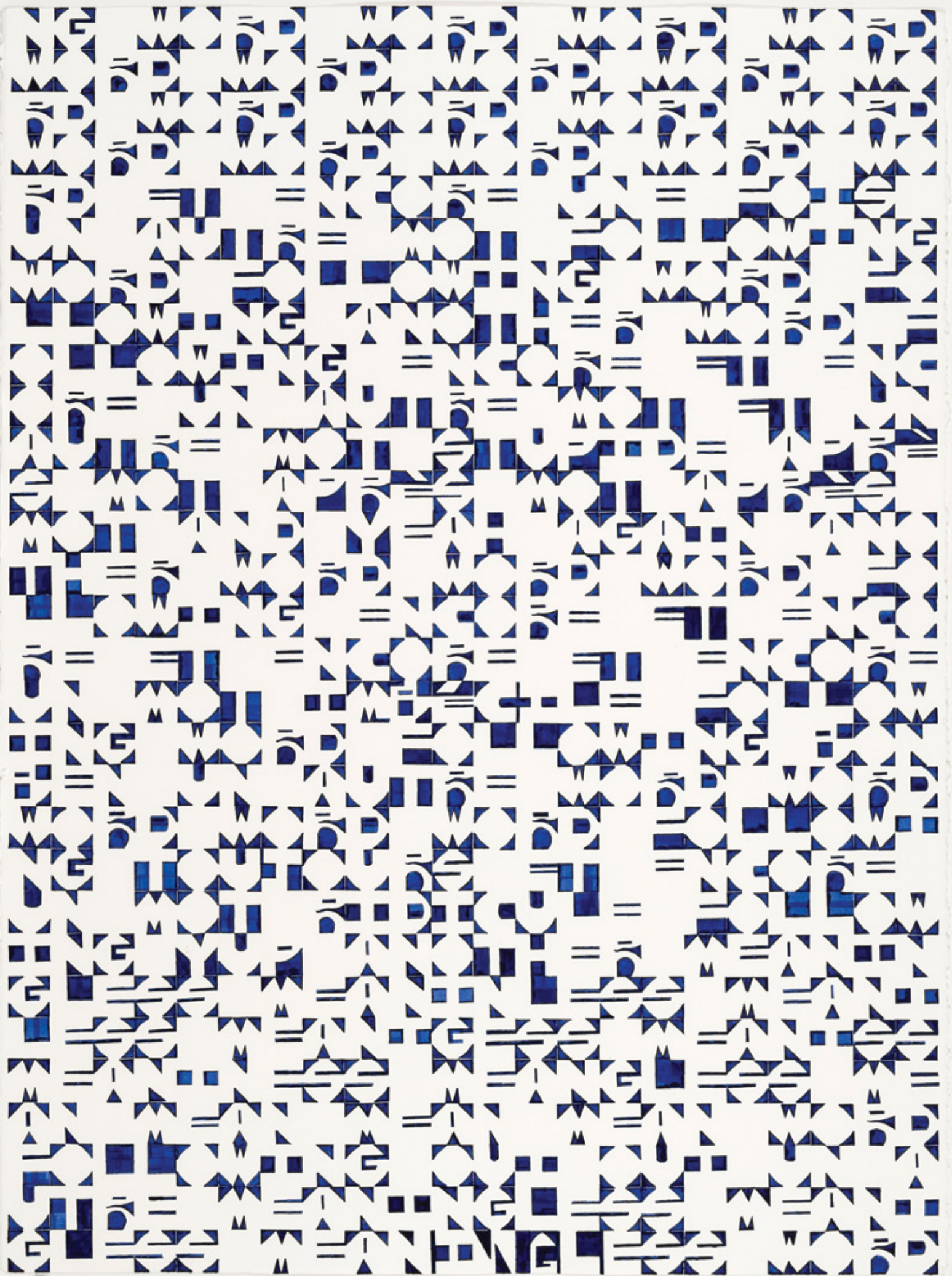


Ainsi, pour *loiterin'*, réalisé en 2003, spencer a embauché des performeurs et performeuses pour traîner simultanément, pendant un total de 27 heures, dans trois endroits différents de Montréal, soit la Place Ville Marie, la station de métro Villa-Maria et une intersection du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Cette intervention visait notamment à réfléchir sur le partage du territoire et la régulation de l'espace public, en rappelant par exemple dans le contrat signé par les collaborateurs que le flânage est une infraction punissable inscrite dans le Code criminel canadien. Loin d'être anodins, les trois lieux ont été sciemment choisis par l'artiste pour des raisons qui leur sont spécifiques : la Place Ville Marie car elle a été déclarée susceptible d'être attaquée par des terroristes suite aux attentats du 11 septembre 2001 ; la station de métro Villa-Maria car deux agents de sécurité de la STM y avaient récemment battu jusqu'à le rendre inconscient Winston Roberts, un jeune Noir de dix-neuf ans qui flânait sur les lieux ; et enfin le quartier Hochelaga-Maisonneuve car il est réputé pour sa grande pauvreté et son taux élevé d'itinérance. Ce projet, visant entre autres à questionner l'accroissement des effectifs de sécurité dans nos espaces communs et le profilage racial et social qui en découle, s'est avéré fort révélateur. Si les flâneurs ont été interrogés quant à leur présence par les agents de sécurité à la Place Ville Marie, les jeunes habitués de la station

Villa-Maria les ont pris pour des policiers en civil et ils sont passés inaperçus dans Hochelaga-Maisonneuve, rejoignant le rang des vagabonds habituels du quartier.

Toujours en cours de réalisation, le projet *sittin' with*, entamé au printemps 2012 durant la grève étudiante, explore pour sa part le microcosme urbain du square Cabot, dans le quartier Ville-Marie à Montréal, où vivent et se retrouvent des sans-abris, des toxicomanes et des personnes souffrant de maladie mentale. spencer y a fait près de deux cents visites jusqu'à maintenant. Généralement accompagnée de son chien, elle s'assoit sur un banc pendant de longues heures et discute, lorsque l'occasion se présente, avec des habitant.e.s du lieu, faisant ainsi peu à peu, elle aussi, partie du paysage. Si l'artiste est encore indécise quant à la finalité de son projet, elle se sert d'un blogue comme journal de bord pour documenter de manière imagée ses allées et venues au square. Après chacune de ses visites, elle écrit dans son journal électronique une courte pensée en anglais, comme celle mise en exergue de ce texte, inspirée par son expérience de la journée. Elle note également la météo du jour et joint une découpe de presse d'un quotidien francophone, inscrivant ainsi ses déambulations dans un temps synchronique. Le fait de partager une proximité physique avec les résident.e.s du square, en *s'assoyant avec eux et elles*, a permis à l'artiste d'être





témoin de nombreux gestes de tendresse et de solidarité entre les individus occupant le lieu. Sans finalité précise, comme peut l'être par exemple une observation anthropologique à des fins scientifiques, sa démarche sur le terrain ne vise pas tant à compiler des résultats ou à trouver des solutions qu'à affiner une forme de sensibilité envers la vie des autres, pouvant potentiellement se permuer en œuvre d'art.

Fascinée également par le traitement de l'information et le choix des mots véhiculés par les journalistes, spencer prolonge, pourrait-on dire, sa flânerie dans les méandres des médias actuels, par la consultation quotidienne de journaux papiers et électroniques et l'écoute de la radio. Si l'on adhère à l'idée, défendue par Guy Debord dans son célèbre ouvrage *La société du spectacle* paru en 1967, selon laquelle la surabondance d'images et le traitement superficiel de l'information participent à l'aliénation des populations dans la mesure où la représentation d'une « pseudoréalité » entièrement construite se substitue au monde réel, l'investigation que mène spencer dans l'univers médiatique lui permet de poursuivre son travail d'observatrice au cœur même des dispositifs qui forgent et façonnent notre perception du monde et qui contribuent de surcroît, notamment en attisant nos peurs, à l'individualisation de notre société.

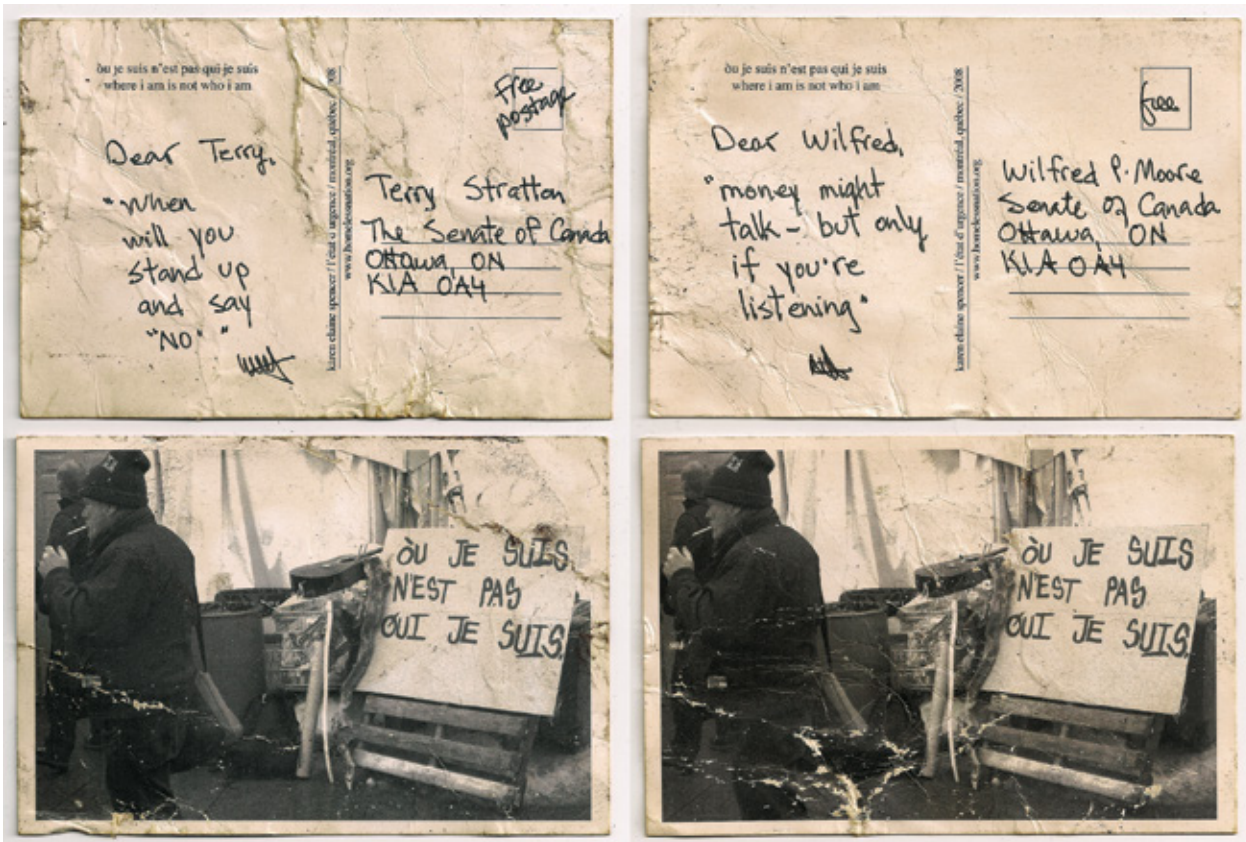
Son projet *i maintain*, présenté à la Galerie B-312 à l'automne 2015, revient sur le décès tragique de Naima Rharouity, cette Montréalaise d'origine marocaine morte étranglée par son hijab après que ce dernier se soit malencontreusement coincé dans le mécanisme d'un escalier roulant de la station de métro Fabre. Ce drame humain, arrivé en plein débat sur la Charte des valeurs québécoises proposée par le gouvernement péquiste (qui visait notamment à légiférer sur le port de signes religieux dans la fonction publique), a suscité une chaîne de réactions hostiles et antimusulmanes, relayées par les médias sociaux et les sections de commentaires des journaux, mais aussi par certain.e.s journalistes. Allant formellement à l'encontre de tout procédé de « spectacularisation », le projet de spencer cherche à humaniser cette femme inconnue, devenue symbole et dont la mort a été détournée et instrumentalisée pour discuter des « dangers » du voile islamique et du terrorisme. Pour tisser et recadrer le récit entourant

sa mort, spencer a choisi de réaliser une œuvre textuelle à forte teneur graphique. Elle retranscrit en alternance des extraits de journaux rapportant la nouvelle de sa mort et des statistiques des mots les plus cités sur le web concernant cette affaire, auxquels s'ajoutent des extraits du roman *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet qui portent sur la question de l'uniforme et des notes personnelles prises à l'époque où, tout comme Rharouity, elle avait des enfants en bas âge. Son œuvre, composée de quatre grands feuillets manuscrits, accompagnés d'un enregistrement audio où l'artiste récite les extraits choisis, s'expérimente dans la durée. Comme dans ses récents projets *pourrait être fait* (2015) et *letters home* (2013-15), la retranscription manuscrite réalisée par l'artiste, constituée uniquement de lettres majuscules et dénuée de ponctuation, rend la lecture du texte fastidieuse et demande un effort de décryptage, ce qui situe son travail aux antipodes des pratiques médiatiques qui, avec leurs grands titres et leurs images-chocs, prémâchent l'information pour la rendre accrocheuse et rapidement consommable. En reprenant par exemple textuellement des grands titres de journaux, avec son projet *headlines* (2014), spencer suit son procédé particulier d'écriture et insiste sur le poids des mots. Finalement, quiconque ne s'adonne pas au déchiffrement de *i maintain* la confond avec une œuvre abstraite, visuellement intéressante mais impénétrable, ce qui rend impossible le détournement ou la récupération de son propos.

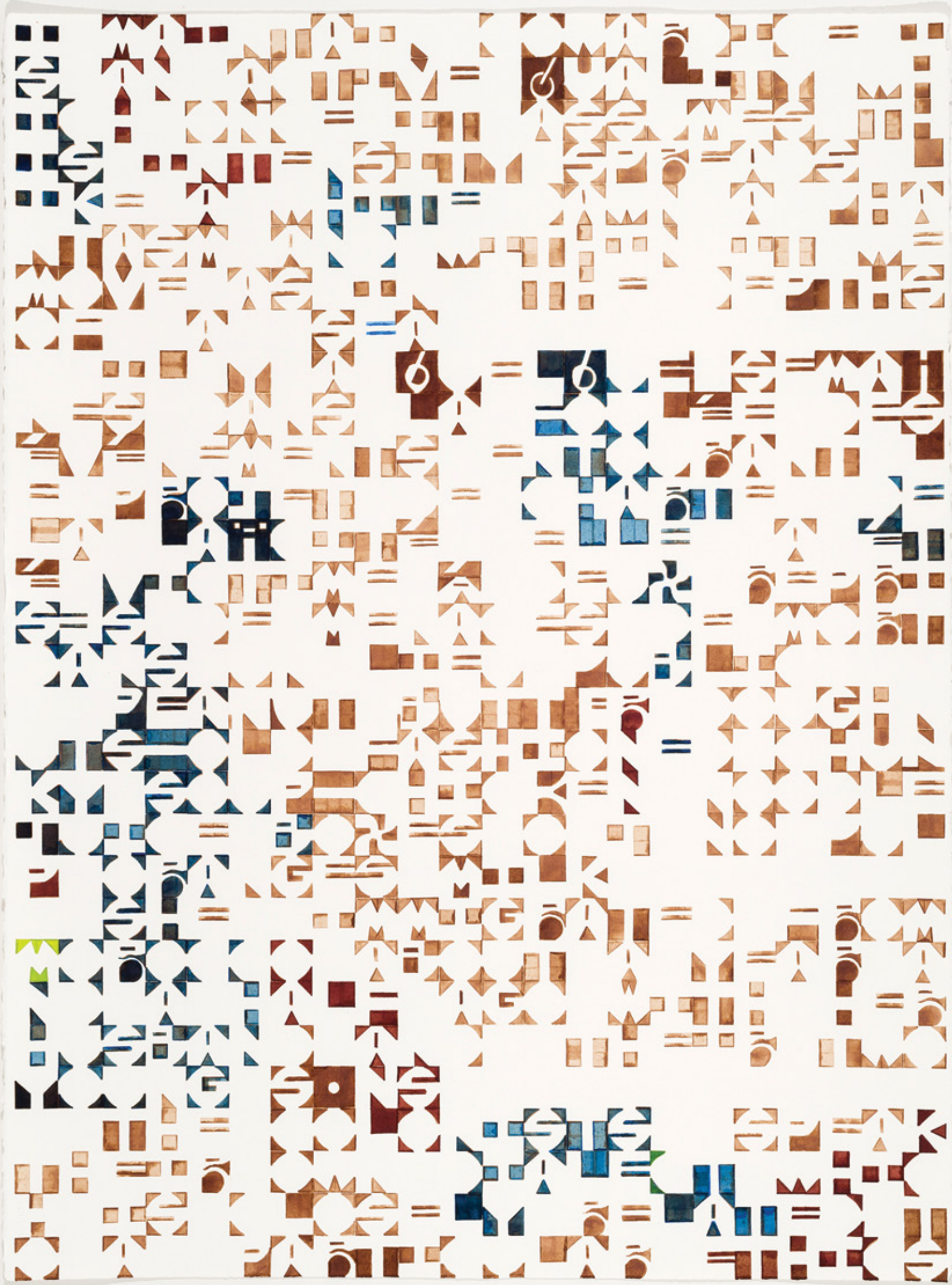
Loin de prétendre pouvoir bouleverser avec de grands éclats le système néolibéral et ses conséquences, souvent désastreuses sur le plan des relations humaines, le travail de karen elaine spencer se présente modestement comme un espace obstinément insoumis à la logique du marché. Travaillant lentement, souvent dans l'ombre, l'artiste poursuit avec cohérence une pratique profondément motivée par la conviction que la valeur des vies humaines n'est aucunement réductible à la valeur monétaire des individus ou à leur conformité sociale. C'est ainsi que spencer prend le temps aussi bien d'envoyer des cartes postales avec la mention « où je suis n'est pas qui je suis » à Stephen Harper et à la communauté politique de Calgary (*harper's canada*, 2011) que de confectionner des lits à partir de pains blancs tranchés (*bread-bed*, 2005), pour nous rappeler que certain.e.s vivent et dorment dans la rue.



loiterin', station Villa-Maria, 2003
photo : Paul Litherland



transient traces, 2010-2012



PETIT PANORAMA DU RÉALISME SPÉCULATIF

PIERRE-ALEXANDRE FRADET ET TRISTAN GARCIA

Les membres fondateurs du réalisme spéculatif en tant que mouvement philosophique constitué ont été Quentin Meillassoux, Graham Harman, Ray Brassier et Iain Hamilton Grant. Plus qu'un mouvement embryonnaire, le mode de pensée auquel ils ont donné le branle dépasse aujourd'hui les frontières de la philosophie et s'exprime dans les domaines les plus variés : la politique, l'art, l'écologie, l'informatique... Si l'acte de naissance du mouvement correspond à un colloque tenu à Londres en 2007, le rejeton qui en a résulté n'est pas unique mais multiple, tissé de nombreux embranchements et parcouru par des fissures de plus en plus visibles, Ray Brassier allant même jusqu'à remettre en question son appartenance à ce courant. La pensée spéculative est à vrai dire si diversifiée qu'on la fait parfois communier avec celle de prédécesseurs plus ou moins lointains. Ici, on évoque souvent le nom de Bruno Latour, dont l'*Actor-Network Theory* prend en compte tout autant le monde humain que les objets non humains, mais aussi ceux de Schelling, Bergson, Whitehead, Laruelle et Badiou, dont certains ont voulu penser le réel tel qu'il est en dehors des conditions subjectives pour y accéder.

EN QUOI CONSISTENT LES VISÉES DU RÉALISME SPÉCULATIF ? SOUS CETTE EXPRESSION À DOUBLE ENTRÉE, ON RENCONTRE DEUX DES TERMES LES PLUS ÉQUIVOQUES DU VOCABULAIRE PHILOSOPHIQUE.

En usant de la métaphore de la tectonique des plaques, on pourrait presque dire que le terrain du réalisme spéculatif est né de la rencontre de deux continents contemporains, celui des modèles de Latour et celui de l'ontologie de Badiou. À mesure que les pensées proches

de Latour (anthropocène, tournant ontologique de l'anthropologie contemporaine, ontologies orientées vers l'objet) et que les pensées proches de Badiou (matérialisme contemporain, tenants de l'hypothèse communiste) ont dérivé de nouveau loin l'une de l'autre, l'unité du réalisme spéculatif s'est fissurée. Sur la question de la continuité ou de la discontinuité zooanthropologique, par exemple, le continent latourien (Harman, Stengers, Descola) s'attache aux entités hybrides et à tout ce qui brouille puis efface le propre de l'homme, tandis que les pensées de Badiou ou de Meillassoux tiennent à la distinction entre ce qui vit et ce qui pense, et à l'événement radical qu'est l'émergence de la pensée humaine. En tant que mouvement constitué, le réalisme spéculatif aura peut-être été la rencontre fortuite, qui aura duré un peu moins d'une décennie, entre deux continents de la pensée contemporaine, étrangers l'un à l'autre. Le terrain d'entente philosophique qu'il aura désigné pour un temps ne cesse pas pour autant d'être d'actualité.

Deux termes équivoques

En quoi consistent les visées du réalisme spéculatif ? Sous cette expression à double entrée, on rencontre deux des termes les plus équivoques du vocabulaire philosophique. Le concept de « réalisme » renvoie en l'occurrence surtout aux objets tels qu'ils sont indépendamment de l'esprit humain : les chaises, les arbres, la terre, le feu. Alors que la philosophie postkantienne a eu tendance à réduire le monde à ce qui apparaît sur la scène de la conscience, les réalistes spéculatifs affirment l'existence d'une réalité extramentale et tentent de s'y ménager un accès. Quant au terme « spéculatif », il ne doit pas nous induire en erreur. Bien qu'il désigne dans la langue courante les discours théoriques portant sur des objets abstraits, intangibles ou immatériels, il revêt un autre sens dans l'expression « réalisme spéculatif ». Au lieu de renouer avec la question

du surnaturel et de vouloir recréer, comme l'indique Kant dans la *Critique de la raison pure*, un « *champ de bataille où se développent [d]es conflits sans fin* » en s'interrogeant à propos de Dieu, des anges ou de la Trinité, les réalistes spéculatifs évitent ce genre de questions pour chercher plutôt à atteindre rationnellement la sphère non humaine. C'est pourquoi Quentin Meillassoux nomme « *spéculative toute pensée prétendant accéder à un absolu en général* » et précise que « *toute spéculation n'est pas métaphysique* » : chez lui, spéculer implique de rechercher une vérité qui ne soit pas relative aux conditions de possibilité, sans être forcément de nature théologique (*Après la finitude*, Seuil, 2006).

C'EST UNE CHOSE DE DIRE QU'ON NE PEUT SE SORTIR DE SOI, C'EN EST UNE AUTRE D'AFFIRMER QU'ON PEUT EN DÉDUIRE QU'IL N'EXISTE STRICTEMENT RIEN EN DEHORS DE L'HORIZON DE LA CONSCIENCE.

Là apparaît d'ailleurs l'un des principaux objectifs qu'on peut attribuer au réalisme spéculatif : il tente de dégager une alternative au dogmatisme prékantien et au criticisme de Kant. Au dogmatisme prékantien (Aristote, Thomas d'Aquin, saint Augustin...), les réalistes spéculatifs reprochent d'avoir sombré dans l'irrationalité en s'exprimant librement sur les objets qui dépassent notre pouvoir de connaître. À Kant, ils reprochent d'avoir rendu impossible la connaissance du réel, c'est-à-dire de l'objet tel qu'il est en dehors des conditions de possibilité que lui impose le sujet (l'espace, le temps, l'entendement), parce que personne n'est en mesure de *se sortir de soi* pour connaître l'objet en lui-même. L'impossibilité de s'abstraire de sa finitude conduit en effet Kant et ses héritiers à se détourner du réel pour se recentrer plutôt sur l'étude des conditions que le sujet impose à ce réel.

Les réalistes spéculatifs cherchent à faire contrepoids à ce geste de détournement et à la position qui s'y rattache. Proposant une définition désormais canonique, Quentin Meillassoux baptise cette position le « *corrélationalisme* », c'est-à-dire « *l'idée suivant laquelle nous n'avons accès qu'à la corrélation de la pensée et de l'être, et jamais à l'un de ces termes pris isolément* ». Pour illustrer cette position, les exemples sont légion. De Husserl à Quine

et Derrida, en passant par Michel Henry et Wittgenstein, on présuppose en tous les cas une certaine *corrélacion* entre deux termes au lieu d'affirmer la possibilité d'un rapport immédiat au réel. Ce primat de la corrélation s'exprime de façon particulièrement palpable chez le « *co-constructiviste* » Edgar Morin, qui explique en entretien avec Daniel Bougnoux et Bastien Engelbach qu'il existe une « *collaboracion du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité* ».

Vers une sortie du cercle corrélationnel

L'un des principaux défis du réalisme spéculatif consiste à tenter de répondre à l'argument du « *cercle corrélationnel* », qui irrigue un vaste secteur de la philosophie moderne et contemporaine. En apparence imparable, cet argument peut être formulé très simplement ainsi : on ne peut connaître le réel en soi sans en faire un objet de pensée. Hegel disait d'ailleurs à l'époque, dans une phrase savoureuse de la *Phénoménologie de l'esprit* que reprend Meillassoux dans *Après la finitude*, que « *nous ne pouvons "surprendre" l'objet "par-derrière", en sorte de savoir ce qu'il serait en lui-même* ».

Or, chez Graham Harman, il est clair qu'il s'avère injustifié de réduire l'ontologie (l'étude de la réalité) à l'épistémologie (les moyens par lesquels on la connaît). C'est une chose de dire qu'on ne peut se sortir de soi, c'en est une autre d'affirmer qu'on peut en déduire qu'il n'existe strictement rien en dehors de l'horizon de la conscience. Tout l'effort de Graham Harman consiste ainsi à chercher non seulement à réfuter ceux qui concluent qu'il n'y a rien en dehors de la subjectivité parce qu'on ne peut pas s'en abstraire, mais également à montrer qu'on peut tenir à bon droit certains discours sur le réel. Pour souligner l'importance du monde extramentale, Graham Harman fait tomber le couperet sur ce qu'il appelle les « *philosophies de l'accès* », plus captivées par notre mode d'accès aux choses que par les choses. Il propose pour sa part une « *ontologie orientée vers l'objet* » destinée à remplacer les ontologies qui se condamnent à proposer « *une pensée de notre pensée des choses* ». Non pas qu'il cherche à renouer avec un réalisme naïf ou un naturalisme inconscient de l'intervention du sujet dans le processus de connaissance. Sa position consiste à admettre que les objets extramentaux existent, qu'ils entretiennent entre eux des relations irréductibles à celles qu'ils ont avec les êtres humains et que, bien que ces objets et leurs relations ne soient pas immédiatement ou intégralement accessibles

à nous, ils se dévoilent néanmoins de façon indirecte et partielle. Harman s'en prend ainsi au privilège accordé traditionnellement à la relation sujet/objet, qui a occulté la relation que peuvent avoir entre eux les objets (comme par exemple le feu et le coton, l'eau et la roche, la poussière qui s'accumule sur une malle au grenier pendant notre absence, etc.).

Chez Quentin Meillassoux, trois autres raisons sont invoquées pour justifier la nécessité de sortir du cercle corrélationnel et retrouver le « *Grand Dehors* ». Tout d'abord, le primat accordé à la corrélation sujet/objet a pour effet de nous cantonner dans l'étude des conditions à travers lesquelles l'objet nous est donné dans l'expérience. Parce que seule la sphère anthropologique devient un objet d'étude pertinent dans la modernité, notre champ de connaissance se trouve réduit au minimum et alimente le sentiment d'être « *claustré* », d'après l'expression de Meillassoux, au sein des conditions subjectives d'accès.

Ensuite, il convient de s'intéresser au réel lui-même pour légitimer les « *énoncés ancestraux* ». Ces énoncés sont ceux que formulent les scientifiques intéressés par les « *événements antérieurs à l'avènement de la vie comme de la conscience* ». Ils portent sur un espace coupé de tout sujet connaissant, donc de toute corrélation sujet/objet possible.

EN L'ABSENCE DE CONTRAINTES QUANT AUX OBJETS CONSIDÉRÉS COMME ONTOLOGIQUEMENT PERTINENTS, TOUS LES OBJETS ET TOUS LES CORPUS PEUVENT D'AILLEURS SERVIR AUX RÉALISTES SPÉCULATIFS.

Enfin, Meillassoux est d'avis qu'il faut s'attacher à montrer comment atteindre rationnellement le monde en soi pour éviter de s'abîmer dans l'irrationalisme. En suggérant que la raison est impuissante à faire connaître la chose en soi, Kant aurait nourri l'idée que seule la foi est en mesure d'y donner accès, si bien que plusieurs penseurs religieux auraient peu à peu récupéré cette idée afin « *d'établir le droit égal et exclusif de la piété quelconque à viser la vérité dernière* ». Par conséquent, le rationalisme de Kant en serait venu paradoxalement à exacerber

une forme d'irrationalisme et de fidéisme. Pour combattre ce phénomène, Meillassoux cherche à déterminer la façon dont on peut parvenir à connaître ce qui existe en dehors du cercle corrélationnel, tout en tenant compte de l'existence d'un sujet connaissant. Cette recherche l'amène à prétendre qu'une seule chose est absolument nécessaire : la contingence, c'est-à-dire la possibilité que les régularités de la nature s'effondrent du jour au lendemain.

Dans un passage court mais d'une grande densité conceptuelle d'*Après la finitude*, il explique que la contingence est absolue dans la mesure où elle doit être présupposée implicitement par tous, y compris par les corrélationnistes. Bien que plusieurs auteurs avant Meillassoux aient fait une large place à la contingence, ce concept reçoit une signification singulière et unique chez lui. En l'occurrence, il ne renvoie pas à notre incapacité à prouver l'existence de lois en raison de notre finitude (comme c'est le cas chez Hume), mais plutôt au savoir de la très réelle absence de lois de la nature. En disant que le monde est en soi contingent, Meillassoux ne se contente pas de réitérer l'idée selon laquelle le monde est changeant et labile, plutôt que réifié ; soucieux d'éviter de poser l'existence d'un étant nécessaire, ce qui le conduirait à endosser le traditionnel mais désuet principe de raison, il se libère à la fois des principes de l'éternel retour du même (classicisme) et de l'éternel retour de l'autre (modernité et postmodernité), puis affirme que le cours des choses est en soi si ouvert qu'il n'implique *ni* un primat de la stabilité *ni* un primat du devenir.

Diversité des approches

En dépit des forts liens qui existent entre le réalisme spéculatif et la sphère philosophique, ce mouvement s'exprime bien au-delà de cette sphère. De fait, un très vaste pan de l'activité artistique présuppose le caractère incontournable du cercle corrélationnel et, à cet égard, appelle une attention critique de la part des réalistes spéculatifs – qu'ils soient philosophes ou artistes. Ainsi, par ses célèbres *readymades*, Marcel Duchamp a voulu rendre évidente la part de subjectivité qui conditionne l'appréciation de toute œuvre d'art, et Umberto Eco, dans *L'œuvre ouverte*, a affirmé le caractère inévitable de la médiation subjective dans l'expérience artistique, de sorte qu'il a frayé la voie à la pratique de la surinterprétation. Non moins fascinés par la médiation sujet-objet plutôt que par l'objet lui-même ont été les artistes dont les travaux mettent en évidence le rôle de l'observateur face à une œuvre ou

l'importance du contexte institutionnel dans la production de sens. Il en découle au xx^e siècle un désintérêt croissant à l'égard de la notion de représentation (bientôt remplacée par celle de présentation) et un intérêt grandissant pour le concept d'autoréférentialité.

De Nelson Goodman à Arthur Danto, dans la tradition analytique, ou même chez Adorno, dans la tradition dialectique et critique, la critique de la représentation et de l'expression est devenue un lieu commun de l'esthétique moderne : confondue avec l'imitation ou la figuration, en tout cas avec la présentation de quelque chose d'absent, la représentation n'est plus l'attribut des œuvres d'art. On lui a préféré le plus souvent l'idée plus large de signification, ou l'un de ses avatars, qui n'est plus une qualité des œuvres elles-mêmes, mais un rapport complexe associant l'œuvre à son interprète. L'herméneutique des œuvres a consisté peu à peu à faire de leur réception une composante indiscernable de leur création : celui qui voit ou qui lit l'œuvre la fait au moins autant que celui qui la produit. En art comme dans les théories de la connaissance, penser l'indépendance de l'objet vis-à-vis de son appréhension devenait donc un résidu naïf de réalisme dogmatique.

À rebours de ces idées répandues dans les sphères artistique et philosophique, les penseurs spéculatifs se singularisent en prenant à tâche de caractériser *en priorité* le monde. L'intérêt marqué pour le monde objectal transparait de façon nette chez les philosophes qui élaborent des « ontologies plates », soucieuses de mettre sur un pied d'égalité la totalité des choses (les tables, les contradictions, l'être humain, les animaux...) afin de leur accorder un égal droit à l'existence. Qu'ils pensent tous les objets du monde à l'aune de l'intensité dans la lignée de Bergson, Deleuze et De Landa, ou qu'ils tiennent compte à la fois du devenir intensif et de son extériorité, leur objectif est de créer une ontologie inclusive qui évite de reléguer certains objets dans la sphère de l'indicible (le « *Tout-Autre* »). En l'absence de contraintes quant aux objets considérés comme ontologiquement pertinents, tous les objets et tous les corpus peuvent d'ailleurs servir aux réalistes spéculatifs. Or, si cette « libéralité » ontologique est bel et bien observable chez plusieurs auteurs, elle n'est pas pour autant un trait commun à l'ensemble des pensées spéculatives. L'ontologie de Ray Brassier, par exemple, est si peu inclusive qu'elle n'accepte qu'une seule réalité : le néant. Brassier destitue en effet le primat accordé à la corrélation en assumant une position rigoureusement nihiliste. Ce nihilisme entre en conflit avec

la position d'autres réalistes spéculatifs, notamment celle d'Iain Hamilton Grant, dont la réinterprétation de Schelling le fait abonder dans le sens d'un certain vitalisme.

L'objectif du présent dossier n'est pas d'ériger une frontière étanche entre les différents courants et sous-courants du réalisme spéculatif et d'établir qui se situe « du bon côté » de la frontière. Il reviendra au lecteur de faire lui-même la part de ce qui lui semble le plus digne d'attention parmi les diverses tendances évoquées ici. Que ce lecteur en soit averti : il trouvera dans les pages suivantes des textes dont certains prennent pour objet une œuvre qui penche davantage vers l'un ou l'autre des deux versants du mouvement étudié : ou bien l'aspect réaliste, ou bien l'aspect spéculatif. Les affinités réalistes sont à vrai dire décelables chez plusieurs philosophes contemporains qui ne sont pas forcément, ou à proprement parler, des réalistes spéculatifs. Mentionnons par exemple Maurizio Ferraris, auteur d'un manifeste dans lequel il s'en prend aux positions idéalistes et constructivistes ; Markus Gabriel, qui se détourne des conditions d'accès et rejette la notion totalisante de monde ; Paul Boghossian, critique du relativisme et partisan d'une forme d'objectivisme ; Jocelyn Benoist, pourfendeur de la thèse moderne selon laquelle la représentation est une sorte d'écran déformant qui dénature la connaissance. Quant aux auteurs qui inclinent davantage vers la dimension « spéculative », on peut signaler entre autres le philosophe québécois Brian Massumi et la philosophe belge Isabelle Stengers, représentants du pragmatisme spéculatif. Leur position tend à concilier un certain constructivisme (que rejettent vigoureusement divers penseurs réalistes) et une préoccupation à l'égard de ce qui transcende l'horizon humain.

