

ART _{ET} POLITIQUE

LA REPRÉSENTATION EN JEU

COLLECTION

E

ESTHÉTIQUE



Sous la direction de
Lucille Beaudry, Carolina Ferrer
et Jean-Christian Pleau



Presses
de l'Université
du Québec

ART

POLITIQUE

LA REPRÉSENTATION EN JEU

Membre de
L'ASSOCIATION
NATIONALE
DES ÉDITEURS
DE LIVRES

Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone : 418 657-4399 – Télécopieur : 418 657-2096

Courriel : puq@puq.ca – Internet : www.puq.ca

Diffusion/Distribution :

Canada et autres pays : Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec)
J7H 1N7 – Tél. : 450 434-0306/1 800 363-2864

France : Sodis, 128, av. du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France – Tél. : 01 60 07 82 99

Afrique : Action pédagogique pour l'éducation et la formation, Angle des rues Jilali Taj Eddine
et El Ghadfa, Maârif 20100, Casablanca, Maroc – Tél. : 212 (0) 22-23-12-22

Belgique : Patrimoine SPRL, 168, rue du Noyer, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél. : 02 7366847

Suisse : Servidis SA, Chemin des Chalets, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél. : 022 960.95.32



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

ART **POLITIQUE** **LA REPRÉSENTATION EN JEU**

Sous la direction de
Lucille Beaudry, Carolina Ferrer
et **Jean-Christian Pleau**

2011



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450
Québec (Québec) Canada G1V 2M2

Vedette principale au titre :

Art et politique : la représentation en jeu
(Collection Esthétique)
Comprend des réf. bibliogr. et un index.
ISBN 978-2-7605-2976-2

1. Arts – Aspect politique. 2. Politique et littérature. 3. Politique dans l'art. 4. Engagement dans l'art. .5. Arts – Aspect politique – Québec (Province). I. Beaudry, Lucille, 1943- . II. Ferrer, Carolina. III. Pleau, Jean-Christian. IV. Collection: Collection Esthétique.

NX180.P64A77 2011 700.1'03 C2011-940064-2

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à l'aide financière de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

Mise en pages: INFO 1000 MOTS

Couverture – Image principale: *Le mur de Berlin*, ISTOCKPHOTO
Médailon: *Détail du mur de Berlin*, ISTOCKPHOTO

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2011 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés – © 2011, Presses de l'Université du Québec
Dépôt légal – 2^e trimestre 2011 – Bibliothèque et Archives nationales du Québec/Bibliothèque et Archives Canada – Imprimé au Canada

Table des matières

Introduction – La représentation en jeu	1
<i>Jean-Christian PLEAU</i>	
Expériences et représentations de la guerre dans <i>La montagne magique</i> de Thomas Mann	9
<i>Myrtô DUTRISAC</i>	
Le <i>boom</i> du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme – Des étiquettes et des livres	33
<i>Carolina FERRER</i>	
L'esthétique et la politique du réel dans la littérature aujourd'hui	59
<i>Dominique D. FISHER</i>	
La question du politique dans le théâtre de Wajdi Mouawad . . .	75
<i>Bernard SALVA et Frédéric BOILY</i>	
Cinéma et politique – Carlos Saura et la lutte contre l'héritage franquiste par le biais de la métaphore dans la transition espagnole	89
<i>Jaime PORRAS FERREYRA</i>	
Esthétique et politique : une confrontation critique au sujet de l'art contemporain de l'installation au Québec	103
<i>Lucille BEAUDRY</i>	
Le MAKPCA et la fin de la subversion	115
<i>Dominique SIROIS</i>	
L'art extrême chinois et la biopolitique	129
<i>Erik BORDELEAU</i>	
Index onomastique	155

Introduction

La représentation en jeu

QUÉBEC

Jean-Christian
PLEAU



Jean-Christian Pleau est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il a publié des études sur Georges Bernanos, Hubert Aquin et Gaston Miron. Il travaille sur les rapports entre littérature et nationalisme.

On se souvient que Platon, dans *La République*¹, excluait le poète de la cité idéale précisément dans la mesure où son art, fondé sur la *mimésis*, lui paraissait mettre en cause l'organisation sociale. L'attention à la fonction politique de l'art n'est pas un développement récent, lié à l'avènement de la modernité : elle est présente aux origines de la tradition occidentale, se manifeste à toutes les époques – que l'artiste soit perçu comme l'un des rouages de l'appareil du pouvoir ou au contraire célébré (dénoncé) comme un fauteur de désordre et de révolution. Il est vrai que ce lien entre l'art et le politique a pu sembler se resserrer au XX^e siècle : en témoigne l'audience que pouvaient trouver, de la fin de la guerre jusqu'aux années 1960, les thèses d'un Jean-Paul Sartre sur l'engagement de l'écrivain² – audience qui

1. Au livre III, et notamment dans les sections 395-398.

2. Ces thèses, on le sait, sont développées dans une série d'articles écrits peu après la guerre et réunis en 1947 sous le titre de *Qu'est-ce que la littérature* ?

dépassait les frontières du monde francophone et prenait une importance particulière dans le contexte de la décolonisation. Mais cette intensification de la conscience de l'inscription de l'art dans le politique n'a pas l'apparence d'un changement de paradigme ; elle ne rompt pas de manière absolue avec l'expérience des siècles passés. S'il est vrai que la modernité détermine une rupture, celle-ci ne porterait pas, de prime abord, sur l'existence de cet espace où se recourent les sphères de l'art et du politique.

Une telle présentation demeure toutefois incomplète, ou plutôt, elle esquivait ce qui précisément fait problème, à savoir l'existence d'un courant critique et artistique qui, depuis environ le milieu du XIX^e siècle, revendique l'autonomisation de l'art. L'histoire de l'art, envisagée sous cet angle, serait celle d'une émancipation progressive de l'artiste et des pratiques artistiques, d'une invalidation progressive de toute subordination de l'art à des valeurs autres que celles qui lui sont propres. L'artiste, libéré de son ancienne sujétion aux institutions, aux élites, aux classes dominantes, n'aurait plus de comptes à rendre sinon en fonction des seules exigences de sa pratique : l'art n'admettrait plus d'autres fins que lui-même, et la modernité se concevrait comme le moment de cet avènement, coïncidant en gros avec le milieu du XIX^e siècle. Toute tentative de réintroduire dans la pratique artistique des préoccupations externes – politiques, sociales ou autres – ne serait que le fruit d'un malentendu, d'une mauvaise compréhension des fins de l'art, et conduirait inévitablement ce dernier à sa perte. L'exemple extrême du réalisme soviétique en serait la démonstration la plus éloquente. Comme le clerc de Julien Benda³, l'artiste aurait précisément pour vocation de s'affranchir du temporel.

Entre ces deux visions, le compromis semble à première vue impossible. Tout se passe en somme comme si deux principes opposés se trouvaient en conflit dans l'art du XX^e siècle, l'un primant sur l'autre au gré des circonstances et de l'urgence de la conjoncture : l'épisode de la littérature engagée selon les impératifs sartriens, pour reprendre cet exemple emblématique, survient dans la foulée immédiate de la Deuxième Guerre mondiale – traumatisme historique au regard duquel, dans la perspective de Sartre, se trouvait disqualifiée toute littérature qui n'était pas en prise directe sur l'actualité. Dans le monde germanophone, les

3. Voir Julien Benda, *La Trahison des clercs*, Paris, Pauvert, 1927. Cet essai, un peu oublié aujourd'hui, eut un assez grand retentissement en son temps. Écrit dans la foulée de la Première Guerre mondiale, il mettait en accusation l'engagement nationaliste des intellectuels européens qui, selon Benda, auraient dû rester fidèles à leur vocation axée sur des valeurs intemporelles et ne pas s'en laisser détourner par des passions « séculières ».

bouleversements de l'entre-deux-guerres et l'horizon téléologique que le modèle soviétique apporte à la diaspora antinazie jouent le même rôle : on pourrait ainsi citer les polémiques entre Ernst Bloch et Georg Lukács autour de la question de l'expressionnisme qui, près d'une décennie avant *Qu'est-ce que la littérature ?*, posaient avec acuité la question du rapport de l'art à la société⁴. Ce débat se joue également dans le contexte québécois de la Révolution tranquille. De 1960 à 1980 environ, la politisation de l'artiste, son engagement dans le projet québécois sont des impératifs que peu songent à contester (même si, bien entendu, tous n'y obéissent pas) : l'art suit en somme le mouvement général de la société et subit le contrecoup des transformations radicales qui bouleversent le Québec des années 1960. L'échec du premier référendum constitue toutefois une cassure assez perceptible : une fatigue politique s'installe, encouragée par les factions fédéralistes et, de toute façon, en phase avec l'esprit de l'époque. Après vingt ans de projets collectifs, l'individu reprend le dessus, l'intimisme redevient objet et impulsion de la création. On pourrait ajouter bien d'autres exemples. Observons simplement cette tendance qui paraît lier aux moments de crise la résurgence d'un art politisé.

Mais la politisation de l'art est-elle simplement fonction de la représentation ? Autrement dit, l'art est-il politique dans la mesure où il représente le monde et en thématise les enjeux ? La question est bien sûr au cœur du débat et revient constamment dans les polémiques sur l'art engagé qui traversent le xx^e siècle. Sartre, par exemple, exonère la poésie de toute responsabilité politique dans la mesure où le langage poétique, échappant à la transitivité de la prose, n'aurait d'autre objet que lui-même. L'impératif d'engagement, pour Sartre, ne vise que la prose, dont la fonction première est de désigner le monde. De même, pour un Lukács, la notion de réalisme est au centre de toute compréhension politique de l'art. Qu'advient-il, cependant, à partir du moment où l'on met en question la possibilité même d'une représentation non problématique ? Comme le faisait remarquer Fredric Jameson, le poststructuralisme des années 1960 a en quelque sorte repris à nouveaux frais la critique platonicienne de la validité cognitive de la *mimésis*, hissant ainsi le débat sur un nouveau plan⁵. Il serait impossible aujourd'hui d'adhérer aux impératifs sartriens sans fournir d'abord une réponse valable à cette

4. On trouvera les textes de cette polémique, ainsi que plusieurs autres qui leur sont postérieurs, dans *Aesthetics and Politics*, postface de Fredric Jameson, Londres, Verso, 2007 [1977].

5. Voir Jameson, *op. cit.*, p. 199 : « *The assimilation of realism as a value to the old philosophical concept of mimesis by such writers as Foucault, Derrida, Lyotard or Deleuze, has reformulated the Realism/Modernism debate in terms of a Platonic attack on the*

objection ou sans repenser la notion même de représentation. Mais en fait, dès le début du ^{XX}^e siècle (voire dès le romantisme), une vision politique de l'art s'était constituée en dehors de toute préoccupation mimétique, autour de la notion d'avant-garde. Comme le dit Benoît Denis :

Pour l'artiste d'avant-garde [...], il y a en effet une homologie structurale entre sa position en littérature et celle du révolutionnaire en politique, l'un et l'autre se situant à la pointe extrême de ce qu'autorisent, en termes de possibles, leurs champs respectifs. L'avant-garde se perçoit donc comme « naturellement » révolutionnaire, sa volonté de rupture avec les formes artistiques antérieures (sur laquelle elle considère que le politique n'a strictement aucune prise) participant de cette subversion généralisée qui prélude à la révolution⁶.

Toutefois, dans la mesure où la dimension politique de l'œuvre ne repose plus sur un contenu objectif, la signification et la pertinence de celle-ci se trouvent exposées à la critique. De fait, ce reproche a souvent été adressé aux avant-gardes par les mouvements révolutionnaires ; il a même été intériorisé par les artistes eux-mêmes : un Gaston Miron, un Hubert Aquin (pour ne citer que ces deux figures emblématiques de la Révolution tranquille) ont connu leurs phases de « silence » ou de remise en question de leur vocation d'écrivain, qu'ils ont cherché à expliquer comme l'aboutissement naturel de leur réflexion d'écrivains engagés⁷. Il demeure que cette voie ouvre des perspectives : en dissociant représentation et dimension politique de l'œuvre, on brise une circularité dans laquelle le débat sur les rapports de l'art et du politique a souvent été enfermé.

S'il est vrai que les années 1980 ont correspondu, au Québec comme ailleurs, et pour toute sorte de raisons qui tiennent largement à la fin des utopies révolutionnaires, à un reflux du politique et par conséquent à une mise en veilleuse des débats sur l'engagement, il n'en reste pas moins qu'on a peut-être été trop prompt à proclamer la fin de l'histoire⁸. Depuis

ideological effects of representation. In this new (and old) philosophical polemic, the stakes of the original discussion find themselves unexpectedly elevated, and their issues – once largely political in focus – lent metaphysical (or anti-metaphysical) implications. »

6. Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 24.

7. Voir Gaston Miron, « Un long chemin », dans *L'Homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 179-189 ; Hubert Aquin, « Profession : écrivain », dans *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 45-59.

8. Tel était, on s'en souvient, le titre de l'ouvrage par lequel Francis Fukuyama interprétait la fin de la guerre froide à la lumière de la lecture kojévienne de Hegel. Voir *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.

plus d'une décennie, les signes de malaise se multiplient par rapport aux divers paliers du pouvoir, liés à une contestation de la légitimité des instances de médiation institutionnelles ainsi qu'à une méfiance ou à une désaffection par rapport aux voies traditionnelles de l'action politique. Le champ artistique, par des moyens qui ne sont plus ceux de la *mimésis*, traduit ces nouvelles préoccupations. La réflexion théorique sur les rapports entre l'art et le politique, qui pour un temps avait pu sembler tarie, se renouvelle en tentant de dépasser à la fois les apories fondées sur la notion de représentation et celles qui reposent sur l'homologie entre transgression formelle et révolution politique : les travaux récents de Jacques Rancière constituent l'exemple le plus connu d'un effort en ce sens⁹. En somme, le point de tangence de l'art et du politique paraît à nouveau constituer l'un des lieux actifs de la culture.