En faisant cohabiter ici des textes qui portent tantôt sur le réalisme spéculatif, tantôt sur l'un de ses deux versants (le réalisme ou la spéculation), tantôt encore sur la relation qu'entretient ce mouvement fissuré avec l'art, nous souhaitons rendre évidente la diversité d'approches qui le caractérise, de même que la façon dont l'art peut devenir une intéressante porte d'accès aux développements qui l'entourent. ■

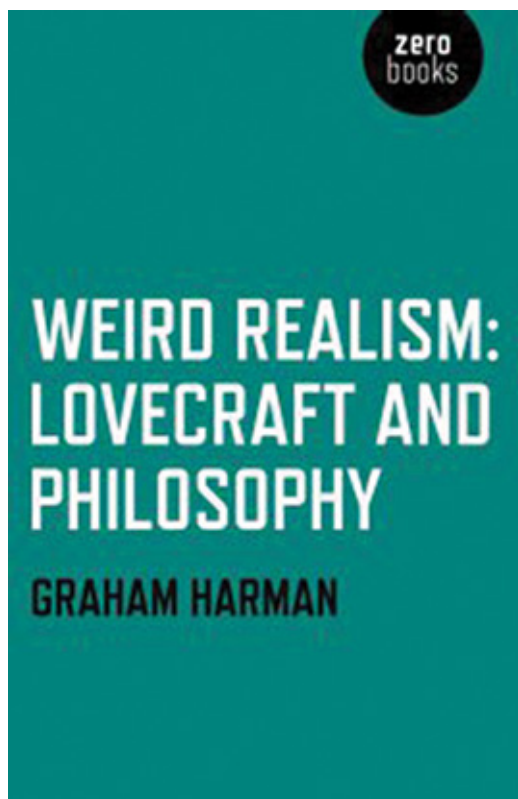
LOVECRAFT ET LA STUPIDITÉ DU CONTENU ESTHÉTIQUE

PAR TRISTAN GARCIA

WEIRD REALISM : LOVECRAFT AND PHILOSOPHY

de Graham Harman

Zero Books, 277 p.



S'il existe ou a existé une authentique esthétique du réalisme spéculatif, celle-ci est sans doute à chercher dans l'œuvre de H.P. Lovecraft, seul artiste pour lequel tous les philosophes de ce mouvement ont marqué un certain intérêt, et qui est devenu depuis les années quatre-vingt-dix l'objet d'un petit courant de pensée : les « études horribles », ou études lovecraftiennes, à la croisée du réalisme spéculatif, des études de Nick Land, de la *dark speculation* de Reza Negarestani et des essais de l'écrivain et théoricien Thomas Ligotti¹.

En admettant que l'unique point commun des courants du réalisme spéculatif est la contestation de la corrélation nécessaire entre l'être et la pensée, et l'intérêt pour l'indifférence de l'être à la pensée, on peut estimer que sa réalisation esthétique tient dans la reformulation horrifique du sublime kantien : le spectacle de l'indifférence radicale de la Nature à l'égard de la subjectivité. La découverte fascinée et horrifiée de ce qui dépasse notre entendement, de ce qui excède le pouvoir de la représentation et de la conceptualisation. Cette révélation d'un pouvoir supérieur de la Nature, qui rend la subjectivité contingente et qui compte pour rien notre présence au monde, se concrétise dans les descriptions par Lovecraft, à l'origine de l'horreur moderne (en littérature et au cinéma, de *Alien* à *The Thing*), de choses dont on peut seulement dire qu'on ne parvient pas à les dire entièrement, de créatures que l'œil perçoit mais qu'il ne peut pas comprendre, envisager, dont notre esprit échoue à réaliser la synthèse et à livrer le concept achevé.

Cette esthétique, dans l'horreur moderne, de la chose qui met au défi la perception humaine et qui révèle ainsi la particularité de notre appareil perceptif, les limites de notre appréhension du monde, cette découverte d'une étrangeté radicale, qui se tient devant le sujet mais que le sujet ne peut pas voir, parce qu'il ne sait plus ce qu'il voit, est sans doute la meilleure incarnation de l'idée philosophique du réalisme spéculatif. Elle manifeste peut-être, dans la culture contemporaine, une certaine lassitude dans le sujet humain à l'égard de la

contemplation de sa propre toute-puissance : on peut penser que la part de l'esthétique moderne et postmoderne qui renvoyait sans cesse le sujet à son propre pouvoir, au fait que le monde était construit pour et par lui, le reconduisant aux structures de ses mythes, de son langage, de sa psyché ou de sa perception, a fini par lasser une subjectivité épuisée, dans l'art contemporain, de ne plus reconnaître qu'un reflet déformé d'elle-même. La culture a alors réclamé de nouveau un dehors ; ce dehors s'est manifesté par la réapparition dans l'esthétique actuelle d'une Nature sans hommes, par la figure du postapocalyptique (se représenter le monde tel qu'il sera une fois que nous ne serons plus là, une fois que la culture aura cessé) et par le goût pour l'horreur comme représentation des limites de la représentation humaine.

Les limites de l'*aesthesis* humaine

Dans un long article, puis dans un récent livre en deux parties, qui formule des thèses esthétiques sur Lovecraft avant de les illustrer par des passages commentés, Graham Harman propose une première esquisse de ce que pourrait être l'équivalent esthétique du réalisme spéculatif, et il suggère de faire de l'écrivain américain l'emblème d'une nouvelle esthétique contemporaine : la description réaliste de l'étrangeté, c'est-à-dire de la perception de ce qui échappe à notre perception, l'esthétique des limites de l'*aesthesis* humaine.

Ce qui intéresse en premier lieu Graham Harman, c'est de repérer dans une pensée où et comment elle dispose des béances (des « gaps »), des différences de nature : entre le corps et l'esprit, entre la substance et les attributs, entre le possible et le réel, entre le sujet et l'objet... Une philosophie occupée à combler un fossé est selon lui « réductionniste », tandis qu'une philosophie qui s'attelle à le creuser est « productionniste » : elle crée une différence radicale dans le champ général de l'être.

Or, l'esthétique qui occupe Harman, et dont il voit le meilleur exemple dans les nouvelles de Lovecraft, est une esthétique de l'étrangeté, de la « weirdness », qui creuse un fossé entre les « objets réels » et les « objets sensuels » ; de même, entre chaque objet et ses qualités. Dans le système de Harman, qui emprunte à Leibniz, Husserl et Heidegger, la différence entre l'objet réel et l'objet sensuel est au fond celle qui sépare l'objet en soi de l'objet en tant qu'il est perçu ; originalité de la pensée de Graham Harman, la perception n'est pas réservée aux sujets sensibles, pourvus par exemple d'un système

nerveux central, ou d'un appareil cognitif : tout objet qui entre en relation avec un autre objet est en quelque manière *perçu* par cet objet. La perception, c'est la relation. Or il existe une distance irrémédiable entre l'objet tel qu'il est en lui-même (la chaise en soi) et tel qu'il entre dans une relation avec n'importe quel autre (la chaise que je vois, mais aussi la chaise en tant qu'elle est posée sur le sol).

Cette première béance prend un sens esthétique dans l'étrangeté lovecraftienne, dans la mesure où les histoires de l'auteur de Providence fourmillent de notations quant à l'irreprésentabilité, au caractère « *informatulable* » de ce que le personnage découvre : grands Anciens tels que Cthulhu, tête de pieuvre sur un corps de dragon, mais dont la silhouette générale « *ne peut pas être rendue* »... Au cœur de l'horreur lovecraftienne se tiennent des créatures dont la perception par un être humain ne permet pas la description : le narrateur explique souvent, remarque Graham Harman, que son appareil perceptif ne l'autorise pas à rendre compte *exactement* de la chose qu'il a sous les yeux. Une faille se creuse entre ce qui est vu et ce qui est réellement. Ainsi, l'homme accède-t-il à la conscience des limites de sa sensibilité. Lovecraft juge ainsi que la description n'est pas « *infidèle à l'esprit général de la chose* », mais que cette description qu'un homme peut faire de l'objet horrifique, étrange, de la créature innommable qu'il a eue sous les yeux ne saurait être « *correcte* ».

La seconde faille qui intéresse Graham Harman sépare l'objet de ses qualités. Étudiant avec précision le style descriptif de Lovecraft, Harman distingue une série d'images par lesquelles l'écrivain accumule les qualités, les attributs, parfois contradictoires entre eux, évoquant notamment une « *architecture impossible* » dont les parties assemblées défient les lois de la géométrie. Ainsi, chaque partie du monument est visible par le narrateur, et concevable, mais leur assemblage ne peut pas être vu, ni conçu : c'est un objet qui viole les conditions d'existence d'une entité dans l'espace.

Par ces deux failles, entre l'objet réel et l'objet perçu (l'objet sensuel), entre l'objet et ses qualités, Harman identifie un « *style lovecraftien* », une représentation du monde qui a pour but de représenter les limites mêmes de nos représentations, de faire voir les limites de notre vision, de faire entendre les limites de notre entendement. De ce style, Harman cherche à tirer une esthétique.

Esthétique, paraphrase, modernité

Cette esthétique tient essentiellement à une critique de la « *paraphrase* ». Par paraphrase, le philosophe entend la restitution possible d'un contenu abstraction faite de sa forme d'origine. Attaquant une conception classique des représentations, selon laquelle la distinction entre forme et contenu permettrait de communiquer un contenu, de l'extraire de sa forme de représentation pour l'exprimer sous une autre forme (le contenu d'une peinture figurative pouvant être décrit et verbalisé), Harman soutient la position selon laquelle un contenu est toujours perdu, et peut être « *ruiné* », selon ses termes, en étant arraché à sa forme originelle. Harman affronte alors ce paradoxe classique : si le contenu d'une représentation, d'une peinture ou d'un texte, ne peut être transformé (changer de forme) sans être anéanti, c'est qu'il n'est pas possible de distinguer forme et contenu, et qu'il n'y a pas de « *contenu* » du tout. En ce cas, il est vain de parler des œuvres d'art, et l'esthétique n'est pas une science, une discipline du savoir, puisqu'elle n'a pas d'objet dicible.

EN CE CAS, IL EST VAIN DE PARLER DES ŒUVRES D'ART, ET L'ESTHÉTIQUE N'EST PAS UNE SCIENCE, UNE DISCIPLINE DU SAVOIR, PUISQU'ELLE N'A PAS D'OBJET DICIBLE.

À ce problème, il est plusieurs réponses, dont l'une des plus originales est peut-être celle de Walter Benjamin, distinguant la « *teneur chosale* » d'une œuvre de sa « *teneur de vérité* ». La teneur chosale, c'est le contenu intentionnel d'une œuvre (Benjamin prend l'exemple des *Affinités électives* de Goethe) : tout ce qui a été déposé par l'artiste, mais aussi par la société de son temps, et qui détermine la façon dont une œuvre est reçue, vue, entendue. La teneur de vérité, c'est le résultat d'un processus de décantation, par lequel les règles, les normes de la représentation dépérissent : le temps passant, on ne peut plus lire ou voir une œuvre, un livre ou un film, tel qu'il se donnait initialement. L'objet d'art devient désuet ; le regard change, et ne voit plus ce qui était voulu par l'artiste et ce qui était naturellement compris par son temps, mais découvre du « *malgré soi* » dans l'œuvre, un contenu caché, cryptique, que le temps révèle. L'objet de l'esthétique benjaminienne est bien

souvent cette « *teneur de vérité* », ce contenu que la péremption des œuvres découvre, et révèle. Il est donc bien possible de faire de l'esthétique et de verbaliser un contenu des œuvres : c'est le contenu latent, caché, le précipité de l'œuvre dissoute par le passage du temps.

La réponse de Graham Harman est différente : l'objet de l'esthétique, c'est de révéler la « *stupidité* » du contenu d'une œuvre. Tout contenu d'une œuvre, paraphrasable par un critique, est stupide, car il révèle qu'il aurait pu être dit sous une autre forme. Or, en négatif, le critique doit pouvoir ruiner tout contenu possible, afin de faire voir que l'intérêt esthétique d'une œuvre ne tient pas à son contenu (sa « *teneur chosale* », dirait Benjamin), à ce qu'elle dit ou à ce qu'elle montre, à tout ce qui, d'elle, pourrait être reformulé.

Contre les critiques d'Edmund Wilson, qui reprochait à la littérature de Lovecraft de consister essentiellement dans des clichés de mauvais *pulps* horribles, Harman défend que l'esthétique de l'auteur ne tient pas à son contenu, sa « *teneur chosale* » (des monstres, des créatures de l'espace), mais au rapport réflexif que ses œuvres entretiennent avec ce contenu. Harman adopte une position de moderniste, se rangeant derrière Clement Greenberg, afin d'affirmer que chaque art, que chaque forme de représentation a son propre intérêt, qu'aucune ne peut être jugée supérieure ou inférieure aux autres par elle-même, et que la modernité d'une œuvre tient à sa capacité à réfléchir sur son matériau propre. Harman pense que Lovecraft hérite d'un matériau de *pulp*, d'un matériau d'imaginaire populaire, mais qu'il fait œuvre moderne dans la mesure où ses textes réfléchissent sur ces clichés, en indiquant de l'intérieur de la représentation du monstrueux les limites mêmes de cette représentation.

La modernité de Lovecraft tiendrait au rapport que celui-ci entretiendrait avec le contenu de ses représentations (les monstres, notamment) : il cherche à faire voir qu'il ne peut pas tout à fait les *faire voir*, il cherche à décrire la difficulté qu'il a à les décrire. Ce faisant, il fait voir les limites du faire voir et pense les limites de la pensée. C'est un vrai moderne.

Fétichisme et illustration

Harman propose ainsi de substituer en tant que fétiche esthétique Lovecraft à Hölderlin (fétiche heideggerien) ou Mallarmé (fétiche de la modernité française) : Lovecraft deviendrait même l'emblème esthétique du réalisme

spéculatif, d'une pensée capable d'accéder à la béance qui la sépare de l'être, capable de se représenter l'existence de quelque chose qui échappe aux lois de sa représentation. Mais, ce faisant, il désigne aussi presque immédiatement les limites d'une telle esthétique : il semble que Lovecraft soit presque l'analogue trop parfait du réalisme spéculatif, de sorte que le fossé qui devrait séparer l'esthétique de la métaphysique paraît se combler soudain. Le risque est grand de réduire l'esthétique à de la métaphysique, et inversement ; Graham Harman en est conscient. Il ne faudrait pas que le réalisme spéculatif ait été une sorte d'illustration en philosophie de Lovecraft, ni que l'esthétique de Lovecraft n'apparaisse plus que comme l'incarnation des thèses du réalisme spéculatif. Si l'esthétique est bien le discours qui transforme nos représentations en contenus verbalisables, il faut que l'esthétique résiste toujours à sa propre formulation en tant que pensée. Le paradoxe de toute esthétique est qu'en formulant correctement son objet, elle le détruit : en le faisant passer dans le langage et dans le concept, elle le rend inutile.

Comme l'objet horrifique chez Lovecraft, il faudrait que l'objet esthétique que nous avons sous les yeux résiste au concept ; il faudrait que

l'œuvre réussie fasse au critique transi l'effet que la forme d'un autre monde fait à l'appareil cognitif du héros lovecraftien : quelque chose qui est bien là, tout entier sous ses yeux, dont il peut comprendre chaque partie, mais dont le tout brise les lois de sa compréhension ; quelque chose qu'il peut essayer de décrire sans trahir « *l'esprit général de la chose* », mais qui résiste à la formulation, à la paraphrase.

Assurément, le travail de Graham Harman est d'une grande force, au point qu'il finit peut-être par se retourner contre son projet initial : mieux il parvient à expliquer Lovecraft, plus Lovecraft apparaît comme un magnifique illustrateur philosophique. Peut-être que l'œuvre de Lovecraft est paradoxalement trop familière au philosophe pour résister à terme à la paraphrase ; mais, en lisant Graham Harman, on imagine que la véritable leçon esthétique du réalisme spéculatif pourrait être de refuser son illustration trop évidente, et d'exiger que tous les objets esthétiques demeurent comme des objets d'horreur pour le philosophe, qui défie sa pensée et terrassent sa compréhension. ■

1 On se reportera à ce sujet au numéro quatre de la revue Collapse, intitulé « Concept horror », ou au volume *Abyssus intellectualis : Spekulativer Horror*, édité par Armen Avanesian à Berlin.



le port
de tête librairie

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

QUAND L'ŒUVRE D'ART S'EMPRE DU PHILOSOPHE

PAR PERRINE BAILLEUX

LE NOMBRE ET LA SIRÈNE. UN DÉCHIFFRAGE DU COUP DE DÉS DE MALLARMÉ

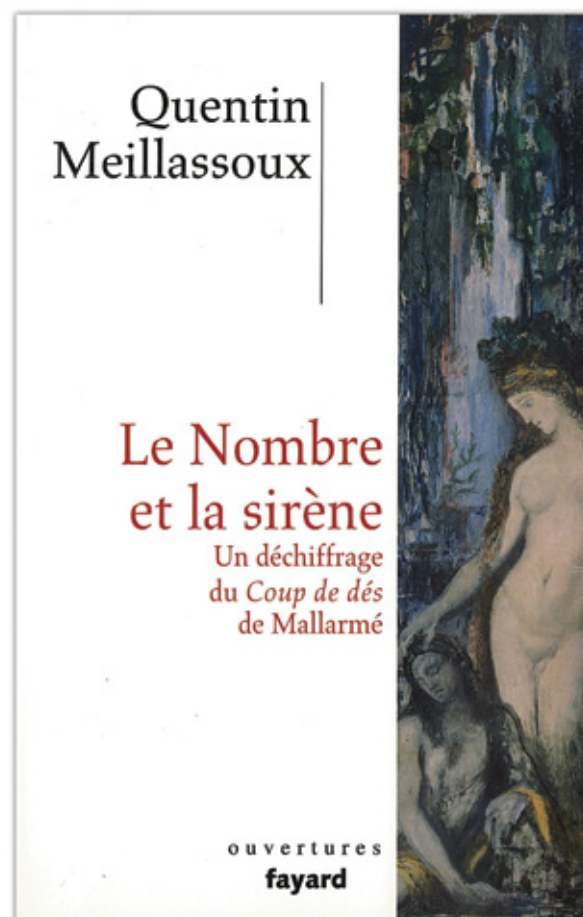
de Quentin Meillassoux

Fayard, coll. « Ouvertures », 256 p.

Il n'est pas rare que le philosophe s'empare d'une œuvre pour penser l'universel à partir d'un objet d'art particulier. Il n'est pas rare non plus que l'artiste s'empare du discours philosophique pour fonder son œuvre en théorie ou transformer une idée en geste. Ce qui en revanche pourrait être inédit dans le geste que constitue *Le Nombre et la sirène*, le dernier ouvrage de Quentin Meillassoux, c'est qu'une œuvre d'art, ici le poème de Mallarmé « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », s'empare d'un philosophe et de sa philosophie.

Figure de prou de la Modernité, commenté depuis plus d'un siècle y compris par Sartre, Blanchot, Badiou et Rancière au point de faire figure de fétiche de la pensée philosophique française, « Le coup de dés » fut l'objet de maintes spéculations quant à son sens et à sa forme inhabituelle, et de maintes suspicions quant à la possibilité d'un calcul secret qui se trouverait peut-être à l'origine de sa métrique absconse mais dont personne n'aurait jusqu'ici trouvé la formule.

Meillassoux s'inscrit dans cette lignée pour mieux l'achever, avec un livre qui se donne précisément pour tâche de révéler ce mystère, d'apporter ainsi la preuve d'un calcul métrique propre au poème, et d'en expliciter les causes poétiques et philosophiques. *Le Nombre et la sirène* se présente comme une investigation minutieuse à l'intérieur de la matière du texte menant au décryptage d'un code secret, *le Nombre*, dont la mise en évidence et la compréhension nous embarquent dans une épopée poético-métaphysique sans équivalent. Dans le langage clair et concis propre à Meillassoux, l'investigation prend pourtant les



allures d'une enquête policière autour d'un crime et de son mobile que l'on lit avec la même avidité qu'une nouvelle de Poe. C'est un ouvrage que l'on a peine à classer parmi le registre classique des genres poétiques, rhétoriques ou philosophiques: son objet est l'analyse rigoureuse d'un poème, ses implications celles d'un essai de métaphysique, et sa forme celle d'une enquête à suspens qui fonctionne comme un roman de détection. Compte tenu de cette alchimie propre et du soin apporté à la dramatisation de son intrigue, le livre ne gagnerait certainement pas à être résumé ni le secret du code qu'il expose à être divulgué. En revanche, rendre compte du geste inaugural que Meillassoux effectue *en philosophie* par l'écriture d'un tel livre pourrait s'avérer judicieux.

Le poème comme objet *pensant*

Plusieurs critiques ont estimé que dans *Le Nombre et la sirène*, le philosophe utilisait le poème de Mallarmé comme l'illustration ou la manifestation artistique de sa propre philosophie de la contingence. C'est manquer une dimension essentielle du livre et de ce qu'il accomplit. Il est vrai qu'on ne peut éviter le constat d'une adéquation troublante entre le geste d'abstraction mallarméen en forme de poème, et celui du philosophe tel que présenté dans son premier essai *Après la finitude*. Mais il convient de souligner au contraire que le rapport entre ce philosophe et cet objet d'art s'est établi en sens inverse, et que c'est le poème qui a trouvé chez Meillassoux le lecteur qu'il lui fallait pour comprendre sa complexité, le lecteur qui, s'il parvenait à décrypter son code secret, serait le mieux en mesure d'en tirer les conséquences métaphysiques les plus radicales. Et par le plus heureux des hasards, c'est ce qu'il s'est passé : avec *Le Nombre et la sirène* Meillassoux rend justice à un poème et place sa rigueur conceptuelle et sa clarté d'énonciation au service de l'objet d'art, et non l'inverse.

MEILLASSOUX S'ATTACHE À PRENDRE LE POÈME AUX MOTS, À JOUER À CROIRE, [...] À SE DEMANDER CE QU'IL FAUDRAIT LOGIQUEMENT À « UN COUP DE DÉS » POUR PARVENIR, DANS LE FUTUR, À NE « JAMAIS ABOLIR LE HASARD ».

Malgré des divergences théoriques considérables entre elles, les philosophies appartenant de gré ou de force au courant contemporain nommé « réalisme spéculatif » semblent toutes s'accorder sur la possibilité et la nécessité de délier les choses de la pensée ou de tout autre rapport humain orienté vers ces choses, et de parvenir à penser l'être tel qu'il est hors de la pensée. Il n'est donc pas anodin que le deuxième livre de Quentin Meillassoux, chantre malgré lui du réalisme spéculatif, s'attache à penser une chose, et que cette chose soit un objet d'art.

C'est qu'un objet d'art est un type particulier de chose ; on pourrait dire qu'un objet d'art est une *chose qui pense* dans un langage qui lui est propre et qui n'est autre que son art. Un objet d'art « pense » au sens où son art lui

confère l'étrange pouvoir de *représenter*, la capacité de mettre en présence quelque chose d'autre que le simple objet qu'il est aussi. Au moyen de la puissance représentative que leur art particulier leur assigne, les œuvres d'art bouleversent l'ordre qui voudrait que seuls les humains pensent, se pensent, représentent et se représentent. On sait bien qu'une œuvre d'art est toujours un produit de l'esprit ; à ceci près qu'une fois achevée, elle n'a plus besoin d'esprit pour représenter ce qu'elle représente, elle représente toute seule, indépendamment de son créateur, et c'est bien là tout l'intérêt qu'on y trouve. Mais c'est aussi là que réside la difficulté que l'on éprouve à la comprendre. Parce que les objets d'art ne pensent pas *comme nous* ; à chaque objet d'art correspondent non seulement une certaine forme d'art (musicale, poétique, picturale, etc.) mais aussi une manière particulière de l'exprimer, c'est-à-dire un langage spécifique – son art – qui exige, si nous souhaitons le comprendre, d'être *décrypté*. *Le Nombre et la sirène* procède de façon littérale à tel « décryptage », et y parvient non pas en appuyant l'analyse du poème sur les intentions connues ou cachées de Mallarmé mais en la fondant, pourrait-on dire, sur les intentions formulées (dans le titre) et dissimulées (dans le code) du poème lui-même.

Une troisième approche herméneutique

Contrairement à ce que préconisent les traditions psychanalytiques – ou psychologisantes – et historicistes d'interprétation, Meillassoux analyse le poème de Mallarmé dans les termes mêmes du poème, sans commencer par réduire ce qu'il représente au statut de simple produit des circonstances intimes, sociales ou historiques de sa conception. Reconnaisant certes à l'objet un ancrage contextuel qui en précise et en limite le sens, il ne se range pas non plus du côté des approches « immanentistes » qui, à l'instar de la critique structuraliste, appréhendent l'objet *en lui-même*, en tant que régi par sa seule logique interne, hors de tout rapport avec le réel. Quand bien même le contexte de la réception de l'œuvre est pris en compte, cette tradition immanentiste s'accorde avec Jean Rousset pour affirmer l'œuvre comme « *secret et clef de ce secret* » qui « *ne recourt au réel que pour l'abolir et lui substituer une nouvelle réalité* ».

La posture interprétative adoptée dans *Le Nombre et la sirène* tente d'ouvrir une tierce voie herméneutique, qui consiste à chercher dans le poème la possibilité d'une *vérité* entendue comme connaissance conforme au *fait réel* qu'est l'encodage du poème pour ensuite remonter le

fil logique qui le sous-tend. Meillassoux s'attache à prendre le poème *aux mots*, à jouer à croire, naïvement dirait-on, en la prétention qu'exprime son titre, et à se demander ce qu'il faudrait logiquement à « un Coup de dés » pour parvenir, dans le futur, à ne « jamais abolir le hasard ». On comprend que le jeu l'ait séduit compte tenu de la correspondance qui existe entre l'ambition du poème et la thèse connue du philosophe. Malgré cette résonance directe, Meillassoux ne fait aucune référence explicite à son travail philosophique dans *Le Nombre et la sirène*, et se contente de résoudre l'énigme que lui impose le poème en pariant sur sa logique propre.

Or, pris au pied de la lettre, le texte impose d'emblée au lecteur la nécessité d'un « *unique Nombre qui ne peut pas être un autre* » ; le philosophe, amusé par ce qui s'apparente à un jeu formel, tombe au hasard de sa lecture sur des coïncidences chiffrées qui au fil du texte construisent une cohérence troublante. C'est ainsi qu'il découvre le code du poème (« Première partie : Crypter le Nombre »). À partir de la preuve de cet encodage *de fait* du poème, la tâche de Meillassoux devient celle d'une justification *de droit*, celle de comprendre, toujours grâce au poème, les causes du geste (« Deuxième partie : Fixer l'infini »). Il résume le mouvement ainsi : « *Nos connaissances du poète ne nous ont été d'aucune aide pour décrypter le code : c'est au contraire la connaissance du code qui nous a permis d'explorer, dans l'œuvre, la logique de sa genèse.* »

Anticipation matérielle de la vérité

On comprend alors l'utilité de la forme de l'enquête, adéquate à la posture du philosophe : il découvre une arme, le code, qui lui permet, en détective appliqué, de remonter rationnellement jusqu'au crime artistique quasi-parfait que commet le poème et d'en reconstituer le mobile. Cette procédure de déchiffrement qui ne s'attache qu'à corroborer des *faits* – textuels et contextuels – permet ainsi de faire éclater *une* vérité du poème à la logique imparable de telle sorte que se referme à jamais la porte des interprétations à répétition qui omettent la prise en compte de l'encodage. Par là même, l'étau des causes possibles se resserre sur l'ambition métaphysique du geste mallarméen qui se donne comme l'expression sous forme de poème d'une « *vérité essentielle* » : la nécessité de la contingence¹.

Mais à la différence d'une démonstration philosophique, un objet d'art n'a pas à *être vrai* ni à *dire vrai*. Il ne peut que *faire vraiment* ce qu'il prétend faire. La vérité de tout objet

d'art consiste à *faire* deux choses à la fois : se présenter comme l'objet qu'il est et représenter artistiquement autre chose que lui-même. Mais ici le secret de son encodage permet au poème d'acquérir une dimension performative et de lui conférer le statut d'un acte, d'un pari dont l'issue est confiée au hasard. Car si le poème représente, avec sa logique propre, que tout est hasard et que seul le hasard est nécessaire, c'est en rendant contingente la découverte de son mécanisme qu'il parvient à se libérer de toute nécessité en propre et à agir sans se contredire lui-même, conformément à un hasard qu'il veut anhypothétique. Ce faisant, le poème n'est plus l'objet du déchiffrement mais c'est le déchiffrement qui devient le produit logique et contingent du poème. L'enquête et son caractère fortuit sont intégrés comme parties prenantes du crime et en parachèvent le geste.

LE POÈME AGIT COMME UNE ANTICIPATION MATÉRIELLE DE LA PENSÉE DE MEILLASSOUX

Le coup de force de Meillassoux avec *Le Nombre et la sirène* consiste à révéler la consistance métaphysique et logique d'un objet d'art qui s'avère parfaitement coïncider avec sa propre thèse ; ce faisant le philosophe renonce à la paternité de sa philosophie de la contingence absolue et laisse un objet en être le premier signataire. Le poème agit comme une anticipation matérielle de la pensée de Meillassoux sans nul recours aux arguments ou aux concepts de ce dernier. Ce n'est donc pas Meillassoux qui, au moyen du poème, fait la preuve de la vérité de sa propre métaphysique, c'est le poème qui, au moyen du philosophe-lecteur, impose matériellement la vérité métaphysique de son geste. Loin d'adopter la position arrogante du sage détenteur de la vérité universelle, le philosophe se fait avec beaucoup d'élégance simple lecteur au service de la vérité particulière d'un objet. ■

¹ Alors que chez Sartre, par exemple, la contingence désigne l'absence de sens, elle signifie d'abord chez Meillassoux l'abandon du principe de raison suffisante : il n'y a pas d'étant *qui ne puisse ne pas être*. On trouve certes chez Émile Boutroux une réflexion sur la contingence des lois de la nature, mais elle ne manifeste pas la radicalité du projet de Quentin Meillassoux : démontrer qu'il n'y a de nécessaire que l'absolue non-nécessité de toute chose.

SAINT GRAHAM CONTRE LE DRAGON DE LA MÉTAPHORE

PAR DANIEL LAFOREST

**BELLS AND WHISTLES :
MORE SPECULATIVE REALISM**

Zero Books, 310 p.

CIRCUS PHILOSOPHICUS

Zero Books, 92 p.

THE QUADRUPLE OBJECT

Zero Books, 157 p.

**TOWARDS SPECULATIVE REALISM :
ESSAYS AND LECTURES**

Zero Books, 212 p.

**WEIRD REALISM :
LOVECRAFT AND PHILOSOPHY**

Zero Books, 277 p.

de Graham Harman



Graham Harman est un spécialiste de Martin Heidegger. Il se concentre sur la théorie de l'objet-outil chez ce dernier, et il n'hésite pas à dire qu'en son absence ou dans l'éventualité de sa réfutation c'est sa propre pensée qui s'effondrerait en entier. Harman est d'autre part un ancien journaliste sportif natif de l'Iowa qu'un parcours fulgurant a amené à occuper la position de *distinguished professor* à l'Université américaine du Caire. C'est un philosophe qui marche sur un fil au cœur de l'institution universitaire. L'appui de sa pensée sur un seul pan d'une autre philosophie déjà sulfureuse (pour ne rien dire de la disgrâce aggravée du heideggérisme avec les « cahiers noirs » en cours de publication) est contrebalancée par sa productivité torrentielle. Il compte plus de dix livres en dix ans. Son confort professionnel est quant à lui constamment mis à mal par l'audace nerveuse de ses interventions publiques, de même que par une curiosité qui fait peu de cas des critères du bon goût institutionnel. Sa personnalité et sa voix donnent le ton de l'attitude d'insubordination partagée dans la nébuleuse du réalisme spéculatif en philosophie contemporaine.

On l'a compris, Graham Harman ne fait pas de la philosophie par quatre chemins. Le titre de son second ouvrage d'importance est *Guerilla Metaphysics* (2005). Ses textes publiés depuis – les plus courts réunis dans *Towards Speculative Realism*, *Circus Philosophicus*, et *Bells and Whistles* ; les plus longs sous les titres *The*

Quadruple Object et *Weird Realism : Lovecraft and Philosophy* – sont souvent bravaches, parfois outrecuidants, en particulier à l'endroit du poststructuralisme. Quant à la phénoménologie, Harman lui redonne une audace qui avait été dissoute dans le bavardage satisfait de ses variantes poétiques et théologiques. On revient moins aux choses mêmes qu'on ne se les prend en plein visage. Il n'y a pas d'habits neufs car il n'y a pas d'empereur à vêtir. Des alliés objectifs sont traqués parmi les auteurs et artistes mésestimés, les incongrus, ou ceux tombés en désuétude. H.P. Lovecraft, Marshall McLuhan, Clement Greenberg, Arthur Stanley Eddington, les peintres cubistes inspirent Harman au même titre. Une pensée réhabilitée est à ses yeux un trésor, mais dans la mesure où elle restera l'égale des autres pensées rencontrées sur le chemin. Il ne veut en aucun cas réinstaurer une hiérarchie des savoirs à l'intérieur de sa propre philosophie. Harman pratique la philosophie un peu comme le journaliste qu'il fut ; il considère le champ de la pensée contemporaine comme un stratège d'avant-match ; et il rythme ses conférences ou ses entrevues avec les respirations courtes du sportif en pleine performance.

Une philosophie violente

Comme les autres tenants du réalisme spéculatif, Graham Harman refuse de placer la pensée humaine sur un plan privilégié : « *La connaissance directe de quoi que ce soit est impossible car afin d'être vraiment directe, la*

connaissance d'une chose devrait être la chose elle-même » [je traduis les citations]. De fait, il n'y a de centralité nulle part. Harman veut destituer la pensée humaine « *élevée au-dessus du monde dans un espace venteux et étoilé d'où elle prétend voir les choses comme elles sont* ». Il prône pour ce faire le déplacement du « *site de la réalité vers le cœur des objets* ». Là commence sa philosophie qui se demande comment vivre dans un monde de choses après que les pensées du matérialisme strict et du relativisme critique ont été démasquées et accusées, par Harman, de réduction (*undermining*) pour les sciences pures, ou de surinterprétation culturelle (*overmining*) pour les sciences humaines. Quant à l'enflure spirituelle du holisme, Harman ne commet pas l'erreur de la sous-estimer. Il l'écarte avec énergie, en effectuant un déblayage au terme duquel est néanmoins maintenue une « *dualité à la racine de l'univers* ». Cette dualité n'est plus sise entre le sujet et l'objet (sémiotique), ni entre l'objet et l'esprit (Husserl), ni entre l'objet et l'être (Heidegger), ni même entre le flux et ses virtualités (bergsonisme, deleuzianisme). Elle se situe entre l'objet irréductible et ses relations infinies ; tous les objets, toutes les relations.

ON REVIENT MOINS AUX CHOSSES MÊMES QU'ON NE SE LES PREND EN PLEIN VISAGE.

Avec les termes de « chose » ou d'« objet » il est donc crucial de tout inclure, y compris les systèmes complexes, y compris les chimères, y compris les mots, et même les relations entre eux : « *tout ce qui a une réalité unifiée autonome de son contexte comme de ses propres composantes* ». Une machine n'est pas réductible à ses rouages. Un humain est davantage que ses organes. Mais à l'inverse, rouages et organes sont bien plus que ce que n'en connaîtront jamais la machine et l'humain. Ils sont en relation avec eux, mais ne les rencontrent jamais *en entier*. De même un atome dépasse toutes les mesures scientifiques qui s'y attachent. Et une culture est davantage que la somme de ses images, de ses discours, de ses clameurs, louables ou stupides. Aucune rencontre, à aucun des niveaux de la réalité, n'épuise l'essence des termes qui la composent. Autant il est vrai que la météorite qui frappe un astre inhabité ne « connaît » que le point de ce contact, et jamais ce qui fait de l'astre une chose entière, autant il est vrai que nos gestes et paroles jamais ne connaîtront l'essence réelle de ce dont on parle et qui pourtant existe *malgré* qu'on en parle. Les objets sont

susceptibles de toutes les combinaisons en surface (ce qui crée le temps et l'espace comme le théorise *The Quadruple Object*), alors qu'en profondeur ils restent refermés et cois dans leur essence singulière. Je le répète, Harman est un penseur brutal. Sauf que pour lui un texte est une expérimentation de la pensée, non un calque. Et la philosophie est l'amour d'une sagesse qu'on aime précisément parce qu'on ne la possède pas. Ce sont de tels amours qui poussent à l'audace. C'est habité par eux qu'on piétine des plates-bandes interdites pour venir chanter aux plus improbables balcons. Toutes les rencontres entre la philosophie et l'art sont placées sous leur signe.

Les écrits de Harman sont, en ce sens, *violents*. Mais ils aspirent aussi à une théorie de l'art et notamment de la littérature. Si la première est encore à venir, la seconde a connu son coup d'envoi avec le fascinant *Weird Realism : Lovecraft and Philosophy* où on constate combien l'exercice de la philosophie peut s'accommoder de l'enthousiasme le plus transi du fan de science-fiction et de culture populaire. Le livre est une réinterprétation de l'allusion et de la synonymie en tant que rapports au monde excédant le langage pour venir se situer au niveau des choses mêmes. Harman nous dit que si Lovecraft fascine encore, c'est seulement à cause d'un paradoxe. Il a édifié une mythologie populaire absolument matérialiste sans jamais faire autre chose que de dire son incapacité à décrire la réalité de ses créatures. Cthulhu est abominable parce que sa forme physique, et pas seulement la phonétique de son nom, ne peut être qu'une approximation de ce qu'il *est vraiment*. La fiction en sort penaude : ce sont les relations s'agitant sous sa surface qui nous sont montrées dans leur inépuisable, monumentale et constitutive réalité. L'horizon de l'ambition monstrueuse de Harman est ce qu'il a choisi d'appeler la *sincérité*. Nous sommes sincères mais les choses le sont aussi, lorsqu'elles « *rayonnent de leur vie propre* » et empêchent de réunir leurs qualités et leur être en un paquet de valeur unique.

Contre la métaphore : la sincérité naïve

Une personne sincère ne se contente pas d'une image pour exprimer ce qu'elle pense. Elle veut faire se rencontrer ses interlocuteurs et la réalité de ce qu'elle se sait être. La sincérité ne supporte pas que d'autres parlent en son nom, et encore moins d'avoir à être traduite, permutée, substituée. Bref la sincérité est étrangère à l'opération de la pensée qu'on connaît sous le nom de métaphore. On peut résumer le réalisme spéculatif en disant que

les philosophes – et non plus seulement les critiques culturels – tiennent désormais compte du monde encombré de choses dans lequel nous vivons sans vouloir les substituer l'une à l'autre, ni les condenser en des synthèses. Mais il est plus juste de dire que ce qui réunit vraiment les penseurs du mouvement consiste dans la reconnaissance de ce que les relations qu'on attribuait auparavant à des domaines distincts de la connaissance sont désormais, pour parler comme l'épistémologue Manuel De Landa, *interchangeables*. Par exemple, l'évolution s'applique aux matières inanimées autant que celles biologiques. Ce n'est pas une image, c'est littéral. Un programme informatique peut évoluer en transmettant le code de sa propre réplique à ses copies ; des mutations peuvent ensuite intervenir. Quand Harman considère les créatures imaginaires de Lovecraft, il fait comme si elles existaient au même titre que n'importe quelle autre chose du monde réel. Parce que la relation entre celui qui les voit (le personnage littéraire) et ce qu'elles sont pour lui comme pour nous (leur description dans le texte) est concrète. Je veux dire que cela se passe sur le même plan de la pensée. Il n'y a pas de saut qualitatif comme c'est le cas avec la métaphore. Ce point est crucial. C'est lui qui permet de considérer l'esthétique comme une manifestation concrète qui a lieu devant (plutôt que « dans ») la pensée. C'est également ce point qui permet d'éprouver une fascination égale devant une machine et un grain de sable, un tableau de maître ou un monstre imaginaire. Comme l'écrit Harman, tout objet « n'est pas seulement protégé des autres objets à proximité par un bouclier vide, il renferme et entretient aussi un univers infernal en éruption constante ». L'outil de pensée le plus puissant du réalisme spéculatif consiste à prendre les vessies, les lanternes, et chaque relation possible entre elles comme des choses à part entière. C'est-à-dire à se faire absolument naïf face à la métaphore et à refuser la subordination qu'elle impose des choses à leur signification.

Harman déploie cette puissance sous-estimée de la pensée dans quasiment tous ces textes. Et quand il choisit de composer des images au service de la philosophie, c'est en connaissance de cause. Lui prend alors l'ambition de revitaliser l'allégorie et le mythe. Le réjouissant *Circus Philosophicus* est composé de six descriptions d'objets imaginaires (manège de foire titanesque ; plateforme pétrolière pour philosophes ; bateau hanté) qui sont autant de démonstrations que la seule image ne subordonnant pas ses éléments à un sens dernier est le tableau allégorique dans lequel les choses restent significatives pour elles-

mêmes *en même temps* qu'elles le sont pour l'ensemble. Le réalisme spéculatif est en ce sens la première philosophie issue directement de la désagrégation des disciplines académiques compartimentées. Le refus de reconnaître à la métaphore (apanage de la pensée humaine) une perspective centrale (la création) est analogue au refus d'attribuer une essence à l'évolution biologique, et donc à l'humanité. Refus que les philosophes du réalisme spéculatif partagent avec tout un pan de l'anthropologie sociale et de la biologie aujourd'hui, notamment chez le très médiatisé Richard Dawkins. La philosophie de Harman va plus loin en évacuant la métaphore entièrement. C'est son radicalisme.

À quoi cela sert-il ? En quoi y a-t-il matière à intérêt pour le non-spécialiste ? On peut répondre avec Harman que pour que le changement comme principe soit possible – et donc l'identité, la descendance, l'histoire, l'art – il faut que chaque objet conserve une essence. « *Si les gens, les classes et les sociétés ne sont que leurs relations, alors ils sont déjà tout ce qu'ils seront jamais, et ne possèdent ni la raison ni la capacité de changer.* » Quand les générations passent, reste le goût de penser avec fraîcheur des choses autrement usées jusqu'à la corde. Cela a pour effet de préserver ces choses de leur dilution dans la mièvrerie, le consensus, le politiquement correct et le prêt-à-porter philosophique qui les guettent précisément à cause de leur caractère faussement commun. Qu'est-ce donc qu'une philosophie pour notre temps ? C'est une philosophie sachant diagnostiquer sous le fatras des phénomènes l'épuisement des mécanismes qui, non par mauvaise foi mais par habitude, ont fini par s'arroger le droit exclusif de donner à chacun de ces phénomènes un nom et une explication.

Quiconque a compris qu'on peut parler de la même façon aussi bien de Cthulhu, de l'amitié, de la nostalgie, du feu, de la table, de la Russie, des pissenlits, de l'automobile, de la neige, de son aïeul, des roches, des fantômes, des quarks, de la naissance ou de la mort, a compris Graham Harman. A compris qu'une tâche possible et urgente pour la philosophie est de retrouver l'amour du monde. Non pas la félicité d'une contemplation béate ; plutôt les essais et erreurs, les frottements et secousses, les palpitations et soupirs, les miroitements, la ferveur, en un mot l'*érotisme* d'une plongée au milieu des choses qui n'ont pas besoin de nous pour exister. ■

NARRATIONS SPÉCULATIVES : L'INVENTION DE REZA NEGARESTANI

PAR ÉRIK BORDELEAU

Pendant longtemps, nous avons été nombreux à croire que le philosophe iranien Reza Negarestani, auteur du monumental *Cyclonopedia : Complicity with Anonymous Materials*, n'était qu'une fiction. Retour sur une fulgurante mise en scène « hyperstitionnelle » qui a bouleversé l'imaginaire de la pensée spéculative contemporaine.

Pendant longtemps, nous avons été nombreux à croire que le philosophe d'origine iranienne Reza Negarestani, auteur du monumental *Cyclonopedia : Complicity with Anonymous Materials* (re.press, 2008), n'était qu'une fiction. Tout portait en effet à croire que derrière ce mystérieux auteur, sans affiliation académique et qui n'apparaissait jamais en public, se cachait en fait Nick Land, l'enfant terrible – ou plus précisément cyberpunk – de la philosophie anglaise qui s'était éclipsé de la scène académique vers la fin des années 90, non sans avoir au préalable transformé en profondeur l'imaginaire de la pensée spéculative contemporaine. Land sévissait désormais depuis Shanghai, d'où il ferait proliférer en ligne les inquiétantes thèses du *Dark Enlightenment*, un mouvement néo-réactionnaire techno-futuriste et anti-démocratique dont il est une des figures de proue.

Iain Hamilton Grant, ex-étudiant de Nick Land et un des quatre philosophes à avoir participé à la conférence fondatrice du réalisme spéculatif en avril 2007 au Goldsmith College de Londres, résume ainsi l'effet Land ainsi que le caractère intrinsèquement expérimental et corrosif de sa pensée : « *Dans la deuxième moitié du xx^e siècle, les universitaires ont glosé sans fin à propos du dehors, mais personne ne s'y est risqué. Land, par contraste exemplaire, a mené des expérimentations dans l'inconnu [...] [et il] a gâté une génération d'intellectuels destinés à la simple philosophie académique, en ouvrant une singularité spéculative là où se trouvait auparavant le futur* » [je traduis

les citations]. La liste de ses anciens étudiants et collaborateurs au sein du CCRU, l'unité de recherche en culture cybernétique, est pour le moins impressionnante : on y retrouve entre autres Mark Fisher, théoricien de la culture et auteur de *Capitalist Realism : Is There No Alternative ?* (Zero books, 2009) ; les artistes visuels Jake & Dinos Chapman, exposés à la galerie DHC au printemps 2014 ; Steve Goodman alias Kode9, musicien de la scène électronique à la tête du label Hyperdub ; et aussi les philosophes Ray Brassier (aussi présent à la conférence de 2007), Robin Mackay, éditeur chez Urbanomics sur lequel nous reviendrons sous peu, et... Reza Negarestani.

Un être de fiction ?

En mai 2013, j'étais au centre d'art contemporain Witte de With de Rotterdam pour participer à une conférence sur les « Speculative Art Histories » organisée par Sjoerd van Tuinen. Parmi les conférenciers invités, nul autre que l'éluif philosophe iranien. Ce dernier n'était évidemment pas parmi nous. Durant l'heure du dîner précédant sa communication, les spéculations allaient bon train. La rumeur voulait qu'il vive quelque part en Extrême-Orient, en Malaisie plus précisément. Mais existait-il même ? Personne ne semblait en mesure de lever définitivement le doute, cependant que les organisateurs nous assuraient qu'il allait être au rendez-vous, sur Skype. Je m'intéressais à son cas depuis quelques années déjà, pour des raisons aussi littéraires que philosophiques. *Cyclonopedia* est un

chef-d'œuvre de théorie-fiction, qui exacerbe la machine conceptuelle schizoanalytique deleuzo-guattarienne et oriente son corps sans organes en direction d'un délire thanatropique infernal, planétaire et proprement ex-orbitant. Cette fiction hyper-paranoïaque se déploie sur fond d'horreur djihadiste post-apocalyptique pour présenter l'exploitation pétrolière du point de vue immanent et « orienté-objet » du pétrole. Car comme dans la nouvelle *Black Gondolier* de Fritz Leiber (1964)¹, *Cyclonopedia* s'articule autour d'une hypothèse pour le moins troublante : et si ce n'était pas nous qui découvrons le pétrole, ce « *cadavre noir du soleil* », mais que c'était plutôt lui qui commandait souterrainement à son extraction ? Cette hypothèse pétropolitique mondiale – « *la terre en tant que racontée par le pétrole* » – opère un décentrement radical de nos perspectives humaines. Elle s'accompagne d'ailleurs d'une critique ravageuse de la disposition vertueuse et libérale à être plus ouvert. Une des prestations conceptuelles les plus importantes déployées par Negarestani est en effet d'introduire une distinction « *schizostratégique* » entre une forme d'ouverture dite économique, calculatrice et planifiée, et « *l'éthique tellurique de l'ouverture radicale* », qui requiert de se faire traverser de bord en bord par les forces du dehors. Negarestani présente ces idées par l'entremise du docteur Hamid Parsani, dont les recherches sur « *l'énigme de l'ouverture* » ont été compilées dans son livre *Défigurer la Perse ancienne* avant qu'il ne succombe à une mystérieuse nympholepsie pétromantique. Voici un extrait de ses travaux : « *L'ouverture n'est certainement pas faite pour la dynamique sociale ou les modes de vie instrumentalisés au sein des sociétés libérales. L'ouverture est ce qui tourne à l'envers le corps du monde libre à travers l'histoire humaine. [...] L'ouverture ne peut jamais être extraite de l'intérieur du système ou par le biais du simple désir subjectif ou volontaire de s'ouvrir. En aucun cas l'ouverture ne se communique par le libéralisme (sans parler du "monde libre"). [...] L'ouverture vient du Dehors, et non l'inverse.* »

Étant donné l'extrême proximité de ces thèses avec celles développées par Nick Land, j'étais plutôt d'avis que Negarestani en tant que personne n'existait pas, et je me demandais bien à quel genre de performance nous allions avoir droit. Et de fait, durant toute la conférence, plutôt longue et fastidieuse il faut le dire, je n'ai eu cesse de guetter les signes et contresens qui trahiraient le fait qu'il s'agissait là non pas d'un philosophe, mais d'un acteur jouant le philosophe. Paranoïa bénigne mais persistante, attention dévorante aux abords du non-discursif qui, cela ne m'apparaît en toute clarté

qu'aujourd'hui, redoublait de manière presque comique le propos central de la conférence, répété *ad nauseam* : pour se nourrir, tout prédateur doit d'abord devenir sa propre proie – il doit savoir produire une image virtuelle du comportement de l'être dont il souhaite la capture. L'exemple privilégié par Negarestani est celui de la baudroie, dont le corps est pourvu d'un appendice qui simule la nourriture de sa proie. Mais sans doute *Le journal du séducteur* de Kierkegaard n'est pas moins riche en instructions pour des prises d'âmes.

Quelques mois plus tard, je retrouvais une nouvelle fois Negarestani sur un écran Skype, à Berlin cette fois, dans une conférence organisée par Armen Avenassian sur l'accélérationnisme². Le contenu de la conférence était à toute fin pratique incompréhensible ; n'empêche, il a bien fallu que je me rende à l'évidence : Negarestani l'homme existait bel et bien. J'avais donc été le jouet d'une mise en scène sophistiquée, la proie d'un dispositif éditorial grand style qui avait su générer un engouement médiatique considérable et au sein duquel le mystérieux Negarestani avait servi d'appât. Sans doute convient-il ici d'en dire un peu plus sur la nature de ce guet-apens philosophique.

Hyperstition et théorie du géotrauma

Élaborés au sein du CCRU, les concepts d'hyperstition et de géotrauma forment le canevas théorique qui permet de rendre compte à la fois de l'invention de Negarestani et du délire cosmologique néo-occulte mis en œuvre par ce dernier. Les hyperstitions sont des instaurations fictionnelles qui s'insèrent stratégiquement dans les couches les plus profondes de l'évolution sociale. Combinant les mots « *hype* » et « *superstition* », elles se rapportent aux dynamiques hégémoniques des modes et des idées dans l'arène de la culture. Ces diagrammes ou sigils magiques fonctionnent tels des catalyseurs de croyances dits occulturels qui opèrent à même les possibilités les plus extrêmes du techno-capitalisme. Selon Nick Land, « *le capitalisme incarne les dynamiques hyperstitionnelles à un degré d'intensité sans précédent et insurpassable, transformant les "spéculations" économiques en forces historico-mondiales effectives* ». Les hyperstitions sont donc, pour faire court, des fictions ou productions sémiotiques stratégiques qui s'actualisent en s'insinuant dans les imaginaires suivant une épidémiologie circonstanciée du concept.

Le mystère concerté autour de Negarestani comporte une signature hyperstitionnelle indéniable, celle du non moins énigmatique

Comité plutonique. Le 11 mars 2011, le colloque « Leper Creativity », entièrement consacré à *Cyclonopedia*, a eu lieu à la New School à New York. Le lendemain, une vidéo intitulée *A Brief History of Geotrauma or : The Invention of Negarestani* était mise en ligne sur Youtube par la maison d'édition Urbanomics avec la mention suivante : « *Rapport du Comité plutonique sur le raisonnement derrière l'introduction d'un nouveau défenseur de la théorie cosmique du géotrauma* ». C'est aussi, et ce n'est certes pas une coïncidence, en mars 2011 que les éditions Urbanomics ont publié *Fanged Noumena*, une réédition des écrits de Nick Land de 1987 à 2007. La vidéo enchaîne des images de la formation de la croûte terrestre, de machines d'imprimerie et de longs extraits de *Vertigo* d'Hitchcock, un modèle de dramatisation de l'hystérie selon Robin Mackay. Une voix robotique féminine explique qu'il fallait garder caché l'agent hyperstitionnel aussi longtemps que possible de manière à accroître son énigmatisme charismatique, le temps que l'instauration (*inception*) réussisse. « *Le comité a pris des risques* », nous dit-on, en multipliant les « *rebondissements baroques* », allant jusqu'à mettre en scène « *une quantité fictive exposant la théorie de sa propre inexistence hyperstitionnelle* ». Mais peu importe : « *au final, personne ne serait assez fou pour croire que ce n'était pas vrai* ».

POUR FAIRE COURT, ON POURRAIT RÉSUMER LA THÉORIE DU GÉOTRAUMA PAR LA QUESTION SUIVANTE : POUR QUI LA TERRE SE PREND-ELLE ?

Pour faire court, on pourrait résumer la théorie du géotrauma par la question suivante : pour qui la Terre se prend-elle ? Suivant l'impulsion donnée par Nick Land et le CCRU, la réponse du comité plutonique à cette question s'écarte de tout privilège anthropocentrique et opère un décentrement radical de la figure de l'humain, tel qu'il a cours au sein du réalisme spéculatif et du tournant ontologique dans les sciences humaines. La théorie du géotrauma s'inscrit à l'intersection de la théorie freudienne du trauma, de l'économie solaire de Georges Bataille et de la schizo-analyse deleuzo-guattarienne, plus particulièrement de son versant « Géologie de la morale ». Dans ce chapitre de *Mille plateaux*, la parole est donnée au professeur Challenger, lequel explique que « *la Terre - la Déterritorialisée, la Glaciaire, la Molécule géante - était un corps sans organe* ».

La théorie du géotrauma poursuit dans cette veine et situe le trauma dans la stratification même de la réalité physique. Mais cette description reste sans doute trop générique et abstraite, dans la mesure où elle ne rend pas justice aux puissances de dramatisation mises en œuvre par le comité plutonique. Comme nous l'avons vu brièvement avec *Cyclonopedia* (on pourrait également penser à la manière dont Negarestani pense une forme d'insurrection de la terre contre le soleil), la dimension fictionnelle et narrative est cruciale afin de produire des « *régressions effectives* » ou involutions créatrices à même d'embrasser la « *périssabilité de la Terre* » en sa condition post-apocalyptique.

Dans « *A Brief History of Geotrauma* », sa présentation au symposium autour de *Cyclonopedia* qui reprend mot pour mot le texte de la vidéo du comité plutonique, Robin Mackay situe sur un ton polémique l'*inception* de Negarestani tout en insistant sur la centralité de l'enjeu narratif : « *Maintenant vous savez. Tout cela n'était qu'un complot tordu [twisted plot]. [...] Le racket du "réalisme spéculatif" offrait une opportunité toute désignée ; capitalisant sur l'idée en vogue selon laquelle on pourrait soustraire la pensée théorique à l'imaginaire humain, au récit et au sens, nous avons été en mesure, à travers Negarestani, d'y injecter l'élément narratif qui, aussi paradoxal que cela puisse paraître, constitue une partie intégrante de cette procédure. La signification ne peut en effet être défaite sans la mise en route d'intrigues qui nous racontent des histoires toujours nouvelles de la terre. Il ne s'agit pas de faire usage de la science ou d'une nouvelle métaphysique pour éradiquer de telles histoires, mais de construire une science des intrigues réelles, ce que le Géotrauma - entre les mains de Negarestani - devient.* »

Cette manière de problématiser l'enjeu énonciatif sur fond (post)apocalyptique s'apparente de près aux considérations géohistoriques développées par Bruno Latour dans un article récent, « *Agency in the Age of the Anthropocene* »³. Ce faisant, elle s'écarte sensiblement d'une tendance pessimiste voire nihiliste fort présente au sein des milieux dits réalistes spéculatifs, qui consiste à se faire un petit capital de dénégation critique sur le dos de l'humain trop humain, suivant en cela la voie plutôt simpliste d'un anthropocentrisme négatif ou inversé.

Aux dernières nouvelles, Mackay, Negarestani et d'autres collaborateurs de la revue *Collapse* allaient de l'avant dans leur exploration

des puissances de la mise en intrigue et du complot géotraumatique, avec la publication d'un ouvrage réunissant artistes et penseurs intitulé *When Site Lost the Plot* (Urbanomics, 2015). Le titre fait habilement usage de la double signification que l'anglais confère au mot « *plot* » (outre son sens de complot ou de mise en intrigue, il signifie également une parcelle ou un lopin de terre) afin d'interroger plus avant les différentes manières de nouer le local et le global à partir de l'art contextuel (*site-specific art*) et de la géophilosophie. Notons encore, pour finir, qu'après avoir flirté quelque temps avec le réalisme spéculatif et multiplié les incursions dans le domaine de l'occulte et du mystique, Negarestani s'affiche désormais comme néo-rationaliste. Il s'intéresse principalement à l'évolution des systèmes modernes de connaissances et aux exigences qu'ils comportent en regard des conduites humaines.

Pour autant que je puisse en juger, ce retournement vers les lumières rationalistes n'a pas eu les effets stylistiques escomptés. L'écriture de Negarestani reste toujours aussi nébuleuse et impénétrable, traversée de fulgurances abductives aussi propices au trauma philosophique qu'à la déterritorialisation cosmique – c'est selon. ■

1 Pour plus de détails à ce sujet, voir l'analyse qu'en fait Eugene Thacker dans « Black Infinity ; or, Oil Discovers Humans », dans Ed Keller, Nicolas Masciandro et Eugene Thacker (dir.), *Leper Creativity. Cyclonopedia Symposium*, Brooklyn, Punctum Books, 2012, p. 173-180.

2 Avenassian a d'ailleurs collaboré avec le réalisateur Christopher Roth à un film intitulé *Hyperstition* (2015), dans lequel figurent Nick Land, Robert Mackay, Reza Negarestani et d'autres acteurs de la scène philosophique spéculative-acceléracionniste contemporaine.

3 Pour plus de détails sur la teneur réaliste et spéculative de cette approche narrativiste développée par Latour, je renvoie à mon étude « Bruno Latour and the Miraculous Present of Enunciation », dans Anna Longo et Sarah de Sanctis (dir.), *Breaking the Spell : Contemporary Realism under Discussion*, Mimesis International, 2015, p. 159-171.



Portfolio: Carlos Rojas
Don Darby



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

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

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

CHRONIQUE
M. Deland

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



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

www.lesecrits.ca

146

LA QUERELLE FICHTÉENNE : LE RÉALISME SPÉCULATIF FACE À L'IDÉALISME POSTKANTIEN

PAR ANNA LONGO

THE SPECULATIVE TURN : CONTINENTAL REALISM AND MATERIALISM

sous la direction de Levy Bryant,
Graham Harman et Nick Srnicek
re.press, 440 p.

Codirigé par Graham Harman, Levy Bryant et Nick Srnicek, l'ouvrage collectif *The Speculative Turn* met en lumière les divergences entre les solutions réalistes proposées par Meillassoux, Brassier, Grant et Harman, tout en les exposant aux critiques d'autres philosophes préoccupés par la question des conditions de la connaissance, tout particulièrement Isabelle Stengers, Alain Badiou, Bruno Latour, Slavoj Žižek et Manuel De Landa. Le livre se construit à la manière d'un dialogue où chaque auteur exprime ses perplexités face aux stratégies théoriques mises en place par un ou plusieurs de ses vis-à-vis, en plus de défendre et de clarifier sa position en considération des remarques reçues. Cet ouvrage s'attache donc à faire ressortir les noyaux problématiques à partir desquels émergent les stratégies fortement hétérogènes qui caractérisent le réalisme et le matérialisme contemporains. À cet égard, l'une des contributions emblématiques est l'article « Concepts and Objects » de Ray Brassier, qui nous transporte au cœur d'une dispute fondamentale pour le réalisme spéculatif : le dernier acte d'une querelle entre Brassier et Meillassoux concernant la manière adéquate d'ébranler le corrélationalisme de Fichte.

Par le terme « corrélationalisme », il faut entendre toute philosophie qui refuse l'accès aux choses en soi et soutient qu'on ne peut connaître les objets que relativement à notre expérience et à nos *a priori* (les catégories de l'esprit, les présupposés, etc.). Il est possible de distinguer deux types de corrélationalisme : alors que la version « faible » se limite à dire

qu'on ne peut pas savoir si les choses sont en elles-mêmes telles qu'elles se donnent au sujet, la version « forte » prétend démontrer qu'il n'y a pas de différence entre les phénomènes et les choses en soi, car tout objet dépend en lui-même des déterminations subjectives. Cette dernière réflexion est à la base de l'idéalisme spéculatif de Fichte et définit le modèle de corrélation absolue que Brassier et Meillassoux souhaitent remettre en question pour démontrer, d'une part, que les objets sont indépendants de la pensée humaine et, d'autre part, qu'il est possible d'en connaître tout au moins certaines propriétés. Avant d'aborder de plus près « Concepts and Objects », dernier volet de cette discussion, faisons un bref récapitulatif des étapes qui ont contribué à créer le débat entre Brassier et Meillassoux.

Dans *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Brassier affirmait que la stratégie par laquelle François Laruelle parvient à dépasser la corrélation fichtéenne est plus efficace que celle de Meillassoux, parce que la stratégie meillassouxienne est fondée sur une sorte d'intuition intellectuelle douteuse censée permettre l'accès à l'en-soi. Philosophe français bien connu pour avoir élaboré une « non-philosophie », Laruelle a mis en évidence le fait que toute philosophie trouve son origine dans une « décision » qui consiste à positionner la réalité subjective et la réalité objective (ou donnée) : la tâche qui incombe au philosophe serait dès lors de produire une théorie expliquant la possibilité et les modalités de la connaissance. Quelque chose resterait cependant toujours *en retrait* de la philosophie et ferait l'objet de la non-philosophie ; c'est ce que Laruelle appelle la réalité de « l'Un », c'est-à-dire l'immanence à partir de laquelle se dessine l'opposition fondamentale entre le donné et le sujet pour qui le donné est donné. Le Réel non-philosophique serait par conséquent ce qui n'est jamais donné et qui constitue l'unité immanente à toute distinction entre donné et conscience.

Lors de son exposé au *workshop* « Speculative Realism » tenu au Goldsmith College de Londres en 2007¹, Meillassoux exprima son insatisfaction à l'égard de la pensée de Laruelle. Pour lui, le Réel non-philosophique ne saurait échapper à la contradiction pragmatique relevée par Fichte : comme tout postulat, le Réel non-philosophique de Laruelle serait ni plus ni moins qu'une présupposition qui nécessiterait l'existence d'un sujet pour être pensée. Ce qui est censé s'arracher à la philosophie chez Laruelle retomberait alors inévitablement dans la sphère du sujet conscient, qui déterminerait l'objet non-philosophique comme tout objet en général. Selon Meillassoux, pour donner accès à une vérité absolue, il faut procéder autrement. Il importe de montrer que l'acte par lequel l'idéalisme institue la corrélation, c'est-à-dire et le sujet déterminant et les objets déterminés, n'est pas nécessaire et donne lieu à une réalité en soi contingente. La conséquence en est que les termes de la corrélation (sujet et objet) ne peuvent pas être conçus comme étant dépendants l'un de l'autre : ils sont deux actualisations dont l'une ne peut pas être comprise comme la raison de l'existence de l'autre. Or, la contingence de toute chose est le caractère des choses en soi auxquelles Meillassoux prétend accéder afin de démontrer, contre Fichte, que les choses ne sont pas, en soi, des effets de l'activité de détermination du sujet.

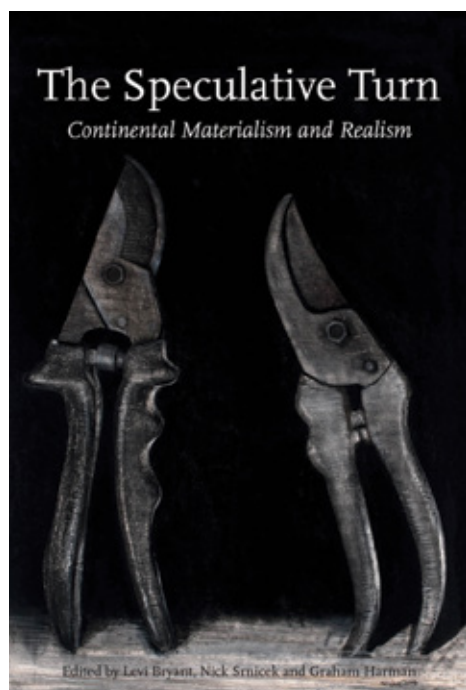
Brassier et Laruelle

Dans « Concepts and Objects », Brassier répond à Meillassoux qu'on peut refuser l'argument de Fichte sans faire appel à l'intuition de la contingence et que la non-philosophie de Laruelle reste, à cet égard, une stratégie valable. Cette stratégie permet en effet de saisir la condition même de la corrélation, c'est-à-dire le réel qui précède la possibilité de la relation entre sujet et objet. Pour Brassier, à vrai dire, la corrélation qu'il s'agit de défaire est fondée sur l'idée fichtéenne que la différence entre le concept d'un objet et l'objet est une différence *dans* le concept, c'est-à-dire que l'objet indépendant est un concept plutôt qu'une réalité. Au contraire, la raison indique clairement que la différence entre concept et objet n'est pas une différence dans le concept, mais que le concept de différence, déterminé en quelque sorte par la structure même de la réalité qui précède la pensée, nous oblige à considérer que les concepts se réfèrent toujours à des objets indépendants. Ainsi, et c'est là le point essentiel, Fichte aurait confondu le concept de réalité indépendante, celui-ci produit par le sujet, avec la réalité indépendante à laquelle ce concept se

réfère. Or, le défi fondamental pour le « réalisme transcendantal » - c'est ainsi que Brassier nomme sa philosophie - consiste à caractériser correctement la relation entre la structure conceptuelle et la réalité non conceptuelle, tâche qui aurait été accomplie par Laruelle. En effet, pour Brassier, Laruelle aurait déduit de l'argument de Fichte que la différence entre concept et objet doit être considérée comme toujours déjà donnée : elle est la condition de l'activité de connaissance plutôt qu'un concept produit par la connaissance.

Le Réel de Laruelle serait dès lors l'unité immanente à la séparation entre sujet et objet qui rend la connaissance possible ; il serait le Réel conçu comme ce qui précède la séparation entre la réalité non conceptuelle (les objets) et la réalité conceptuelle (la pensée). Sans pouvoir entrer ici dans les détails de cette argumentation complexe, contentons-nous de souligner que selon Laruelle, même s'il conçoit tout objet comme dépendant des concepts, Fichte n'aurait pas pu éviter d'admettre que l'acte par lequel le sujet se détermine est réel, c'est-à-dire indépendant de tout concept, car c'est là la condition même de l'existence des concepts. Le Réel de Laruelle est donc à comprendre comme ce qui doit être présupposé par toute décision, tout acte, établissant la différence entre sujet et objet. Ainsi la structure conceptuelle est-elle produite comme une conséquence de l'opposition sujet/objet qui se réalise au sein du Réel, de sorte qu'on ne peut pas soutenir, à la manière de l'idéaliste, que la structure conceptuelle est à l'origine de l'existence des objets : les deux pôles du sujet et de l'objet doivent être donnés comme deux réalités distinctes pour que la connaissance soit possible.

On comprend alors pourquoi Brassier considère que la non-philosophie de Laruelle est en mesure d'ébranler l'argument de Fichte et de fournir une base à son réalisme transcendantal. Une fois établi que la connaissance implique comme sa propre condition inobjectivable la différence entre les concepts et les objets, il est possible de comprendre la relation entre structure conceptuelle et réalité non conceptuelle, de manière telle que la connaissance scientifique en soit légitimée. C'est donc en considérant que chaque concept est le concept *d'un objet*, c'est-à-dire qu'il implique la différence entre le concept et son référent non conceptuel, qu'on en vient à assumer que la structure conceptuelle est produite en accord avec la différence fondamentale entre sujet et objet qui rend la connaissance possible. Ainsi



Brassier peut poursuivre sa tentative d'expliquer comment les concepts employés par la science sont occasionnés par une réalité indépendante du sujet et pour quelles raisons cette connaissance peut atteindre au moins certaines propriétés des choses en soi. La méthode scientifique, en fait, prend appui sur la possibilité d'une modification de la structure conceptuelle, qui se réfère à des objets saisis au-delà de leur utilité aux intérêts subjectifs et est induite par les objets mêmes, par la structure de la réalité non conceptuelle : les choses sont en soi connues comme indépendantes des visées subjectives.