* * *

C'est précisément ce lieu et ce moment que le présent ouvrage voudrait cerner dans leur spécificité. Réunissant des collaborateurs appartenant à plusieurs disciplines, il entend présenter une série d'aperçus sur la manière dont théâtre, cinéma, littérature ainsi qu'arts visuels et performatifs négocient, à la fin du ^{xx}e siècle, leur insertion dans le champ politique. Provenant d'horizons divers, mais avec un centre de gravité québécois, les auteurs sont historiens, critiques ou politologues. Tous ont, d'une manière ou d'une autre, tenté de réfléchir en dépassant les frontières de leur discipline propre. Leur propos n'a pas été d'offrir une synthèse – l'ambition aurait été démesurée, dans un projet visant à saisir le contemporain – mais d'en fournir les premiers jalons, soit à travers une série d'instantanés qui isolent tel ou tel point d'interaction de l'art et du politique, soit à travers des portraits plus généraux mais néanmoins balisés de manière précise dans le temps et l'espace. Pour des raisons de commodité, les contributions sont classées par discipline, selon deux grandes sections : la première (« Textes ») est consacrée à la littérature et au théâtre ; la seconde (« Images et performances ») regroupe le cinéma et les arts visuels et performatifs. Cette répartition ne vise qu'à permettre au lecteur un repérage facile, en lui désignant un itinéraire familier parmi tous ceux qui se dessinent à travers l'ouvrage (qu'ils soient chronologiques, géographiques, etc.). Elle ne doit pas pour autant dissimuler la remise en question des distinctions génériques traditionnelles qui est au cœur de la plupart des pratiques contemporaines – tout particulièrement dans le cas

9. Voir notamment Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

des arts performatifs, pour ne citer que l'exemple le plus criant¹⁰. Dans la mesure où cela a été possible, ces autres itinéraires (notamment celui de la chronologie) ont toutefois été pris en compte dans l'ordonnancement des chapitres, et les quelques indications qui suivent tâcheront de les faire ressortir au passage.

Chacune des études de la section littéraire est centrée sur un domaine linguistique différent : Allemagne, Amérique hispanophone, Francophonie. Myrtô Dutrisac ouvre le recueil avec une contribution sur la figure emblématique de Thomas Mann – dans lequel on sait que Lukács voyait le modèle d'une esthétique de la représentation réaliste. Chronologiquement, cette étude est la plus éloignée du *tournant* que l'ouvrage dans son ensemble cherche à cartographier ; elle offre un aperçu direct de la problématique art/politique telle qu'elle se présentait dans le premier xx^e siècle, et qui est la toile de fond implicite des chapitres suivants. Carolina Ferrer porte également un regard en partie rétrospectif, puisqu'elle envisage le *boom* du roman hispano-américain depuis ses origines les plus lointaines (qui, comme elle le note, peuvent remonter à Borges), mais c'est pour le suivre jusque dans ses prolongements contemporains, donc au-delà du terme *ad quem* généralement admis du coup d'État chilien de 1973. Son étude, panoramique par dessein, appuyée sur des données précises et chiffrées, fait paraître à la fois la complexité du contexte politique dans lequel s'insère le roman hispano-américain ainsi que les présupposés idéologiques qui, souvent, en gouvernent la réception, notamment dans le monde anglo-saxon. Dominique D. Fisher, de son côté, envisage le monde francophone contemporain. Tout en faisant ressortir les nuances importantes qui distinguent la France des autres régions francophones dans le rapport du littéraire au politique (l'interdit qui pesait sur la littérature engagée en France dans les années 1960 n'avait évidemment pas cours dans le Québec de la Révolution tranquille), elle montre comment le politique, à partir de 1980, refait surface dans les littératures d'expression française sous la forme d'une *réhistorisation*, dont elle examine les modalités, et qui est un dépassement des apories de la représentation. Frédéric Boily et Bernard Salva, dans l'étude qu'ils ont écrite en collaboration, examinent le parcours de Wajdi Mouawad, qui s'est imposé dans les années 1990 comme une figure de premier plan dans le théâtre québécois et qui est particulièrement représentatif des

10. Au demeurant, indépendamment du caractère transdisciplinaire des pratiques artistiques, tout classement de ce type relève de la convention. Pour donner un autre exemple, le théâtre renvoie aussi bien au texte – donc à la littérature – qu'à la performance. Difficulté qui, dans le présent ouvrage, a été résolue en le situant précisément entre ces deux pôles.

nouvelles écritures migrantes. À partir de cet exemple emblématique, Boily et Salva entendent remettre en question le récit convenu de la dépolitisation du théâtre québécois après 1980. Le théâtre de Mouawad leur paraît constituer l'exemple même d'une possibilité du politique qui dépasse la simple représentation d'un contenu idéologique : ce théâtre s'impose comme politique dans la mesure où il fait ressortir les divisions qui travaillent son public.

Jaime Porras Ferreyra, dont la contribution sur le cinéma ouvre la seconde partie du livre, réfléchit, tout comme Carolina Ferrer, à partir d'exemples empruntés au monde hispanophone. Il s'agit toutefois ici de l'Espagne, et plus particulièrement de la période de transition qui marque la fin du régime franquiste, au milieu des années 1970. Dans ce contexte particulier, la création cinématographique devait composer avec la censure officielle. Porras Ferreyra, en analysant la production du cinéaste Carlos Saura, montre comment l'usage de la métaphore pouvait donner une portée émancipatrice à des œuvres néanmoins susceptibles d'être autorisées par les censeurs du régime (et, dans l'un des cas cités, par Franco lui-même). Lucille Beaudry, pour sa part, propose une réflexion sur l'art de l'installation au Québec, qui lui paraît l'un des lieux privilégiés de l'interférence du politique dans le domaine de la création. En partant de deux exemples opposés – d'une part l'exposition Corridart de 1976, censurée par les autorités municipales à cause de son caractère supposément inesthétique, d'autre part la vogue internationale récente de l'art amérindien, qui s'inscrit dans un mouvement généralisé de sympathie envers les revendications des Premières Nations –, Lucille Beaudry fait ressortir les difficultés que pose l'articulation simultanée de la lecture politique et de la critique esthétique des œuvres. Dominique Sirois se penche de son côté sur le cas de l'artiste multidisciplinaire québécois Marc-Antoine K. Phaneuf. Paradoxe, ironique, la démarche de celui-ci, selon les termes de Dominique Sirois, a pour objectif « l'avancement social de Phaneuf à l'intérieur du régime artistique ». Il en résulte, selon elle, une mise en cause du modèle de la subversion qui régissait la pratique des avant-gardes, mise en cause qui oblige à repenser la dimension politique de l'art. La contribution d'Erik Bordeleau, sur laquelle se termine l'ouvrage, a de fortes chances de surprendre le lecteur, dans la mesure où les démarches artistiques qu'elle décrit sont encore relativement peu connues au Québec, voire en Occident. Elle est en effet consacrée à l'art performatif extrême chinois des années 1990, dont la particularité est de multiplier les transgressions radicales d'interdits liés au corps, d'une manière qui tend à interroger les limites de l'humain et du biologique. Nées dans le sillage de la répression de Tiananmen, les premières performances décrites par Bordeleau peuvent encore être lues selon une grille

politique de l'action publique. La radicalisation des démarches, au cours de la décennie, et la focalisation de celles-ci sur le corps dans sa dimension biologique appellent toutefois une nouvelle lecture, pour laquelle Bordeleau invoquera la notion de « biopolitique ».

Toutes ensemble, on le voit, ces études brossent une manière d'état des lieux de la création contemporaine et mettent en lumière ce qui se dessine de nouveau dans l'articulation de l'art et du politique à partir des années 1980 ou 1990. Il serait prématuré, à partir de ce regard circulaire jeté à travers les pratiques et les cultures, de tirer des conclusions définitives sur un ensemble aussi mouvant que celui de l'art contemporain. Hasardons toutefois ce pronostic : si le primat de la représentation dans la lecture politique de l'art paraît ébranlé, la représentation elle-même n'a peut-être pas perdu toute pertinence, dans la mesure où elle n'a pas cessé d'être mise en jeu¹¹.

11. L'idée du présent ouvrage a surgi dans le prolongement d'un atelier organisé en mai 2008 à Montréal par Lucille Beaudry et Marc Chevrier lors du Congrès annuel de la Société québécoise de science politique, intitulé : « Le politique dans les formes de l'art ».

Expériences et représentations de la guerre dans *La montagne magique* de Thomas Mann¹

QUÉBEC

Myrtô
DUTRISAC



Myrtô Dutrisac est titulaire d'un doctorat en philosophie politique et est professeure au Cégep André-Laurendeau. Elle s'intéresse aux liens entre philosophie politique et littérature. Elle travaille notamment sur la question de la responsabilité des intellectuels et sur la relation entre idéologie et imaginaire social.

La fiction peut-elle nous aider à penser le politique? En quoi les mondes littéraire et politique sont-ils à la fois imbriqués et séparés? L'écrivain a-t-il la même responsabilité en tant qu'artiste qu'en tant qu'intellectuel, et comment cela se manifeste-t-il dans son œuvre? Les écrits de Thomas Mann (1875-1955) se présentent comme un matériau privilégié afin d'explorer ces thématiques, celle de la relation entre art ou littérature et politique et celle de la différence entre production artistique et engagement intellectuel. D'abord, parce que ces interrogations sur le rôle de l'art et de l'artiste traversent l'œuvre de Mann, celle qui est proprement romanesque et celle que l'on pourrait qualifier

-
1. L'auteure souhaite remercier Mélanie Rumpelmayr pour ses conseils et pour la révision de la traduction des citations. Elle souhaite aussi remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et la Chaire de recherche du Canada en mondialisation, citoyenneté et démocratie (Chaire MCD, UQAM) pour son soutien financier.

de politique. Rappelons qu'il est l'auteur d'une somme imposante de discours, d'essais, d'articles ou de lettres proposant ses réflexions et réactions à des événements sociaux, politiques ou artistiques. Ensuite, parce que le travail de Mann est marqué par l'intertextualité : ces différents écrits – littéraires, politiques, mais aussi « privés », c'est-à-dire la correspondance et les journaux qui ont fait l'objet d'une publication et qui offrent au lecteur une porte d'accès à la genèse de l'œuvre et à la réflexion de son auteur – sont chez lui intrinsèquement liés et s'offrent comme des témoins d'étapes de pensée, le fruit d'une incessante discussion interne à l'œuvre. Enfin, il faut voir que le travail de l'écrivain est aussi issu d'une confrontation avec les événements marquant le dehors, confrontation des lieux, des personnages et des problèmes non seulement d'un ouvrage à un autre, mais aussi avec les événements sociopolitiques et culturels réels. En ce sens, l'œuvre de Thomas Mann est véritablement inséparable de son temps ; elle en reflète un certain esprit et une part des possibilités.

Nous porterons ici une attention particulière au roman *La montagne magique* (1924) ainsi qu'à sa genèse. Mann en entreprend l'écriture en 1913. Toutefois, surpris par la guerre, une guerre européenne qui est également une guerre fratricide, qui l'oppose à son frère Heinrich Mann, il mettra son manuscrit de côté pour prêter sa plume à la défense de son pays. Thomas Mann se fait l'apôtre du nationalisme allemand, justifiant la prise des armes puisqu'elle est nécessaire afin de protéger ce qui fait selon lui la spécificité de la *Kultur* allemande. À celle-ci, il oppose la civilisation européenne, rationaliste et démocratique, dont Heinrich s'est fait le représentant². De cet « effort de guerre » résultent les essais formant le recueil *Considérations d'un apolitique*³, publié par Thomas Mann en 1918.

Après la Première Guerre mondiale, Mann prendra graduellement la défense de la jeune République de Weimar. Comme il l'annonce déjà dans les *Considérations*, il ne souhaite pas se battre contre le cours des choses⁴. Ce changement de camp politique, dont le discours de 1922 « De

2. Sur le conflit opposant les deux frères, voir Hamilton ainsi que Schröter.

3. Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, trad. L. Servicen et J. Naujac, Paris, Grasset, 2002. Ci-après cité « CA ».

4. Pour le constater, on peut lire les entrées de 1918 du *Journal* de l'écrivain, dans lequel Mann fait état presque quotidiennement de ses impressions. Thomas Mann, *Journal : 1918-1921, 1933-1939*, trad. R. Simon, Paris, Gallimard, 1985. Ci-après cité « JO ».

la république allemande⁵ » représente un moment clé, nous intéressera particulièrement dans ce chapitre. Mann encouragera ses compatriotes à suivre son exemple en leur montrant comment l'on peut dorénavant concilier la démocratie et la nature allemande. La tâche est difficile, la république n'étant, pour plusieurs, que symbole d'humiliation – un symbole nourri par la situation politique et économique instable.

Mann reprend le manuscrit de *La montagne magique* en 1919, et complète la rédaction du roman en 1923. Les aventures de Hans Castorp, qui, dans le temps du roman, se déroulent entre 1907 et 1914, sont donc nourries par l'expérience d'un temps qui n'est pas celui de l'œuvre. Elles sont indissociables des réflexions d'avant-guerre de l'écrivain, qui donnent naissance à son héros. *La montagne magique* est aussi le produit des réflexions nées pendant la guerre et à la suite de la défaite allemande, réflexions qui viennent certainement étoffer et faire évoluer l'intrigue. C'est donc une œuvre appartenant à un moment de passage, de l'Empire à la naissance difficile de la République de Weimar.

Comment aborder ce roman afin de le traiter comme un matériau pouvant nous aider à mener une réflexion politique ? Ou, plus précisément, comme un matériau nous permettant d'offrir un éclairage supplémentaire, de type généalogique, aux événements marquant l'Allemagne du premier quart du ^{xx}e siècle, ainsi qu'à l'appréciation qu'a Thomas Mann de ces événements – appréciation qui évolue pendant la période de gestation de l'œuvre ? Voilà le problème qui nous occupe ici. Il suppose au préalable que l'œuvre de fiction se présente, selon nous, comme un type d'écrit opportun et utile afin d'aborder des questions politiques.