Le matérialisme spéculatif de Meillassoux

Le but de Meillassoux est quant à lui bien différent. Il s'agit non seulement de soutenir contre Fichte que les objets sont indépendants des concepts, mais encore que les concepts sont indépendants des objets. Contrairement au réalisme transcendantal, le matérialisme spéculatif de Meillassoux vise à comprendre comment la science peut décrire, à l'aide des mathématiques, des faits n'ayant pu déterminer aucun concept parce qu'ils ont eu lieu avant l'apparition de tout sujet. Rappelons à ce propos le « *paradoxe de l'ancestralité* » qui occupe le premier chapitre d'*Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence* : pour légitimer la capacité de la science à décrire une réalité si éloignée dans le temps qu'elle n'a pu être perçue par aucune conscience (par exemple l'origine de la planète ou des étoiles), on doit refuser l'idée corrélationiste selon laquelle la

connaissance trouve sa condition de possibilité dans le cadre d'une relation déjà donnée entre le sujet et l'objet. Pour Meillassoux, il ne suffit pas de renverser la priorité attribuée par Fichte à l'activité du sujet pour faire des objets les déterminants de la pensée ; il faut démontrer aussi qu'il n'y a aucune unité ou identité immanente à l'opposition entre sujet et objet. Or cette identité, ou unité indifférente à ses différenciations, correspond au Réel de Laruelle et à la condition métaphysique de la connaissance assumée par Brassier.

À la base de la divergence entre les stratégies réalistes mises ici en évidence se trouvent donc deux manières de concevoir le problème du corrélationisme de Fichte. Le matérialisme spéculatif de Meillassoux est à vrai dire plus exigeant que le réalisme transcendantal de Brassier : l'un accuse l'autre de n'avoir pas complètement refusé l'argument de Fichte, et le second reproche au premier de considérer cet argument comme excessivement contraignant. Brassier s'étonne d'ailleurs que l'argument de Fichte, qui aurait simplement pris le concept d'un objet pour l'objet lui-même, puisse être jugé aussi périlleux par Meillassoux, qui estime que le réalisme transcendantal est une simple concession au fichtisme car, même si les objets n'y apparaissent pas comme dépendant de la pensée, la pensée, elle, dépend des objets.

Le présent compte rendu ne cherche évidemment pas à régler une fois pour toutes le débat qui oppose Meillassoux à Brassier, mais plutôt à souligner que ce débat est révélateur des diverses tensions et subtilités qui entourent le réalisme spéculatif. En fait, le texte « Concepts and Objects » de Brassier offre un bon exemple du genre de discussions théoriques dont se compose *The Speculative Turn*, qui s'avère un ouvrage incontournable pour quiconque souhaite comprendre les questions au cœur du réalisme spéculatif et les enjeux impliqués par ses différentes stratégies. Ce livre est tout particulièrement important en ce qu'il démontre bien que le tournant spéculatif n'est pas unitaire et cohérent, mais fournit de très nombreuses solutions à un problème philosophique majeur : celui de l'accès à la vérité ultime des choses. Problème fondamental que les réalistes et les matérialismes contemporains ont su rouvrir et reformuler d'une manière originale afin de proposer de nouvelles avenues de pensée spéculative. ■

¹ Les actes de ce colloque, auquel ont pris part Meillassoux, Brassier, Harman et Grant, ont été publiés par la revue *Collapse*, n° 3, novembre 2007.

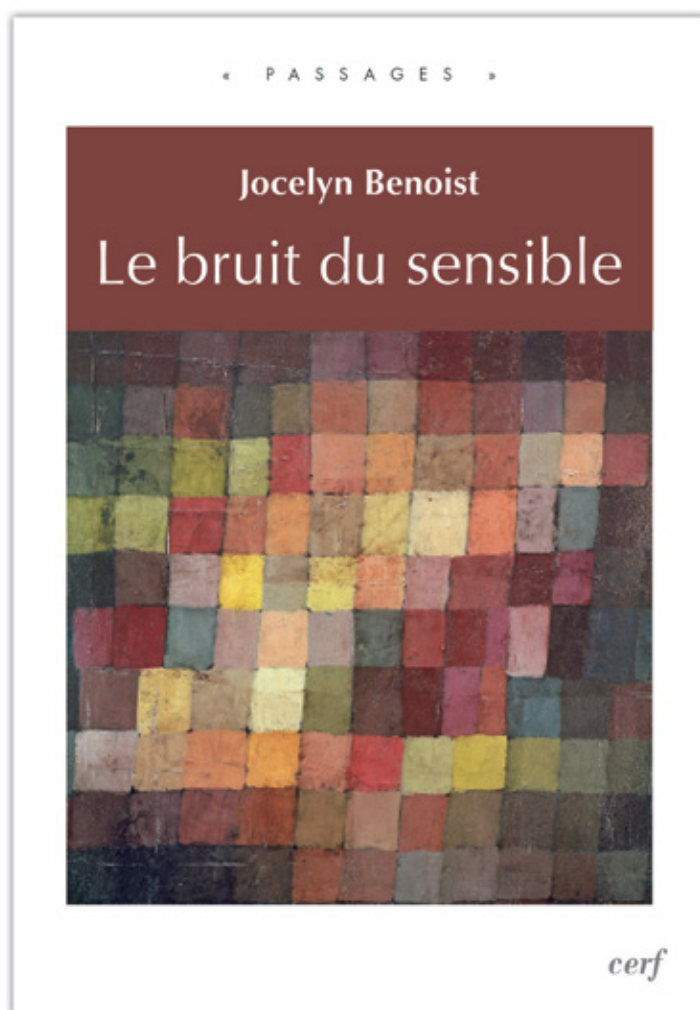
ÉCOUTER LE RÉEL

PAR VINCENT GRONDIN

LE BRUIT DU SENSIBLE

de Jocelyn Benoist

Éditions du Cerf, coll. « Passages », 240 p.



De la phénoménologie au réalisme

Jocelyn Benoist s'est imposé sur la scène philosophique française grâce à une lecture originale d'Edmund Husserl qui a bousculé les préjugés les plus tenaces de la phénoménologie post-husserlienne. À l'encontre de l'intuition première du père fondateur de la phénoménologie, qui part du principe selon lequel le rapport que la conscience entretient avec le monde est direct et immédiat, les successeurs de Husserl (Heidegger, Gadamer, Ricœur, etc.) n'ont cessé de déplorer son inaptitude à comprendre comment le langage médiatise notre rapport au monde. Ce constat a conduit le jeune Derrida à déconstruire la phénoménologie husserlienne en montrant que la structure d'itération constitutive de tout signe implique, au contraire de ce que croyait l'auteur des *Recherches logiques*, que la référence ne se donne jamais à la conscience de manière totale et immédiate. À rebours de cette vulgate phénoménologique, Jocelyn Benoist a le mérite d'avoir démontré, à partir d'une lecture fine des *Recherches logiques*, que cette critique linguistique doit être dénoncée et rejetée parce qu'elle ne rend compte de façon satisfaisante ni du langage ni de la perception. Ainsi, Husserl avait bien raison de décrire notre prise sur le réel comme étant directe et immédiate, puisque seule une telle description est en mesure de s'accorder avec le réalisme sur lequel repose notre expérience perceptuelle et notre usage du langage.

Bien que son œuvre soit riche et complexe, Jocelyn Benoist n'a jamais renoncé à l'idée que nous faisons une expérience directe et immédiate de la réalité. À cet égard, on pourrait dire que c'est d'abord et avant tout cette sensibilité réaliste qui l'a poussé à rompre avec la phénoménologie en lui reprochant, dans *Les limites de l'intentionnalité*, de ne pas parvenir à rendre compte de l'immédiateté de notre commerce avec le réel. Avec ce texte charnière s'ouvre un nouveau cycle d'ouvrages (*Sens et*

sensibilité, Concepts, Éléments de philosophie réaliste) qui a pour vocation de dessiner les linéaments d'une nouvelle forme de réalisme encore plus radical que celui avancé par la phénoménologie husserlienne. Ce réalisme procède d'une double exigence : d'une part, on doit éviter de réduire la réalité au statut de simple *corrélât* des actes psychologiques par lesquels la conscience parvient à la connaître (Meillassoux nomme cette théorie philosophique le « *corrélacionisme* ») ; d'autre part, on doit aussi refuser de concevoir la réalité comme une chose en soi *existante, mais inaccessible* à l'esprit humain (Kant).

C'EST DONC DIRE QUE LE RÉALISME DE LA CHOSE EN SOI ET LE CORRÉLACIONISME SONT DES POSITIONS ÉGALEMENT INSATISFAISANTES.

C'est donc dire que le réalisme de la chose en soi et le *corrélacionisme* sont des positions également insatisfaisantes. Chaque jour, nous faisons l'expérience du fait que la réalité ne dépend pas de notre volonté puisqu'elle ne cesse de décevoir nos attentes à son égard. Or, si l'on réduit la réalité au simple *corrélât* d'actes cognitifs, il semble difficile de rendre compte de son indépendance par rapport à la conscience. Inspirés par cette observation, plusieurs philosophes ont tiré la conclusion qu'il fallait renoncer au *corrélacionisme* et réhabiliter, du moins partiellement, la notion de chose en soi. Probablement sensible aux arguments des phénoménologues qui ont toujours considéré que la chose en soi est une *contradictio in adjecto*, tout l'effort philosophique de Jocelyn Benoist a été de montrer qu'il était possible de développer une nouvelle forme de réalisme capable de tirer des leçons à la fois des apories de l'idéalisme phénoménologique et de l'impasse épistémologique de la chose en soi.

Réinventer le réalisme

À l'instar de Wittgenstein, Jocelyn Benoist considère que l'on peut dissoudre les problèmes philosophiques en portant attention à la grammaire, c'est-à-dire la logique, gouvernant l'usage que l'on fait de certains concepts. Ainsi, depuis la parution des *Limites de l'intentionnalité*, il s'est lancé dans une vaste entreprise wittgensteinienne visant à clarifier et expliciter la grammaire du concept de réalité.

Cette enquête grammaticale a permis notamment de montrer à l'avance que le débat entre les réalistes et les *corrélacionistes* repose sur une incompréhension. L'analyse de Jocelyn Benoist est complexe, mais il suffira de rappeler deux résultats essentiels de ses recherches, qui s'attaquent à la prémisse structurant le débat.

1. À l'aide d'une analyse développée dans plusieurs ouvrages (*Concepts, Éléments de philosophie réaliste*), Jocelyn Benoist a montré que l'on ne devait pas comprendre la réalité par le biais de la notion d'*accès*, mais bien de celle de *contact*. En effet, croire que la relation entre la conscience et la réalité peut être pensée à partir de l'image de l'*accès* suggère qu'un gouffre doit être franchi par la conscience pour atteindre (c'est-à-dire connaître) la réalité. Alors que les réalistes pensent que ce gouffre est infranchissable, les *corrélacionistes* supposent que l'on peut l'enjamber à l'aide des représentations mentales que l'on se fait de la réalité. À très juste titre, Jocelyn Benoist fait remarquer que ces deux approches sont inadéquates. Lorsqu'on se donne la peine d'interroger l'expérience très concrète que nous faisons de la réalité, il n'est pas difficile de se rendre compte qu'il n'y a pas de gouffre à franchir puisque la réalité est justement ce avec quoi nous sommes en perpétuel *contact*. Pour reprendre l'une des métaphores centrales de la tradition intentionnaliste que Benoist critique, loin d'être une cible lointaine qu'il faudrait atteindre, ou un objet auquel il faudrait *accéder* par le biais de représentations mentales, la réalité est ce avec quoi nous devons composer constamment. La question de savoir si nous pouvons y accéder ou connaître les modalités de ce supposé accès sont des questions dénuées de sens qui découlent d'une incompréhension de la grammaire du concept de réalité.

2. En dépit de cette critique du réalisme traditionnel, Jocelyn Benoist est soucieux de récupérer l'intuition primordiale qui est à son fondement. À l'encontre des versions contemporaines du *corrélacionisme*, il a souligné avec force que l'on ne peut prendre au sérieux la grammaire du concept de réalité sans reconnaître son indépendance. Par indépendance, il faut ici comprendre que la réalité est ce qu'elle est, peu importe l'image que l'on se fait d'elle ou les attentes que l'on peut avoir à son égard. L'erreur de Kant est d'avoir cru que cette indépendance implique une inaccessibilité de principe. Certes, l'indépendance de la réalité s'affiche dans toute son amplitude lorsqu'elle échappe à notre prise cognitive en nous surprenant. Par contre, ce serait commettre

une grave erreur que d'en conclure que nous ne pouvons pas connaître le réel tel qu'il est ; après tout, ce n'est pas parce que l'objet existe indépendamment du sujet que ce dernier ne peut forger aucune connaissance à l'égard de l'objet. Prétendre le contraire serait sombrer dans une forme de scepticisme épistémologique qui va à l'encontre de la grammaire du langage ordinaire qui reconnaît que les énoncés que nous proférons à propos de la réalité nous permettent de la décrire telle qu'elle est.

Le bruit du sensible : la réalité est-elle surprenante ou indifférente ?

Par rapport aux ouvrages antérieurs, *Le bruit du sensible* constitue un jalon important dans la trajectoire intellectuelle de Jocelyn Benoist. Dans ce livre, l'auteur remet en cause l'importance philosophique de l'imprévisibilité de la réalité mise de l'avant dans les *Limites de l'intentionnalité*. En définissant la réalité comme ce qui *surprend* la conscience, on ne prend pas au sérieux sa radicale autonomie par rapport à la conscience, puisqu'elle se trouve définie à partir de la surprise, qui est un état de conscience. L'intentionnalité étant – selon la phénoménologie husserlienne – la relation qui est censée faire du monde le corrélat de nos états de conscience, Jocelyn Benoist note avec pertinence que « *le dérangement n'a encore de sens que par rapport à une intentionnalité, y compris là où il s'agit de violer cette norme. [...] Une telle conception renvoie toujours la surprise à la priorité logique de l'intentionnalité* ».

Cette réévaluation de l'importance de la surprise a conduit le philosophe à proposer une nouvelle description de la réalité qui insiste désormais sur le fait que celle-ci est *indifférente* à notre effort de la connaître. Afin d'instruire cette thèse, son analyse se focalise sur le thème de la perception en proposant un dialogue fascinant avec l'œuvre de Merleau-Ponty. Étant donné que la perception fait partie intégrante du discours que l'on tient sur le monde, la philosophie traditionnelle (au sein de laquelle on peut ranger Merleau-Ponty) a tendance à traiter la perception à partir d'un modèle essentiellement sémantique. Selon une telle approche, la perception fonctionnerait comme un langage puisqu'elle posséderait une forme conceptuelle, ce qui lui permettrait d'avoir une signification et d'être vraie. À l'encontre de la conception traditionnelle de la perception, Benoist insiste sur l'écart essentiel qui vient séparer le registre du langage de celui de la perception. En exploitant certaines analyses méconnues d'Emmanuel Levinas à

propos de la phénoménologie du son, *Le Bruit du sensible* tâche de montrer que l'expérience sensible se caractérise par le fait qu'elle n'a pas de signification. Au contraire de la vue, qui semble toujours en mesure de comprendre ce qu'elle perçoit (il s'agit d'un lieu commun de la vulgate phénoménologique que l'on retrouve de Heidegger jusqu'à Derrida, en passant par Sartre et Levinas), l'ouïe pointe, selon l'analyse de Levinas, en direction d'une phénoménologie différente. En effet, le bruit se présente d'emblée comme étant ce qui « *fait irruption* » et déstabilise l'intelligibilité de notre expérience du monde.

Réalisme et poétique

Une telle distinction entre la vue et l'ouïe s'expose sans doute à une objection évidente : les bruits peuvent aussi véhiculer des significations et sont susceptibles d'être compris. Lorsque j'entends la sonnette annonçant la fin de l'entracte, je comprends immédiatement que je dois regagner mon siège parce que la seconde partie de la pièce de théâtre va débiter. Bien sûr, les bruits peuvent fonctionner comme des signes, mais cela n'implique certainement pas que *tous les bruits* soient des signes ou même que ce type d'exemple permette de saisir l'essence véritable de ce qu'est un bruit. En vérité, la sonnette que j'entends n'est déjà plus tout à fait un simple bruit, mais un signe qui s'insère dans un réseau de significations. De même, lorsque Pierre me parle, je n'écoute pas vraiment les bruits qu'il prononce. J'entends plutôt des signes, des mots, des phrases véhiculant des significations que je tente de comprendre. Dès lors, pour comprendre ce qu'est véritablement un bruit en tant que bruit, on doit se rabattre sur le son pur tel qu'il se donne à nous sans signification, c'est-à-dire lorsqu'il ne fonctionne pas *aussi* comme un signe. Ce bruit, loin de signaler quoi que ce soit, nous dérange et nous trouble puisqu'il se présente comme étant ce qui se donne à nous sous le mode de ce qui n'a pas à être compris. Dans ce cas de figure, le bruit est non seulement étranger au régime de la compréhension, mais il se donne à nous comme un obstacle à l'intelligibilité de ce que nous tentons de comprendre. Par exemple, lorsque je discute avec Pierre, les bruits provenant de la rue m'empêchent de comprendre certains détails de ce qu'il me raconte. On l'aura saisi, le bruit constitue ici une sorte d'interférence qui vient me rappeler les limites de ma capacité de compréhension. Au sein même de la perception, il y a quelque chose d'incompréhensible qui ne peut être récupéré par aucune connaissance. Ceci correspond à ce que Jocelyn Benoist nomme le « *bruit du sensible* ».

**AU SEIN MÊME DE LA PERCEPTION,
IL Y A QUELQUE CHOSE D'INCOMPRÉHENSIBLE
QUI NE PEUT ÊTRE RÉCUPÉRÉ PAR AUCUNE
CONNAISSANCE. CECI CORRESPOND
À CE QUE JOCELYN BENOIST NOMME
LE « BRUIT DU SENSIBLE ».**

Puisque le bruit ne signifie rien, il désigne justement la part qui résiste à tout effort de compréhension. En d'autres termes, à rebours d'une interprétation répandue au xx^e siècle, le bruit peut être étranger au *telos* de la compréhension et lui être complètement indifférent. Dès lors, le bruit nous permet de penser un ensemble de caractéristiques de la réalité qui nous échappent lorsque nous la réduisons à un simple objet de connaissance pouvant être compris par notre intellect. Au contraire de l'image qui renvoie toujours à un objet au-delà d'elle-même, le bruit ou le son ne représente rien. Puisque le son se contente de renvoyer à lui-même, il est parfaitement inutile, ce qui fait de lui quelque chose d'« indifférent », de « gratuit », c'est-à-dire un pur « épiphénomène ». La réalité, telle qu'on la comprend lorsqu'on la compare au bruit, n'est donc pas ce qui aurait pour fonction de s'opposer à notre conscience en la décevant, mais bien ce qui est là pour rien. Elle serait donc *insignifiante*.

Or, pour Benoist, une telle insignifiance ne peut être saisie par la philosophie théorique et spéculative ; seule une poétique du sensible parvient à la comprendre et à l'exprimer. Une telle poétique, comme les peintures de Delacroix qu'il donne en exemple, se détourne des objets et de la connaissance que l'on peut éventuellement en avoir pour mettre en relief les pures qualités sensibles qui se déploient au sein de notre expérience perceptuelle et qui se donnent à nous dans toute leur « insignifiance ». En somme, ce n'est pas un concept métaphysique (comme celui de chose en soi, existante mais inaccessible chez Kant) qui permettra de rendre justice à l'indépendance de la réalité. La réalité est plutôt à chercher du côté de la sensibilité mise en scène par certains artistes qui sont parvenus à nous faire voir la couleur en tant que simple couleur ou le son en tant que simple son. La réalité perce le jour au sein de l'œuvre d'art non pas parce que celle-ci serait en mesure de la représenter, mais grâce au bruit du sensible qui, de par son caractère indifférent et redondant, est à l'image de la réalité elle-même. ■



FORMATS

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

Une initiative du
rcbaq
RÉGION QUÉBÉCOISE
D'ARTISTES AUTONOMES DU QUÉBEC

Québec   

Conseil des Arts
du Canada 

Canada Council
for the Arts 

APRÈS LE MÉDIATIONISME : UNE RÉINTERPRÉTATION DE *BESTIAIRE*

PAR PIERRE-ALEXANDRE FRADET

BESTIAIRE

de Denis Côté (scénario et réalisation)
Canada/France, 2012, 72 min.



Avec ses 488 entrées en salles au Québec et ses quelque 2000 entrées dans l'Hexagone, *Bestiaire* est loin de pouvoir revendiquer le titre de succès populaire. Pourtant, ce « court » long métrage de 72 minutes, tourné à frais modiques et presque entièrement improvisé, n'est pas sans avoir soulevé les passions de nombreux journaux : *Le Monde*, *Libération*, *Les Inrockuptibles*, *La Presse*, *Le Devoir*, *Variety*... La plupart des observateurs ont salué non seulement son ambiance angoissante, sa rigueur formelle et son intrigant discours sur les animaux, mais aussi et surtout sa portée autoréférentielle. En filmant des bêtes dans le plus grand silence, a-t-on répété à l'envi, Denis Côté ne proposerait pas un film sur les animaux ; il s'intéresserait à *notre rapport aux animaux*. Son œuvre ne se pencherait donc pas sur les parcs animaliers et la sphère zoologique, mais bien plutôt sur le regard que le spectateur porte sur ces parcs, ainsi que sa relation avec l'animal.

Le présent texte ne souhaite guère contredire le fait que *Bestiaire* s'intéresse par moments à ce regard. Il cherchera toutefois à nuancer l'importance que le film y accorde en mettant en évidence ce qui a été occulté jusqu'à présent et qui n'est pas moins essentiel en lui : l'attention qu'il porte aux animaux, tels qu'ils sont entre eux pendant notre absence. C'est donc à une réinterprétation spéculative de *Bestiaire* qu'il s'agira de s'adonner ici. Consciemment ou non, Denis Côté témoigne en effet d'un vif regard spéculatif, sensible tour à tour à notre rapport aux animaux *et* à ce qui transcende ce rapport, au lieu de se cloîtrer dans l'étude du prisme subjectif à travers lequel le monde se donne à nous. D'un côté, le film rappelle qu'il est possible pour l'être humain d'envisager l'animal à travers un schème subjectif, c'est-à-dire de constituer phénoménologiquement l'animal en tant qu'objet connu ; de l'autre, il signale que les bêtes et les objets peuvent exister indépendamment du fait qu'ils sont perçus par nous. Chez le cinéaste québécois, le réel n'est

donc ni tout à fait construit ni tout à fait absolu : il peut être l'un ou l'autre. Comprendre l'intérêt de cette posture exige d'éclaircir le type de conception théorique et filmique dont *Bestiaire* se distingue, le « médiationisme ».

Du corrélationisme au médiationisme

Pendant artistique du « corrélationisme », à savoir l'idée philosophique selon laquelle tout objet doit être pensé en relation avec un sujet, le médiationisme renvoie aux œuvres d'art intéressées plus par les médiations que par le réel, plus par les conditions de possibilité qui constituent les œuvres que par le discours qu'elles peuvent tenir sur le monde. En cinéma, il est devenu courant de déprécier le désir de représenter le monde et d'insister sur la part incontournable de médiation qu'implique toute œuvre filmique : le montage, le cadrage, la direction artistique... C'est pourquoi on ne s'étonne plus de lire qu'il serait primitif de croire que le cinéma permet de porter à l'écran le réel lui-même. En fait, comme on le sait depuis Dziga Vertov et son expérience du *Kino-Glaz* (Ciné-Œil), le geste même par lequel on installe une caméra cachée dépourvue de filmeur et disposée à croquer sur le vif les passants implique certaines décisions techniques et, par conséquent, des médiations, des prises de vue témoignant d'un rapport subjectif au réel.

EN CINÉMA, IL EST DEVENU COURANT DE DÉPRÉCIER LE DÉSIR DE REPRÉSENTER LE MONDE ET D'INSISTER SUR LA PART INCONTOURNABLE DE MÉDIATION QU'IMPLIQUE TOUTE ŒUVRE FILMIQUE

Mais les médiations cinématographiques ne correspondent pas qu'aux interventions du cinéaste, elles sont tour à tour associées dans l'histoire à la façon dont une œuvre est construite à partir de codes, de grandes unités signifiantes et du langage qui en résulte (la « sémiologie filmique », dont l'un des représentants est Christian Metz) ; au rôle que joue l'esprit dans l'interprétation des films (le « cognitivisme », qui allie chez David Bordwell naturalisme et constructivisme) ; à l'importance de l'affectivité du spectateur et du contexte institutionnel cinématographique (la « sémiopragmatique » de Roger Odin) ; ou encore à la fonction du récit dans la signification d'une

œuvre filmique (la « narratologie », inspirée par le formalisme russe et le structuralisme). Lorsqu'on considère ces différents champs d'étude, on constate que la médiation n'est pas tant rattachée aux gestes par lesquels le cinéaste et son équipe de production influencent le réel par leur intervention, qu'à des éléments plus ou moins extérieurs à l'acte de filmer lui-même mais qui sont censés conditionner l'œuvre de façon incontournable : le langage, l'esprit, l'affectivité, le contexte institutionnel, le récit... Prenant acte de ces divers facteurs, bon nombre d'artistes contemporains tendent à délaisser la tâche de parler du monde afin de rendre évidentes les diverses médiations qui interviennent dans leur œuvre. Ainsi, par exemple, *Funny Games* de Michael Haneke, qui par ses multiples procédés de distanciation n'a de cesse de rappeler au public que l'œuvre est créée par un filmeur (les adresses au spectateur donnant ici l'impression que les personnages ont conscience d'être filmés et en relation avec un public), de même que *Psycho* de Gus Van Sant ou *Adaptation* de Spike Jonze, qui misent beaucoup sur l'autoréférentialité.

Ni médiationiste ni réaliste naïf

L'originalité de la démarche de Denis Côté provient de l'entre-deux où elle se situe. De la même manière que le réalisme spéculatif cherche à dégager une alternative au dogmatisme prékantien et au criticisme de Kant, Denis Côté renvoie dos à dos à la fois le réalisme naïf, inconscient de l'intervention du filmeur, et les approches purement autoréférentielles, qui ont tendance à mettre entre parenthèses la question du monde lui-même. À la différence des représentants du *Candid Eye* et de Pierre Perrault qui, malgré les dispositifs fictionnels qu'ils inséraient dans leurs œuvres, n'hésitaient pas à défendre « la fidélité de [leurs] instruments qui reproduisent intégralement la réalité » – c'est Perrault qui le déclare dans ses entretiens avec Paul Warren –, Denis Côté affirme dans les *Cahiers du cinéma* n'être pas « un réalisateur de l'effacement ». Le récipiendaire de l'Ours d'argent de l'innovation à Berlin assume donc pleinement son rôle d'intervenant dans le réel, ce qui s'exprime entre autres dans *Bestiaire* par l'ajout occasionnel d'effets sonores. Mais, à l'encontre des cinéastes dont la principale ambition est de renvoyer le spectateur à lui-même ou aux agents extérieurs qui conditionnent l'œuvre (le langage, le contexte, etc.), il oscille toujours entre une prise en compte des médiations subjectives et un désir de faire signe vers autre chose que ces médiations.



Bestiaire s'ouvre sur un regard humain, cadré de près. D'autres regards se font ensuite jour, ceux de peintres, dont on ignore ce qu'ils observent. Les premiers plans du documentaire nous placent ainsi dans une sphère idéaliste où le regard humain ne vaut que pour lui-même, par lui-même, sans référence à un dehors. À la troisième minute, ces regards se tournent vers les bêtes. C'est à ce moment que se constitue une certaine corrélation sujet/objet : le peintre crée son objet, il le porte à l'existence en le couchant sur la toile. Le reste du film exprime quant à lui différents types de relations, toutes plus ou moins marquées par le pôle subjectif et le pôle objectif.

Voici d'abord un entrepôt dans une cour inhabitée. La corrélation sujet/objet s'efface alors au profit de la seule présence d'objets inanimés. Non pas que le filmeur s'absente ici de son moi et permette au spectateur de se sortir de son propre schème subjectif pour coïncider immédiatement avec le monde ; mais la mise en scène de Côté a pour particularité de recentrer notre attention sur autre chose que la sphère subjective et de pencher ainsi vers la spéculation. Comme pour signifier qu'il existe un monde irréductible à la communauté humaine, Denis Côté, bien qu'il lui arrive de réintroduire ponctuellement quelques références aux activités humaines (des bruits de tracteur au loin, les préposés du zoo, les visiteurs, etc.), braque sa lentille sur ce qui dépasse la sphère anthropologique. Après s'être attardé sur un entrepôt, il se penche tour à tour sur des bisons interloqués, des lamas qui se déplacent dans un enclos, des chevaux broutant l'herbe...

Sa technique de tournage accroît cet intérêt pour ce qui transcende l'horizon humain. En filmant à l'aide d'un trépied et en minimisant autant que possible les bruits, Denis Côté évite de brusquer les animaux et les laisse interagir dans leur environnement propre ; habituées à la présence d'une caméra fixe, les bêtes en viennent à interagir comme si elles étaient seules. De même, en dépouillant certains plans de toute présence humaine et en les allongeant au maximum, il nous force à scruter les moindres détails d'un milieu où l'on ne découvre que des animaux et des objets. L'anthropologie cède ici la place à une zootologie. Tout particulièrement révélatrice est à cet égard la manière dont le cinéaste cadre ses plans. Au lieu de placer l'animal au centre, Denis Côté le laisse aller et venir à répétition et retient les moments où il tend à déborder le cadre. On voit ainsi successivement la tête d'une oie apparaître dans un plan, puis en sortir, puis y réapparaître, puis en ressortir et ainsi de suite. Ce procédé a une double conséquence. En même temps qu'il permet à l'objet filmé de se mouvoir à son gré, ce qui renvoie au monde dans lequel évoluent librement les bêtes entre elles, il a pour effet de signaler, à partir du cadre, ce qui excède le cadre lui-même, c'est-à-dire la zone de délimitation phénoménologique du filmeur. *Bestiaire* nous incite donc à garder l'œil ouvert sur ce dont les œuvres médiationnistes ont coutume de nous détourner : le monde extrahumain.

Les limites de l'œuvre ouverte

D'aucuns signaleront peut-être que Denis Côté propose avec *Bestiaire* ni plus ni moins qu'une œuvre ouverte, à savoir un film si ambigu qu'il force le spectateur à en construire lui-même le sens pour en colmater les brèches. Doit-on rappeler que le cinéaste fait lui-même une distinction entre ses films « morts » (*Elle veut le chaos*, *Curling*, *Vic + Flo ont vu un ours*) et ses films « vivants » (*Les états nordiques*, *Nos vies privées*, *Carcasses*, *Que ta joie demeure*), les seconds se distinguant par leur aspect artisanal et leur degré accru d'ambiguïté ? Quantité d'œuvres contemporaines se présentent volontiers comme des œuvres ouvertes, infinies, inépuisables, mobiles. Elles témoignent en ce sens de deux présupposés centraux répandus au XX^e siècle et qui s'articulent bien souvent l'un à l'autre : 1/ toute réalité est construite, de sorte qu'il y a autant d'œuvres qu'il y a de spectateurs ; 2/ le devenir temporel est un principe incontournable, principe qu'il importe de respecter en créant des œuvres mouvantes qui appellent à de constantes réinterprétations¹.

BESTIAIRE SERAIT-IL UN FILM OUVERT ET CONSTRUCTIVISTE PARMIS D'AUTRES ? DÉTROMPONS-NOUS.

Bestiaire serait-il un film ouvert et constructiviste parmi d'autres ? Détrompons-nous. L'ambiguïté constitutive de l'œuvre de Denis Côté a beau être un moteur de pensée et ne pas nous reconduire au simple primat de la fixité qu'exaltait le classicisme, elle n'autorise ni toutes les interprétations ni tous les discours. Au lieu d'être un levier de réflexion infinie qui met en relief le caractère inévitable de la médiation subjective dans l'expérience filmique, l'œuvre de Côté nous transporte précisément tour à tour vers la relation sujet/objet (lorsqu'elle s'intéresse au regard qu'on porte sur l'animal) et vers la relation objet/objet (lorsqu'elle insiste sur le rapport des animaux entre eux). Si ces relations sont étudiées le plus souvent de façon successive, il arrive par ailleurs qu'elles soient évoquées de façon simultanée. Ainsi, dans un plan unique, on aperçoit deux singes aux regards bien distincts : l'un observe son congénère et joue innocemment avec ses poils, semblant avoir oublié toute présence humaine et la caméra ; l'autre regarde avec attention celle-ci, paraissant hypnotisé par elle. Le premier singe évoque donc la relation objet/objet envisagée

dans son indépendance par rapport à tout regard subjectif humain ; le second, quant à lui, n'existe qu'en tant qu'il est relié à un filmeur, donc dans un rapport sujet/objet.

L'intérêt que porte Denis Côté aux relations extrahumaines est confirmé par le fait qu'il souligne, dans l'entretien mis en exergue du DVD de *Bestiaire*, qu'il n'aime pas voir s'opérer au cinéma une anthropomorphisation des bêtes. « Est-ce possible de filmer un animal pour ce qu'il est : un animal ? », demande-t-il. Pour le cinéaste, ce n'est pas en représentant un lion aux traits humains (à la façon de Walt Disney) qu'on rend justice au monde animal ; c'est en adoptant un regard froid et distancé sur lui. Côté précise d'ailleurs que *Bestiaire* n'est « ni pour ni contre » ce qu'il porte à l'écran et qu'afin de s'assurer de ne pas juger des parcs animaliers, il est allé jusqu'à signer un contrat en présence d'un avocat dans lequel il s'est engagé à ne pas prendre clairement position dans son film. Or, et là est l'essentiel, par ce refus de s'engager, sans doute le cinéaste a-t-il été conduit à adopter un regard spéculatif qui fait la part belle à ce que sont les animaux *entre eux*, plutôt que *pour nous* et notre regard bêtement critique. ■

¹ Ces présupposés sont observables notamment chez les auteurs qui, à l'instar d'Umberto Eco à qui l'on doit *L'œuvre ouverte*, insistent sur l'importance de réinterpréter sans cesse activement leur œuvre, au lieu de l'inscrire dans un réseau signifiant délimité et clos, fermé à tout devenir. Ils rejaillissent par ailleurs entre autres à travers les spectacles vivants et une partie de l'art interactif, qui impliquent que le public construise à sa façon le sens des œuvres dans le cadre d'une rencontre avec un performeur, un objet ou une installation. Sur le sujet, voir Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, PUF, 2010, p. 292-304.



L'intranquillité du poème

Par Ginette Michaud

L'ÉLARGISSEMENT DU POÈME

de Jean-Christophe Bailly

Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 209 p.



Dans son « Avant-propos » à ce recueil colligeant quatorze essais et conférences qui s'échelonnent sur une douzaine d'années, Jean-Christophe Bailly déclare avoir été surpris, en se relisant, par le ton souvent programmatique de ses interventions portant surtout sur la « poésie élargie » telle que l'appelait Novalis. Paul Celan se souviendra également de cet élargissement dans « Le Méridien », quand il soulignera, en français, cette injonction : « Élargissez l'art ! », pour aussitôt la nuancer et lui opposer une « contre-parole » tout autre : « Élargir l'art ?/ Non. Va plutôt avec

l'art dans l'étroit passage qui est le plus proprement tien. Et dégage-toi. » « Poésie » est donc à entendre ici comme l'ouvert, sans majuscule, c'est-à-dire comme « le nom générique de ce qui ne se ferme pas sur soi », de ce qui, dans le poème mais aussi dans le phrasé de la prose ou la « pensée tactile » de l'essai, excède la seule question du genre et tend, par l'émancipation du matériau, à un affranchissement qui est également, pour l'auteur de *La Comparution* (avec Jean-Luc Nancy, Christian Bourgois éditeur, 1991 ; rééd., 2007), politique. Car le poème, même adressé depuis la solitude la plus nue, reste parole en vue de tous, même dans l'« action restreinte » que lui assignait Mallarmé, et surtout il est, en tant que différence la plus aiguë du langage, rapport au monde : il « ne règle pas les formes de vie, mais il en est une lui-même », affirme Bailly. Ce que le poème fraye, par ces allures, ces rythmes et vitesses, ces suspens, ces « expériences de seuil, de contacts installés ou frôlés, de touches discontinues », c'est donc « l'espace même de notre venue », écrit-il dans « La scène pronominale », où « "Nous" ne nous entoure pas », mais garde, comme le « Je », le statut mouvant de la personne - ou de personne - « qui transite sans fin du nous au je » et maintient ainsi « la plus grande extension chorale possible ». Dès qu'il est question « d'interroger cette altérité qui est là devant nous,

en écart avec elle-même et sans fin se déroband », nous savons que notre « singularité plurielle », pour emprunter au titre de Jean-Luc Nancy souvent présent dans ces pages (même s'il est discrètement nommé), n'est toujours elle-même qu'une « séquence provisoire formée au sein d'une infinité de tournures possibles » et que cet « autre » - qui est déjà moi, car « entre soi et soi, [...] quelqu'un d'autre [...] se pointe », le dédoublement a déjà lieu - « désigne toujours quelqu'un d'indécidable, quelqu'un qui, d'une manière ou d'une autre, a fait mouvement vers l'inconnu ».

Prendre le large

Contrairement à l'idée reçue de la communication, de l'idéologie, de la langue de bois qui visent toutes « l'amenuisement des conditions d'intelligibilité du monde », le poème, lui, ne se contente pas de peu : il tente d'aérer, de faire respirer, de dilater ce qui « comprime le sens ». « Élargir, c'est agrandir, mais c'est aussi libérer ce qui était détenu » ou retenu dans des formes encore trop closes sur elles-mêmes, réclamant un dépassement des limites, une expansion, une sortie hors d'elles-mêmes. Dans « L'essai, une écriture extensible », un des plus remarquables de l'ouvrage, Bailly revient sur cette question des genres qui avait été déployée par les romantiques d'Iéna et fait sentir ses secousses tout au

cours du XIX^e siècle et jusqu'à nous : « *Sans cette tension vers plus qu'eux-mêmes, les genres ne seraient que des catégories de rangement* », la littérature, « *une forme d'entertainment* », ce à quoi elle est, hélas, trop souvent réduite. « *[H]antés par leur propre impossible accomplissement* », livrés à « *l'intranquillité de l'œuvre* », la poésie, mais aussi l'art et la recherche, la pensée dans l'essai et même une certaine philosophie ont en commun d'entretenir cette « *zone trouble qui est celle du sens, [...] dont une société entièrement régulée par le rapport marchand/clientèle ne peut que se méfier* ». Il ne s'agit pas pour autant de donner dans la « *cavale romantique* » bien connue, mais de réaffirmer la portée d'une « *forme intimante* » lorsqu'elle résiste à la conformité, aux intimidations des formes convenues et des supposées attentes du public le plus large. Chaque fois que la littérature s'écarte d'une « *formule dictée par un programme restreint purement répétitif* », elle retrouve cet « *espace de formation* » et, avec lui, la possibilité qu'elle « *continue ou advienne comme sa propre infinition, comme son propre devenir* ».

C'est donc à cette émancipation de la littérature – tension et étendue « *hors de son site de naissance* » – que ces essais se font particulièrement sensibles en la saisissant dans toutes sortes d'indices – « *[d]es expériences de seuil, des ralentis, des procédures d'écoute, des tensions d'enclenchements et de remémoration, mais aussi des accords furtifs, des connexions rapides ricochant les unes sur les autres* » – où se produit le mouvement de déprise du langage par rapport à ce qui l'instrumentalise, laissant ainsi entrevoir par ce dégageant rien de moins, presque rien, mais cela même : « *la parution infinie des choses finies* », comme l'écrit Bailly dans « Vers la sortie ». Selon l'essayiste qui est aussi poète, « *[l]e travail du langage, [...] c'est, ce serait justement, de débaptiser les choses, de les sortir de l'eau lustrale*

de la signification pour faire revenir le langage auprès d'elles, dans l'eau native de la signifiante ». La poésie – mais aussi l'anecdote, la prose et l'essai même en tant qu'écriture infiniment « *extensible* » – serait cette « *lucarne d'un autre usage* » du langage où s'éveillent « *[d]e loin en loin tout un réseau de choses rapprochées, de choses intactes. Qui ne servent à rien, et qui n'ont même pas déjà servi* ». Comme Bartleby, figure exemplaire de cet autre « *homo faber* » qui, en une grève absolue, ne « *fait rien* », ne se destinant plus à aucun emploi du temps, la poésie opère alors une « *glissade dans l'inconnu* », se déployant dans « *cette couche de temps [qui] doit elle-même être et demeurer comme une couche toujours fraîche, comme un pur commencement, une ouverture* ».

Un chant est-il encore possible ?

En reprenant cette question qui a marqué toute l'histoire du lyrisme poétique, et particulièrement de Hölderlin à la « *crise de vers* » baudelairienne-mallarméenne jusqu'à Adorno et Celan – question que Bailly qualifie lui-même de « *très lourde* » (« *mais toutes les questions de poétique sont lourdes, parce qu'elles engagent, plus que d'autres, la totalité du langage, la totalité du rapport de la langue à la tribu (Mallarmé), qui la parle et l'entend* ») –, l'écrivain livre au fil de ces essais les éléments d'une poétique permettant de comprendre à la fois les filiations et les sauts qui se jouent ici au sujet du chant du poème, fût-il brisé ou désaccordé, presque éteint ou à peine chantant tel le *Singarer Rest* de Celan. De Hölderlin qui marque la « *dernière tentative réelle d'un nouage destinal entre une voix et un peuple* » jusqu'à la crise de vers (distendu par Baudelaire dans le rêve d'une prose poétique, « *musicale sans rythme et sans rime* », puis retendu par Mallarmé autour de l'idée du poème), Bailly montre comment cette crise du lyrisme « *coincide avec la crise de l'épico-destinal* »

par laquelle le poème, en perdant de vue « *la possibilité de s'effectuer comme chant général* », se fait chant particulier, « *chant de la singularité du poète* ». En se retirant (hauteur, solitude, mais aussi appauvrissement), le poète apprend d'un même pas à « *marcher dans la rue* » et à « *côtoyer la prose* ». Toutes les formes-poèmes du XX^e siècle peuvent dès lors se donner à lire à l'enseigne de la tension décelée par Lenz dans *Pandaemonium germanicum*, où deux mouvements contradictoires s'opposent au sein de l'art poétique : « *l'aspect formateur (le Bildende)* » et « *l'aspect musical (le Tönende)* ». Dans cette double tentation viennent s'entrecroiser, souvent à l'intérieur d'une même œuvre, « *le lyrique et l'épique, le long et le bref, la forme-récitatif et la forme-chant, le brisé et le lisse, le spéculatif et le bucolique, le métrique et l'échevelé, le tressé et le linéaire* ». Mais la question qui retient surtout Bailly est la suivante : qu'est-ce qui fait que le poème, cette forme archaïque et pourtant toujours innovante, s'emporte et survit, revient et se maintient malgré tout ? « *[Q]u'est-ce qui s'est maintenu du poème pour qu'il puisse encore avoir lieu ? Qu'est-ce qui a été assez fort pour protéger le poème de son engloutissement dans la prose comme de sa disparition via l'absorption de son idée par la théorie ?* »

**le poème, lui,
ne se contente
pas de peu :
il tente d'aérer,
de faire respirer,
de dilater ce qui
« comprime
le sens ».**

La réponse à cette question ne tient pas, on s'en doute, à une quelconque typologie, Bailly le reconnaît le premier : « Dresser une liste des indices ou tenter d'en faire une typologie serait absurde, leur régime est celui de l'apparition, du surgissement. » Mais si la poésie résiste, si elle continue d'être cette expérience de passage, de seuil du langage « nécessaire au lointain pour devenir proche, ou au proche pour laisser battre en lui le lointain qu'il contient », c'est parce qu'elle est exactement cette attention maintenue au tout-venant qui doit « pouvoir rester ouvert : non pour le plaisir de l'inattendu, mais parce que le sens a besoin de cette ouverture pour rester vivant et

pour, lui aussi, pouvoir survenir ». Bailly nous le rappelle ici, souvent en compagnie de Benjamin, de Novalis et de Pessoa, et souvent de manière poétique lui-même en évoquant « Les fontaines qui écoutent au loin... » de Hölderlin, les grelots sonores qui produisirent un jour de janvier 1827 dans une lettre d'Eckermann un « grain de réalité » « glissant de l'universel vers le particulier et de là vers la fente d'un réel entrouvert, à travers laquelle soudain tout se voyait », ou encore le poème de Louis Zukofsky dont il admire qu'il sache continûment convertir l'adieu aux choses en bonheur (« Seeing seems at any moment complete ») : si la poésie survit et importe, ce n'est

pas parce qu'elle serait évasion ou supplément d'âme, mais parce que, offre sans demande, elle est cette disposition d'écoute absolue où « [l]e sens ne tombe jamais sous le sens » ; parce qu'elle est « comme une écope, comme un art d'écoper le réel » ; parce qu'en elle surgissent parfois des « gouttes de fraîcheur », un copeau intact, de purs éclats du monde, une plénitude qui, comme celle qu'éprouva Pessoa, « loin de venir de lui, venait à lui, et provenait de ce qu'il appelle "la vérité de l'extérieur absolu" ». Mais « [c]omment les former, ces phrases, pour qu'elles soient en effet résonnantes, et claires, et distinctes ? - c'est toute la question ». ■

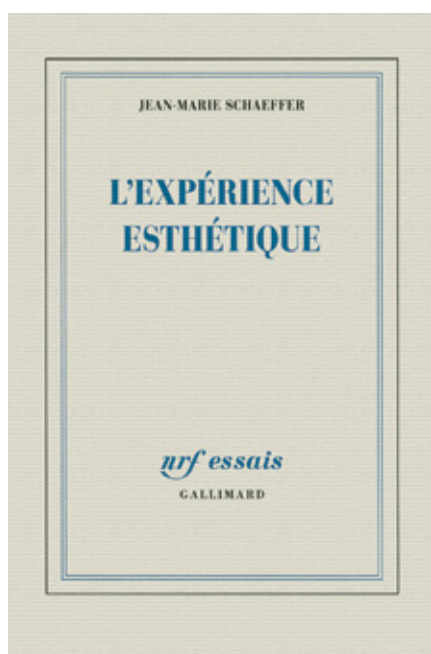
Mais la question qui retient surtout Bailly est la suivante : qu'est-ce qui fait que le poème, cette forme archaïque et pourtant toujours innovante, s'emporte et survit, revient et se maintient malgré tout ?

Les plaisirs de l'attention

Par Simon Brousseau

L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

de Jean-Marie Schaeffer
Gallimard, 384 p.



Avec la place qu'occupent désormais dans nos vies les écrans et les réseaux sociaux, avec la multiplication des sources d'informations et de divertissements, on remarque ces dernières années un intérêt croissant pour la question de l'attention. On peut penser à l'essai de Nicholas Carr *The Shallows : What the Internet Is Doing to Our Brains* (2011), où l'auteur s'appuyait sur des travaux de neurosciences récents étudiant la façon dont la fréquentation quotidienne du Web modifie nos habitudes attentionnelles, mais aussi plus fondamentalement nos circuits neuronaux. Les analyses souvent pessimistes de ces dérives attentionnelles convergent : nous aurions de plus en plus de difficulté à contrôler notre attention, qui serait toujours compulsivement à la recherche de nouveaux objets.

Dans un discours adressé aux finissants du Kenyon College en 2005, David Foster Wallace insistait sur l'importance d'être capable de choisir ce à quoi l'on accorde de l'importance. « *Apprendre à penser*, proposait-il, *signifie être suffisamment conscient et lucide pour choisir ce à quoi l'on porte attention.* » Plus récemment, dans *Pour une écologie de l'attention* (2014), Yves Citton affirmait que cette application de l'esprit est « *ce que nous avons de plus précieux* » dans le contexte capitaliste actuel, puisque la quantité de biens et de discours produits outrepassent largement nos capacités attentionnelles. Citton concluait comme Wallace qu'il faut être au fait de ce qui nous occupe l'esprit, et l'une des avenues qu'il explorait pour valoriser cette *attention réflexive* était la fréquentation

des arts et de la littérature, ceci afin de cultiver ce qu'il nommait les « *arts de l'interprétation* ».

À la lecture des conclusions de Citton sur les bienfaits de l'attention réflexive, il est difficile de ne pas songer à la théorie proposée presque un siècle plus tôt par Victor Chklovski dans « L'art comme procédé ». Dans cet article qui a fait date, Chklovski posait que le propre de l'art « *consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception* », puisque « *l'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé* ». L'art permettrait d'exercer nos capacités d'attention, grâce à des procédés d'opacification et d'intensification qui ont des effets défamiliarisants. À une époque où notre attention est la proie de différentes stratégies de captation, il n'est pas surprenant que cette conception de l'art ressurgisse. C'est dans ce contexte qu'il faut lire le dernier essai de Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*. Bien que le théoricien cherche à clarifier une fois pour toutes ce qu'on entend par esthétique, la place qu'il accorde à l'attention inscrit sa réflexion dans l'air du temps et lui confère une pertinence qui dépasse le cadre de la théorie esthétique, puisque c'est bien de notre expérience du réel qu'il s'agit.

L'expérience esthétique est une expérience du monde

Par-delà le travail colossal de débroussaillage théorique effectué par Schaeffer – qu'il serait long et fastidieux de restituer ici –, l'une des idées les plus importantes défendues dans l'essai est que l'art n'est pas un monde autonome, mais s'inscrit au contraire en continuité avec la réalité quotidienne. Dès les premières pages de l'introduction, Schaeffer met cartes sur table : « *L'hypothèse de ce livre est plus particulièrement que l'expérience esthétique fait partie des modalités de base de l'expérience commune du monde et qu'elle exploite le répertoire commun de nos ressources attentionnelles, émotives et hédoniques, mais en leur donnant une inflexion non seulement particulière, mais bien singulière.* »

Avant de poursuivre sur la façon dont l'attention, les émotions et le plaisir interviennent dans l'expérience esthétique selon Schaeffer, il est nécessaire de s'arrêter sur la définition qu'il donne du terme « esthétique ». L'esthétique ne réfère pas à ses yeux à un type d'objet, mais toujours à un type d'expérience. Comme Kant, dont il s'inspire librement, Schaeffer la décrit comme une attitude attentionnelle : il n'y

a pas d'ontologie esthétique, seulement des façons esthétiques d'appréhender les objets. Autrement dit, l'esthétique réside dans l'usage que l'on fait des objets qui appartiennent à des classes ontologiques différentes. À ce sujet, l'exemple qu'il propose est éclairant : « *Nous réunissons souvent sous un même "chapeau" des objets appartenant à des classes ontologiques différentes dès lors qu'ils appartiennent à une même classe fonctionnelle. Ainsi, une caverne et une maison appartiennent certes à des catégories ontologiques différentes (un objet naturel dans le premier cas, un artefact dans le second), mais nous pouvons les réunir dans une même classe fonctionnelle : ce "sont" des refuges.* » De la même façon, une toile de Rembrandt, un roman de Flaubert et l'urinoir de Duchamp n'ont rien en commun, sinon le cadre pragmatique qui nous invite à porter sur eux un regard particulier : ce sont des objets qu'on appréhende esthétiquement. Ceci étant dit, il reste bien sûr à décrire ce qui, pour Schaeffer, constitue le propre de cette expérience.

L'art permettrait d'exercer nos capacités d'attention, grâce à des procédés d'opacification et d'intensification qui ont des effets défamiliarisants.

L'attention dénuée de finalité

En expliquant soigneusement le fonctionnement neurologique de l'attention commune, caractérisée par une préfocalisation orientée sur les tâches diverses que nous avons à accomplir au quotidien, Schaeffer parvient à esquisser un portrait de l'attention en régime esthétique, qui ne possède pas de « tâche » ou de « but fixé ». Cette attention ouverte, sujette à de multiples changements de focalisation, favoriserait la mise à distance de nos prédispositions attentionnelles. C'est pourquoi Schaeffer insiste, comme Chklovski et Citton, sur le fait que l'attention en régime esthétique se caractérise par une certaine circularité, celle-ci se repliant sur elle-même. L'attention, qui fonctionne habituellement de façon automatique, prend soudainement conscience de ses habitudes et de ses pré réglages en faisant l'expérience d'une attention étrangère, celle qui est mise en scène par l'œuvre d'art. « *Si l'expérience esthétique est une épiphanie, au sens où elle est une expérience de présence, nous dit Schaeffer, cette présence est essentiellement celle de l'attention qui est présente à elle-même : elle n'a rien à voir avec une apparition, une venue à la présence, qui nous sortirait du temps.* » Schaeffer ne s'arrête toutefois pas au constat de la réflexivité de l'attention en régime esthétique, mais propose que c'est justement dans cette « *capacité à piéger l'attention* » que réside « *le secret de toute expérience esthétique réussie* ». Autrement dit, il y aurait des qualités formelles qui font d'un objet une « *réussite* » esthétique, et ce succès dépendrait de la façon dont ces qualités sollicitent, déjouent ou surprennent notre attention.

La question des émotions esthétiques

Schaeffer consacre plusieurs pages à la question des émotions vécues lors de l'expérience esthétique et s'applique notamment à réfuter la

théorie qui veut que ces émotions soient des quasi-émotions, puisqu'elles n'auraient aucun ancrage dans la réalité. Tout au contraire, défend Schaeffer, les émotions qui naissent alors relient l'art à la vie vécue, et c'est justement parce que les œuvres d'art font écho à notre propre expérience émotive qu'elles parviennent à capter à ce point notre attention. Selon Schaeffer, « *les émotions constituent sans doute le facteur d'intensification attentionnelle le plus central de la relation esthétique* ». En fait, la conception des émotions esthétiques qu'il défend reprend l'interprétation pragmatique de l'attention en régime esthétique : tout comme l'attention, les émotions esthétiques sont vécues dans une enclave pragmatique qui les situe à l'écart de la vie active et qui nous permet de les éprouver pour elles-mêmes. C'est d'ailleurs cette enclave, cette mise entre parenthèses des émotions vécues qui permet de comprendre le paradoxe du plaisir que l'on éprouve en ressentant de la peur, de l'indignation ou de la tristesse devant une œuvre d'art ; ces émotions, loin d'appeler comme c'est le cas dans la vie active une réaction directe – se protéger, intervenir, etc. –, sont l'occasion d'une certaine contemplation, leur intensité étant expérimentée pour elle-même, sans finalité apparente.

Le plaisir de la dépense

On le comprend, la conception de l'expérience esthétique défendue par Schaeffer repose sur la valorisation du plaisir qu'elle occasionne. Loin de chercher à défendre l'utilité de cette expérience, Schaeffer propose au contraire que sa spécificité réside dans sa gratuité. On expérimente des œuvres d'art parce que nous aimons le faire, tout simplement. Ce faisant, Schaeffer met en valeur, un peu comme Georges Bataille, l'art comme activité dépensière, en défendant l'idée que la dépense improductive, en dernière instance, est une activité essentielle aux sociétés humaines. Il développe la notion de *signalisation*

coûteuse afin de décrire l'excédent informationnel qui serait le propre de l'art. Contrairement à la vie active, où l'information est régie par un impératif d'efficacité, il y a en art une négociation constante entre la *fluence* du message et le signal de *curiosité* ou d'intérêt qu'il contient. « *C'est la relation entre ces deux variables, elles-mêmes dépendant à la fois des propriétés objectales du "signal" esthétique et de l'arrière-plan cognitif de la personne, qui constitue le régulateur de la relation esthétique.* »

Dans notre contexte culturel, où l'attention est devenue une variable incontournable de l'économie capitaliste, la théorie de l'expérience esthétique défendue par Schaeffer permet de la réinsérer à sa juste place, c'est-à-dire comme expérience existentielle. L'attention que nous accordons à notre environnement nous appartient. La mise à distance de nos réflexes attentionnels favorisée par la fréquentation des arts permettrait, selon la théorie développée par Schaeffer, de se réapproprier une expérience du quotidien trop souvent vécue sous le signe de l'attention pré-focalisée, cette routine des gestes que nous faisons et des chemins connus que notre pensée emprunte jusqu'à se confondre parfois avec l'impensé. La défamiliarisation valorisée par Chklovski, en dernière analyse, permet bien sûr de renouer avec le monde en le percevant avec toute l'intensité qu'il requiert. C'est sans doute pourquoi Schaeffer termine son livre en évoquant les « *moments d'immanence heureuse* » qui accompagnent l'expérience esthétique, ces révélations sans horizon métaphysique qui nous permettent de contempler, chaque fois comme si c'était la première, les facettes de l'existence qui nous importent le plus. ■

Les révélations fondatrices de Lascaux

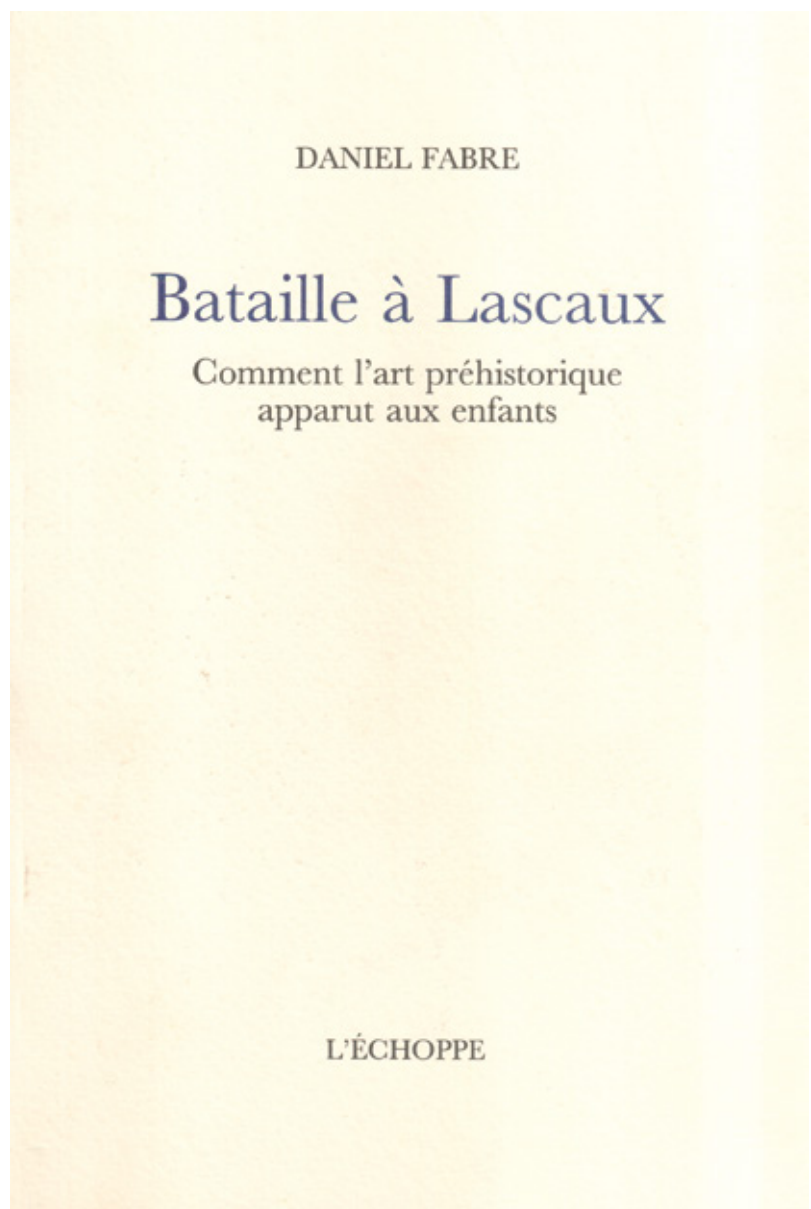
Par Sophie Ménard

**BATAILLE À LASCAUX.
COMMENT L'ART PRÉHISTORIQUE
APPARUT AUX ENFANTS**

de Daniel Fabre
L'Échoppe, 143 p.

« *Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté* », écrit Baudelaire. Le directeur d'études de la chaire d'Anthropologie de l'Europe à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, Daniel Fabre, le prend au mot dans son essai *Bataille à Lascaux*, où il suit la trace d'une énigme, celle de la découverte par des enfants de la grotte de Lascaux. Or, c'est en anthropologue, plutôt qu'en archéologue, en historien de l'art pariétal ou en littéraire, qu'il entreprend de lire les documents et témoignages entourant l'invention du plus célèbre antre de France. Georges Bataille sert de témoin privilégié, lui qui est parti à la recherche de ce premier regard « sacré » posé sur les dessins de « *l'homme de Lascaux* » et qui publie en 1955 *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*.

Relevant les multiples regards (religieux, archéologiques, philosophiques, poétiques) portés sur cet « *antre de l'art* » - défini par Fabre comme les productions artistiques de l'altérité (arts populaire, aliéné, primitif, enfantin, etc.), étrangères au champ institutionnel de l'art -, cet essai étudie « *ce qui a rendu la découverte de l'art pariétal culturellement possible* ». L'anthropologue détaille les formes de réception à l'œuvre dans l'invention de la grotte : tout d'abord, la réceptivité



des enfants qui recueillent d'un très lointain passé le premier « *signe sensible de notre présence dans l'univers* », dans les mots de Bataille ; ensuite, celle de l'abbé Breuil qui, en archéologue et en prêtre, « *culturalise* », pourrait-on dire, la caverne en lui attribuant des modalités qui ressortissent à des lieux de dévotion ; enfin, celle de Bataille qui interprète les dessins comme des œuvres miraculeuses, dont la « *beauté incomparable et la sympathie qu'elle[s] éveillent en nous* » communiquent « *une émotion forte et intime* ».

Les apparitions fondatrices

Surtout, Daniel Fabre fait l'hypothèse originale et convaincante que la narration de la prospection inaugurale de la grotte de Lascaux ressemble en plusieurs points aux multiples récits d'apparitions mariales qui se multiplient en Europe occidentale à partir des années 1850. Traquant les correspondances et coïncidences qui s'établissent entre les deux séquences narratives, il retrace les fils dramatiques et les scripts culturels qui organisent ces histoires d'une première communication avec des merveilles sacrées. Se manifestant à des enfants dans des lieux agrestes, les visions de l'art rupestre et de la Vierge Marie sont inévitablement contestées par la société des adultes, qui met cependant en place une série de médiations et d'expertises permettant d'homologuer (ou d'invalider) le prodige et, à terme, de l'enclore dans le marché touristique. Au cœur de ce rapprochement fascinant se trouvent les mêmes protagonistes principaux : les enfants découvreurs, qui, dotés d'une acuité visuelle singulière, possèdent un état de réceptivité inouï. Mal initiés aux savoirs littéraires et sociaux du monde des adultes (pauvres et analphabètes, ils ne maîtrisent pas, pour la plupart, la langue officielle), ils évoluent dans une « *marginalité culturelle* ». En revanche, ils sont, pour reprendre une terminologie lévi-straussienne, des sur-initiés aux révélations et mystères mira-

culeux : l'ignorance et l'innocence sont la condition de l'accès à cet au-delà du réel. Cette capacité à voir l'image de la Vierge ou les formes de Lascaux rapproche par exemple Marcel Ravidat ou Jacques Marsal, deux des jeunes inventeurs de Lascaux, de Bernadette Soubirous, la célèbre visionnaire de Lourdes. Ainsi, les équivalences analogiques entre les miracles pariétaux et mariaux, entre la cavité périgourdine et la grotte de Lourdes ou encore la caverne de la Nativité, ont pour effet de mettre en relief deux types d'origine et de sacré. On comprend pourquoi Bataille cherche à retrouver ce moment unique d'avant la domestication – qui est la contrepartie inévitable de la monumentalisation du lieu – de l'enchantement. Pour lui, la communication des enfants avec les hommes préhistoriques et l'invention des arcanes de la grotte sont précisément « *la substance d'un sacré immanent qui confronte l'humanité au mystère de son propre engendrement* ». L'auteur de *L'Histoire de l'œil* saisit, avant tout autre, qu'à « *Lascaux, l'humanité juvénile, la première fois, mesura l'étendue de sa richesse [...], c'est-à-dire du pouvoir qu'elle avait d'atteindre l'inespéré, le merveilleux* ».

Ce don de voyance propre à la jeunesse intéresse particulièrement l'anthropologue qui, depuis plusieurs années, étudie la façon dont la société occidentale, avec ses rites et ses coutumes, fait les jeunes garçons, c'est-à-dire la manière dont notre culture pense l'accès à l'identité de genre. À partir de l'analyse du rôle de la figure du dénicheur dans les « *invisibles initiations* », Daniel Fabre a montré, dans un article décisif paru en 1986 dans *L'Homme*, « *La Voie des oiseaux* », que la trajectoire initiatique masculine emprunte souvent le chemin d'une identification du garçon à l'oiseau. Il s'agit pour le premier d'explorer les lisières du monde civilisé (landes, forêt), de repérer des nids, de prendre les œufs et les oisillons, de s'initier ensuite au gazouillis des oiseaux – ce qui

permet, par un processus d'imitation, de maîtriser le sifflement et la langue des amoureux – et enfin de manier la plume/l'écriture. Ce parcours visant à réaliser l'apprentissage de la différence des sexes et des âges et à faire l'épreuve de la virilité s'enrichit désormais de la figure du découvreur. Allant à l'aventure, celui-ci ne fait pas, comme le dénicheur, l'ascension des arbres vers le ciel ; mais, au contraire, descend vers la terre, se faufile dans des failles géologiques, s'enfonce dans la noirceur souterraine en quête de périls et d'images originelles. Ébloui devant les merveilles de l'art pariétal, les garçons trouvent et révèlent un trésor inestimable qui les confronte « *à la révélation non révélée, foudroyante et vaine, de leur propre origine* ».

L'énigme de l'homme-oiseau

La vive réaction, faite de ravissement et d'illumination, qui se produit chez ces « *enfants qui voient* » captive Bataille : provoqué par le raffinement et la virtuosité des représentations animales, l'émerveillement situe la grotte peinte « *au-delà de toute utilité pratique identifiable* ». Ainsi, rejetant l'interprétation, véhiculée par les préhistoriens, d'une visée utilitaire des images, l'écrivain fait de Lascaux le lieu d'une réalisation pleinement maîtrisée de l'art. Cette « *capacité même à faire œuvre* » et ce « *pouvoir de représenter* », au cœur des dessins rupestres et au centre de la démonstration de Bataille, font de l'homme de Lascaux le premier artiste ; celui qui, en plus de posséder un savoir-faire technique (comme l'homme de Neandertal), ajoute « *le sens de la dépense gratuite, de l'exercice désintéressé, du labeur gracieux* » ; soit l'*homo ludens* (l'homme du jeu). Bataille, comme les enfants explorateurs, se fait visionnaire : il voit à Lascaux une nouvelle anthropogonie.

Toutefois, s'il ouvre les yeux sur la virtuosité, il reste curieusement silencieux sur la signification d'une scène énigmatique : parmi la maes-

Bataille, comme les enfants découvreurs, se fait visionnaire : il voit à Lascaux une nouvelle anthropogonie.

tria des représentations animales gît et surgit, caché dans un puits reculé de la grotte, un homme-oiseau dessiné schématiquement qui, nu, ithyphallique et raidi (comme un mort), dresse son sexe devant un bison blessé aux entrailles. Les réticences manifestées par Bataille à l'égard de cette unique et singulière figure humaine sont le signe d'un mystère. Parcourant les sinueux chemins qui mènent l'écrivain à se confronter à l'imagerie souterraine, Daniel Fabre mobilise la célèbre réflexion anthropologique sur l'énigme de Claude Lévi-Strauss et de Jean-Pierre Vernant afin d'affirmer, après eux, que la réponse de l'énigme se situe dans l'inceste. L'indicible image (les viscères sont comme un sexe féminin hyperbolique) relaterait le drame incestueux, nœud de l'humanité, mais aussi – et d'abord – drame personnel de Bataille. Dès lors, la descente dans le puits de la grotte, qui est une Terre-Mère ou une Vierge Marie, n'est-elle pas également une manière pour Bataille et pour les jeunes garçons d'expérimenter non seulement une autre naissance, mais une entrée dans l'interdit maternel à travers une forme de fantasme d'auto-engendrement¹ ?

¹ On pourrait poursuivre l'interprétation en affirmant que les entrailles sont une métaphore de la grotte de Lascaux. Apparaît alors un jeu du dedans/dehors, du contenant/contenu : semblables aux viscères contenues dans la cavité abdominale du bison, le découvreur et le dessinateur, sis à l'intérieur de la grotte, « in-

Ce minutieux travail de corrélation, qui rappelle à certains égards celui de Lévi-Strauss dans ces « petites mythologiques », permet à Fabre de consolider une sorte de méta-récit (ou d'arché-récit) de la découverte : l'histoire sainte ; la science du passé humain ; « *l'homo sapiens inventeur de soi-même avec l'art* » ; les aventuriers juvéniles qui s'initient à l'altérité des sexes et à la bonne distance entre soi et l'autre en pénétrant dans la chapelle et l'ancre de « *l'origine du monde* » ; et, enfin, Bataille qui, par la médiation de la scène incestueuse terrée au creux de cette « *mère-tragédie* » du théâtre originel, descend lui aussi dans le « *saint des saints* ». Outre l'écriture sensible et maîtrisée qui parvient à tirer les nombreux fils de ces « *analogies saisissantes* », la force de la démonstration faite par l'anthropologue réside dans la mise au jour de cette narrativité canonique qui relie ces récits fondateurs. À ce titre, si l'on voulait prolonger ces analyses déjà riches, on pourrait envisager, à partir des théories de la narratologie contemporaine, de l'intrigue et du *storytelling*, une étude littéraire (à laquelle invite la présence de Bataille) des formes que prennent ces histoires

ventent » les dessins qui sont eux aussi contenus dans la grotte-contenant. Forme de mise en abyme, l'éviscération équivaldrait en quelque sorte à la découverte, révélant fatalement ce qui, de l'enclave maternelle ou géologique, est caché, enfoui, voire crypté.

d'apparition – racontées, écrites, retranscrites, inventées – et de leur expansion à des systèmes sémiotiques diversifiés comme l'essai artistique, l'article de journal ou de revue, la correspondance, le témoignage, l'œuvre littéraire (roman, nouvelle, poésie) qui ont des enjeux pragmatiques propres.