Le défi est d'abord de nature méthodologique. L'œuvre politique repose généralement sur la défense d'une vision du monde. C'est le cas des essais et discours de Mann. Le roman, pour sa part, s'il est habilement « décongestionné⁶ », peut être entièrement construit sur l'ambivalence, un état qui incite le lecteur à poursuivre la réflexion et à tirer lui-même des conclusions. C'est le propre de *La montagne magique*, mais peut-être, aussi, de manière plus générale, des œuvres associées au modernisme :

-
5. Dans Thomas Mann, *Les exigences du jour*, trad. J. Naujac et L. Servicen, Paris, Grasset, 1976, p. 20-60. Ci-après cité « EJ ».
 6. Comme l'affirme Mann, les *Considérations d'un apolitique* permettent de venir à bout d'idées politiques afin de « décongestionner » son œuvre romanesque, en particulier *La montagne magique*. Thomas Mann, *Selbstkommentare: Der Zauberberg* (sous la dir. de Hans Wysling), Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993, p. 15. Nous assurons la traduction des citations issues de cet ouvrage, ci-après cité « SZ ». Voir aussi Mann, CA, p. 19-20.

pour celles-ci, l'important n'est pas de soutenir un point de vue, mais plutôt de nous permettre de vivre un moment de crise en nous donnant accès à la conscience en crise de ses personnages. À cet égard, puisqu'il accorde une place centrale au repli sur soi de Hans Castorp, le roman de Mann n'est pas étranger à ce courant artistique⁷.

La montagne magique exprime ainsi l'esprit littéraire d'une époque tout en étant une sorte de *Bildungsroman* qui forme le lecteur non pas en lui imposant une représentation du monde, mais bien en lui présentant des expériences, qui sont autant de façons de voir les choses. Comme l'affirme Lukács, Mann « est éducateur dans le sens de l'anamnèse platonicienne : l'élève doit découvrir lui-même les éléments nouveaux de connaissance dans son âme et les rendre vivants⁸ ». On exige de lui autonomie intellectuelle et prise de conscience de soi tout en lui permettant de participer à la prise de conscience de soi de l'écrivain et de son personnage, au mouvement de leurs propres idées. L'œuvre de Mann se présente de ce fait comme un outil d'éducation politique de premier choix.

Il reste que cette œuvre, même si elle accorde une large part à la conscience subjective, même si elle possède, en raison de son style, des liens de parenté étroits avec la littérature de l'avant-garde, ne fait pas partie de cette dernière. Ce que dépeint Mann en s'intéressant à la vie intérieure de ses personnages – d'une façon, précisons-le, qui est loin d'être fragmentaire, mais qui s'inscrit dans une narrativité propre simultanément au roman et à l'histoire – est le réel lui-même. Ces consciences sont construites en réaction à une époque, elles sont confrontées aux problèmes qui sont ceux de l'écrivain et de la bourgeoisie allemande en déclin. Sans réalité, pas d'œuvre : pour reprendre les mots de Lukács, qui fait de Mann un représentant important du réalisme critique, les expériences de Castorp s'offrent comme autant d'« éléments du complexe total » qui compose le réel⁹.

Au manque de perspective par rapport à soi-même et au monde associé aux romans modernistes s'oppose donc ici ce qui s'apparente à une hyperperspective. C'est parce qu'il est le fils de son époque que Castorp préfère la maladie à la santé. De plus, l'arrachement à la puissance ensorceleuse de la montagne magique à la fin du roman marque le retour définitif au réel du jeune homme. Derrière ces quelques considérations,

7. Voir Fauré.

8. Lukács, p. 34. Avec *La montagne magique*, Mann souhaite, comme il le dit, « [é]duquer dans le sens d'une clarté intellectuelle de la vie » (SZ 81). Sur *La montagne magique* en tant que *Zeitroman* et *Bildungsroman*, voir Marcus.

9. Lukács, p. 118. Voir aussi p. 229.

on voit apparaître les grandes lignes du débat sur le rapport entre l'art et la société qui oppose réalistes et modernistes, ainsi que la position originale qu'occupe l'œuvre de Mann dans cette polémique¹⁰.

Mais revenons au roman : en un certain sens, on pourrait dire que son caractère ambivalent est personnifié par le caractère ambivalent de son héros, Hans Castorp. Celui-ci, lorsqu'il quitte la plaine pour la montagne, est introduit à une multitude de possibilités nouvelles. Il profite de son séjour au sanatorium international Berghof pour se nourrir des représentations du monde ou des idéologies qui s'y affrontent, ne cherchant pas avant tout à trancher entre elles. Le fait que le personnage de Hans Castorp soit entièrement centré sur son désir de découvrir et de comprendre, sa manière d'être, sa quête d'expérience et ses choix éventuels permettent à Thomas Mann de faire état des étapes de sa propre réflexion politique sans pour autant avoir à lui donner un dénouement définitif. Cela nous éclaire simultanément sur l'évolution des idées politiques d'une certaine Allemagne tout en présentant un éventail des choix disponibles.

Il s'agira ici d'offrir une lecture de certains éléments du roman en les mettant en parallèle avec les écrits politiques et privés de Mann datant de la même époque. La thématique centrale que nous aborderons est celle des diverses représentations et expériences de la guerre proposées dans *La montagne magique*. Avant de nous y confronter, nous chercherons d'abord à montrer pourquoi on peut voir en Castorp le représentant d'une certaine catégorie d'Allemands d'avant-guerre, et même en quoi il existe des liens de filiation entre Castorp et Thomas Mann lui-même. Nous nous concentrerons ensuite sur les trois choix effectués par ce personnage ambivalent pendant les sept années de son séjour sur la montagne, choix inséparables des diverses représentations de la guerre sur lesquelles est construit le roman. Il sera question, d'abord, grâce à une analyse du chapitre « Nuit de Walpurgis », de la guerre intérieure habitant Castorp, opposant chez lui désir de vie et désir de mort. Ensuite, l'étude du chapitre « Neige » nous permettra de saisir comment ce conflit témoigne d'une guerre idéologique. Enfin, nous aborderons la guerre en tant que conflit armé en interrogeant le chapitre sur lequel se clôt *La montagne magique*, et nous nous questionnerons sur le sens à accorder au dernier choix de Hans Castorp, celui de redescendre dans la plaine afin de combattre.

10. *Ibid.*, p. 111 et 123. Ce débat entre réalistes et modernistes oppose entre autres Lukács et Bloch. Sur la polémique, voir Bloch.

Il convient en premier lieu de présenter la trame de fond sur laquelle s'inscrivent ces différentes expériences de la guerre ainsi que les choix effectués par Hans Castorp. Dresser le portrait moral du jeune homme permet de faire apparaître l'Allemagne dont il est issu, qui est aussi celle qui a vu Thomas Mann devenir adulte ; auteur et personnage appartiennent ainsi à la même réalité géographique, temporelle et socioculturelle.

Le roman dépeint un Castorp qui est simultanément le produit et la victime de son milieu, de la décadence qui mine de l'intérieur la structure même de la bourgeoisie marchande du Nord de l'Allemagne. C'est un être qui résiste mal à son temps, physiquement et spirituellement. *La montagne magique* est le récit de la visite que rend le jeune ingénieur à son cousin, qui séjourne dans un sanatorium à Davos. Loin de chez lui et loin des règles qui ordonnent la vie dans le monde d'en bas, Castorp prend conscience que son époque ne lui offre pas de réponse satisfaisante à la question « à quoi bon ? » – constat qui ne lui donne pas de raisons de rentrer dans son Hambourg natal¹¹. Davantage fasciné par la maladie et la mort que par la santé, il prolongera donc son séjour sur la montagne pour ne la quitter que sept ans plus tard, en 1914, au moment où éclate la guerre.

Tout comme Thomas Mann lui-même, tel qu'il se présente dans ses *Considérations d'un apolitique*, on peut décrire l'ingénieur comme un fils du romantisme allemand, un enfant du XIX^e siècle nourri de « [r]omantisme, bourgeoisisme, musique, pessimisme et humour¹² ». Hans Castorp incarne l'apolitisme du peuple allemand, l'opposition entre l'âme allemande et la politique dont discute longuement l'écrivain dans le recueil d'essais de 1918.

11. Comme l'affirme le narrateur, dans le roman, « [l']individu peut envisager toute sorte de buts personnels, de fins, d'espérances, de perspectives [...] mais lorsque l'impersonnel autour de lui, l'époque elle-même, en dépit de son agitation, manque de buts et d'espérances, lorsqu'elle se révèle en secret désespérée, désorientée et sans issue, lorsqu'à la question, posée consciemment ou inconsciemment, mais finalement posée en quelque manière, sur le sens suprême, plus que personnel et inconditionné, de tout effort et de toute activité, elle oppose le silence du vide, cet état de choses paralysera justement les efforts d'un caractère droit, et cette influence, par-delà l'âme et la morale, s'étendra jusqu'à la partie physique et organique de l'individu ». Thomas Mann, *La montagne magique*, trad. M. Betz, Paris, Fayard, 1931, p. 39-40. Ci-après cité « MM ».

12. CA, p. 27.

Une fois sur la montagne, ensorcelé, Castorp ne peut plus la quitter. À son état physique, puisqu'on lui trouve effectivement des traces d'une ancienne affection, vient s'ajouter un état d'âme qui l'attache au monde d'en haut. Maladie physique et spirituelle et lieu hors du temps procurent au héros du roman des possibilités nouvelles – des types de relations, une organisation du temps et une manière de vivre – dont il fait fiévreusement l'expérience. Il n'aurait auparavant jamais imaginé parler, et même comprendre, de telles choses, comme si les lieux (la montagne, dans l'œuvre de fiction) ou les moments (la guerre, dans la vie de l'écrivain) d'exception révélaient des possibles jusqu'alors inconnus.

Hans Castorp est obsédé par son désir d'expérience. Cette ouverture aux idées nouvelles est tangible, puisque différents maîtres s'intéresseront à lui et lutteront afin de le convaincre d'adhérer à leur propre vision du monde. La rivalité qui se crée pour conquérir son assentiment permet à Mann de proposer à ses lecteurs un large éventail des idées qui circulent dans l'Allemagne de l'avant-Première Guerre mondiale¹³, autant de possibilités se présentant aux nombreux Hans Castorp n'ayant pas encore trouvé une cause ou un combat qui leur tienne à cœur.

Le premier maître à penser de Castorp, sur la montagne, est Settembrini, l'humaniste, apôtre de la civilisation et du progrès et frère spirituel de Heinrich Mann, qui incite l'ingénieur à retourner le plus rapidement possible dans le monde d'en bas. Les armes de Settembrini sont le verbe, la littérature et l'esprit, auxquels il oppose la musique, qu'il trouve « politiquement suspecte » et qu'il associe à l'indifférence et à l'équivoque, ce qui la rend nuisible au travail et au progrès¹⁴.

Settembrini est troublé par son élève, pas autant par sa disposition à faire des expériences et à accepter toutes les idées sans vouloir se commettre à un engagement intellectuel ou spirituel, mais bien plutôt par sa propension naturelle à estimer que la maladie et la mort sont nobles et dignes de respect. Selon l'humaniste italien, cela « ne peut que conduire

13. Pour une présentation des possibilités inhérentes à l'époque et des schèmes récurrents de l'œuvre de Mann, ainsi que sur la construction idéal-typique de ses personnages romanesques, voir Marcus, p. 56, 59 et 65-66.

14. Sur la musique, voir MM, p. 131-133 (la citation se trouve à la p. 133). Soulignons que Settembrini compare la musique à l'ironie (p. 254), que celle-ci est l'arme préférée de Thomas Mann et que l'ironie est « un accessoire du romantisme » (CA, p. 85 ; voir également les pages 35 et 41-42). La question de la relation entre musique et politique traverse l'œuvre de l'écrivain et est examinée sous toutes ses coutures dans le roman *Docteur Faustus* (1947). Voir aussi Vaget.

à la maladie¹⁵ ». Cette fascination exercée par la montagne sur Hans Castorp fait qu'à quelques exceptions près – ces trois choix que nous analyserons –, il est incapable d'action. On trouve des indices d'un état d'âme semblable chez Thomas Mann lui-même. Dans une lettre adressée à son frère Heinrich, en novembre 1913, à l'époque où il entreprend la rédaction de *La montagne magique*, il écrit :

Mais à l'intérieur : la menace perpétuelle de l'épuisement, les scrupules, la fatigue, les doutes, une irritation et une faiblesse qui font en sorte que chaque attaque m'ébranle fondamentalement ; s'y ajoute une incapacité à m'orienter sur le plan spirituel et politique comme tu as su le faire, une sympathie croissante pour la mort qui m'est profondément innée : tout mon intérêt a toujours été consacré au déclin, et c'est probablement ce qui m'empêche de m'intéresser à l'avenir. Mais qu'est-ce que c'est que ce radotage ? C'est terrible, quand toute la misère du temps et de la patrie repose sur soi, sans que l'on n'ait la force de la modeler. Mais cela appartient bien justement à la misère du temps et de la patrie¹⁶.

Hans Castorp incarne cette misère qui paralyse, un « type d'Allemand » qui observe le déclin d'un monde mais se complaît trop dans cette curieuse atmosphère de décadence pour lutter contre elle et chercher à la dépasser. La montagne magique, pour sa part, s'offre comme une métaphore de l'Allemagne de l'avant-guerre et de la guerre ; elle représente « le champ de bataille spirituel des antagonismes européens¹⁷ » où se rencontrent les nombreuses « victimes de l'époque ».

On peut faire un autre rapprochement entre Thomas Mann et Hans Castorp : Settembrini dit du jeune ingénieur qu'il est un « enfant difficile de la vie ». Par conséquent, il se fait du souci pour lui alors qu'il ne s'en fait pas pour son cousin¹⁸. Pour sa part, Thomas Mann affirme publiquement ainsi que dans sa correspondance que les artistes sont des enfants difficiles de la vie¹⁹. Sans faire de Castorp un artiste, on peut sans doute le considérer comme le représentant par excellence d'un des deux sorts réservés à cette bourgeoisie commerçante et matérielle minée par le déclin dont sont issus ses ancêtres et ceux de Thomas Mann.

15. MM, p. 114.

16. SZ, p. 8.

17. CA, p. 54 et 100.

18. MM, p. 353.

19. SZ, p. 68-70.

En effet, suivant l'écrivain, le bourgeois allemand confronté au déclin, ou issu du déclin, le *Bürger*, se transforme parfois en « bourgeois » : le bourgeois français, « parvenu », capitaliste et béotien, c'est-à-dire « l'homme essentiellement non romantique²⁰ ». Mais parfois, au contraire, il se transforme en artiste, c'est-à-dire qu'il « incline à un état d'esprit qui [...] rend plus délicat et plus sensibles aux duretés, trivialités et, disons-le, au cynisme de la vie quotidienne²¹ ». C'est le bourgeois qui devient mélancolique : il est attentif au caractère problématique des choses et même s'en nourrit, à l'instar de Castorp sur la montagne ainsi que de certains intellectuels et artistes apolitiques de l'avant-guerre et de la Grande Guerre²². C'est de ce bourgeois-artiste qu'il est question dans les *Considérations d'un apolitique*, c'est lui qui s'oppose au littérateur de la civilisation.

Le crayon de M^{me} Chauchat : portrait d'une guerre intérieure

Si Hans Castorp cherche avant tout à faire des expériences, il effectue quand même trois choix importants dans le cours du roman. Nous considérons que l'on doit leur porter une attention particulière, puisqu'ils signalent des évolutions significatives de la réflexion du jeune homme. Nous considérons aussi que les décisions que fait prendre Mann à son héros peuvent nous renseigner sur la transformation de sa propre réflexion, qu'elles traduisent différentes étapes de son parcours. Le premier choix effectué par Castorp est celui du rejet de la civilisation dans le chapitre « Nuit de Walpurgis », choix qui témoigne de la guerre intérieure entre l'attrait pour la vie et pour la mort qui l'habite. Nous l'examinerons en dressant un bref parallèle avec les thèses proposées dans les *Considérations d'un apolitique*.

Rappelons que Castorp ne serait sans doute pas resté aussi longtemps sur la montagne s'il avait eu des attaches plus solides à la plaine. Il cherche un dessein, une visée qui pourrait rendre la vie d'en bas – celle de la santé – aussi fascinante que celle d'en haut. Le jeune ingénieur prend également conscience, sur la montagne, de « l'air cruel » régnant

20. CA, p. 120 et 123.

21. MM, p. 230.

22. Et de Hanno Buddenbrook et Tonio Kröger, par exemple, personnages principaux respectivement du roman *Les Buddenbrooks* (1901) et de la nouvelle *Tonio Kröger* (1903). L'homme « non romantique », en contrepartie, serait représenté par les Hagenström des *Buddenbrooks*.

dans son Hambourg natal et du culte que l'on y voue aux apparences et catégories sociales²³. En somme, Hans Castorp, avec un peu de recul, acquiert un œil critique sur « la forme de vie pour laquelle il est né », ce qui inquiète Settembrini. Ce dernier craint les effets de l'éloignement, qui conduit parfois à remettre complètement en question notre existence et nous y rend étranger. L'humaniste constate aussi qu'après un certain temps, les jeunes gens séjournant au sanatorium international Berghof se sentent libérés de toutes les contraintes associées à la vie civilisée. Non seulement se révèlent-ils souvent atteints d'un « apolitisme irréversible », si l'on peut parler de l'apolitisme comme d'une affection, mais ils flirtent aussi avec une forme de nihilisme²⁴.

Malgré le regard critique que jette Castorp sur certains de ses compagnons d'infortune (ou de fortune, c'est selon), dont il trouve la conduite un peu légère, il se détachera graduellement des catégories morales et des règles de conduite qui ordonnaient sa vie dans le monde d'en bas pour se laisser porter par son désir d'expérience, qui suppose une concentration absolue sur l'immédiateté. Cette liberté lui permet aussi de connaître une passion amoureuse qu'il ne pourrait vivre dans la plaine. Son objet : la terrible M^{me} Chauchat, de la table des « Russes bien », une femme libre et consciente du fait que cette liberté lui provient de la maladie.

Clawdia Chauchat incarne une certaine *Bürgerlichkeit* malade mais refusant de devenir « bourgeoisie », ce qui la conduit à rejeter plusieurs des conventions propres à son statut social : elle se tient mal et se laisse aller. Pour Settembrini, elle représente l'Orient, c'est-à-dire l'« absence de forme » et même l'inclination à tout jeter par terre²⁵. Il condamne son amour absolu de la liberté et de l'indépendance, qui la conduit à errer d'un établissement de soins à l'autre, qui la rend libre de toute attache mais aussi de tout devoir et de tout désir de guérir. On peut se demander si cela fait de Clawdia Chauchat une nihiliste²⁶. Elle n'a pas de

23. MM, p. 228-229.

24. Lukács discute aussi de cette « double face » que rendent possible les séjours hors du quotidien (p. 37-38). Voir aussi MM, p. 228-229 et 408.

25. MM, p. 144 et 575 ; JO, p. 120.

26. Si M^{me} Chauchat doit être associée à une forme de nihilisme, c'est peut-être à un nihilisme de type russe, tel qu'on le retrouve chez Dostoïevski, et qui est lié à l'état dans lequel se trouve l'homme dans un monde où il n'y a plus de valeurs permettant d'ordonner l'existence individuelle et collective. Cette piste reste à explorer, sachant que Mann est un lecteur de Dostoïevski, et qu'il en fait la lecture au moment où il reprend le manuscrit de *La montagne magique*. Il écrit même en 1920 : « [c]'est en ce moment la lecture qu'il me faut » (JO, p. 163). Voir aussi l'analyse fort pertinente qu'offre Dethurens (p. 311-323) du personnage de M^{me} Chauchat en

buts, pas de parole ; c'est la passion silencieuse mais chaude qui s'oppose aux idéaux de l'humaniste, à l'esprit, à la raison froide, calculatrice et bavarde²⁷.

L'amour que développe Castorp pour Clawdia a pour effet de creuser la brèche qui le sépare de son propre monde. Car ce qu'il éprouve n'est pas un amour bourgeois mais bien une véritable passion, un type d'ivresse qu'il n'eût pu rencontrer dans la plaine. C'est cette ivresse qui le conduit à faire le premier choix que nous souhaitons considérer, celui d'adresser la parole à M^{me} Chauchat afin de lui emprunter un crayon.

L'événement a lieu lors de la Nuit de Walpurgis ; c'est carnaval, l'ambiance est à la fête. Ce moment qui échappe au quotidien et à son organisation habituelle représente peut-être l'Allemagne de l'avant-guerre ou encore celle de la Première Guerre. Au sanatorium international Berghof, on profite de l'occasion et des déguisements pour laisser tomber certaines des règles de bienséance qui régissent les rapports entre êtres civilisés. On se tutoie, par exemple. M. Settembrini met en garde et incite son jeune élève à utiliser la deuxième personne du pluriel, lui expliquant que l'utilisation du « tu » entre étrangers est une attaque à la civilisation qui s'accompagne de risques. L'ingénieur, plutôt que de s'interroger sur le possible danger encouru, profite de l'occasion pour remercier son maître d'avoir partagé son savoir avec lui, un merci qui ressemble étrangement à un congédiement. Il adresse ensuite la parole à Clawdia en lui disant « tu » et ils conversent en français, car parler en français, c'est tout comme se tutoyer, c'est parler « sans responsabilité²⁸ ».

La Nuit de Walpurgis est celle d'un double rejet : celui du milieu d'origine, de la *Bürgerlichkeit* dégénéréscente et de ses règles, et celui de la solution proposée par M. Settembrini, où riment civilisation, progrès et liberté d'accumulation. Castorp choisit ce qui le consume : la mort et la maladie l'emportent sur la vie et la santé dans le combat intérieur qui le tenaille²⁹.

tant qu'« héroïne anti-européenne », en s'appuyant sur une analyse de deux écrits politiques de Dostoïevski : *Slavophiles, Monténégrins et Occidentalistes* et *Journal d'un écrivain*.

27. MM, p. 262-263 et 185.

28. MM, p. 386-387.

29. On pourrait comparer ce premier choix de Hans Castorp au destin du héros du roman *Mort à Venise* (1912), Gustav Aschenbach, qui, subjugué par un jeune homme, court à sa perte – celle de son honneur et de sa vie – dans une Venise rongée par le choléra.

Ne peut-on pas voir dans la décision de Castorp un choix qui aurait semblé alléchant à de nombreux Allemands, de diverses allégeances politiques, avant l'éclatement de la Grande Guerre ? Cette option suppose une certaine « fuite sentimentale hors du monde », associée au romantisme, contre laquelle lutte Settembrini³⁰ – fuite qui peut être comprise comme un moyen de lutter ou, au moins, de s'opposer passivement à la menace que représente la civilisation européenne capitaliste pour la *Kultur* allemande. Elle permet de protester contre les effets de l'industrialisation rapide, de la sécularisation et de la montée de l'individualisme sous le règne de Guillaume II³¹.

Ce mouvement d'opposition permet aussi de défendre une conception de l'art pour l'art, contre l'art qui se fait critique et utile, celui qui sert à transformer le réel. C'est cette première conception qui conduit l'écrivain à rédiger ses *Considérations d'un apolitique*, pendant la guerre. Tout comme Castorp choisit l'amour et l'ivresse, Mann choisit de défendre une culture et un art qui peuvent être amour et ivresse – pas l'amour sain de la plaine, mais celui qui nous confronte au caractère problématique des choses, au tragique et à la mort, sans chercher à les éliminer, à les surmonter. À la politique qui cherche à tout contrôler, à la Civilisation qui voudrait éliminer la souffrance, il oppose la musique, qui, parfois, s'en nourrit.

Quelles sont les conséquences de ce choix effectué par Castorp en ce soir de carnaval ? En un certain sens, M^{me} Chauchat permet au jeune homme de s'émanciper : elle lui fait entrevoir des avenues inédites qu'il explore librement, sans que lui soit imposée une doctrine. La théorie se trouve pour ainsi dire éliminée. Tout est ramené au geste³². Néanmoins, on peut penser, avec M. Settembrini, que la présence de Clawdia et son souvenir – elle quitte le sanatorium dès le lendemain – enchaînent encore davantage Castorp à la montagne, l'empêchant de vouloir guérir.

30. MM, p. 286.

31. Voir Dupeux (p. 37-38), qui associe cette critique au courant du pessimisme culturel. À cette « fuite hors du réel », on peut opposer le désir d'affronter la Modernité exprimé après la Grande Guerre par les intellectuels associés à la « révolution conservatrice » (Oswald Spengler, Arthur Moeller, les frères Jünger, etc.). Voir aussi CA, p. 297-298.

32. Sur M^{me} Chauchat en tant qu'incarnation d'une idée et sur son absence de parole, voir May, p. 90-95. May souligne avec justesse que si Mann est conscient des limites de la théorie, il est tout aussi conscient des dangers associés à l'absence ou au mépris de la théorie. Dethurens (p. 307-309) discute aussi du personnage de M^{me} Chauchat et des limites du « bavardage ».

« Neige » : guerre idéologique et dépassement du dualisme

C'est dans le chapitre « Neige » que nous sommes témoins du second choix effectué par Castorp, celui de vivre, choix derrière lequel se cache un conflit entre la vie et la mort qui est inséparable d'une guerre idéologique.

Que reste-t-il au jeune héros du roman après la Nuit de Walpurgis et le départ de M^{me} Chauchat ? Il reçoit la permission de rentrer au pays plat et sent que c'est sans doute là sa dernière chance de le faire. Mais comment le pourrait-il alors que Clawdia reviendra certainement ? À cela s'ajoute le fait qu'une nouvelle occupation l'attache à la montagne : celle de « gouverner », c'est-à-dire de se laisser habiter par les idées, d'y réfléchir. Castorp considère maintenant qu'il est de sa responsabilité de philosopher. Il doit s'occuper d'idées qu'il n'aurait jamais rencontrées dans la plaine – dans une « autre Allemagne » que celle-ci, à une autre époque – et que la plupart des hommes de la plaine ne peuvent connaître. Plutôt que d'agir, le jeune homme se consacre à la réflexion, autre signe de l'échec de Settembrini, du rejet de la civilisation³³.

La conscience de ce devoir, indissociable de la rencontre de Castorp avec le jésuite communiste Naphta, est nourrie par les débats opposant ce dernier à Settembrini. Naphta rejette l'assertion de l'humaniste italien selon laquelle est moral ce qui convient à l'État moderne, à la démocratie et à l'idéal de la liberté ; au contraire, il souhaite voir l'effondrement de cet État et de ses utopies, ce qui ne saurait tarder en raison de sa déchéance³⁴. Afin d'accélérer le processus et de réaffirmer la primauté de l'Église sur le pouvoir laïc, il appelle à la dictature temporaire du prolétariat et consent à la suspension momentanée de toutes les catégories morales. En somme, on peut selon lui balayer du revers de la main les idées du bien et du mal et justifier, s'il le faut, le recours à la terreur. Voilà ce qui correspondrait aux besoins du temps présent et à la jeunesse, qui souhaite obéir et non pas s'épanouir³⁵.

33. MM, p. 437.

34. Voir Dethurens, p. 275. Si Settembrini est une sorte de sosie (pas entièrement conforme) de Heinrich Mann, il semble que le personnage de Naphta ait été librement construit à partir des impressions résultant de la rencontre de Thomas Mann avec le jeune Georg Lukács (et son œuvre). Voir Löwy ainsi que Marcus. Selon cette dernière, si l'on fait abstraction de la dimension religieuse, on peut faire des rapprochements entre les idées de Naphta et celles défendues par Mann pendant la Grande Guerre (p. 61).

35. MM, p. 440, 453-460 et 523.

Naphta n'est ni un vagabond ni un nihiliste. Il croit à la noblesse de l'ascétisme et du sang versé, de l'honneur et du service. Néanmoins, selon lui, il ne faut pas chercher à conserver quelque chose qui se corrompt, cette Prusse envahie par les idéaux de la civilisation, du travail et du progrès³⁶. De plus, il condamne toute vénération pour la vie et la santé, qui ne sont que des « commodités personnelles » propres aux valeurs bourgeoises. Pour Naphta, la mort est quelque chose d'infiniment plus respectable³⁷.