Par une efficace mise en relation érudite et documentée, Daniel Fabre fait ressortir un étonnant réseau de sens qui mobilise savoirs littéraires, archéologiques, artistiques, religieux et philosophiques, et surtout qui jette un éclairage anthropologique sur l'art préhistorique. Avant tout, il incite à appréhender, à travers les yeux de Bataille, l'importance de l'art et de l'interdit de l'inceste – dont la grotte exhibe la fascination et communique la révélation – qui sont essentiels au « *passage de l'animal à l'homme*² ». ■

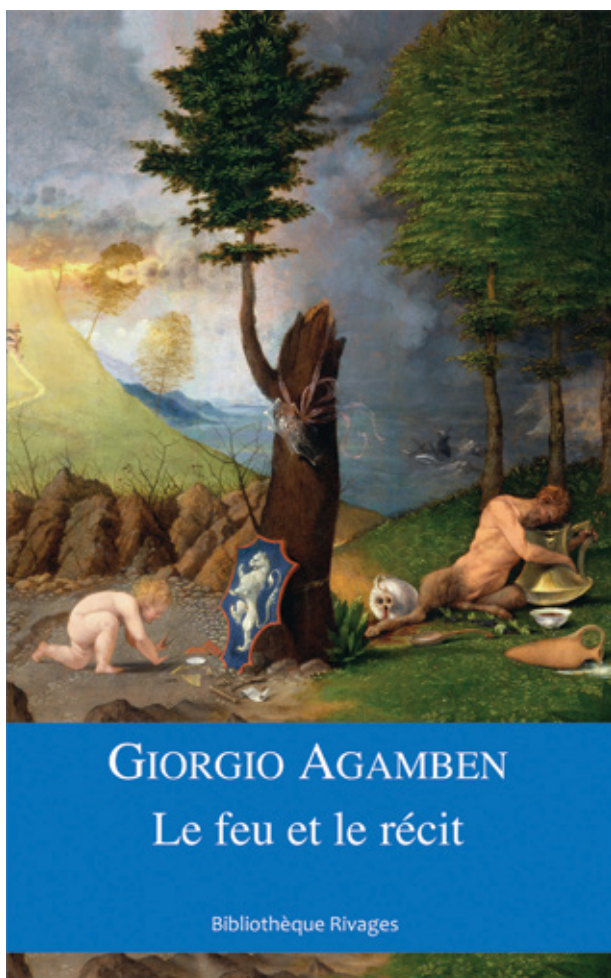
² Pour reprendre le titre du compte rendu que fait Bataille des *Structures élémentaires de la parenté* de Lévi-Strauss, « L'inceste et le passage de l'animal à l'homme », *Critique*, n° 44, 1951, p. 43-61.

Du desœuvrement

Par Marc-Alexandre Reinhardt

LE FEU ET LE RÉCIT

de Giorgio Agamben, traduit de l'italien par Martin Rueff
Payot et Rivages, 176 p.



On ne peut ignorer l'influence des écrits de Giorgio Agamben par-delà le cloisonnement des disciplines et de la production du savoir traditionnelle. Cela tient au type d'investigations qu'il mène, en creux des théories et des lieux communs, des genres et des catégories, pour maintenir vive une pensée dont ses essais présentent les transfigurations ponctuelles. Philosophique et généalogique dans sa visée mais plus proche d'un mysticisme philologique dans sa méthode, la pensée d'Agamben témoigne d'une manière d'opérer dans les interstices épistémologiques.

Dans la dernière traduction française de l'écrivain italien, *Le feu et le récit*, il est question de la puissance mystérieuse de la littérature, du poétique entre le mystère et l'histoire, la littéralité et l'anagogique. À l'instar des travaux de Walter Benjamin et de Michel Foucault, dont on pressent les héritages théoriques, les archéologies discursives et les exégèses littéraires d'Agamben ont la rare vertu d'inscrire des filiations lexicales et conceptuelles inédites,

parfois même insolites. La configuration des artéfacts langagiers qu'il travaille vient articuler des questions fondamentales à l'ordre du jour. Dans ce cas-ci : qu'est-ce que la littérature et comment se distingue-t-elle de la communication ? Comment son support matériel affecte-t-il les idées qu'elle trame ? Comment le récit ou l'acte de création informent-ils une manière de parler et de faire en commun ? Comment l'écriture littéraire incarne-t-elle un souci de façonner sa propre existence ?

Faire usage

L'actualité de la réflexion d'Agamben se traduit notamment par une tâche de réécriture, une pratique qui souligne la nécessité de prendre conscience des filiations philosophiques et théologiques des problématiques et contradictions du moment présent pour trouver une issue. Ses essais font usage de textes religieux et profanes, antiques et modernes, de manière à dégager une pensée en puissance [potenza] que véhiculent certaines figures. Comme Agamben l'a signalé ailleurs, « *faire usage* » s'oppose à la simple appropriation, c'est mettre sous tension des mots, des idées, des choses pour mieux prêter attention au présent sans les priver d'une actualisation à venir. Ce type de production de savoir semble relever de ce qu'il nomme une « *poétique du désœuvrement* », un acte de création théorique effectué sous la réserve d'une impuissance qui permet de contempler une puissance d'agir au lieu de la réaliser dans une œuvre finie. Cette rhétorique de suspension du propre ou de l'achèvement – véritable *suspense* de sa philosophie – tend à régénérer un sens commun et une certaine manière d'être, un *ethos* que ses essais exposent. Les méditations littéraires et politiques utilisées sont supportées par une économie comparative et inspirée de la langue, un *experimentum linguae* où la pensée, indissociable d'une épreuve de l'extériorité du langage, est attisée grâce aux mailles de l'histoire qui s'y trame.

Le mystère et l'histoire, le feu et le récit

Si l'hétérogénéité des textes recueillis dans *Le feu et le récit* peut déconcerter de prime abord, on est entraîné par le mouvement originaire de l'ontologie littéraire proposée. L'origine de la littérature rejaillit dans un « *mouvement d'enroulement spiralé* » à l'image d'un « *tourbillon dans le flux de l'être* ». Agamben reprend notamment la figure benjaminienne de l'origine [Ursprung] à partir d'une étude phénoménologique du tourbillon, ce phénomène naturel dont le rythme singulier et la structure mystérieuse se manifestent autant dans l'évacuation de l'eau d'un drain que dans la succion infinie d'un soleil noir. L'analogie entre l'origine et le tourbillon sert ici à penser le devenir historique des langues dont la poésie et l'enquête archéologique permettent de faire l'expérience. La puissance de nomination du poète et la possibilité de déceler un *a priori* historique proviennent de « *l'origine tourbillonnante* », cette image d'une pensée anachronique où l'*archè* peut à tout moment resurgir pour devenir contemporain du présent.

L'essai qui introduit le recueil pose la question du mystère inhérent au déploiement historique de l'origine. Partant d'une anecdote de Gershom Scholem, le grand érudit de la tradition juïque et ami de Benjamin, Agamben évoque la sécularisation du mystère de la littérature : la perte et l'oubli du « *feu* » – la source mythique ou transcendante du récit – dans un monde désenchanté, c'est-à-dire, historique. Le mystère persiste dans la littérature quoiqu'il soit désormais indissociable de l'histoire, on n'y a accès qu'à travers la médiation de l'historien ou du narrateur, qui l'étouffe : « *L'élément dans lequel le mystère se défait et se perd est l'histoire [...] Nous ne pouvons accéder au mystère qu'à travers une histoire et cependant – ou peut-être devrait-on dire, en effet, – l'histoire est ce en quoi le mystère a atteint ou caché ses feux.* »

La littérature émerge du feu et du récit, du mystère et de l'histoire, ces deux éléments constitutifs qu'un certain usage de la langue expose lorsque la maîtrise du moyen d'expression fait défaut et qu'une défaillance s'inscrit, lorsque l'écriture vacille et qu'une absence jaillit : « *qui a l'usage de l'art a la main qui tremble* », écrivait Dante. Dans le tremblement, le style perd ses moyens et exhibe une posture « *précaire* » – cela signifie, rappelle Agamben, « *ce qu'on obtient à travers une prière [...] et qui pour cette raison se révèle fragile et aventureux* ». C'est ainsi que, parfois, « *le mystère défait et desserre la trame de l'histoire, et que le feu attaque et consume la page du récit* ». Seul l'abandon à cette fragilité et au séjour incertain qu'il initie peut rappeler involontairement la puissance de ce mystère, pour agir à proximité de l'annihilation et, peut-être même, apprendre à l'entrevoir et en parler.

Au nom de la littérature

D'où la difficulté, voire l'impossibilité de lire à laquelle nous confronte parfois la lecture, mais également l'acte de création : on lit autant en amont qu'en aval du fait littéraire, suggère Agamben. Le poète n'œuvre-t-il pas dans un rapport au réel analogue à celui d'un analphabète incapable de lire ? Sa tâche ne consiste-t-elle pas à venir à bout de « *lire ce qui n'a jamais été écrit* » ? Pour certains, comme Paul Celan auquel Agamben consacre une courte réflexion, il s'agissait d'écrire de manière à montrer « *le devenir illisible du monde* », d'écrire cela même qu'il y a d'impossible à lire ; d'en témoigner et laisser ainsi le tremblement de la main faire œuvre. Ou, plutôt : laisser agir le désœuvrement.

Cette poétique du désœuvrement non seulement concerne ce qu'est l'acte de création en tant que tel mais aussi la transformation spirituelle de soi qu'il provoque. L'essai pivot du recueil poursuit une question qu'avait déjà formulée

Gilles Deleuze : « *qu'est-ce que l'acte de création ?* ». Pour Deleuze, la création était intimement reliée à une résistance de l'expression, un rapport susceptible de libérer un champ de forces qu'Agamben tente d'explicitier en remaniant l'opposition aristotélicienne entre puissance (*dynamis*) et acte (*energeia*). La résistance, dans l'acte poétique, c'est la capacité de suspendre la puissance dans son élan ou sa tension vers l'acte, de désactiver sa résolution en une œuvre (*ergon*). Pour examiner cette conception singulière de l'acte de création, Agamben convoque entre autres Titien et Velázquez, Kafka et Glenn Gould. Ce geste poétique *a-gît* entre la puissance de faire et l'exercice d'une « *puissance-de-ne-pas* », quelque chose qui s'apparente à ce que Simone Weil nommait la « *décréation* » à laquelle pouvait mener une forme d'attention. En ce sens, la véritable puissance poétique consisterait en la mise en œuvre d'une puissance de ne pas créer une forme achevée pour dégager une ouverture de possibles ; elle ne précède pas une production, elle agit sur le geste qui, ne passant pas à l'acte, l'exhibe dans son désœuvrement. C'est la Joséphine de Kafka qui, faisant résonner son incapacité de chanter, siffle le spectre du chant possible. Ou bien un

Malevitch qui suspend et expose le regard et un poème de Celan qui rend inopérantes les fonctions communicationnelles de la langue, l'exhibe. « *C'est ce reste désœuvré de puissance*, écrit Agamben, *qui rend possible la pensée de la pensée, la peinture de la peinture, la poésie de la poésie* ».

Agamben plaide donc pour une littérature contre l'épuisement des possibles, pour une disposition entre une puissance de faire œuvre et une puissance-de-ne-pas qui la défait : un désœuvrement intérieur à l'acte dynamique de création lui-même. Ce plaidoyer pour une poétique du désœuvrement est également un effort pour définir une politique du désœuvrement, puisqu'elle concerne plus généralement le « *faire des hommes* » et une manière de vivre, ce que Foucault appelait « *étho-poiétique* » à propos des pratiques qui façonnent les rapports à soi et aux autres dans un milieu commun. La relation entre travailler une œuvre et travailler sur soi est le sujet d'un autre essai. Dans *Opus alchymicum*, le mystère de la littérature resurgit dans le rapport qui existe entre la tâche de régénérer la matière – les mots, les métaux, etc. – et la recréation de celui ou celle qui l'assume. Cette préoccupation matérialiste se

retrouve aussi dans l'étude sur les transformations de l'expérience de lecture qui s'opèrent dans le passage « *du livre à l'écran* », vecteur désormais essentiel du devenir de la matière littéraire.

L'ontologie du fait littéraire d'Agamben témoigne du rôle que joue la littérature dans l'expérience de pensée et les formes-de-vie auxquelles elle donne consistance, qu'il s'agisse du jugement d'une parole qui prononce la faute et dicte la peine, d'une parabole biblique, ou de toute autre manifestation d'« *être entré dans la langue* ». Mais une fois que nous agissons et sommes agis au milieu de la langue, au nom de quoi pouvons-nous désormais parler aujourd'hui ? Nous ne parlons plus au nom de Dieu ni au nom d'un peuple ; nous ne pouvons parler qu'au nom de quelque chose qui manque. L'absence de nom explique la difficulté qu'il y a à prendre la parole lorsque nous avons quelque chose à dire. Par contre, parler « *au nom d'un nom qui manque* » pose l'exigence de penser, d'entretenir la tâche de la pensée. N'est-ce pas là, d'une certaine manière, parler au nom de la littérature ? Cela même que le livre d'Agamben appelle à faire. ■

**Le poète n'œuvre-t-il pas dans un rapport au réel analogue à celui d'un analphabète incapable de lire ?
Sa tâche ne consiste-t-elle pas à venir à bout de
« lire ce qui n'a jamais été écrit » ?**

Quand langage ment...

Par Pierre Popovic

LA DURETÉ DES MATIÈRES ET DE L'EAU

de Pierre Nepveu

Éditions du Noroît, 107 p.

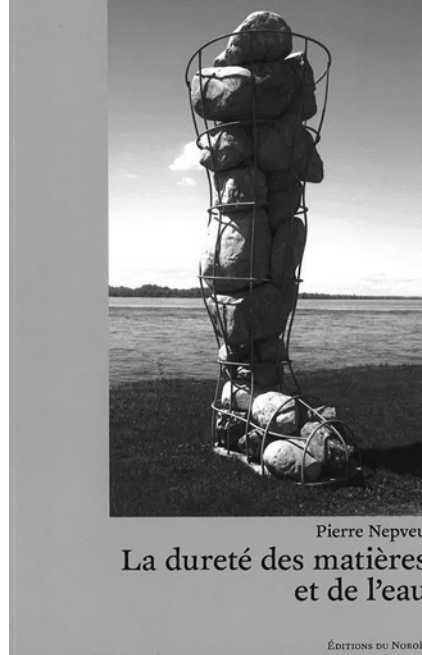
Il n'est pas fortuit que l'une des phrases insérées dans la litanie des « *Prose pour...* » déroulée au long des pages composant « *Dé-nouements* », dernière partie de *La dureté des matières et de l'eau*, convoque à son chant d'honneur un poème célèbre de René Char : « *Prose pour que brille cette jeune fille comme une lampe de René Char, jusqu'à la nuit, et que le papillon ne se réveille jamais.* » Intitulé « *Congé au vent* », ce poème est celui qui ouvre *Seuls demeurent* ; il parle de la brise du soir comme d'une « *jeune fille qui, pareille à une lampe dont l'auréole serait de parfum, s'en va le dos tourné au soleil couchant* ». Il y a là chez Nepveu un héritage certain. Il se trouve du côté d'une solitude civilisée par la complicité du féminin, de l'indivision du sujet et du lieu habité, de la sollicitation permanente des sens, du goût de la métaphore concrète, du contraste entre le passage et l'arrêt, de la plénitude tonale du phrasé, mais plus encore pour le coup, du côté des circonstances historiques et du motif même du « *Congé* ». Les circonstances ? Elles sont celles qui engendrent une inquiétude, un désespoir latent devant le monde tel qu'il va. Ce que furent les années trente et la guerre pour Char, le moment présent l'est pour Nepveu, rapprochement que plusieurs penseurs ont d'ailleurs fait ces dernières années (Michel Winock, par exemple). Son recueil prend lui aussi congé, non d'une journée où le parfum des champs de mimosas aurait gagné le cœur

du vent, mais d'une histoire qui vient de durer un, deux, quelques siècles pas plus, juste assez pour n'avoir plus à proposer à une grande partie des êtres humains qu'une vie exsangue, trouée de violences et pauvre de sens.

Une Histoire à mourir couché

L'une après l'autre, les proses poétiques dressent un constat accablant, devant lequel elles se refusent pourtant à trouver bon de désespérer. Mais dieu, qu'il y faut mettre de l'effort ! Une colère profonde, infiniment maîtrisée, squatte de la sorte un arrière-fond de mélodie, qui n'ignore pas que le désespoir est le péché, mais craint pourtant souvent d'y sombrer. Les éléments du diagnostic sont innombrables. Ils touchent tous les aspects de la comédie humaine et tous les aspects du vivre ensemble. État général : « *Le temps humain a rasé les pensées hautes.* » Inconscience devant le saccage de la nature : « *Nature forte, pointes dures, pendant que la mer tiède monte à l'assaut des villes et s'insinue déjà dans les premières maisons, visiteuse lunaire, comme un tsunami invisible, un tsunami de mille ans qui aura raison des générations futures agrippées à leurs machines pensantes et à leurs organes de fer.* » Assèchement et cruauté des banalités quotidiennes : « *Vous avez laissé derrière vous un repas inachevé et retrouvé vos amours boiteuses, vos factures en souffrance et quelques sévices qui vous sont promis par des pro-*

phètes à l'œil dur. » Réification et animalisation du pouvoir en guise de commentaire sur une nature morte : « *tout ceci a lieu dans un siècle désert, où les choses ont triomphé des hommes et règnent désormais avec les chiens* ». Se reconnaissent en ces « *rages publiques mal contenues par des escouades de cuir crachant des fumées toxiques* » des manifestations politiques crapuleusement réprimées, en ces « *drones de l'époque* » une surveillance et une militarisation des esprits, en ces « *fervents [qui] se prosternent en quête de l'onction de la haine* » des fanatismes inquiétants, en ce fait que « *seule la mort violente rapportée aux nouvelles du soir constitue désormais l'alcool de la mémoire* » des complaisances médiatiques tout ce qu'il y a de plus ordinaires. Des citations semblables pourraient remplir plusieurs longs paragraphes. Le bilan qu'elles dressent est celui de l'échec des religions séculières modernes qui, après avoir proclamé la mort de Dieu, ce qu'il fallait faire, n'ont réussi à le remplacer que par ce que Marx appelait « *l'équivalent général* », autrement dit : l'argent. Ce qui, en poème, se dit comme ceci : « *Un dieu unique préside l'assemblée de fermeture et annonce que le monde recommencera ailleurs, avec une main d'œuvre plus diligente et à meilleur marché.* » Ainsi se présente en conjoncture la seule marque d'universalité.



Pierre Nepveu
**La dureté des matières
 et de l'eau**

ÉDITIONS DU NOROÏT

**Pour une pragmatique
 poétique de la prose**

Il y a là de quoi plonger dans de noires désolations. Certes, la matière dure a eu raison de l'idée et l'eau devenue dure elle aussi a bien du mal à couler. Le Saint-Laurent n'a plus rien ici de la cyprine abondante que des poètes et des poétesses d'autrefois reconnaissaient en ses flots comme la marque de jouissances infinies, entre autres historiques. Mais Nepveu n'est pas Marceline Desbordes-Valmore, et ses textes affirment la nécessité d'un nouveau départ, quand bien même Rimbaud lui-même nous a fait savoir qu'on ne part jamais. Qu'importe ! L'important est de vouloir encore voyager. Un trait du diagnostic posé va aider. Il n'échappe en effet pas aux poèmes que les causes du mal historique viennent toujours de mensonges ou prennent toujours appui sur des faussetés langagières. Cela se perçoit à l'abondance des mots qui renvoient au langage : « *Tu ne guériras pas, dit la voix* », « *Le froid de la nuit a parlé* », « *il y eut les paroles ravalées des mauvais guides* », etc. Or quand langage ment, alors le poème, lui, s'engage. Il cherche des mots « *chantés par une tendresse nouvelle* », caresse l'espoir de « *refaire la carte des vertus* » et de « *repenser la grammaire des lois* ». La poésie, en l'occurrence locataire de proses, s'avère ainsi comme le moyen par excellence pour lancer le projet d'une écologie de l'histoire. Mais il en est bien d'autres, de plus en plus

présents à mesure que le recueil avance. Le premier est la présence du désir amoureux, dès lors qu'il est enté sur le projet de trouver dans l'union des corps et des cœurs une réserve d'authenticité et de résistance devant la médiocrité brutale des circonstances. Le second est l'élection d'un lieu, dont il s'agit de recueillir ce qu'il offre de vivant. *La dureté des matières et de l'eau* commence par des « Méditations près du fleuve », attentives à ce que ce dernier subit au jour le jour et à ce qu'il donne encore aux paysages qu'il irrigue et qu'il a en grande partie créés. L'espace arpenté est le sud-ouest de Montréal, bordé par les quartiers de Lachine, Lasalle et Verdun. Peu touristique, parsemé de traces des industries d'autrefois, couturé d'Histoire et d'histoires, il s'avère un poste d'observation susceptible de faire voir la ville d'un nouvel angle, qui n'a rien à voir avec les points de vue habituels. Le troisième repose sur une conjugaison entre des appels à la culture et une artialisiation du territoire. J'ai signalé ci-dessus la présence intertextuelle de René Char, mais le lecteur qui s'aventure sur les avenues du désarroi historique trouvera Bach, Pessoa, Manet, Tanner et d'autres qui m'ont échappé pour compagnons de promenade. Une partie du recueil est faite de textes qui procèdent d'une lecture de plusieurs installations faites par des artistes contemporains, mises en place par le Musée plein air de Lachine. Le quatrième se fonde sur une attention portée au mouvement

des gens, à leur dynamisme essentiel. Les mentions récurrentes de jeunes sportives courant, de marathoniens, de cyclistes sont la reconnaissance d'une envie vitale de bouger, dont rien ne dit qu'elle ne pourrait pas aussi intégrer un nouveau projet social. Le cinquième enfin résulte d'un ressourcement dans l'histoire. La section « Stations Lachine » évoque la vie d'autrefois dans ces lieux, à l'époque du commerce des fourrures. La prose, reculant dans le temps jusqu'au début du XIX^e siècle, cède la place à des poèmes en vers libres, et plusieurs d'entre eux racontent la vie d'un « voyageur » fictif, Jean Mongeau. Ses voyages sur le fleuve pour aller livrer sa marchandise témoignent eux aussi d'une dureté de l'histoire, des matières et de l'eau, et d'une vie brève, autrement moins facile que les nôtres. Son évocation a ici valeur de rappel : rien ne s'est jamais fait sans lutter ni sans partir. Ces différents moyens – traquer les défauts du langage, donner sens au désir amoureux, adopter un nouveau regard sur la ville (le monde) et son devenir, avoir une relation culturaliste avec le paysage en sorte de transformer les lieux en espaces, retrouver la mémoire historique des gens – servent une écologie de l'Histoire susceptible d'éviter que cette dernière « *ne soit [que] le pur récit d'une extinction* ». Un tel engagement dans la Cité humaine ne peut être crédible et bouleversant tout à la fois que si la poésie pratiquée marie l'intelligente beauté de la mise en forme à la justesse grave de l'expression. C'est le cas. ■

De louches désœuvrés

Par Martin Hervé

SALON DE BEAUTÉ

de Mario Bellatin
Traduit de l'espagnol
(Mexique)
par Christophe Lucquin
Éditions
Christophe Lucquin, 75 p.

BAUDELAIRE

de Felipe Polleri
Traduit de l'espagnol
(Uruguay)
par Christophe Lucquin
Éditions
Christophe Lucquin, 125 p.

Le *Salon de beauté* de Mario Bellatin est un palais des glaces. Dans cette galerie de miroirs et de vitres, le regard s'accroche sur la face creusée d'un malade et, dans le même temps, se répercute au travers des globes oculaires démesurés d'un poisson en suspension dans les eaux artificielles de son aquarium. L'œil s'y perd de trop voir. Car, au milieu de la foire aux images, l'auteur mexicain saute d'un reflet à l'autre. *Maître ès fard*, Bellatin est un adepte du travestissement et du trompe-l'œil. Malgré les chausse-trappes, les lecteurs au flair affirmé n'auront pas manqué de s'intéresser à lui, comme, en 2000, les éditions Stock et le jury du Prix Médicis étranger. Le jeune et acharné éditeur Christophe Lucquin a republié et retraduit l'an passé son *Salon de beauté*, accordant à ce court texte à l'épure d'un bris de verre une seconde vie bien méritée : grâce lui soit rendue.

Une communauté des solitudes

« *Il est curieux de constater que les poissons peuvent influencer sur l'humeur des personnes. Par exemple, quand je me suis pris de passion pour les carpes dorées, en plus du calme que m'apportait leur contemplation, j'étais en perpétuelle quête de quelque chose de doré pour orner les robes que je portais pour sortir la nuit.* » Travesti noctambule et aquariophile,

le narrateur de *Salon de beauté* est coiffeur aux heures perdues du jour. Au contraire de ce qu'il affirme, son humeur ne connaît que de très brèves et légères variations. Il ne cherche pas les ennuis, fuit les amours et les conflits. Pourtant, lorsqu'il se décide à acheter sa propre enseigne, ce n'est pas pour célébrer la beauté déclinante de ses anciennes clientes mais pour transformer son institut en mouvoir dédié aux malades incurables.

Ici, il n'y a pas de soins ou de prise en charge. Les agonisants, vautrés sur des matelas posés à même le carrelage, attendent dans la ouate d'un interminable ennui leur pain quotidien et la mort qui viendra les en délivrer. Même sort pour les poissons pour lesquels le narrateur s'est découvert une soudaine passion. Quand il se lasse, il les laisse s'entredévorer ou crever la surface de l'eau de leurs ventres gonflés. Voilà donc un saint qui *préférerait ne pas*, un sauveur dont le détachement n'aurait d'égale que l'indifférence.

Si les métaphores du livre s'avèrent limpides, la valse des poissons répliquant le ballet des corps en sursis et des cadavres, les confessions du narrateur qui fondent le récit troublent l'affaire. Son impassibilité devant le sort de ses hôtes contaminés, sa froideur face à ces beaux visages grêlés de plaies ou son silence à l'annonce de la mort de sa

mère pousseraient vite à conclure à l'inhumanité de ce bienfaiteur pour le moins tiède. Et pourtant, ce sont dans les blancs et les silences, les césures de son journal pas si intime, qu'affleure sa compassion. Mais pas de cette compassion avariée promise par les organismes de bienfaisance, « *pas comme les sœurs de la Charité qui dès qu'elles ont appris notre existence ont voulu nous aider dans nos tâches et prier pour nous. Ici personne n'accomplit aucun sacerdoce. Le travail qu'on y fait obéit à un sens plus humain, plus pratique et réel* ». La compassion mâtinée de culpabilité et de déni, sentiment cuisant d'être *en dépit de*, simplement, est peut-être tout ce qui reste à la communauté des solitudes juxtaposées.

Vers qui montent ainsi les pensées du narrateur courant chercher la police tandis que les voisins en furie veulent mettre le feu à son hospice d'invertis ? S'il n'est pas le Jérôme de *L'Amant des morts* de Mathieu Riboulet (Verdier, 2008), qui hante les hôpitaux parisiens afin d'apporter un peu de réconfort et de poids de chair aux futurs morts du sida, l'anti-héros de Bellatin n'a pas fait vœu d'abstinence. Le désir, dispersé, diffracté par les surfaces réfléchissantes qui jalonnent tout l'espace du récit, n'arrête pas son mécanisme vrombissant en dépit de la maladie. Il se révèle en filigrane, presque transparent à force



de réfraction, dans une main qui ne peut s'empêcher de toucher avant que le mal n'ait gagné, dans les robes et les perruques jetées au feu afin de faire taire un corps qui n'a pas fini d'aimer, dans les mots tracés enfin dans l'espoir de surseoir « à la solitude qui s'approche ». Oui, notre besoin de consolation reste bien impossible à rassasier.

Les Limbes artificiels

Autre figure d'éternel réprouvé : le Baudelaire de Felipe Polleri. De cet auteur uruguayen, nous connaissons *L'Ange gardien de Montevideo* et *Allemagne, Allemagne !*, tous deux publiés et traduits récemment par Christophe Lucquin. Saluons donc encore une fois le travail éditorial de ce dernier, un défrichage parfois ingrat mais conduit avec une ténacité exemplaire sous le pavillon bleu et blanc de ses couvertures sobres et percutantes. Polleri a de quoi désarmer, tant sa langue, qualifiée de « bizarre » par une frange importante de la critique littéraire de son pays, est à rebours des canons de l'efficacité. Dans son *Baudelaire*, elle s'infuse à même le rêve, renouant avec la tradition de l'écriture automatique surréaliste. Le songe n'a cependant pas ici de promontoire. Le Baudelaire de Polleri chute dans la fange, il est conquis, piétiné, battu par tous ceux qui veulent sa perte, et ils sont nombreux. Le dandy drogué

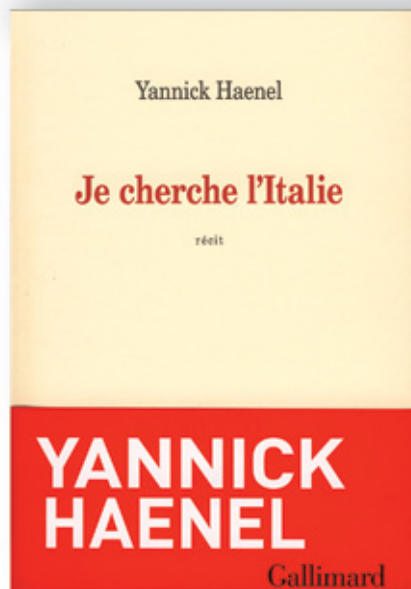
parcourt en indécrottable fuyard la France et la Belgique. À sa poursuite sont lancés les crocodiles, les mouches, les boiteux et les anges, tous émanations des hommes en noir charriant leurs valises pleines de clés inutiles et sonores. Surréal, le livre de Polleri s'inscrit résolument dans la droite ligne des sabbats de chimères de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert ou du *Maldoror* de Lautréamont.

« J'ai rêvé que j'avais écrit un roman détestable et détesté : la loi m'avait condamné à mort. Je voyais déjà la guillotine, cette haute porte noire, au milieu de la place. J'avais peur, évidemment ; mais j'aimais chaque mot de ce roman monstrueux intitulé Baudelaire. » *Baudelaire* n'a rien d'une biographie exhaustive du « Dante d'une époque déchu », pour reprendre les mots de Barbey d'Aurevilly. Il s'affronte au monstre sacré de l'histoire littéraire, se moule dans les non-dits et les raccourcis de son existence, fait feu de tout bois des pièges biscornus de l'inconscient et désespère la vérité. Le modèle s'y perd dans son reflet. Le biographique et l'événement, pétris puis recomposés en un bric-à-brac narratif abyssal, deviennent symboliques. *Baudelaire* y retrouve Baudelaire, fantasque, obsédé et obsédant, génial. Dans le fantasme, il a élu sa demeure, royaume mouvant, labile, impossible. La vie s'y conjugue sur la grammaire de la



métamorphose et de la répétition. Le lecteur aura donc beau jeu de ne pas finir comme le poète (si tant est qu'une fin soit possible ici), à savoir la tête coupée par la Censure – ou est-ce par l'ombre de sa mère dont le ventre s'ouvre comme le creux capitonné d'une valise ? Bien vite, un cercueil...

Comment rendre compte de l'énergie ramassée qui bruisse entre ces pages, des serpents de la fée verte, devenue méduse, sifflant en tous sens à travers les lignes bien connues de la vie de Baudelaire ? Si ses fleurs ne sont que de papier, par la magie de Polleri elles portent vers un nouvel inconnu désirable le mal qui le ronge, ce terrible et légendaire spleen baudelairien, le mal de traîner cette si lourde et rétive valise, inlassablement poursuivi par des idées noires, des hommes en noir, la crasse et la griffe de la maladie, la syphilis, qui finira par l'emporter, car, c'est bien connu, « Baudelaire n'atteignit jamais la majorité et les vingt, trente, quarante ans, il s'empiffrait de sucreries noires pour les vomir chaque nuit, comme tous les enfants, dans un encrier gigantesque, semblable à une valise, jusqu'à ce que l'ultime vomissure lui arrachât la langue à ses quarante-six ans, la langue française, alors, il put enfin mourir. » La *Légende dorée* de la poésie française en a pour son compte. ■



Renâître d'entre les morts

Par Guillaume Asselin

JE CHERCHE L'ITALIE

de Yannick Haenel,
Gallimard, 200 p.

Ils sont nombreux les écrivains qui ont écrit sur l'Italie (Montaigne, Chateaubriand, Stendhal, Goethe, Giono, Dickens, pour se limiter aux noms les plus connus) à partir du stock d'impressions, d'expériences et de sensations amassé à l'occasion de leur séjour au pays de Dante et de Virgile pour en faire la matière d'un journal, d'une chronique ou d'un récit. Ceci sans compter tous les autres qui, sans y être nécessairement allés, l'ont prise pour décor de leur nouvelle ou de leur roman tant les beautés de Rome, de Florence ou de Venise prêtent à rêver. Au point qu'on peut bien avoir le sentiment de les connaître sans les avoir soi-même caressées du regard pour les avoir vues à travers les yeux de ceux qui ont tenté pour nous d'en traduire l'atmosphère, d'en assembler les lumières, d'en inventorier les trésors afin que leur éclat déborde les frontières du pays réel et puisse rayonner jusqu'au cœur de l'imaginaire que l'Italie alimente depuis les origines comme une

source intarissable, un flot qui a nourri un pan considérable de la production occidentale – dans le domaine de la littérature aussi bien que dans celui de la peinture, de la sculpture et des arts en général, sans parler des autres champs de savoir. On n'en finirait pas d'égrener les noms de tous les génies qui ont germé sous ce ciel peuplé de visions, de songes et d'apparitions. Si le livre de Yannick Haenel s'inscrit dans cette filiation, il s'en distingue par toute une série de traits que je me propose ici de préciser afin d'en révéler la profonde originalité et l'exceptionnelle beauté.

Le paradis des œuvres

Des quatre années passées au milieu des merveilles de Florence où il a séjourné de 2011 à 2014, l'écrivain a retenu tout un fourmillement de lueurs dont on dirait qu'elles illuminent ses phrases de l'intérieur. Sculptées dans le cristal abrupt et étincelant de la plus haute acuité, les images y

fulgurent avec une telle intensité qu'elles semblent tout droit jaillies des entrailles du vertige, bondies de la vulve voltaïque de l'ivresse contre laquelle on s'empresse de coller nos lèvres éblouies afin de ne rien échapper de la précieuse liqueur qui s'en épanche comme l'*ichor* fusant des veines ouvertes d'Aphrodite. Chaque mot semble baigner dans cette lumière de joyau nimbant les romans de chevalerie auxquels l'auteur emprunte son sens inouï de la féerie. Un des secrets de cette œuvre – parmi les plus fortes et les plus folles de la littérature contemporaine – tient dans cette manière toute singulière, profondément amoureuse, qu'elle a de s'incorporer pour les faire fructifier les *provisions de clarté* qui sommeillent au sein des œuvres dans l'attente qu'un regard suffisamment attentif les éveille de la nuit où le temps les tenait endormies. Leur aménageant un lieu dans l'espace accueillant de sa propre parole, elle se nourrit en retour du stock de rayons qui,

s'y étant tenu en réserve, trouve l'occasion de se libérer sous la plume d'un autre à travers lequel elles sont autorisées à revenir rêver sous le soleil de l'écriture. « *La parole qui accueille en elle une source devient elle-même source.* » L'écrivain qui veille en chaque lecteur dans l'espoir de se faire lui-même le scribe ou le sismographe de ces éblouissements que prodigue si généreusement la littérature a tout à apprendre d'un tel auteur visiblement porté par une grâce poétique manifestée sous l'espèce de cette « *immense opulence inquestionnable* » (Rimbaud, dont Haenel ne cesse d'extraire les prodiges) dont la parole est faite. Tout entière construite dans la matière des musées, des peintures, de la sculpture et de l'architecture, Florence ne pouvait ainsi manquer de s'offrir aux yeux de l'écrivain comme le lieu tout désigné pour entretenir ce rapport sensuel avec les œuvres s'exerçant sous la forme hautement jubilatoire d'une *hospitalité érotique* ou d'une *érotique hospitalière*. Le nom de la ville, où affleure et afflue la faveur, constitue à lui seul un poème s'éployant dans le vert de la voix comme un feuillage d'ombres fraîches, un bouquet de sonorités parfumées s'ébrouant à la façon d'un rêve dans l'oreille ravie où elles ruissellent avec un bruit d'eau jonché d'effluves fragiles, frémissantes.