L'existence entière du jésuite est consacrée à son programme politique, ce qui le contraint à utiliser une arme à laquelle Clawdia n'a pas recours : celle de la parole³⁸. Il essaie de convaincre le jeune ingénieur en s'engageant dans d'interminables joutes oratoires avec Settembrini, joutes qui font fréquemment apparaître des contradictions au sein du discours des deux maîtres. Cela conduit le cousin de Castorp, dès leur premier duel verbal, à affirmer que parler ne mène qu'à la confusion. Selon lui, « [c]e qui importe, ce n'est pas du tout quelles opinions l'on a, mais de savoir si on est un brave homme. Le mieux est de n'avoir pas d'opinion du tout et de faire son service³⁹ ». En ce sens, obéir est une façon de résister à la civilisation. Ne pas s'engager dans des joutes oratoires avec elle, ne pas faire du langage artistique un langage politique, en est une autre. Dans ses *Considérations d'un apolitique*, Mann discute de cette Allemagne qui « n'avait pas de parole à sa disposition », qui « n'aimait pas le verbe » et qui « opposait une résistance muette, inarticulée » à la civilisation ; cette dernière trouve l'Allemagne « barbare » parce qu'elle est incapable de s'exprimer – ou qu'elle ne souhaite pas le faire⁴⁰.

36. Le cousin de Castorp, qui revient au sanatorium après un bref retour dans la plaine, « est la preuve de la sclérose et de la perte du prussianisme, comme mal incurable qui entend soigner l'Europe à sa façon ». Voir Dethurens, p. 232-235. Cette analyse a nourri notre comparaison entre Joachim et Naphta.

37. MM, p. 469, 510-511 et 525-527.

38. Afin d'approfondir l'analyse de cette idée de la liberté sans parole, il faudrait examiner le personnage de Peeperkorn, qui a une personnalité si forte que l'on reste accroché à ses lèvres, même s'il n'arrive à peu près pas à formuler une phrase compréhensible. Cela soulève la question suivante : quel pouvoir le discours a-t-il devant la vie dionysiaque, le geste, le vin, l'excès ? En somme, on peut penser que l'étude de personnalités telles que celle de Peeperkorn, mais aussi du magicien Cipolla (personnage de la nouvelle *Mario et le magicien*, 1930), permettrait de nourrir la réflexion sur le lien entre « personnalité » et fascisme.

39. MM, p. 441.

40. CA, p. 50.

Malgré toute son affection pour Settembrini, Castorp est attiré par les idées du jésuite, qui lui semblent nobles. Elles sont complémentaires à celles de M^{me} Chauchat, dans la mesure où Naphta croit aussi qu'il est « plus moral de se perdre et même de se laisser dépérir » que de vivre comme un béotien⁴¹. Cependant, à l'indifférence et à l'inaction de la première, Naphta oppose une attitude inspirée à la fois du Moyen Âge et du romantisme⁴². Plutôt que la fuite hors du réel, il prêche la nécessité du bain de sang purificateur.

Cette idée de la purification par le combat est bien présente dans l'Allemagne de 1914. Sans chercher à affirmer que l'enjeu était de défendre une vision en tout point naphtaesque du monde, il reste que l'éclatement du conflit représente pour plusieurs Allemands la possibilité d'arrêter de fuir afin de s'attaquer à la maladie (intérieure) qui a contraint à l'isolement. L'apparition d'un ennemi extérieur conduit à l'action, à l'affirmation de soi. Cela force à offrir une réponse à la question « à quoi bon ? », à sortir du pessimisme et d'un pur état contemplatif. L'idée d'un combat purificateur sera plus tard défendue par les penseurs associés à la « révolution conservatrice », pour qui il est aussi plus digne de se perdre que de se conserver dans un monde sans noblesse, et pour qui l'indifférence ou le repli sur soi ne sont pas des positions respectables. Enfin, nous savons aussi que le national-socialisme fera de l'exigence de purifier l'Allemagne (et le monde) une de ses finalités fondamentales.

Revenons à notre jeune héros : afin de mieux réfléchir à ce qu'il apprend des échanges entre Naphta et Settembrini, Hans Castorp parcourt la montagne à ski. C'est à l'occasion d'une de ses excursions solitaires qu'il sera conduit à faire un deuxième choix, dont discute Mann dans un chapitre tout à fait central intitulé « Neige ». L'écrivain affirmait d'ailleurs, en 1925, que cela avait été une erreur de sa part de ne pas terminer le roman par ce chapitre, celui dans lequel il souhaite le plus s'identifier avec Castorp⁴³.

L'enfant difficile de la vie compare ses balades solitaires sur la montagne à ses discussions avec Settembrini et Naphta : il ne s'y sent pas en sécurité, elles le conduisent toutes deux « hors des sentiers battus » et potentiellement « vers les périls les plus graves ». Mais Castorp a

41. MM, p. 390.

42. JO, p. 135.

43. SZ, p. 79.

conscience que cela est plus propice à la réflexion que le confort de son balcon⁴⁴. On peut sans doute voir là une critique romantique du contentement bourgeois et des dangers qui en découlent.

Un jour, sentant arriver la tempête, Castorp ne rebrousse pas chemin. Puis, perdu, ne voyant pas un mètre devant lui, il est d'abord indifférent et pense que c'est de s'accrocher à « une mesquine conception bourgeoise de l'existence » que de vouloir à tout prix sauver sa peau. Il a du mal à résister au désir morbide de s'étendre par terre, mais il ne cède pas. S'arrêtant pour se reposer, il s'endort, appuyé contre un chalet, et rêve.

Il voit l'humanité de Settembrini, un paysage idyllique où « des enfants du soleil » se côtoient, « gais et raisonnables », tellement que son cœur se dilate. Cependant, Castorp observe aussi, dans le temple avoisinant, deux femmes qui déchirent un enfant et le mangent, et qui, l'apercevant, lui lancent des injures dans le dialecte de son pays⁴⁵. Le jeune homme imagine, dans le froid et la brutalité de la tempête, le beau qui côtoie le laid. C'est peut-être là une métaphore pour la guerre que nous propose Mann, le beau étant associé au courage et au sacrifice, à l'affirmation et au dépassement de soi, et le laid, à la barbarie et au sang versé.

Ce que souhaite Castorp, c'est de rester avec ces « enfants du soleil », qui sont peut-être aussi courtois et aussi « charmants les uns à l'égard des autres » parce qu'ils savent qu'il y a, tout à côté, « cette atroce chose ». Castorp désire rester avec eux, et non pas avec « les bavards » Naphta et Settembrini⁴⁶. Il comprend soudain qu'il ne veut plus opposer vie et mort, maladie et santé, comme le font ses professeurs, et sent que l'homme est plus noble que ces contradictions. À cet instant, debout dans la neige, le jeune ingénieur veut quelque chose : il veut être bon. Comme il se le dit :

La mort est une grande puissance. On se découvre et l'on marche d'un pas rythmé, sur la pointe des pieds, lorsqu'on l'approche [...] La raison est sotte en face de la Mort, car elle n'est rien que Vertu [...] L'amour affronte la Mort ; lui seul, non pas la vertu, est plus fort qu'elle. Lui seul (pas la vertu), inspire de bonnes pensées [...] Je veux garder dans mon cœur ma foi en la Mort, mais je veux clairement me souvenir que la fidélité à la mort et au passé n'est

44. MM, p. 543.

45. MM, p. 558-563.

46. MM, p. 564 ; voir aussi JO, p. 156.

que vice, volupté sombre et antihumaine lorsqu'elle commande à notre pensée et à notre conduite. *L'homme ne doit pas laisser la Mort régner sur ses pensées au nom de la bonté et de l'amour*⁴⁷.

Sur ces pensées, Castorp s'éveille, son cœur bat fort, et « il se sent heureux ». Il constate que la tempête s'est essoufflée et rentre au sanatorium Berghof sain et sauf. Puis déjà, le soir, au dîner, il oublie tranquillement le contenu de son rêve⁴⁸.

Leçons et ambivalences

Le troisième et dernier choix de Hans Castorp qui nous intéressera, et sur lequel se clôt le roman, est celui de quitter la montagne afin de prendre les armes, au début de la Grande Guerre. Reprenons notre tableau comparatif entre Castorp et Thomas Mann, ou entre Castorp et l'artiste apolitique issu de la tradition romantique. On peut supposer que l'écrivain, à l'instar du jeune héros de *La montagne magique*, s'est lui aussi trouvé dans une situation où il fut contraint de choisir entre la vie et l'avenir, incarnés par une idée du progrès et par la démocratie, et la mort, associée à un attachement à une manière d'être dont il observait les derniers vestiges. Tout comme Castorp, confronté à la tempête, ne se sentant sans doute pas plus rassuré que son héros quand il s'enfonce dans « un chaos d'obscurité noire [...] en dehors de la zone modérée⁴⁹ », le choix effectué par l'écrivain suppose une forme de synthèse qui s'apparente à une troisième voie.

Si l'on échappe au temps du roman, qui se termine avec le déclenchement de la Grande Guerre – une représentation de la guerre en tant que conflit armé –, on peut comparer cette « région en dehors de la zone modérée » précisément à l'état dans lequel se trouve l'Allemagne avant, mais aussi pendant le conflit de 1914-1918. Thomas Mann sort transformé de ces années de guerre qui sont essentiellement consacrées à la rédaction des *Considérations d'un apolitique*. À la suite de la défaite allemande, il reprend le manuscrit de *La montagne magique*, sentant, comme il l'écrit dans son *Journal*, en avril 1919, que c'est là le bon moment pour le faire. Avant, c'était trop tôt puisqu'il « fallait d'abord que la guerre apparaisse nettement comme le début de la révolution⁵⁰ ».

47. MM, p. 565.

48. MM, p. 566-567.

49. MM, p. 537.

50. JO, p. 108 ; voir aussi p. 184.

Parallèlement à la rédaction du roman, Mann tente de comprendre quel rôle lui et son pays doivent assumer. Ces réflexions conduisent à ce moment décisif qu'est le discours de 1922, « De la république allemande », par l'entremise duquel Mann témoigne publiquement de son engagement en faveur de la République de Weimar. L'allocution prononcée le 15 octobre à la Beethovensaal de Berlin peut sans doute être considérée comme le fruit du travail de réflexion effectué par l'écrivain depuis une dizaine d'années, le fruit de sa propre tempête de neige et de sa fréquentation de différents Settembrini et Naphta.

Thomas Mann souhaite convaincre la jeunesse et la bourgeoisie que « [l]a république est un destin » et qu'il faut la « mener à bien⁵¹ ». Pour ce faire, il propose une troisième voie, se situant entre « la ferveur pour le passé » et « le sentiment enchanteur de la liberté », entre le romantisme et le rationalisme, et qui pourrait être « notre affaire nationale » : celle de l'humanité⁵². Discutant de Novalis et de Walt Whitman, Mann suggère un lien potentiel entre la démocratie et ce qui demeure pour lui « la patrie de nos cœurs », c'est-à-dire le romantisme allemand ; il explique également comment la « sympathie pour la mort » peut se concilier avec son opposé⁵³, affirmant :

la sympathie pour la mort n'est-elle pas un romantisme coupable, uniquement quand on oppose la mort à la vie comme une force spirituelle indépendante, au lieu de l'inclure dans la vie, cette mort à la fois sanctifiante et sanctifiée ? L'intérêt pour la mort et la maladie, pour le pathologique, le déclin n'est qu'une forme d'expression de l'intérêt pour la vie [...] Quiconque s'intéresse à l'organique, à la vie, s'intéresse notamment à la mort. Montrer que l'expérience de la mort est finalement une expérience de la vie, qu'elle conduit à l'*homme* pourrait faire l'objet d'un roman de formation⁵⁴.

Il ajoute : « Nulle métamorphose de l'esprit ne nous est plus familière que celle marquée à son début par la sympathie pour la mort, et à sa fin par la décision de servir la vie⁵⁵. » Il décrit là le résultat du « gouvernement » de Hans Castorp, à la fin du chapitre « Neige », ainsi que le résultat de son propre « gouvernement », après les années de gestation de *La montagne magique*.

51. EJ, p. 30-31.

52. EJ, p. 38-39 et 60.

53. EJ, p. 41 et 57-59.

54. EJ, p. 59.

55. *Ibid.*

Ce que propose Mann, dans son roman, ne contredit ni ne renie l'ensemble des idées présentées dans les *Considérations d'un apolitique*. Plutôt, tout comme Castorp sur la montagne, l'écrivain trouve le moyen de favoriser la vie sans renoncer aux forces qui l'animent. Tout comme son héros, il prend conscience qu'il n'a pas à choisir entre la vie et la mort, entre le progrès et la tradition, entre la démocratie et le romantisme.

L'option proposée en 1922 est-elle viable ? Peut-on faire des discours politiques qui n'écartent pas toute fascination pour l'équivoque et le problématique ? Ce sont des questions qui continueront de hanter Thomas Mann pendant et après la chute de la République de Weimar⁵⁶.

Dans son discours de 1922, l'écrivain affirme que la république est née en 1914, au moment où le peuple allemand prend les armes afin de se défendre. Il propose ainsi ce qui s'apparente à un récit de fondation positif pour la démocratie weimarienne⁵⁷, situant sa naissance au moment où les « enfants difficiles de la vie » sortent définitivement de leur « fuite hors du réel » afin de manifester leur désapprobation, leur colère et leur dépit. Dans le temps du roman, c'est là le troisième choix de Hans Castorp : quand débute la Première Guerre, « cette explosion étourdissante d'un mélange funeste d'hébétude et d'irritation accumulées », le jeune homme décide de retourner dans la plaine et de revêtir l'uniforme afin de défendre son pays. La guerre qui éclate, comme l'affirme le narrateur du roman, c'est « le coup de tonnerre qui fait sauter la montagne magique et qui met brutalement à la porte notre dormeur éveillé. Ahuri, il [...] se frotte les yeux comme un homme qui, en dépit de maintes admonestations, a négligé de lire les journaux⁵⁸ ».

C'est ainsi que Hans Castorp se voit « exorcisé, sauvé, délivré » de la montagne, ce qui suppose sans doute, dans le roman, une certaine victoire de la part de Settembrini⁵⁹ : son élève quitte le monde d'en haut afin de défendre ce que Naphta considère comme décadent et ce pour quoi, au mieux, M^{me} Chauchat ne peut que ressentir de l'indifférence. L'humaniste, même s'il se portera à la défense de son propre pays et de son propre idéal, grâce à sa plume, ne peut que célébrer le retour de l'ingénieur au monde d'en bas.

56. Le titre d'une autre allocution prononcée par Mann à la Beethovensaal, cette fois-ci en octobre 1930, « Allocution allemande. Un appel à la raison », laisse déjà entrevoir à quel point son langage s'est transformé à la fin des années 1920. Sur cette question, voir Béland et Dutrisac.

57. EJ, p. 32-33.

58. MM, p. 810.

59. MM, p. 813.

Mais est-ce vraiment une victoire pour l'Italien ? Mann nous donne l'occasion d'en douter. D'abord, M. Settembrini, accompagnant Castorp à la gare, lui dit adieu en le tutoyant, abandonnant « la forme usitée dans l'Occident civilisé⁶⁰ ». On peut se demander comment comprendre ce relâchement. Ensuite, il faut voir que le roman se termine sur les images du jeune homme marchant dans l'enfer de la guerre, des projectiles – « le produit d'une science devenue barbare » – lui sifflant autour de la tête. Enfin, que fait Castorp, couché dans la boue, entouré de cadavres ? Il se chante à lui-même les paroles du *Lied* tant aimé de Schubert, *Le Tilleul*, chanson derrière laquelle se cache « le monde d'un amour interdit », l'amour de la mort auquel il sait devoir renoncer. Néanmoins, il faut rappeler qu'il avait autrefois pressenti, en écoutant cette chanson populaire sur le phonographe du sanatorium, que mourir pour la beauté de cette chanson exprimant l'amour de la mort, c'est déjà mourir « pour une chose nouvelle, pour la nouvelle parole de l'amour, et de l'avenir que recelait son cœur⁶¹ ». On pourrait dresser un parallèle avec le récit fondateur présenté par Mann, dans son « De la république allemande » de 1922 et sans doute comparer la prise de l'uniforme par Castorp, à la fin de *La montagne magique*, à l'action du peuple allemand, en 1914, lorsqu'il « se leva, prêt à mourir » pour défendre la nation⁶².

C'est sur cette ambivalence que se termine le roman, en n'offrant pas vraiment de certitudes au lecteur quant au jugement définitif que porte Mann sur les actions de son jeune héros, sinon la suivante : son séjour sur la montagne magique lui permet d'entrevoir une possibilité nouvelle, lors de son aventure dans la neige, pendant les treize minutes que dure son rêve, pour aussitôt l'oublier. Peut-être est-ce une façon tout à fait ironique de la part de l'écrivain de représenter le manque de résolution allemande à l'aube de la Grande Guerre ? Pourtant, ce manque de résolution engendre aussi des Hans Castorp, des anticipateurs. Comme Mann l'a écrit à Robert Faesi, en 1925, le jeune ingénieur de Hambourg « est une victime, un précurseur forcé. Sa morale est celle de l'expérience. Il "ne résiste pas au mal". Mais sur cette voie, avant d'être plongé dans la guerre, il apprend à pressentir quelque chose de l'humanité à venir⁶³ ».

60. MM, p. 814.

61. MM, p. 745-747.

62. EJ, p. 32.

63. SZ, p. 81 ; voir aussi p. 64-65.

La guerre en tant que combat armé serait-elle alors un passage obligé, un moyen de résoudre le conflit intérieur qui ronge Castorp et le conflit idéologique opposant Settembrini et Naphta, Heinrich et Thomas Mann? Qu'on nous permette de rapporter les mots de Lukács, pour qui

par rapport à la croisée des chemins de l'intelligence allemande, de la bourgeoisie allemande, de tous ceux qui [...] ne pouvaient parvenir à aucune décision, la participation physique et intellectuelle à la guerre signifie, comme Ernst Bloch le déclara un jour avec esprit, justement à nouveau des « grandes vacances »⁶⁴.

Ce que Lukács entend par là, dans son commentaire sur *La montagne magique*, est que du type de « vacances » que représente le séjour au sanatorium, loin des contraintes du quotidien – état qui fait surgir soit le pire, soit le meilleur des hommes – on passe à une autre condition qui échappe à la vie journalière, à un autre type de fuite hors de la réalité. Certes, de la part de certains Allemands, le fait de prendre les armes suppose une prise de décision. Mais ce n'est pas là nécessairement une capacité que l'on pourra exporter ensuite dans la vie de tous les jours. On peut parler, ici, d'une forme de courage qui n'est sans doute pas la même que celle qui permettrait d'affronter l'ennemi qui nous ronge de l'intérieur – affliction qui n'appartient pas nécessairement à un état d'exception.

Il faut aussi envisager l'hypothèse suivante : le sacrifice de Castorp, du bourgeois qui devient mélancolique, ainsi que la guerre elle-même, dans toute son horreur – et peut-être aussi les *Considérations d'un apolitique* et la guerre fratricide sur laquelle elles sont construites – seraient éventuellement nécessaires afin de transcender le dualisme incarné par le duo Settembrini et Naphta. La guerre et les *Considérations* seraient nécessaires, donc, afin de générer quelque chose qui soit à la fois nouveau et allemand⁶⁵. Voilà qui est moins pessimiste, puisque cela ne stipule pas que la lutte armée soit une forme d'échappatoire, un état qui permet

64. Voir Lukács, p. 38, ainsi que Wessel, p. 140-142.

65. JO, p. 108, 112. Mann affirme : « En 1914, la “civilisation” déclara “entrer en campagne” contre le militarisme. Or ce qui pour moi s'appelait “militarisme” n'était presque rien d'autre que la situation moderne, l'existence menacée et extrêmement tendue, dans des frontières incertaines. Ce que je comprenais, moi, sous le nom de “civilisation”, c'était le contraire, c'est-à-dire la sécurité et le laisser-aller. » Il ajoute que ce pays « où il est presque impossible de faire de la politique », et où l'on « n'est pas vraiment né pour l'action », fut quand même appelé à l'action, et que « [ê]tre appelé, que ce soit à une connaissance ou à une action pour laquelle on n'est pas né, m'a toujours semblé la condition même du tragique – et là où est le tragique, l'amour peut aussi trouver place » (CA, p. 130).

d'ignorer notre propre corps malade tout en redonnant un sens positif à l'existence. Mais cette possibilité n'en demeure pas moins tragique, puisqu'elle suppose que le sang doit couler afin que sonne la cloche annonçant la fin de la récréation.

Enfin, une interprétation différente du destin réservé à son héros par l'écrivain, à la fin de son roman, permet peut-être d'y distinguer un aveu de Mann sur la nécessité de modifier ses propres allégeances afin de voir apparaître une nouvelle voie, typiquement allemande. En ce sens, peut-être va-t-il plus loin, ici, dans cette œuvre construite sur l'ambivalence, que dans son discours de 1922, où il cherche encore à concilier vie et mort, romantisme et démocratie. L'anticipateur, le « précurseur forcé » qui imagine autre chose, le temps d'une tempête de neige, n'est plus Castorp, mais bien Thomas Mann lui-même, dont la voix peut éventuellement être identifiée à celle du narrateur qui, caché dans l'ombre, commente la scène sur laquelle se termine *La montagne magique*.

Ce commentaire du narrateur paraît vide de toute ironie, cette arme de choix du romantisme. Comme il l'affirme, avec « une imagination humaniste », on pourrait rêver à « d'autres images » qu'à celle d'une jeunesse étendue « le nez dans cette boule de feu. C'est une chose sublime et dont on reste confondu qu'elle s'y prête joyeusement, encore qu'en proie à des terreurs inouïes et à une inexprimable nostalgie de ses mères, mais ce ne devrait pas être une raison de la mettre dans cette situation⁶⁶ ». Offrir des clés nous permettant d'interpréter le réel – et même présenter le réel dans ce qu'il a de plus cru et de plus incertain – représente déjà une forme d'engagement politique, qu'on le fasse par l'intermédiaire de textes politiques ou romanesques. Pourtant, on peut penser, ici, que Mann se compromet encore plus, puisqu'il conclut son tableau généalogique du parcours de ce personnage ambivalent qu'est Hans Castorp sur une note dénuée d'équivoque. On peut voir dans cette déclaration – « ce ne devrait pas être une raison de la mettre dans cette situation » – les doutes et le malaise de l'écrivain quant au prix démesuré à payer afin d'entretenir une fascination ensorceleuse et magique pour le caractère trouble et problématique des choses.

66. MM, p. 817.

Bibliographie

- BÉLAND, Martine et Myrtô DUTRISAC (dir.), *Weimar ou l'hyperinflation du sens : portraits et exils*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009.
- BLOCH, Ernst et al., *Aesthetics and Politics*, trad. R. Taylor, Londres, NLB, 1977.
- DETHURENS, Pascal, *Thomas Mann et le crépuscule du sens*, Paris, Éditions Georg, 2003.
- DUPEUX, Louis, *Aspects du fondamentalisme national en Allemagne de 1890 à 1945*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.
- FAURÉ, Anne, *Le modernisme*, La Clé des Langues, 2007 (Lyon : ENS LYON/ DGESCO), ISSN 2107-7029, <http://cle.ens-lyon.fr/1194520212064/0/fiche___article/>, mis à jour le 16 juin 2009, consulté le 9 novembre 2010.
- HAMILTON, Nigel, *The Brothers Mann: The Lives of Heinrich and Thomas Mann, 1871-1950 and 1875-1955*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1979.
- LÖWY, Michael, « Naphta or Settembrini? Lukács and Romantic Anticapitalism », *Georg Lukács: Theory, Culture, and Politics*, sous la dir. de Judith Marcus et Zoltan Tarr, New Brunswick (N.J.), Transaction Publishers, 1989.
- LUKÁCS, Georg, *Thomas Mann*, trad. P. Laveau, Paris, Maspero, 1967.
- MANN, Thomas, *La montagne magique*, trad. M. Betz, Paris, Fayard, 1931.
- MANN, Thomas, *Les exigences du jour*, trad. J. Naujac et L. Servicen, Paris, Grasset, 1976.
- MANN, Thomas, *Journal : 1918-1921, 1933-1939*, trad. R. Simon, Paris, Gallimard, 1985.
- MANN, Thomas, *Selbstkommentare : Der Zauberberg*, sous la dir. de Hans Wysling, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- MANN, Thomas. *Considérations d'un apolitique*, trad. L. Servicen et J. Naujac, Paris, Grasset, 2002.
- MARCUS, Judith, *Georg Lukács and Thomas Mann: A Study in the Sociology of Literature*, Atlantic Highlands (N.J.), Humanities Press, 1984.
- MAY, Keith M., « Mann : Beyond Good and Evil », *Nietzsche and Modern Literature : Themes in Yeats, Rilke, Mann and Lawrence*, Londres, Macmillan, 1988.
- SCHRÖTER, Klaus, *Heinrich und Thomas Mann*, Hambourg, Europäische Verlagsanstalt, 1993.
- VAGET, Hans Rudolf, « National and Universal : Thomas Mann and the Paradox of "German" Music », dans Celia Applegate et Pamela Potter (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- WESSEL, Eva, « Magic and Reflections : Thomas Mann's *The Magic Mountain* and His War Essays », dans Herbert Lehnert et Eva Wessel (dir.), *A Companion to the Works of Thomas Mann*, Rochester, Camden House, 2004.

Le *boom* du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme

Des étiquettes et des livres

QUÉBEC

Carolina
FERRER



Carolina Ferrer est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur la littérature et la culture hispano-américaines, les dynamiques culturelles, les aspects sémiotiques des systèmes d'information documentaire, les études cinématographiques, l'épistémocritique, la métafiction et l'imaginaire de la fin.

En 1982, l'écrivain colombien Gabriel García Márquez reçoit le prix Nobel de littérature. Alors qu'il n'est qu'un auteur parmi de nombreux romanciers qui participent à l'essor du roman hispano-américain de l'après-guerre, son style très particulier – le réalisme magique – devient rapidement une carte de présentation de la littérature de ces latitudes. Or, sans vouloir diminuer l'importance de l'œuvre de García Márquez, il n'est pas le seul à avoir développé une facture esthétique singulière. Cependant, ce terme est utilisé fréquemment, et particulièrement par la critique nord-américaine et européenne, pour classer les œuvres de divers auteurs. On retrouve ainsi des affirmations assez contradictoires, telles que « Jorge Luis Borges, Magic Realist¹ », alors que cet auteur argentin s'inspire de Berkeley et de Bergson et s'inscrit très clairement dans la lignée de l'idéalisme.

1. Seymour Menton, « Jorge Luis Borges, Magic Realist », *Hispanic Review*, vol. 50, n° 4, p. 411-426, 1982.

Par ailleurs, de nos jours, plusieurs écrivains hispano-américains expriment leur désir, voire leur besoin, de s'éloigner du réalisme magique. Ainsi, l'écrivain argentin Rodrigo Fresán insère dans son roman *Mantra* le terme « irréalisme logique » :

[a]llors que ce qu'on connaît sous les termes de *réalisme magique* est l'intrusion mesurée et juste du fantastique dans le tissu de la réalité, je dirais que nous, [...] nous nous situons dans ce qu'on pourrait qualifier d'*irréalisme logique*, qui nous définit à la perfection et se compose de tout petits éclats de logique, brodés comme les miroirs ornant les costumes des cavaliers mexicains sur la vaste et quotidienne trame de l'irréel et de l'impossible².

Malgré le fait que plusieurs Hispano-Américains, notamment Isabel Allende, Laura Esquivel et Luis Sepúlveda, se servent à outrance de l'étiquette « réalisme magique » pour faire la promotion de leurs livres, Fresán n'est pas le seul écrivain qui veuille se libérer de ce terme.

Le groupe mexicain Crack se compose de cinq écrivains³ qui ont emprunté ce nom afin d'imiter le son d'une cassure. Dans leur manifeste⁴, qu'ils auraient rédigé dans les années 1960 lorsqu'ils étaient à l'école primaire, ils établissent une coupure très claire par rapport à certaines tendances littéraires du continent. En particulier, Padilla explique sa position⁵ :

Les déclarations exprimées par tous les membres du Crack, et moi en particulier, portent sur l'urgence qu'ont les auteurs et les lecteurs de découvrir les assemblages et les mirages qui existent dans les écritures imitatrices de García Márquez, afin de retourner aux véritables leçons de Gabo. La valeur de son œuvre n'est pas dans Remedios la belle qui s'élève dans les cieux, mais dans un langage absolument nouveau dans son universalité. Elle n'est pas dans ces éléments que les Étatsuniens et les étrangers considèrent magiques, mais dans sa rigueur profonde et sa discipline⁶.