La simple idée de marcher dans la ville de Dante, de Masaccio et du Caravage suffit à combler de joie l'écrivain. Une lumière bleu-dorée flotte au-devant de ses pas qui le conduisent dans le voisinage heureux des chefs-d'œuvre pour s'y livrer à des méditations tournant toutes autour du vide et de l'extase dont parlent la lumière secrète des tableaux et le volume magnétique des sculptures. La cathédrale et le campanile de la piazza del Duomo, la porte du baptistère de Ghiberti, les fresques du *Déluge* peintes par Uccello sur les murs du cloître de Santa Maria Novella, le *Moïse* de Michel-Ange sis dans l'église

San Pietro in Vincoli de Rome jusqu'où il pousse quelques fois ses excursions forment un parcours spirituel semblable à celui du narrateur de la *Recherche* brûlant d'« *inscrire les dômes et les tours dans le plan de [s]a propre vie* ». S'il est une chose à envier à l'écrivain, c'est cette façon voluptueuse qu'il a de faire *travailler* les œuvres en se mettant à l'écoute de ce qui, en elles, appelle à transsubstantier sa vie afin d'extraire du temps mort dont le quotidien se compose trop souvent les très riches heures où l'on se met soudain à évoluer dans la dimension planante de l'extase. On entre brusquement dans le libre que masque habituellement le souci où se noie le social pour ne plus exister qu'à travers des éblouissements. Cela suppose une forme de croyance spécifiquement littéraire, qui ne se contente de rien et veut tout vivre à la fois en jouissant poétiquement de l'existence : « *Je crois au roman, à cette alchimie qui transforme les détails quotidiens en signes, y mêle vos désirs, vos attentes, vos rencontres, et procure une forme à votre vie. Que vous le vouliez ou non, une parole s'écrit ainsi ; elle vous porte, comme une monture de chevalier – et prend figure de destin.* »

Une nouvelle renaissance

Or, le malheur de ce temps loge précisément dans le fait que la crise financière dont on ne cesse d'agiter partout le spectre s'est désormais substituée à l'idée de destin. Là où le capital s'évertue à délester l'existence de son sens et de sa gratuité pour l'assujettir au règne des quantités et aux diktats des cours boursiers, avec la prétention d'assurer son emprise sur toutes les formes de vie de manière à ce que rien ni personne ne puisse trouver à subsister en dehors de la comptabilité, ne poussent plus que des cadavres d'où émane une fameuse odeur de moisi. Absorbant le politique, le marché – « *cette combinaison infernale du formatage et du contrôle* » – le vide de sa substance citoyenne en le

faisant déchoir du côté du spectacle où le visage hilare de Berlusconi trône en première page des tabloïds comme l'icône clownesque de ce nihilisme démocratique contemporain qui, servi par le voyeurisme des médias, consacre l'abjection comme objet de désir offert à la satisfaction de tous. Aux Vierges des Annonciations et aux élites du temps passé succède un caravansérail de putes de luxe soumises aux pulsions et aux desiderata d'un essaim de crapules aussi barbares qu'ignares qui ne savent jamais que s'esclaffer au sommet du naufrage où leurs petits intérêts personnels leur commandent de précipiter le pays. L'Italie de Berlusconi ne se distingue pas radicalement du reste du monde : en elle, l'extermination planétaire du politique devient simplement plus visible et manifeste qu'ailleurs.

Mais au sein de cet avilissement général, au milieu de cette débâcle globale où il semble que la pensée soit condamnée à agoniser pour le reste des temps à venir sous l'ineptie d'une parole qui tourne à vide, un petit orient se lève. Une chance gîte au centre du plus noir désastre ; des entrailles de la dévastation monte un chant étrange à la beauté trouble, déchirante, analogue à celui que l'écrivain entend monter de la gorge de ce jeune Sénégalais désargenté réduit à vendre des parapluies sur le parvis du palais des Médicis. Ce pays que l'obésité de sa bureaucratie et la corruption endémique font pourrir sur pied sous l'égide du *cavaliere* et de sa triste cohorte est aussi celui de la *renaissance*. Dans les replis et les profondeurs du passé gisent les germes d'une « *mémoire en avant* » où se profile la possibilité de rompre avec la bêtise du présent pour embrasser une *autre temporalité*, s'initier à une autre façon d'habiter le temps, tout comme le *XV^e* siècle a trouvé dans le réveil des textes antiques la voie de sa propre résurrection et les ressources qui lui étaient nécessaires pour s'affranchir de l'oppression féodale. Au cœur de

Mais au sein de cet avilissement général, au milieu de cette débâcle globale où il semble que la pensée soit condamnée à agoniser pour le reste des temps à venir sous l'ineptie d'une parole qui tourne à vide, un petit orient se lève.

l'abîme qui bâille d'ennui paraît ainsi un mystérieux point de poésie autour duquel Dante fait graviter l'ensemble des époques réunies sous le regard des œuvres : « *il punto a cui tutti li tempi son presenti* » – le point auquel tous les temps sont présents. « *La catastrophe révèle, observe Haenel : en survivant à sa propre ruine, en se nourrissant de la mort du politique, l'Italie, en dépit de sa misère – ou précisément à cause de celle-ci –, n'est-elle pas devenue le lieu le plus approprié pour vivre la fin du temps occidental et pour faire – en même temps – l'expérience du retour secret de toutes les époques ?* »

La littérature comme école de silence et de solitude

Cette expérience où se dévoile la nature initiatique et destinale de la littérature requiert une endurance et un courage que la parole poétique se voue tout entière à transmettre et à fortifier en enseignant à briser les adhésions communautaires et à rompre les liens consolidant les servitudes. À l'époque du réseau intégral et de la communication instantanée ne jouissant plus que d'elle-même au sein de l'effervescence présentiste court-circuitant le temps de la réflexion et de la méditation par « likes » interposés et partages pressés, la littérature s'offre comme une école de solitude où il redevient possible de

ménager un écart dans la pensée. Là où l'information nous poursuit partout à la manière d'une Érinnye veillant à bien nous emplir et nous gaver de manière à ce que, privés de rien, nous n'ayons pas accès à ce *rien* qui marquerait la fin de notre dépendance, la mise à l'arrêt du mental s'impose comme une mesure d'hygiène, un exercice spirituel. Nul surprise que ce soit précisément vers saint François d'Assise que l'écrivain choisisse de se tourner afin de mieux entendre ce qui brûle silencieusement en cette solitude. Après avoir passé la moitié de sa vie en communauté, le désir lui vient de s'isoler. C'est contraire à la règle qu'il a lui-même instaurée. Perché au bord du vide ceignant la montagne boisée où il s'est retiré, il découvre la beauté de la désobéissance et du désœuvrement.

Penser la pauvreté, s'y abandonner en s'en laissant traverser, inviter le vide où elle se tient à venir dans nos vies si tristement affairées afin d'y faire place nette de manière à pouvoir être enfin en accueil, totalement disponibles, c'est un acte profondément hérétique dans ce monde au regard duquel on n'existe qu'à proportion des richesses qu'on possède. Cette forme de vie qui se livre tout entière à la gratuité s'inscrit à rebours de l'idolâtrie du calcul et de la valeur d'échange sur quoi repose la consommation

occidentale : « *elle fait usage des choses, écrit Giorgio Agamben, sans jamais se les approprier* ». C'est cela habiter poétiquement la parole : se mettre au service de ce qui, en elle, participe du silence où l'on renoue avec la présence et l'eau vive des sources. C'est le point auquel tous les temps sont présents, où le passé devient plus actuel que l'avenir, le point de poésie où « *celui qui ne fait rien d'utile s'expose à la venue sur lui de signes qui lui suggèrent que le temps lui parle* ». Le point où, s'exposant à ce qui la trouble, la pensée vacille comme le couteau en équilibre sur la gorge d'Isaac. L'instant où, criant vers « *l'origine des joies* » dont la parole préserve le souvenir, l'on s'éveille soudain d'entre les morts avec la ferme détermination de ne plus jamais dormir.

Il y aurait encore mille choses à dire sur ce livre foudroyant qui tient tout à la fois du journal de lecture (où l'œuvre ivre de Bataille occupe une place centrale), de la chronique, de l'essai aussi bien que du roman – le roman en tant que creuset où se fondent et fusionnent toutes les formes d'expériences, élargissant la vie à proportion des rencontres qu'il suscite. Mais comme « *la transmission de la pensée s'accomplit en silence à travers le temps* », il vaut mieux se taire afin que dans ce suspens propitiatoire de la parole la voix des ombres qui chuchotent en elle redevienne audible. ■

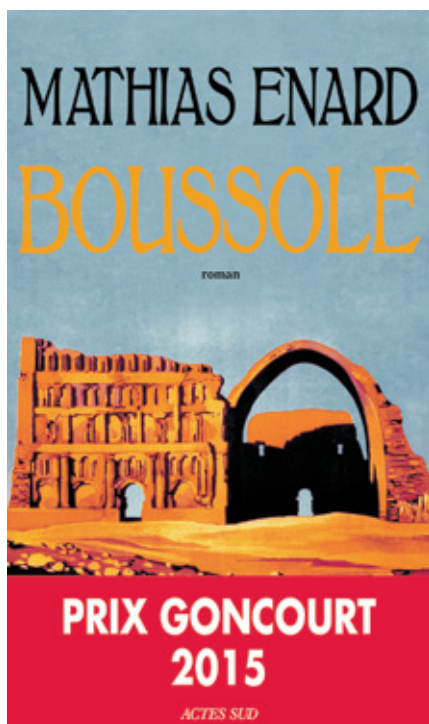
**Absorbant le politique, le marché
- « *cette combinaison infernale
du formatage et du contrôle* » -
le vide de sa substance citoyenne
en le faisant déchoir du côté du spectacle
où le visage hilare de Berlusconi
trône en première page des tabloïds
comme l'icône clownesque de ce nihilisme
démocratique contemporain qui,
servi par le voyeurisme des médias,
consacre l'abjection comme objet de désir
offert à la satisfaction de tous.**

Est, Ouest et retour

Par Judith Sribnai

BOUSSOLE

de Mathias Énard
Actes Sud, 400 p.



« **N**ous sommes deux fumeurs d'opium chacun dans son nuage, sans rien voir au-dehors, seuls, sans nous comprendre jamais nous fumons, visages agonisants dans un miroir... »

Vapeurs oniriques, solitude, quête d'un alter ego à la fois proche et insaisissable : à la manière d'un prélude musical, les premières lignes de *Boussole* mêlent les tons, les voix et les motifs qui, tout au long des presque quatre cents pages du roman, vont s'entrechoquer pour se nouer ou se repousser. Comme dans ses livres précédents, Mathias Énard invite à plusieurs voyages, ailleurs géographiques et identitaires. Le lecteur est amené à sillonner des dizaines de villes (Vienne, Paris,

Alep, Damas, Istanbul, Téhéran...) et à rencontrer plus encore d'auteurs, de poètes, de musiciens, anciens ou contemporains, connus ou non, occidentaux ou orientaux, tous épris, ou inquiets, de l'Autre. Le récit se présente ainsi comme une longue et enivrante traversée, érudite sans être jamais écrasante. Mais sa beauté réside également dans toutes ces trajectoires singulières et troublantes de personnages travaillés par l'angoisse et le vide et cherchant, dans l'amour, la drogue, l'étranger, de quoi s'oublier. Pour tout guide, ils ne possèdent qu'une folle boussole qui a, depuis longtemps, perdu le nord.

« *Quelle mémoire dans les songes* »

Franz Ritter n'arrive pas à dormir. Professeur et musicologue, il est fasciné par « *tous ceux qui ont œuvré, par amour de la musique, pour la connaissance des instruments, des rythmes et des modes des répertoires arabes, turcs ou persans* ». La nuit passe et l'homme se souvient de l'Orient mais surtout de Sarah, personnage passionné et blessé, qu'un « *mal obscur* » a conduit toujours plus à l'est, de Damas au Sarawak en Malaisie. Cette réminiscence, qui le tient éveillé jusqu'à l'aube, combine les portraits d'une femme mystérieuse, de poètes oubliés, de musiciens amoureux, de voyageurs sombres, d'opiomanes magnifiques, de villes jadis éblouissantes et aujourd'hui ruinées par la guerre. « *La mémoire est la seule chose qui ne me fasse pas défaut, qui ne vacille pas comme le reste de mon corps* » :

elle s'imprègne en fait des rêves et des désenchantements d'un narrateur désormais seul, sédentaire et qui se sait gravement malade.

Le soliloque de Ritter est traversé par une forte tension : Est et Ouest, Sarah et Franz, Tristan et Iseult, Vis et Ramin, folie et sagesse, syphilitique ou tuberculeux. Ces pôles s'attirent autant qu'ils se repoussent. L'Orient lui-même se dédouble, entre celui des *Mille et Une Nuits*, « *urbain, merveilleux, foisonnant, érotique* », et celui du « *vide* » et de la « *transcendance* » du *Chemin de la Mecque*. Et cette duplicité charme les divers personnages du roman qui s'y perdent. Car, comme dans toutes les histoires de séduction, la mort n'est pas loin et la tragédie amoureuse se confond avec la tragédie de l'errance : les amours de Majnoun et Leïla ont fini dans le sang ; Arthur Rimbaud et Annemarie Schwarzenbach s'épuisent dans des voyages sans fin. Tous ont en commun de garder les yeux rivés vers l'autre, vers l'ailleurs, dont ils attendent tout mais qu'ils ne peuvent atteindre. Alors qu'ils aspirent à l'harmonie, les poètes entendent le silence ou la dissonance intérieures.

Scandée par les heures qui s'écoulent, se dessine une cartographie spatiale et temporelle toujours plus complexe. Le récit de Ritter crée alors des effets d'actualité et de distance frappants. Le narrateur évoque, par exemple, l'hôtel Baron à Alep, où il séjourna après Agatha Christie et T.E. Lawrence et qui ferma ses portes à l'arrivée

des « égorgeurs de cet État islamique ». Plus troublant peut-être pour le lecteur contemporain, Franz Ritter marche parmi les vestiges et les merveilles de Palmyre dont les temples de Bêl et de Baalshamin ont été détruits cet été.

Bâtards déboussolés

Comment trouver son chemin et rejoindre cet horizon qui fait rêver ? Alors qu'il se trouve dans le désert syrien avec Sarah et Bigler, archéologue qui sera gagné par la folie, cherchant un vieux palais omeyyade, Ritter remarque : « *La carte n'était d'aucun secours : pour elle, il n'y avait qu'une seule piste est-ouest dans le secteur, alors que, sur le terrain, des dizaines de chemins se croisaient et se recroisaient sans cesse ; seuls la petite boussole du tableau de bord de Bigler et le soleil nous indiquaient plus ou moins le nord.* » C'est bien le problème des protagonistes du roman : pas de ligne droite est-ouest mais une myriade de routes dont ils ne savent laquelle emprunter. Les boussoles, d'ailleurs, pointent toutes vers des directions différentes : celle des fidèles qui indique la mosquée, celle de Beethoven qui n'a jamais servi, celle que Sarah offre à Ritter et qui ne regarde que vers l'est, les « *trois boussoles* » du bouddhisme, enfin, avec lesquelles Sarah, épuisée et perdue, se console.

La distinction entre Est et Ouest devient illusoire. L'Orient d'Hugo, Musil, Hofmannsthal, est teinté des fantasmes excités par l'association « *sexualité-Orient-violence* ». Ainsi Ritter imagine-t-il un article pour Sarah : « *elle y montrerait comment ces objets sont le fait d'efforts successifs communs, et comment ce que l'on considère comme "oriental" est en fait, bien souvent, la reprise d'un élément "occidental" modifiant lui-même un autre élément oriental antérieur, et ainsi de suite ; elle en conclurait que l'Orient et l'Occident n'apparaissent jamais séparément, qu'ils sont toujours mêlés, présents l'un dans l'autre et que ces mots - Orient, Occident - n'ont*

pas plus de valeur heuristique que les directions inatteignables qu'ils désignent. » Comme dans le *Divan occidental-oriental* de Goethe, souvent cité par le narrateur, Est et Ouest se reflètent l'un dans l'autre, à l'infini, chacun miroir de l'autre.

Ritter, dont la mère vient de Touraine, vit à Vienne, *porta orientis*, où son français paraît exotique. Sarah, qui grandit à Paris, a un arrière-grand-père juif stambouliote et une mère qui vient d'Algérie. Comme la culture, les êtres sont hybrides ou « *bâtards* », mélanges mal définis. C'est pourquoi le narrateur s'emporte contre Wagner, considéré comme un antisémite rageur. C'est aussi pourquoi il tombe sur des personnages improbables, comme ce gardien de musée iranien et nazi qui le prend pour un Allemand. C'est pourquoi, enfin, Sarah est obsédée par la question de « *l'autre en soi* », celui qui nous semble extérieur (comme l'Orient, comme l'amant), mais qui est aussi logé en nous, « *inatteignable* », dans la plus grande proximité et la plus grande distance.

L'art de la fugue

Pour autant, *Boussole* n'est pas un roman naïf sur la complexité de l'identité, pas plus qu'un éloge convenu de la tolérance. La critique a loué le cosmopolitisme du texte, sa façon de raconter l'hybridité en ces temps de divisions caricaturales et souvent erronées : les Arabes, les Musulmans, les Chrétiens, comme s'il s'agissait d'entités claires, essentielles, inamovibles. Cependant, si Ritter ou Sarah dénoncent cette « *violence des identités imposées* », ils ne souffrent pas moins de ne pas savoir comment accueillir cet « autre ». Ritter poursuit, insatiable, Sarah qui poursuit un Orient mystérieux. *Boussole* est aussi l'histoire de la peine qu'il y a à vivre, en sentant cette altérité qui nous travaille, creuse de grands vides et cause de grandes détresses. Bigler l'archéologue fou, Morgan le directeur de thèse alcoolique et vieillissant, Frédéric Lyautey le jeune militant

français qui devient Farid Lahouti avant de s'engager dans la Révolution iranienne, Germain Nouveau, poète incandescent qui mourra d'un jeûne trop long, Faugier le brillant chercheur qui disparaît dans l'opium, Hedayat le poète iranien qui se suicide à Paris... Ils sont nombreux à ne savoir comment vivre ce paradoxe : cette altérité qu'ils sentent partout, jusqu'au fond d'eux-mêmes, et qu'ils ne peuvent toucher. Au point que le narrateur lui-même a peur « *de passer pour fou* ». Un essai, nous dit Ritter, s'écrit ainsi peu à peu, en creux de son histoire, qui a pour titre « Les différentes formes de folie en Orient » : en ligne de basse du chant d'amour, la folie et la démence, cette chute dans « *la faille de l'altérité* ».

Les poèmes du *Divan* furent mis en musique par Schubert, Mendelssohn, Schumann, Strauss, Schönberg. Énard, quant à lui, met en scène un narrateur musicologue qui fait de la musique son propos mais aussi son langage. À bien des égards, *Boussole* est un roman musical, une fugue à tous points de vue. Pour conter toutes ces fuites, ces disparitions mais aussi ces retrouvailles, Ritter combine sa voix à celles des autres, à celle de Sarah d'abord qu'il cite longuement dès le début du récit, à celle de poètes, compositeurs, voyageurs ensuite. Polyphonique, le discours avance par associations et rappels, rebondit sur un souvenir, revient à une image perdue, évoque tel concert, tel musée, tel récit entendu un soir dans le désert. En somme, ce chant singulier, piqué de citations et d'images, est une manière de laisser parler la disparité et la bigarrure qui nous habitent. Roman d'amour, roman des fous, roman encyclopédique et roman contrepoint, *Boussole* raconte ce qu'il y a de ravissement et de douleur dans la rencontre et la reconnaissance de l'autre. ■

Sauvageau et le répertoire québécois

Par Hervé Guay

SAUVAGEAU SAUVAGEAU

d'après l'œuvre d'Yves Sauvageau,
adaptation et mise en scène
de Christian Lapointe *

En voie de constitution, le répertoire du théâtre québécois est sujet à débat depuis des lustres. Au même moment, le théâtre postdramatique fait des progrès au détriment d'une dramaturgie plus écrite, voire littéraire, et l'on voit se multiplier les reprises de spectacles (*La trilogie des dragons*, *Les aiguilles et l'opium*) ou de textes (*Vinci*) de Robert Lepage clairement associés au mouvement de l'écriture scénique. Plus surprenant encore, un exemple de théâtre performatif (*En français comme en anglais, it's easy to criticize* de Jacob Wren) a fait l'objet d'une reprise remarquée en 2008 par les étudiants de l'École nationale de théâtre du Canada. Or, quel sort doit-on réserver à un certain nombre d'auteurs hors-norme, aux genres mineurs, aux pièces isolées, aux écritures scéniques, autobiographiques, en grande partie improvisées, voire uniquement destinées à la scène au présent, dans ce qu'il est convenu d'appeler le répertoire ? La réponse paraît plus embrouillée aujourd'hui qu'autrefois.



Photo : Valérie Remise

Sauvageau Sauvageau permet de discuter des enjeux que pose de nos jours à la société québécoise la mise en valeur de son patrimoine dramatique et de sa tradition spectaculaire. Le plus récent spectacle de Christian Lapointe ne correspond pas du tout à une nouvelle mise en scène de *Wouf Wouf*, la pièce la plus connue d'Yves Hébert dit Sauvageau. Il s'agit plutôt d'un collage d'extraits de textes de cet auteur qui ont été redistribués à un Sauvageau jeune et à un Sauvageau vieux.

Pour qui relire ?

Il est significatif à cet égard que l'initiative de sortir le théâtre de Sauvageau du purgatoire où il dormait soit venue du Centre des auteurs dramatiques. L'événement « Théâtre à relire » – et non pas à rejouer, faut-il le noter – revient sur les ouvrages d'un auteur disparu et il a été organisé en collaboration avec Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Le patronage du centre donne à penser, comme l'a indiqué déjà l'auteur Olivier Kemeid dans sa réflexion sur la littérature et le théâtre québécois, que c'est aux auteurs, par le biais des filiations littéraires ou théâtrales qu'ils établissent avec certains prédécesseurs, qu'il revient de déterminer le patrimoine théâtral à valoriser ou à dévaloriser. Ce compagnonnage revient à justifier à rebours les orientations esthétiques qu'un artiste privilégie aujourd'hui et à se doter d'ancêtres plus ou moins prestigieux. Le problème avec cette stratégie, c'est qu'elle ne fonctionne pas toujours et que l'œuvre de l'un peut aussi être préjudiciable à l'autre. S'agissant de Christian Lapointe et d'Yves Sauvageau, on peut se demander quels atomes crochus les lient vraiment : la réponse de Lapointe au terme de son spectacle serait le « *texte à hurler* » vers lequel ils tendraient tous les deux, ce qui les situeraient l'un et l'autre dans le sillage d'Antonin Artaud.

La position inverse revient à laisser au lecteur le soin de déterminer les livres qu'il a envie de relire. Dans le

cas qui nous occupe, il appartient évidemment au spectateur d'arrêter les pièces qu'il veut revoir. Robert Melançon, qui soutient cette position dans *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?*, cite à l'appui Sainte-Beuve selon qui « *un vrai classique* » s'adresse à tous. Melançon ajoute de plus la nécessité pour ces œuvres d'être universelles et de ne pas être recouvertes « *sous le mugissement du texte national* ». S'il faut reconnaître d'emblée que Melançon ne traite pas expressément du théâtre dans son essai, qu'il est étranger à la notion de dramaturgie nationale et qu'il fixe à cent ans le recul nécessaire pour isoler les œuvres qui restent des autres, il n'en demeure pas moins que laisser au « public » le soin de choisir ses classiques pose autant de problèmes au théâtre qu'en littérature. Le choix des œuvres devrait-il alors être adapté à la grandeur des salles ? Qui oserait programmer des auteurs difficiles dans ce contexte ? Les œuvres les plus réalistes ou celles dont la fantaisie est accessible ne seraient-elles pas privilégiées ? Une telle perspective confisquerait sans doute l'avenir de *Wouf Wouf* comme classique québécois, comme les moyens nécessaires à la mise en scène de cette « *machinerie-revue* », genre attribué par l'auteur à sa pièce, en ont retardé la création.

Je ne suis pas sûr que la pièce de Sauvageau s'en sortirait mieux si l'on considérait une troisième possibilité qui accorderait aux instances de transmission et de légitimation comme l'université, l'école et la critique un poids déterminant dans le choix des classiques à revisiter. Ce que souhaitait voir les enseignants du secondaire a longtemps guidé le Théâtre Denise-Pelletier ou le Théâtre Longue-Vue, cette dernière troupe s'adressant avant tout au public des écoles privées. On sait le rétrécissement du répertoire que cela peut produire et son gauchissement en faveur des auteurs les plus connus. La méconnaissance du théâtre contemporain étant généralisée chez les enseignants, en irait-il autrement de la

dramaturgie québécoise ? De son côté, la critique universitaire tend à entériner pour une bonne part la première réception de l'œuvre. Daniel Chartier le confirme lorsqu'il écrit : « *Tout ne se joue pas dans les premiers moments, mais tout y est alors déterminant.* » Et ce l'est peut-être encore davantage au théâtre que pour les autres genres littéraires : si elle n'a été vue, il faut des raisons extrêmement sérieuses pour que l'on songe à offrir au public la pièce d'un auteur inconnu. La place que l'on accorde au théâtre dans le parcours scolaire, dans l'histoire littéraire et dans les manuels n'est pas non plus très favorable à la reconsidération d'œuvres comme *Wouf Wouf*, dont la compréhension est très liée à une période historique précise où, de surcroît, ça se bouscule au portillon. De plus, quelles sont les chances de l'auteur d'une seule pièce valable de passer à la postérité ? La chose est à peu près aussi difficile qu'elle l'est pour une écriture jugée démodée : pensons à ce qui est arrivé à l'essentiel du théâtre de Marcel Dubé. D'un autre côté, la tendance à corroborer et instituer la première réception pourrait expliquer en partie l'attention accordée aujourd'hui à Lepage et à ses premiers spectacles. Reste à se demander ce que Lapointe a fait pour Sauvageau et sa seule « grande pièce ».

Un dialogue des morts

Wouf Wouf demeure un cas fascinant : mise en lecture par des professionnels en 1969 et en 1974 et montée en amateur en 1971, la pièce a marqué les esprits mais a fait l'objet d'une seule production professionnelle – en 1992. Et encore, elle a été adaptée par Jean-Frédéric Messier, alors jeune metteur en scène. Le suicide de Sauvageau paraît avoir éclipsé le texte, comme c'est souvent le cas devant des gestes si tragiques : l'œuvre de la Britannique Sarah Kane a failli subir le même sort. Il est d'ailleurs symptomatique que Lapointe ait choisi de faire une pièce sur Sauvageau, avec ses mots, dont beaucoup sont tirés

de *Wouf Wouf*, plutôt que de monter la pièce. Pour porter le dramaturge à la scène, Lapointe a en effet usé d'une stratégie similaire à celle de Kane qui avait laissé dans son théâtre des traces de son envie de mourir. Il fait ainsi entrevoir toute l'œuvre par le prisme du mal-être et du suicide de son auteur. Il crée même un double de celui-ci et une toute nouvelle situation dramatique – ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle un « *dialogue des morts* » – au lieu de reprendre l'empêchement de pisser, de manger et de boire, tout aussi poétique et existentiel, qui frappe Daniel, le héros de *Wouf Wouf*. En se donnant le rôle du rhapsode des écrits de Sauvageau, il écrit sans doute davantage *Son Sauvageau* qu'il ne fait entendre l'écriture de cet auteur, même si d'aucuns reconnaîtront inmanquablement certaines formules inoubliables (« *La vie, c'est un gros bloc de glace, puis moi, j'ai pas de gants* »).

Or, le portrait de Lapointe est à comprendre comme part d'un diptyque qu'il formerait avec *Oxygène* d'Ivan Viripaev ; deux grandes messes, le premier spectacle célébrant la vie à grands coups de citations bibliques et de récits cauchemardesques et le second commémorant la mort à renfort de refus du monde et de ses aspérités. En ce sens, *Sauvageau Sauvageau* se révèle bel et bien une messe des morts, le mort étant doublé en Sauvageau déjà-mort et en Sauvageau au-seuil-de-la-mort, avec tous les sursauts et le caractère obsessionnel et univoque que cela suppose. D'où les « *soliloques voués à la rétrospection, à la remémoration et la reviviscence* », dont Sarrazac signale la présence dans le théâtre contemporain, auxquels se livrent ces figures oniriques. Cette « adaptation » s'avère ainsi en rupture complète avec le tourbillon de vie qui émanait et émane toujours de *Wouf Wouf*, où un jeune homme est déchiré par toutes les possibilités

que lui offre un monde qu'il ne sait pas par quel côté prendre. Les voix intérieures du héros sont ramenées ici à deux entités, alors que dans cette fresque, elles fourmillaient au sein d'une polyphonie délirante.

Le destin tragique d'un oiseau rare

Je ne dis pas que cette production du Théâtre d'Aujourd'hui ne recèle pas une certaine beauté. Elle capture par une scénographie très juste, une grande boîte qui s'ouvre pour composer un écran translucide en forme de livre, ce qui sépare le jeune homme (Gabriel Szabo) du double plus âgé (Paul Savoie) que lui a créé Lapointe. À quoi s'ajoute l'image du destin tracé d'avance qu'évoque un piano mécanique qui joue tout seul la musique composée, pour l'occasion, par David Giguère. De plus, la distance modulée (sur les plans horizontal et vertical, de part et d'autre de l'écran) qui isole les deux Yves, l'énergie différente

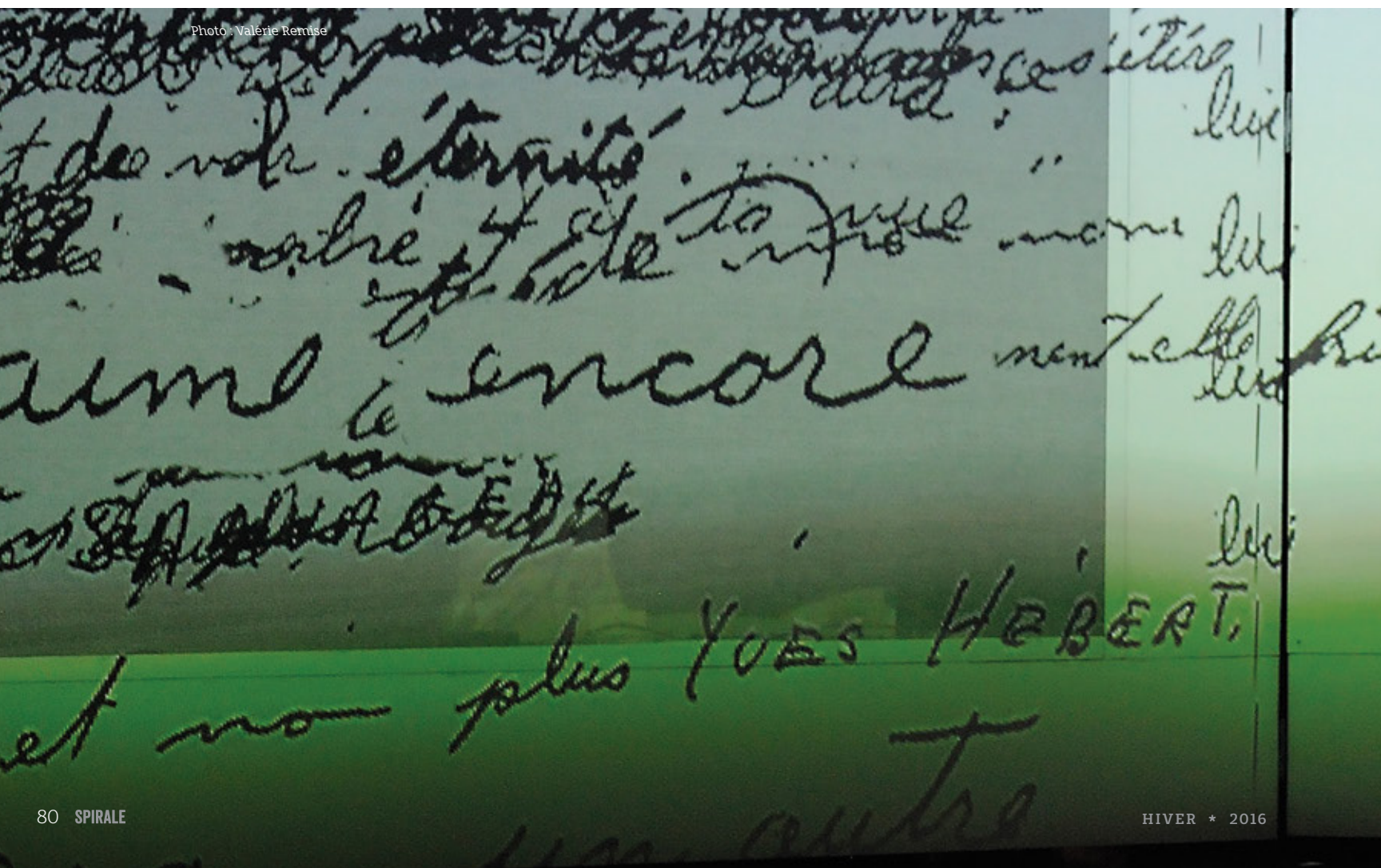


Photo: Valérie Remise

qui les caractérise et les gestes communs qui parfois les lient, rythment une partie de la cérémonie alors qu'elle retombe inévitablement à d'autres moments, puisqu'aucune évolution n'est possible et qu'une mort annoncée, suivant pas à pas les étapes du désespoir, ne peut guère ménager une véritable rupture de ton. Bien entendu, la fougue du héros intense et tourmenté qui échoit à Gabriel Szabo est plus facile à incarner que le double raisonneur (avec lequel Paul Savoie se débat tant bien que mal) qui doit l'amener à réfléchir sur un destin, marqué par la prédestination s'il faut suivre Lapointe dans son interprétation du suicide de l'auteur. Or le jeu de Szabo ne manque ni de fougue ni de romantisme ténébreux et l'acteur fait de Sauvageau un révolté de première grandeur. Il a toutefois peu en commun avec Daniel, le « *jeune homme faible, avant trente ans* », ballotté d'un être à l'autre, au centre de *Wouf Wouf*. C'est encore

plus vrai du vieux Sauvageau, qui a l'air tout droit sorti d'un drame symboliste et dont les contours, comme il se doit, demeurent flous. L'influence du symbolisme, marquante chez Lapointe, explique sans doute que soit évacué de l'équation presque tout l'humour qui faisait le charme de certains écrits de Sauvageau. On en retrouve heureusement des bribes dans l'« *ode aux cosmétiques* » qui teinte d'un jet de taches vives un spectacle sombre.