2. Rodrigo Fresán, *Mantra*, Paris, Passage du Nord-Ouest, 2001, p. 282.

3. Il s'agit de Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Miguel Ángel Palou, Eloy Urroz et Jorge Volpi.

4. Jorge Volpi *et al.*, « Manifiesto Crack », *Latera. Revista de Cultura*, vol. 70. 2000. Consulté en ligne le 1^{er} septembre 2009, <<http://lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>>.

5. Je traduis.

6. Pablo Ortiz, « Ignacio Padilla, un Crack. Hijo de Pedro Páramo », *El Deber*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivie, 6 novembre 2004, <http://www.eldeber.com.bo/antteriores/20041106/escenas_8.html>, consulté le 19 octobre 2009.

D'une certaine façon, l'expérience de l'écrivain chilien Alberto Fuguet va encore plus loin. Dans les années 1990, à la suite de la publication du recueil de nouvelles *Sobredosis* (1990) et de son premier roman *Mala Onda* (1991), vendu à plus de 35 000 exemplaires, il participe au programme International Writers de l'Université de l'Iowa. Dans le but de voir ses nouvelles publiées en anglais, il rencontre une traductrice. Dès le début, elle lui déclare que « *she really enjoyed my work, but somehow, she felt, it lacked "magical realism"*⁷ ». Néanmoins, Fuguet soumet une de ses nouvelles à un éditeur, mais le résultat ne se fait pas attendre trop longtemps :

*Weeks later, the Iowa Review rejected the first story I submitted to them. In a polite letter, I was gently told that I wasn't what they were looking for. In fact, the story I had written could easily have taken place right here, in America, they said*⁸.

Quelque temps plus tard, *Mala Onda* est publié par une maison d'édition à New York. Cependant, Fuguet exprime son malaise :

*However, I realize now more than ever that I still somehow don't feel part of the Latino canon. And I wonder if I ever will be. But what can I do? My language is Spanish and my home is in South America. How much more Latino can you get*⁹?

Afin de démontrer qu'il n'est pas le seul à éprouver ce malaise, l'écrivain chilien cite le célèbre exilé cubain auteur du roman *Avant la nuit* :

*Arenas feels that Latin American magic realism has degenerated to the point that its dominant theme is nothing more than a desire to pander to the magic-starved sensibilities of North American and Europeans readers. I tend to agree with him*¹⁰.

Argentins, mexicains, chiliens ou cubains, les écrivains hispano-américains contemporains ont une perception différente du terme « réalisme magique » par rapport au concept initialement utilisé par la critique littéraire et significativement divergente de l'acception employée par l'université nord-américaine et européenne. En plus du réalisme magique, plusieurs autres termes sont employés en référence au roman hispano-américain, dévoilant ainsi une opposition entre le centre – les

7. Alberto Fuguet, « I am not a magic realist », *Salon*, 11 juin 1997, <<http://www.salon.com/books/feature/1997/06/11/magicalintro/print.html>>, consulté le 1^{er} septembre 2009.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

États-Unis et l'Europe – et la périphérie, c'est-à-dire l'Amérique hispanophone où a lieu cette révolution esthétique. Il nous semble évident que, au-delà des dissemblances terminologiques, la diffusion et la réception de ces livres sont fortement marquées par le contexte de la guerre froide dans lequel le mouvement s'inscrit. Ainsi, la trajectoire que décrit le nouveau roman hispano-américain se caractérise par de nombreux paradoxes où nous constatons de multiples enjeux qui dépassent largement les aspects littéraires des œuvres. En ce sens, nous nous attarderons sur certains événements sociopolitiques qui sous-tendent l'évolution du nouveau roman de ces latitudes ainsi que sur les termes employés pour décrire cette trajectoire : *boom*, *postboom*, postmodernisme, postcolonialisme, réalisme magique.

À partir de plusieurs essais sur le sujet, nous établirons, dans un premier temps, les balises littéraires et culturelles de l'essor du roman hispano-américain. Dans un deuxième temps, nous nous attarderons sur les nombreux enjeux sociopolitiques qui caractérisent les relations socioculturelles des pays hispano-américains avec le reste du monde, particulièrement les États-Unis et l'Espagne. Finalement, nous étudierons quantitativement les documents contenus dans la principale base de données bibliographique en littérature, celle de la Modern Literature Association of America¹¹.

Aspects littéraires

Parmi les auteurs les plus connus du *boom*, nous retrouvons de grandes figures, désormais consacrées, de la littérature occidentale : Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez et Mario Vargas Llosa. Cependant, il s'agit d'une liste beaucoup plus longue d'écrivains. Selon l'étude de José Donoso, *Histoire personnelle du boom*¹², il existe une série de sous-titres associés au *boom* : *bourgeon*, *protoboom*, *bourgeon augmenté*, *gros boom*, *boom junior*, *petit boom* et *après-boom*. Donoso considère plus d'une cinquantaine d'auteurs qui ont significativement influencé le mouvement, en commençant par des figures comme Borges et Carpentier, ou qui s'y inscrivent directement. Parmi ces derniers, nous retrouvons des auteurs tels que Guillermo Cabrera Infante, Ernesto Sábato ou Donoso lui-même, qui viennent augmenter le noyau du *boom*,

11. Voir <<http://www.mla.org>>.

12. José Donoso, *Historia personal del «boom»*. Nueva edición con apéndice del autor seguido de *El «boom» doméstico* por María Pilar Donoso, Santiago, Andrés Bello, 1987.

jusqu'à des écrivains tels que Mauricio Wacquez ou Osvaldo Soriano, qui étaient à leurs premières publications lorsque la fin du *boom* a été décrétée¹³.

Le critique uruguayen Emir Rodríguez Monegal présente une étude du *boom* plus achevée du point de vue littéraire¹⁴. En particulier, il s'attarde sur les origines du *boom* et identifie de nombreux facteurs qui ont contribué à l'envol du roman hispano-américain : la récupération des mythes précolombiens ; l'influence de romanciers étrangers tels que William Faulkner, John Dos Passos et James Joyce ; la marque laissée par les poètes hispano-américains, notamment Vicente Huidobro, Pablo Neruda et Octavio Paz ; l'importance de l'œuvre de Macedonio Fernández, publiée avec des décennies de retard ; les relations avec la littérature brésilienne et la présence du groupe Sur qui, entre autres, réunit des auteurs comme Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Victoria et Silvina Ocampo. Rodríguez Monegal met en lumière le nombre surprenant de livres remarquables écrits par des auteurs hispano-américains qui, entre les années 1940 et la fin des années 1960, ont atteint une reconnaissance internationale. Dans le tableau 1, nous présentons ces titres en traduction française selon l'année de leur première publication en espagnol. Parmi ces textes, le critique uruguayen signale *Marelle* de Julio Cortázar (1963), qu'il considère comme un tournant dans la création romanesque en espagnol. D'après lui, son influence ne se fait pas attendre longtemps et l'on peut percevoir son impact dans *Peau neuve* de Carlos Fuentes (1966), dans *Conversation à la cathédrale* de Mario Vargas Llosa (1968) et dans *L'obscène oiseau de la nuit* de José Donoso (1970).

À son tour, José Donoso présente une thèse différente. Pour l'écrivain chilien, les romans les plus marquants du *boom* sont *La plus limpide région* de Carlos Fuentes (1958), *La ville et les chiens* de Mario Vargas Llosa (1963) et *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez (1967). Alors que ces deux analystes du *boom* élaborent de longues listes de livres à retenir, c'est Donald Shaw qui va s'aventurer dans ces immenses bibliographies afin d'identifier le premier roman du *boom*. Après avoir revisité de nombreux textes, il émet son verdict : le premier roman du

13. Dans la section suivante, nous présentons tous les auteurs identifiés par Donoso ainsi que le nombre de travaux critiques sur chacun de ces auteurs contenus dans la base de données MLA. Voir le tableau 2.

14. Emir Rodríguez Monegal, *El boom de la novela latinoamericana. Ensayo*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

boom date de 1950 et est issu de la plume de l'écrivain uruguayen Juan Carlos Onetti : « *the turning point in modern Spanish American fiction [is] marked by the publication of La vida breve*¹⁵ ».

TABLEAU 1

1940-1968 : livres hispano-américains internationalement reconnus

Année	Auteur	Titre
1940	Adolfo Bioy Casares	L'invention de Morel
1944	Jorge Luis Borges	Fictions
1946	Miguel Ángel Asturias	Monsieur le président
1947	Agustín Yáñez	Demain la tempête
1949	Alejo Carpentier	Le royaume de ce monde
1949	Miguel Ángel Asturias	Hommes de maïs
1950	Juan Carlos Onetti	La vie brève
1953	Alejo Carpentier	Le partage des eaux
1953	Juan Rulfo	Pedro Páramo
1954	Juan Carlos Onetti	Les adieux
1954	Adolfo Bioy Casares	Le songe des héros
1958	Carlos Fuentes	La plus limpide région
1959	José María Arguedas	Les fleuves profonds
1961	Julio Cortázar	Les gagnants
1963	Julio Cortázar	Marelle
1964	Mario Vargas Llosa	La ville et les chiens
1966	Mario Vargas Llosa	La maison verte
1966	José Lezama Lima	Paradiso
1967	Gabriel García Márquez	Cent ans de solitude
1968	Julio Cortázar	62. Maquette à monter
1968	Mario Vargas Llosa	Conversation à la cathédrale

Source : Emir Rodríguez Monegal, *El boom de la novela latinoamericana. Ensayo*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

15. Donald L. Shaw, « Which was the first novel of the boom? », *Modern Language Review*, vol. 89, n° 2, 1994, p. 371.

À l'époque, cependant, la prise de conscience de l'ampleur de cette effervescence littéraire n'a lieu que lors de la conférence d'intellectuels qui se tient à Concepción, au sud du Chili, en 1962. Selon le récit de José Donoso, grâce à cet événement, les écrivains venus des différents pays hispano-américains entrent en contact et commencent à faire circuler des manuscrits et des livres qui, à l'époque, étaient publiés à tirage réduit et diffusés seulement à l'échelle locale. Évidemment, ces échanges ne se déroulent pas en vase clos, ce qui implique le besoin de présenter l'entourage sociopolitique dans lequel le *boom* a lieu.

Enjeux sociopolitiques

D'après José Donoso, il existerait une correspondance entre la montée et le déclin du *boom* et certains événements politiques, notamment la Révolution cubaine et les coups d'État qui ont lieu dans les pays de l'extrême sud du continent. Cependant, il s'agit d'une situation assez complexe où participent directement ou indirectement plusieurs pays.

Pour commencer, en ce qui concerne les tendances idéologiques des écrivains du *boom*, la grande majorité est rattachée à Cuba et exprime le souhait de voir la révolution se répandre sur le continent afin de libérer les peuples hispano-américains de la misère et de l'oppression. Depuis le début des années 1960, la politique culturelle cubaine, véhiculée par la *Casa de las Américas*, joue un rôle remarquable dans la diffusion de la littérature hispano-américaine. En particulier, le prix instauré par cette institution reste une référence incontournable des lettres du continent. Cependant, l'arrestation du poète cubain Heberto Padilla en 1971 met en évidence la tyrannie exercée par Fidel Castro et provoque la désunion des écrivains hispano-américains ; Padilla n'est libéré qu'en 1980, grâce à la pression internationale.

Paradoxalement, comme le soulignent Donoso et Rodríguez Monegal, les manuscrits des auteurs du *boom* sont publiés par des maisons d'édition qui se trouvent en Catalogne, alors que Francisco Franco est au pouvoir en Espagne. En effet, à la suite d'une minutieuse étude des archives espagnoles, Alejandro Herrero-Olaizola met en lumière la stratégie qui sous-tend le discours culturel du *Generalísimo*¹⁶. Pendant les années 1960, sous une apparente ouverture culturelle, le gouvernement de Franco permet la publication et l'exportation des livres des auteurs

16. Alejandro Herrero-Olaizola, *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*, New York, State University of New York Press, 2007.

hispano-américains¹⁷. Ainsi, l'essor des éditeurs catalans se traduit en une source importante de revenus pour un pays économiquement essoufflé depuis des décennies. Cependant, avant de se rendre à l'imprimerie, ces textes sont soumis à l'inspection méthodique des censeurs fascistes. De cette façon, tout en profitant financièrement de la créativité des écrivains du *boom*, l'Espagne, par la censure, reprend aussi un certain contrôle culturel sur ses anciennes colonies.

Évidemment, afin de ne pas se perdre dans ce dédale de forces contradictoires, il est nécessaire de développer des stratégies éditoriales audacieuses. À ce sujet, Herrero-Olaizola souligne l'importance de deux figures du *boom* : l'agente littéraire Carmen Balcells et l'éditeur Carlos Barral. Installés à Barcelone, ils jouent un rôle principal dans la promotion des écrivains du monde hispanophone. Dans ce sens, les nombreux prix littéraires mis en place par les maisons d'édition et raflés pendant plusieurs années par des Sud-Américains, ainsi que la commercialisation des droits de traduction, transforment la Catalogne en une plaque tournante de la littérature hispano-américaine. Pendant quelques années, ces écrivains issus d'un continent économiquement sous-développé auront accès au lectorat européen, voire à celui du monde entier. Parmi les événements qui contribuent à la fin du *boom*, Donoso fait ressortir la séparation de la société propriétaire de la maison d'édition Seix-Barral en 1971.

Les multiples tensions qui marquent les relations entre les États-Unis et les pays hispano-américains n'ont rien de secret. Récemment, Eduardo Mendieta a dressé un bref inventaire de certaines dates saillantes¹⁸ :

When we think about Latin America from the perspective of the United States, we cannot help it but to think of a series of pivotal dates: 1848 and the Mexican American War; 1898, the Spanish-American War; 1916, the Mexican Revolution; 1945, the end of World War II; 1959, the Cuban Revolution; 1973, Pinochet and the assassination of Allende; 1979, the Nicaraguan revolution; 1989, the end of the Sandinista

17. Comme le souligne Herrero-Olaizola, parfois la censure autorise l'impression des livres tout en interdisant leur diffusion en Espagne. Il s'agit de publications destinées exclusivement à l'exportation à cause de leur contenu subversif par rapport à l'idéologie fasciste imposée par Franco.