Les mots de Sauvageau ont beau avoir résonné sur le plateau du Théâtre d'Aujourd'hui, leur ordonnancement, loin de faire entendre sa voix si singulière, insiste sur la dimension biographique de ses écrits. Lapointe semble s'y demander si un refus aussi radical du monde pouvait déboucher sur autre chose que la mort. On pourrait lui rétorquer que la Terre serait passablement dépeuplée – et dévastée

– si tous ceux et celles qui sont insatisfaits de l'état du monde s'enlevaient la vie. Au-delà de cette question, je reconnais la valeur de l'entreprise mémorielle de Lapointe et de sa résurrection de Sauvageau à qui il ne fait pas répéter pour rien : « *Le temps m'a manqué.* » Mais rend-on bien justice à un auteur dramatique quand on ne fait plus confiance à l'efficacité scénique de ses pièces ? Est-il victime ici de ce qu'Antoine Compagnon qualifiait de « *fétichisation de l'auteur* » ? Ce monument scénique à Sauvageau signale du même coup l'obstacle principal empêchant son théâtre d'accéder au répertoire québécois. Or ce dilemme tragique ne peut être formulé qu'abruptement : jouer ses pièces doit susciter plus d'intérêt que le fait qu'il s'est donné la mort. ■

* SAUVAGEAU SAUVAGEAU. D'après l'œuvre d'Yves Sauvageau, adaptation et mise en scène de Christian Lapointe, au Théâtre d'Aujourd'hui du 22 septembre au 10 octobre 2015.



Considérations intempestives sur le jeu

Par Gilbert David

TRIBUS

Texte de Nina Raine,
mise en scène
de Frédéric Blanchette

VINCI

Texte et idée originale
de Robert Lepage,
adaptation et mise
en scène de
Frédéric Dubois
et Pierre Philippe Guay

PEEPSHOW

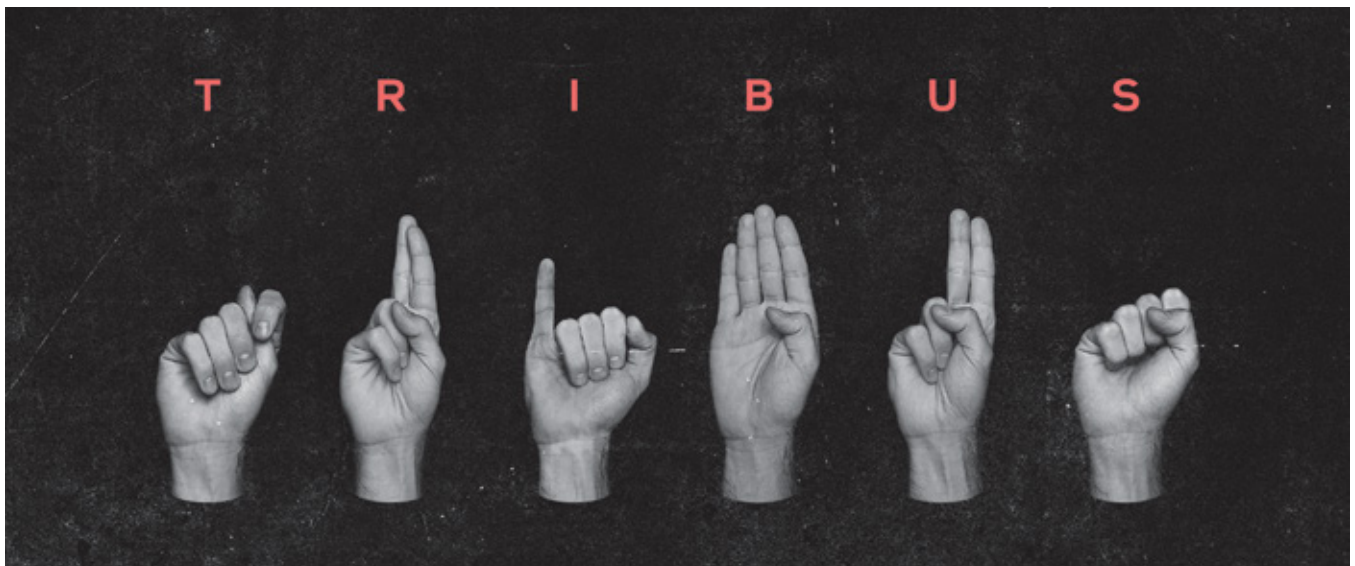
Texte et mise en scène
de Marie Brassard

ON NE BADINE

PAS AVEC L'AMOUR

Texte d'Alfred
de Musset,
mise en scène
de Claude Poissant *

À lire les critiques courantes de spectacles dans les journaux ou en ligne, on pourrait croire que le théâtre au Québec connaît un véritable Âge d'or, tant les éloges pullulent. C'est pourtant là un symptôme flagrant de la complaisance dans laquelle campent nos contemporains, trop souvent enclins à prendre des vessies pour des lanternes - j'en veux pour preuve les ovations debout qui saluent presque à tout coup la fin d'une représentation, abolissant dès lors toute hiérarchie dans l'appréciation d'une production scénique. De même, je défie quiconque de relever ne serait-ce que vingt productions ayant fait l'objet de critiques mitigées sur les quelque 150 et plus ayant pris l'affiche à Montréal durant la saison 2014-2015. Un tel niveau de réussite artistique a de quoi laisser pantois ! Nous nageons ainsi en pleine euphorie médiatique, galvanisée sans doute par la nécessité comptable de ne pas effaroucher les commanditaires... Même Radio-Canada qui, pourtant, devrait être à l'abri du petit chantage au boycott de pub (mais où l'on ne craint pas les relations incestueuses), n'a de cesse de verser dans le jovialisme tous azimuts. L'autocensure (sinon l'incompétence) est pour ainsi dire devenue la règle et, bien entendu, ce n'est pas le « beau milieu » qui va se plaindre d'un tel ronronnement favorable. Et pourtant, qui peut croire qu'un tel régime peut contribuer à tirer notre théâtre vers le haut ? Dans la présente chronique, je vais me pencher sur différentes pratiques de jeu pour tenter de mettre en relief ce qui mine ou illumine l'acteur sur nos scènes.



Jouer vrai ?

Prenons d'abord *Tribus* de Nina Raine, dans la mise en scène de Frédéric Blanchette à La Licorne. La pièce a eu un succès instantané lors de sa création au Royal Court de Londres en 2010 et elle possède plusieurs ingrédients dont la tradition anglo-saxonne fait volontiers ses choux gras : un thème humaniste, une intrigue bien ficelée autour d'une figure exemplaire - ici un sourd et muet de naissance que sa famille a contraint de cacher sa surdité -, le tout dans une langue pimentée de traits humoristiques - on en fera sûrement un film avant longtemps. Ici, il faut donc prendre garde à respecter le style de jeu propre à un drame qui se veut réaliste ; or, le metteur en scène installe ses comédiens sur une scène bi-frontale, sans pour autant que l'action autorise des décrochages à l'intention des spectateurs. Il en résulte un spectacle bancal, dans un décor très laid, où chaque acteur s'est mis sur le pilote automatique, sans avoir approfondi un tant soit peu la condition existentielle de son personnage - à une exception : le sourd-muet incarné avec justesse et aplomb par David Laurin. Mais l'ensemble reste infiniment prévisible et convenu, comme si, pour jouer vrai, il fallait s'en remettre à des solutions de facilité ! Si bien que cette approche paresseuse et superficielle finit par discréditer la dramaturgie qu'elle est censée servir.

Deux solos à la dérive

En quittant les sables mouvants d'un réalisme de pacotille, trouve-t-on mieux du côté des productions qui favorisent la franche théâtralisation ? Pas vraiment, si j'en juge par la reprise de deux solos renommés avec de nouveaux interprètes : *Peepshow* de Marie Brassard, créé en 2005, et *Vinci* de Robert Lepage dont la création remonte déjà à 1986. Je noterai d'abord qu'il n'est pas du tout évident que le solo en tant qu'art de la performance

puisse transiter facilement de son créateur à un nouvel acteur. Le solo ainsi entendu (contrairement au monologue dit dramatique, comme *La liste* (2008) de Jennifer Tremblay) implique la prise en compte de la triple fonction d'auteur-acteur-agenceur scénique *chez le même artiste*. Par conséquent, faire l'impasse sur cette triangulation matricielle ne peut que poser problème.

En ce qui concerne Robert Lepage, *Vinci* fut son premier solo et, à l'époque, il avait imposé avec panache ce type de spectacle où les métamorphoses de l'espace et des personnages étaient produites par sa seule inventivité visuelle et vocale, en magnifiant l'aura égotiste d'un jeune photographe, perturbé par la mort d'un être cher et convaincu de partir en voyage en Europe en quête du sens de l'art. Certes, Lepage a pu au fil du temps confier à un Marc Labrèche ou à un Yves Jacques l'interprétation de certains de ses solos, mais il s'agissait davantage d'un clonage qui imposait une partition très stricte aux nouveaux acteurs dans un cadre scénographique inchangé et, surtout, sous la direction même de Lepage. La proposition de Frédéric Dubois de remonter *Vinci* est donc une première, puisqu'il s'est risqué à mettre en scène un solo créé par Lepage et, contre toute attente, parce qu'il a décidé de répartir le texte original entre deux interprètes. Alors, bonjour les dégâts : le spectacle est sans intérêt car le texte, débité par des acteurs à la limite de l'amateurisme, trahit toutes ses faiblesses anecdotiques que ne réussit pas à transfigurer une scénographie qui cherche à donner le change onirique en recourant à des miroirs et des panneaux translucides. Mais, voilà, ce n'est pas un rêve que cette quête d'un petit Québécois hanté par le génie de Vinci, et on se retrouve devant un objet inhabité et privé de l'énergie souveraine qui a fait le bonheur de la création voilà trente ans. Ne chausse pas qui veut les souliers de Lepage...

Le cas de *Peepshow* est similaire : ici encore, Marie Brassard, qui signe la mise en scène de cette reprise, peine à transmettre à Monia Chokri la présence irradiante qui constitue la substance vibrante de ses solos. Par exemple, le texte est récité sur un ton monocorde, sans fouiller les situations pourtant contrastées d'une méditation intimiste sur le désir, laquelle admet de multiples embranchements - ainsi l'épisode d'une jeune femme qui est suivie par un inconnu dans la rue la nuit n'a rien d'angoissant, faute d'une rythmique apte à exprimer son anxiété grandissante. Et puis le spectacle s'étire en longueur sans vraiment parvenir à toucher, malgré les intenses appuis musicaux joués en temps réel et les projections vidéo qui instillent un climat plus ou moins inquiétant. Ainsi la production reste-t-elle impuissante à transcender la teneur anecdotique du matériau textuel, alors que le costume déréalisant et la perruque grise blonde de *vamp* dont on a affublé l'actrice m'ont laissé de glace : il faut bien en conclure que la recherche de l'étrangeté, qui aurait dû déboucher sur un objet déstabilisant, porté par l'intensification d'affects, s'est égarée dans les platitudes d'une prestation désâmée. Bref, il serait très étonnant que cette proposition prenne le chemin d'une tournée internationale, comme ce fut le cas pour Marie Brassard lors de la création...

Musset par Poissant : un proverbe enjoué au diapason de l'éternelle jeunesse de cœur

Pour sa part, Claude Poissant entreprend brillamment, avec *On ne badine pas avec l'amour* de Musset, son directorat au Théâtre Denise-Pelletier, dont la mission éducative tournée d'abord vers les jeunes du secondaire ne s'est pas accompagnée depuis longtemps d'une stratégie capable de rejoindre un plus large auditoire, toujours freinée il est vrai par l'occupation d'une salle ingrate que sa rénovation pourtant récente n'a pas vraiment

améliorée... Je crois, si je peux me permettre, que l'espace en hauteur de cette salle se prêterait à l'aménagement d'un plateau fortement déporté vers son centre, pour ne pas dire à l'installation d'une scène élisabéthaine – dont on peut certainement regretter l'absence au sein du parc théâtral à Montréal. Mais bon, il faudra continuer de faire avec une scène à l'italienne et une salle de quelque 800 places, régulièrement amputée d'un bon tiers de ses fauteuils par l'ajout de draps sombres sur les dernières rangées...

On ne produit plus guère le « *théâtre dans un fauteuil* » de Musset, qui n'a d'ailleurs pas été écrit pour être joué. Musset n'est pas le romantique dont l'affuble une certaine légende qui confond le calendrier ou le poète avec les visées réelles du dramaturge, car ses pièces, sauf *Lorenzaccio*, suivent un canevas plutôt classique et les questions passionnelles qui l'intéressent le rapprochent davantage de Racine et de Marivaux que de Victor Hugo ou d'Alexandre Dumas. Quoi qu'il en soit, Poissant a su tirer parti de sa profonde connaissance des écritures contemporaines pour insuffler un je ne sais quoi de fraîcheur moderne aux jeux cruels auxquels se livrent Perdican et Camille, ce qui finit par conduire Rosette (bien campée par Rachel Graton), manipulée par Perdican pour attiser la jalousie de Camille, à s'enlever la vie – coup de théâtre par lequel se termine tragiquement le « proverbe » *On ne badine pas avec l'amour* (1834).

Poissant a d'abord eu raison de situer l'action dans un espace intemporel, bien servi par de hauts panneaux monochromes et anguleux, un immense arbre stylisé et une fontaine centrale qui troue parfois le plateau dans le décor constructiviste de Simon Guilbault qu'éclaire avec subtilité Alexandre Pilon-Guay. Les costumes de Marc Sénécal vont dans le même sens, en affranchissant les comédiens des attirails d'époque et en composant des identités fortes aux nets accents ac-



Monia Chokri dans *Peepshow*
Photo : Caroline Laberge

tuels. Quant au jeu, Poissant oppose franchement deux mondes antinomiques, dotés chacun d'une gestualité propre : d'un côté, dans la veine comique, celui des représentants du pouvoir patriarcal, avec un curé (Martin Héroux) et deux tuteurs ridicules à souhait (Denis Roy et Christiane Pasquier) qui parasitent le Baron têtue et dépassé d'Henri Chassé qui se veut le champion d'un mariage arrangé entre Perdican et Camille ; de l'autre, sous le mode de la séduction dansante, un triangle amoureux soumis aux doubles discours de ses deux protagonistes principaux : la réussite

de ce spectacle est d'emblée attribuable à l'interprétation élégante, sensuelle et fougueuse de Francis Ducharme (Perdican), à laquelle Alice Pascual (Camille) répond tantôt avec assurance, tantôt avec une froideur excessive, peut-être due au trac d'une première très courue... Chose certaine, on assiste à un renouveau artistique dans le théâtre le plus à l'est à Montréal et on ne s'en plaindra pas ! ■

* TRIBUS. Texte de Nina Raine, traduit par Jean-Simon Traversy, mise en scène de Frédéric Blanchette, décor et costumes d'Elen Ewing, éclairages d'André Rioux. Avec Caroline Bouchard, Catherine Chabot, Benoît Drouin-Germain, David Laurin, Jacques L'Heureux et Monique Spaziani. Une production de LAB87 en codiffusion avec La Manufacture. À la Licorne, du 8 au 19 septembre 2015.

VINCI. Texte et idée originale de Robert Lepage, adaptation et mise en scène de Frédéric Dubois, décor de Marie-Renée Bourget Harvey, costumes de Virginie Leclerc, éclairages de Caroline Ross, musique de Pascal Robitaille. Avec Pierre Philippe Guay et Olivier Normand. Production du Théâtre Périscope, présentée au Théâtre Hector-Charland (*L'Assommoir*) le 6 octobre 2015, dans le cadre d'une tournée à travers le Québec.

PEEPSHOW. Texte et mise en scène de Marie Brassard, scénographie de Simon Guilbault, costumes de Ying Gao, maquillage et coiffure d'Angelo Barsetti, éclairages de Sonoyo Nishikawa, musique live d'Alexander MacSween, sonorisation et traitement sonore de Frédéric Auger, réalisation vidéo et montage de Pascal Grandmaison. Avec Moria Chokri. Coproduction d'Espace GO et d'Infrarouge. À l'Espace GO, du 15 septembre au 10 octobre 2015.

ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR. Texte d'Alfred de Musset, mise en scène de Claude Poissant, décor de Simon Guilbault, costumes de Marc Senécal, éclairages d'Alexandre Pilon-Guay. Avec Adrien Bletton, Henri Chassé, Francis Ducharme, Rachel Graton, Olivier Gervais-Courchesne, Martin Héroux, Alice Pascual, Christiane Pasquier et Denis Roy. Production du Théâtre Denise-Pelletier, du 30 septembre au 24 octobre 2015.

Musset n'est pas le romantique dont l'affuble une certaine légende qui confond le calendrier ou le poète avec les visées réelles du dramaturge

Alice Pascual et Francis Ducharme
dans *On ne badine pas avec l'amour*
Photo : Gunther Gamper



La guerre en moi / *The War Within* Entretien avec Jacqueline Van de Geer

Par Mirna Boyadjian

Il est des expériences dont la part obscure, inexplicable, nous attache d'autant plus à elles. Comme l'écrivait le philosophe Giordano Bruno dans son traité *Des liens* : « *N'est-on pas lié au plus haut point par des choses supérieures et immatérielles – voire imaginaires, introuvables ?* »

L'artiste Jacqueline Van de Geer puise dans cette dimension immatérielle qui lui a été transmise par ses proches et ses ancêtres pour créer la performance *La guerre en moi*¹. Celle-ci traite d'un passé tragique que l'artiste n'a pas vécu, et qui pourtant résonne en elle. Inspirée par les récits racontés par ses parents sur la Seconde Guerre mondiale à Rotterdam – une ville portuaire qui fut pilonnée à deux reprises : en 1940, par l'armée de l'air allemande, puis par les Alliés pour des raisons stratégiques en 1943 –, Van de Geer a composé une performance suivant les traces invisibles qui subsistent de son héritage. *La guerre en moi*, plus qu'une simple tentative de reconstitution, fait écho à la postmémoire, c'est-à-dire à la transmission traumatique. La postmémoire, comme l'a décrite Marianne Hirsch, est l'expérience que la génération d'après entretient avec le trauma vécu par les

générations précédentes. C'est à l'exploration de ce seuil que nous invite l'artiste, qui habite Montréal depuis une dizaine d'années. L'entretien qui suit souhaite poursuivre une rencontre, comme le fragment d'un geste.

À quel moment avez-vous élaboré *La guerre en moi* ? Quel était le contexte ?

Le projet a débuté en 2013. Je désirais créer une performance en vue de la présenter chez moi, dans mon appartement. C'était la troisième année que je concevais une œuvre spécifiquement pour cet espace. Cette formule est idéale pour expérimenter de nouvelles idées. L'ambiance conviviale et intimiste incite à une grande liberté. Et la réception avait été particulièrement positive les années précédentes ; trois soirs de représentation avec une vingtaine de personnes. C'est en m'interrogeant sur ce que j'allais présenter cette année-là que l'idée m'est venue. J'ai pensé à mon père, décédé il y a sept ans maintenant, et à ma ville de naissance et aussi à la Deuxième Guerre mondiale, que j'avais l'impression de connaître. Pourtant, je suis née après cette

guerre. Seulement, j'ai grandi dans une ville qui avait été violemment bombardée, avec des parents qui étaient des enfants – presque des adolescents – à cette époque et entourée par des membres de la famille qui haïssaient les Allemands. Donc, cette guerre terrible m'a touchée à plusieurs niveaux. Je ressentais une proximité et une lourdeur infinie vis-à-vis cette histoire. Il y a donc eu une nécessité de composer avec cet héritage, de le raconter. Mais en même temps, il s'agit uniquement d'une partie de ma performance. C'était le « petit grain » pour commencer.

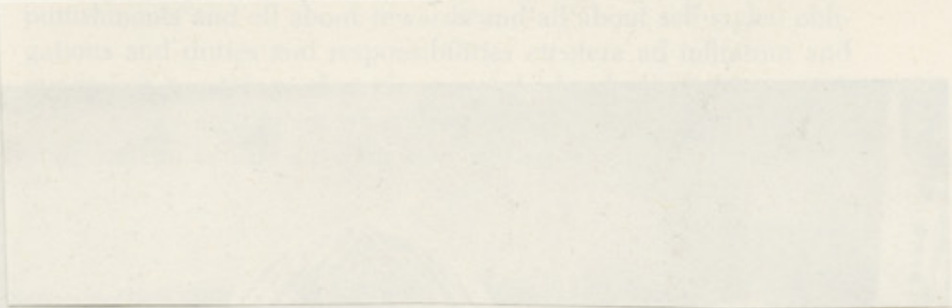
***La guerre en moi* est une performance participative. Comment avez-vous pensé la participation avec le public ? D'où vient ce désir d'établir un contact avec les spectateurs ?**

Cette stratégie se retrouve dans plusieurs de mes performances. Souvent, lorsque je crée une œuvre, une foule de questions surgissent. Peut-être que le désir de faire participer le public vient d'une volonté de briser la solitude qui accompagne la création en amont de la présentation, de vérifier l'étendue

30



But if poetry is your goal,



24

de mes questions personnelles et de créer des passages. Oui, ces passages sont importants dans l'élaboration de la performance, car ils libèrent une énergie à chaque fois très différente. J'aime le contact avec les gens et peut-être que ça me vient de l'atmosphère qui planait à Rotterdam, une ville connue pour la simplicité de ses habitants. On dit que c'était une ville « *sans arrogance* » et très détendue. C'est aussi ce que j'en retiens malgré tous les changements.

Pour *La guerre en moi*, la participation a été un aspect essentiel dès la première représentation en 2013. J'avais des interrogations profondes et irrésolues que je souhaitais partager. Je ne comprenais pas les mécanismes de discrimination envers les Juifs. Comment c'était possible ? À un certain moment pendant la performance, je demande aux spectateurs de souffler chacun à leur tour dans des ballons en nommant un endroit de leur choix, où ils souhaiteraient que la paix règne. Quand j'invite les gens à souffler dans les ballons, ils veulent participer. Ensuite, je rassemble les ballons, et il y a une musique un peu bizarre qui commence. Je propose alors d'offrir les souffles à Dieu. Et tout d'un coup, ce n'est pas bien, car Dieu aime seulement les personnes aux yeux bleus. Qu'est-ce que tu peux dire ? Tu es déjà dans le jeu. J'utilise la figure de Dieu pour mettre à jour les effets insidieux de l'idéologie, et mon « pouvoir » de performeur pour démonter des constructions et ébranler des habitudes.

Il y a une place importante accordée à l'enfance, qu'il s'agisse de la vôtre ou celle de vos parents. Vous ne l'abordez pas comme une époque révolue. Au contraire, il y a un travail de proximité et on sent que l'enfance repose en chacun de nous, au présent. Comment s'est effectuée la mise en articulation entre l'univers enfantin et la gravité de votre propos ?

En développant cette performance, j'ai tenté de trouver une approche

organique pour traiter de cette thématique. À l'origine, c'était trop lié à mon histoire personnelle, et au nazisme. Bien que je me réfère à l'histoire de mes parents et de ma ville, j'ai souhaité dépasser ce cadre pour rejoindre tout le monde. Pour y parvenir, je me suis demandé « *comment ça se passe une guerre ?* », « *comment expliquer la guerre à des enfants ?* ».

Au tout début de la pièce, j'utilise une loupe pour observer une des figurines en plastique, celle d'un soldat. Les soldats sont toujours loin de nous. En ce moment même, dans plusieurs parties du monde, il y a des bombardements. C'est l'abstraction de la guerre qui m'a amenée à utiliser un instrument optique qui met en évidence cette figure incontournable. Il s'agit d'une image bien sûr. L'enfance est souvent liée à la construction de mondes imaginaires que l'on croit vrais. Et avec la pièce, je voulais que l'on puisse éprouver la proximité de la guerre, à même son abstraction pour nous.

J'utilise aussi des petits animaux en plastique pour décrire la guerre de manière très simplifiée, aux limites de l'absurde. Très souvent, il y a une correspondance avec le monde des enfants : « *Moi, je ne t'aime pas.* » ; « *Moi non plus.* » ; « *Tu sais, j'ai des amis.* » ; « *Moi aussi.* ». Tu fais appel à tes amis, l'autre à son frère, à son oncle, etc. La guerre d'un pays déborde toujours. Quand les Pays-Bas se sont impliqués dans la guerre avec l'Irak, je me souviens avoir pleuré. Inévitablement, des innocents seront touchés ; des gens comme vous et moi, qui ne veulent pas la guerre, seront tués. J'ai exploré cet aspect à partir d'un imaginaire enfantin. Sur certains plans, l'homme ne se développe pas trop.

La dimension sonore devient un relais important. Au début de la pièce, vous évoquez cela en disant que vos premiers souvenirs sont sonores : l'aspirateur de votre mère et la sirène d'alarme actionnée chaque mois par la ville de Rotterdam.

Oui, il s'agissait du son très fort d'une sirène d'alarme visant à prévenir les habitants à l'approche des bombardements. Ma mère ne tentait pas de me reconforter. Elle trouvait important que la ville enclenche cette alarme malgré le stress qui s'ensuivait. Ces sons me ramènent à des états inconfortables qui font aussi partie de mon histoire, et de ma relation avec ma mère. Le travail sonore a été imposant. J'ai beaucoup travaillé la trame afin qu'elle puisse favoriser des atmosphères particulières et nous transporter d'un espace-temps à un autre, d'un état affectif à un autre. Par exemple, j'ai trouvé une pièce classique à l'orgue. C'est une composition du XVI^e siècle que l'on jouait dans les églises protestantes. Une musique très « mathématique » et austère qui accompagne un moment critique de la performance, quand je parle à Dieu.

Le jeu avec les ballons incite à penser la guerre comme partie intégrante d'une histoire commune. Les guerres deviennent « notre histoire ». Est-ce une manière de rendre compte de la relation entre le récit singulier et l'« Histoire » ?

Le travail de l'histoire, des micro-histoires. D'où vient ton nom ? C'est une question qui ouvre à une histoire. Mes parents voulaient en quelque sorte établir une coupure avec l'histoire en m'appelant Jacqueline, un prénom français. Ils voulaient être modernes, et ils l'étaient avec l'impulsion de la culture américaine après la guerre. Mes parents venaient de la classe ouvrière. Mon père aurait aimé étudier, mais ce n'était pas possible, alors il a travaillé à la poste, sans jamais cesser de lire. D'ailleurs, il possédait des mètres et des mètres de livres sur l'Holocauste.

Quand j'étais petite, il m'a amenée à la bibliothèque et m'a dit : « *Jacqueline, tu es capable de lire et ça tombe bien, car nous avons des centaines de livres, mais comme notre maison est un peu petite, on les conserve dans ce bâtiment.* »

J'utilise la figure de Dieu pour mettre à jour les effets insidieux de l'idéologie, et mon « pouvoir » de performeur pour démonter des constructions et ébranler des habitudes.

C'est magnifique, il ne disait pas que nous étions trop pauvres pour posséder des livres. Il disait nous sommes riches et il ajoutait : « *pour ne pas t'éparpiller, tu peux choisir deux livres par semaine, ça te va ?* ». C'est magnifique, non ! Il brisait ainsi avec une certaine idée d'impossibilité, ce qui convenait à l'esprit de grandeur du rêve américain. Évidemment, aujourd'hui, ce rêve se révèle être un cauchemar. Toutefois, il faut imaginer ces cinq années de guerre. La nourriture était rare : les gens mangeaient du bois, des bulbes de tulipes, des choses étranges pour avoir une consistance dans l'estomac. Et soudain, les avions qui survolaient la ville ne lâchaient plus des bombes mais du pain. Et du pain blanc habituellement réservé aux gens riches !

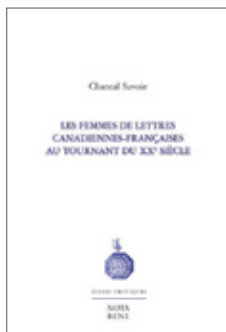
Vous dites que durant toute sa vie votre père a lu des livres sur l'Holocauste. Partageait-il ses lectures avec vous ?

Non, pas nécessairement. Parfois, les mots sont inutiles. Je pense qu'il ne voulait surtout pas oublier. Rétrospectivement, je crois que mes parents se sentaient vraiment coupables même s'ils n'étaient que des enfants à cette époque. Ils ont vu les gens avec les étoiles, ils ont été témoins de la disparition de nombreuses personnes. Tout à coup, après la guerre, ils ont connu la vérité, l'épouvantable vérité des camps. Ils ont posé des questions, mais c'est aussi une période où les questions étaient mises de côté, car la vie devait continuer. Mes parents ont porté ce fardeau.

Votre performance questionne la transmission. Que retenez-vous de cette guerre ?

C'est l'histoire de mes parents, de mes grands-parents. J'ai compris que tout le monde a une histoire. Tout le monde a le passé de ses ancêtres quelque part dans son corps.

On ne peut pas l'éviter. Tu ne peux pas te couper de ce legs. On peut juste l'embrasser, être avec ce passé, et être en paix avec l'impossibilité de s'en séparer. Cette paix doit venir de soi, elle ne se trouve nulle part ailleurs. On peut recevoir l'aide d'un thérapeute. Reste que faire la paix ce n'est pas nécessairement joyeux, car il s'agit aussi d'accepter la part d'ombre. Mes parents étaient traumatisés par cette guerre. Alors, j'ai moi aussi été traumatisée d'une certaine façon par elle. J'ai réalisé que je devais accueillir la connaissance de cette histoire, qu'elle faisait partie de mon être. Ce qui m'a libérée incroyablement. L'élaboration de la performance y a contribué, surtout à travers ma relation avec les spectateurs. J'ai compris que tous les gens ont une histoire, quelque chose à dire. Et ce quelque chose devient un élément de composition. Ce qui m'intéresse aussi c'est l'inattendu qui advient, la surprise. *La guerre en moi* repose sur ce qui arrive entre nous. ■



LES FEMMES DE LETTRES CANADIENNE-FRANÇAISES AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE

Chantal Savoie

finaliste

Prix littéraires du Gouverneur général catégorie « essais »

et

Prix Victor-Barbeau de l'Académie des lettres du Québec



UNE CERTAINE AMÉRIQUE À LIRE.

La beat generation et la littérature québécoise

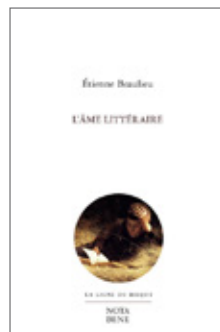
Jean-Sébastien Ménard

finaliste

Prix Gabrielle-Roy de l'Association des littératures canadienne et québécoise (ALCQ)

et

Prix Victor-Barbeau de l'Académie des lettres du Québec



L'ÂME LITTÉRAIRE

Étienne Beaulieu

finaliste

Prix Spirale Eva-Le Grand



Langue maternelle

Jean-Philippe Dupuis

finaliste

Prix littéraires du Gouverneur général catégorie « poésie »

Le lézard amoureux



Appel aux candidats

Les prix sont décernés dans chacune des neuf catégories suivantes :
Concours parrainé par la Fondation J.I. Segal établie par D^r Hirsh et Dvora Rosenfeld

Prix 2016
J.I. Segal
présentés par la Bibliothèque publique juive

I. Livre en yiddish ¹ et en hébreu – Prix D ^r Hirsh et Dvora Rosenfeld ²	1 000 \$ 500 \$
II. Prix Mona Elaine Adilman pour un roman ou un recueil de poésie en anglais sur un thème judaïque ³	500 \$
III. Livre documentaire en anglais sur un thème judaïque ³	500 \$
IV. Prix Shulamis Yelin pour un livre en français sur un thème judaïque ³	500 \$
V. Prix Rosa et feu David Finestone du meilleur livre en études juives canadiennes en français ou en anglais ³	500 \$
VI. Prix de l'Institut Azrieli de l'Université Concordia pour le meilleur livre en études israéliennes en français ou en anglais ¹	500 \$
VII. Prix pour la traduction d'un livre sur un thème judaïque ⁴	500 \$
VIII. Prix Michael Moskovitz pour un film sur un thème judaïque ⁵	500 \$
IX. Prix Jacob Zipper en éducation ⁶	500 \$

1. L'auteur peut résider n'importe où dans le monde.
2. L'auteur de l'ouvrage en hébreu doit résider en Amérique du Nord.
3. L'auteur doit être un citoyen et résider au Canada ou être un résident permanent.
4. Le traducteur doit être un citoyen et résider au Canada ou être un résident permanent. La traduction doit être en anglais ou en français.
5. Le film doit être soumis sur DVD/NTSC en version anglaise ou française. Le réalisateur doit être un citoyen et résider au Canada ou être un résident permanent. Le film doit avoir été réalisé au Canada.
6. Le prix sera décerné à un pédagogue de Montréal ayant contribué de façon marquante à l'éducation judaïque formelle ou informelle.
Les dossiers de candidature dans cette catégorie doivent être préparés selon les consignes disponibles à la Bibliothèque publique juive ou au www.jewishpubliclibrary.org

- > Les livres publiés à compte d'auteur ne sont pas admissibles (à l'exception des livres en yiddish).
- > Les livres doivent être publiés ou les films produits entre le 1er janvier 2014 et le 31 décembre 2015.
- > Être de confession juive **n'est pas** une condition d'admissibilité.
- > Trois (3) exemplaires de chaque livre DOIVENT être soumis au concours.
- > Deux (2) copies de chaque film DOIVENT être soumis au concours.
- > Tout ouvrage soumis demeure la propriété de la Bibliothèque publique juive.

Les candidatures doivent être reçues avant le 30 avril 2016.

La cérémonie de remise des prix aura lieu le mardi 15 novembre 2016 à 19 h 30.

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

Découvertes du Film sur l'Art



PROJECTION DE 8 FILMS MARQUANTS DU 32^E FIFA

Dans le cadre du Conseil des arts de Montréal en tournée

Allemagne: L'Art et la nation | André Le Nôtre en
ses jardins | Coco Exquis | Cocoon | Le Cri d'Armand
Vaillancourt | Le Défi des bâtisseurs — La Cathédrale
de Strasbourg | Georges Braque, autoportrait | Jean
Cocteau, je reste avec vous

Saison
2015-2016

23 août 2015
au 19 mai 2016

12 représentations dans divers
lieux de diffusion culturels à
Montréal.

Après chaque projection,
des spécialistes invités se
prêteront à une causerie.

Entrée libre

artfifa.com
artsmontrealtournee.org

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA 

INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

34^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA

34th INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART

10–20 mars 2016 | Montréal



Les plus beaux films sur l'art au monde!

RESTEZ INFORMÉS, SUIVEZ NOUS SUR



/ artfifa.com