18. Eduardo Mendieta, « Remapping Latin American studies: Postcolonialism, subaltern studies, post-occidentalism, and globalization theory », dans Mabel Moraña, Enrique Dussel et Carlos A. Jáuregui (dir.), *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 286.

government; 1994, the North Atlantic Free Trade Agreement going into effect and the Zapatista uprising in the South of Mexico, in the Lacandonian jungle.

De toute évidence, les États-Unis jouent un rôle très important dans les événements historiques, politiques, sociaux et culturels des pays hispanophones des Amériques. Il n'est donc pas surprenant que, parallèlement aux activités animées par les gouvernements de Cuba et de l'Espagne, les États-Unis participent aussi à l'évolution du *boom* du nouveau roman. Inspirés d'une politique de « bon voisinage », en principe, ils encouragent la traduction et la diffusion de l'œuvre de plusieurs auteurs hispano-américains. En effet, pendant les années 1960 et 1970, plusieurs programmes de traduction sont mis sur pied grâce à l'appui financier de grandes sociétés étatsuniennes. Par exemple, la Rockefeller Foundation donne son soutien à l'Association of American University Presses et le Rockefeller Brothers Fund met sur pied le programme de traduction du Center for Inter-American Relations¹⁹. Par ailleurs, afin de contrebalancer les activités de la Casa de las Américas, emblème de la politique culturelle de Fidel Castro, le gouvernement nord-américain crée le périodique *Mundo Nuevo*, secrètement financé par la CIA²⁰.

Alors que la signification du *boom* du roman hispano-américain est une affaire très controversée, il existe un consensus autour de l'élément déclencheur de la fin du mouvement : plutôt qu'un événement d'ordre culturel quelconque, le *boom* se serait achevé à la suite du coup d'État mené par Augusto Pinochet au Chili le 11 septembre 1973. En effet, la série de coups d'État qui a lieu à l'extrême sud du continent (Uruguay, 1973 ; Chili, 1973 ; Argentine, 1976) signifie des changements radicaux dans les conditions de vie de plusieurs millions de citoyens hispano-américains. Dans ce nouveau climat politique, les écrivains ne sont pas épargnés : pratiquement tous les médias sont censurés et les artistes sont fréquemment détenus et torturés. Très souvent, l'exil constitue leur seul mode de survie. De toute évidence, il s'agit d'un exil de force, très différent de l'exil choisi par les auteurs du noyau du *boom* qui avaient préféré vivre en France ou en Espagne.

19. Deborah Cohn, « A tale of two translation programs : Politics, the market, and Rockefeller funding for Latin American Literature in the United States during the 1960s and 1970s », *Latin American Research Review*, vol. 41, n° 2, 2006, p. 139-164.

20. Susana Draper, « El boom en *Mundo Nuevo*: crítica literaria, mercado y la guerra de valoraciones », *MLN*, vol. 121, n° 2, 2006, p. 417-438.

À la suite des coups d'État, on constate un certain empressement pour situer la littérature hispano-américaine dans le *postboom* et, très rapidement, l'inscrire dans le postmodernisme²¹. Cette nouvelle dénomination sera appliquée non seulement aux générations les plus récentes, mais même de façon rétroactive. Par exemple, Jorge Luis Borges devient pratiquement le fondateur du postmodernisme²².

Indépendamment de la participation directe ou indirecte des États-Unis aux coups d'État mentionnés ci-dessus, leur attitude par rapport à la culture hispano-américaine est clairement colonialiste. En particulier, avec l'expansion du néolibéralisme, plusieurs institutions nord-américaines vont considérer que la littérature « latino-américaine » est une ressource naturelle à laquelle il faut appliquer des théories « *made in USA*²³ ».

Par ailleurs, en utilisant une perspective postcoloniale, Santiago Colás signale une succession de colonialismes qui se substituent au fil des années²⁴. Ainsi, dans les pays hispano-américains, à la suite des guerres d'indépendance du début du XIX^e siècle, un colonialisme créole²⁵, clairement eurocentrique, aurait remplacé le colonialisme espagnol. En ce qui concerne les changements sociaux survenus au XX^e siècle et, plus particulièrement, le *boom* du roman, ils mettent en lumière la brèche qui sépare les révolutionnaires, ainsi que les intellectuels, du peuple. D'après Colás, leaders et écrivains sont des phares qui veulent guider la masse ; cependant, ils n'arrivent jamais à se confondre avec elle. En continuant son analogie, Colás signale l'existence de « zones de commerce » intellectuelles. Tout comme jadis les grands commerçants de café et de bananes allaient vendre les ressources naturelles dans les métropoles européennes, de nos jours les éditeurs vont dans le Nord pour faire des

21. Philip Swanson, *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom*, Manchester, Manchester University Press, 1995. Raymond L. Williams, *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*, New York, St. Martin's Press, 1995. Donald Leslie Shaw, *The Post-boom in Spanish American Fiction*, Saratoga Springs, State University of New York Press, 1998.

22. Douwe Wessel Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam, J. Benjamins, 1984.

23. Francine Mansiello, *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*, Durham, Duke University Press, 2001.

24. Santiago Colás, « Of Creole symptoms, Cuban fantasies, and other Latin American postcolonial ideologies », *PMLA*, vol. 110, n° 3, 1995, p. 382-396.

25. L'acception du mot « créole » utilisée par Santiago Colás provient du mot castillan *criollo*, qui désigne le fils du colonisateur espagnol né au Nouveau Monde. Ce sens du mot « créole » est donc différent de celui qui a cours en Haïti.

affaires littéraires. Dans cette perspective, le « réalisme magique » fonctionne en tant qu'étiquette d'exportation de la littérature de ces latitudes, transformée en simple marchandise.

Dans cette même perspective, Alfred J. López propose une étude approfondie des relations entre la théorie postcoloniale et le terme « réalisme magique²⁶ ». Il met certes en lumière la forme d'appropriation que constitue l'utilisation d'un concept européen en provenance des arts plastiques pour se référer à un style littéraire créé par certains auteurs du *boom*, notamment Gabriel García Márquez²⁷. En particulier, López établit une équation qui permet de relier la réalité excessive, telle que perçue par l'écrivain colombien, les conventions occidentales du « réalisme » et le discours du colonisateur :

Thus would certain beautiful and excessive literatures labelled « magical realism » come to represent what is to occur, is already occurring, under the sign of the postcolonial: a recovering or reclaiming of cultural discourses dominated until now by the centralizing and suppressing impulses of an imperial culture in decline²⁸.

Maintenant, si nous revenons aux générations d'écrivains hispano-américains plus récentes, comme il a été dit dans l'introduction, le concept a même perdu l'utilité de nous renvoyer à une situation postcoloniale. Il est plutôt employé, surtout excessivement employé, par certains auteurs afin de promouvoir une littérature bon marché : il s'agit d'une étiquette de marketing. Au contraire, les écrivains qui constituent la relève du *boom* (Fresán, Fuguet, Padilla ou autres) sont parfois rejetés par les éditeurs, car leur facture ne s'accorde pas aux normes que le centre a préétablies par rapport à la littérature hispano-américaine.

Cette situation vient boucler la boucle : dans le contexte de la guerre froide, les pays hispano-américains sont pris entre les deux blocs existants à l'époque. Au début de cette période, la littérature de ces pays décrit une croissance extraordinaire et parvient à être diffusée dans la culture hispanophone et, ensuite, dans le monde entier. Cependant, avec l'imposition de la vision étatsunienne du monde, essentiellement à travers la violence des dictatures militaires locales, on déclare la fin du *boom* littéraire hispano-américain. Désormais, le roman de ces latitudes

26. Alfred J. López, *Posts and Pasts: A Theory of Postcolonialism*, Albany, State University of New York Press, 2001.

27. Le terme « réalisme magique » a été utilisé pour la première fois en 1920 par le critique d'art allemand Franz Roh, en référence à la peinture postexpressionniste.

28. *Ibid.*, p. 210.

est relégué au rayon du réalisme magique, les œuvres des auteurs qui font référence au nouveau contexte sociopolitique néolibéral sont refusées et la critique étatsunienne déclare que les Hispano-Américains ne sont même pas capables de critiquer la littérature qu'ils produisent.

Il me semble que, plutôt qu'essayer de rajouter des commentaires pour ou contre ces différents points de vue, le moment est venu d'étudier les données bibliographiques. Ainsi, à travers l'analyse comparée des indicateurs de publications critiques, nous pourrions mettre en perspective l'importance relative des différents termes utilisés pour décrire cette littérature : *boom*, *postboom*, postmodernisme, postcolonialisme et réalisme magique.

Indicateurs bibliométriques

En études littéraires, la principale base de données bibliographiques est celle de la Modern Language Association of America²⁹. Cette base électronique contient plus de 2 107 000 références bibliographiques et couvre quelque 4 400 publications périodiques³⁰. Il faut souligner que, compte tenu du fait que cette base a été créée et est entretenue par une organisation étatsunienne, les données sont probablement biaisées. Ainsi, les références en anglais sont probablement surreprésentées puisque, malgré la présence de nombreux périodiques d'autres pays, il y a beaucoup de publications qui n'y sont pas enregistrées³¹. En particulier, tel est le cas des thèses doctorales : la base de données de la MLA couvre seulement les titres parus dans *Dissertations Abstracts International*³², c'est-à-dire exclusivement les textes publiés aux États-Unis.

Dans cette analyse, nous avons utilisé principalement trois types de recherche. Afin de déterminer le sous-ensemble de données qui portent sur la littérature hispano-américaine, nous avons identifié, en premier lieu, les publications qui couvrent tous les pays hispano-américains ainsi

29. Voir <<http://www.mla.org>>.

30. Daniel Fitz-Enz, *MLA International Bibliography Database Guide*, CSA Illumina, 2008, <<http://www.csa.com>>.

31. En particulier, de nombreux périodiques publiés dans les pays ibéro-américains ne sont pas répertoriés dans *MLA*. La base de données *SciELO*, par exemple, couvre plusieurs de ces publications. Malheureusement, pour l'instant, l'interface de cette banque ne permet pas l'exploitation quantitative des données.

32. Voir *DAI*, <<http://proquest.com>>.

que les groupes de pays. Dans l'annexe, nous présentons tous les termes utilisés dans nos recherches. Le nombre consolidé de publications sur la littérature hispano-américaine est de 68 224 documents.

Nous avons interrogé la base MLA, en deuxième lieu, en utilisant les troncatures des concepts mentionnés ci-dessus : *boom* ou *postboom*, *postmodern**, *postcol**, *magic* real** (nous avons utilisé toutes les combinaisons possibles d'écriture de ces termes, par exemple : *postmodern**, *posmodern**, *post-modern** et *pos-modern**). Le tableau 3 est un résumé du nombre de publications qui correspond à chaque concept et des superpositions de couples de termes. Le concept qui présente la plus haute fréquence est le *postmodern**, 8 394 documents, suivi du *postcol**, avec 5 662 publications. Comme nous pouvons l'observer, ces deux termes sont très loin d'appartenir exclusivement aux études littéraires hispano-américaines. Par contre, 39 % des données sur le réalisme magique et 84 % des données sur le *boom* portent sur la littérature de ces latitudes³³. Le tableau 4 correspond aux publications sur la littérature hispano-américaine associées à chaque concept. En observant les recoupements entre les différents termes, qui sont très bas, il est évident qu'ils ne fonctionnent pas en tant que synonymes.

Finalement, dans le thésaurus de la base de données de la MLA, nous avons identifié chaque écrivain du *boom*. Au tableau 2, nous présentons le détail de ces résultats ; le total consolidé de ce sous-ensemble est de 15 922 documents, ce qui représente plus de 23 % des publications sur la littérature hispano-américaine.

33. En fait, les 26 textes critiques associés au mot-clé « boom » qui ne portent pas sur la littérature hispano-américaine font référence à des œuvres dont le titre ou le nom de l'auteur contient « boom », ou bien au concept d'explosion.

TABEAU 2
Nombre de publications critiques par auteur du boom

Catégorie	Auteur	Pays	Publications critiques
Bourgeon	Gabriel García Márquez	Colombie	1 683
	Julio Cortázar	Argentine	1 587
	Carlos Fuentes	Mexique	1 067
	Mario Vargas Llosa	Pérou	981
Protoboom	Jorge Luis Borges	Argentine	3 629
	Alejo Carpentier	Cuba	985
	Juan Rulfo	Mexique	658
	José Lezama Lima	Cuba	415
	Juan Carlos Onetti	Uruguay	378
Bourgeon augmenté	José Donoso	Chili	433
	Ernesto Sábato	Argentine	367
	Guillermo Cabrera Infante	Cuba	337
Gros boom	Manuel Puig	Argentine	491
	Augusto Roa Bastos	Paraguay	409
	Rosario Castellanos	Mexique	283
	Mario Benedetti	Uruguay	198
	Augusto Monterroso	Guatemala	101
	Vicente Leñero	Mexique	79
	Jorge Ibargüengoitia	Mexique	54
	Jorge Edwards	Chili	52
	David Viñas	Argentine	33
	Carlos Martínez Moreno	Uruguay	20
	Salvador Garmendia	Venezuela	20
	Adriano González León	Venezuela	10
	Enrique Lafourcade	Chili	10
Boom junior	Severo Sarduy	Cuba	256
	José Emilio Pacheco	Mexique	154
	Alfredo Bryce Echeñique	Pérou	123
	Antonio Skármeta	Chili	87
	Sergio Pitol	Mexique	81
	Gustavo Sainz	Mexique	62
	Néstor Sánchez	Argentine	8

Catégorie	Auteur	Pays	Publications critiques
Petit boom	Adolfo Bioy Casares	Argentine	238
	Manuel Mujica Láinez	Argentine	87
	José Bianco	Argentine	35
	Beatriz Guido	Argentine	32
	Héctor Alberto Álvarez Murena	Argentine	17
	Elvira Orphée	Argentine	15
	Sara Gallardo	Argentine	8
	Dalmiro Sáenz	Argentine	1
	Juan José Hernández	Argentine	0
Après boom	Isabel Allende	Chili	392
	Reinaldo Arenas	Cuba	322
	Luis Rafael Sánchez	Puerto Rico	166
	Fernando Del Paso	Mexique	97
	Julio Ramón Ribeyro	Pérou	86
	Salvador Elizondo	Mexique	62
	José Agustín	Mexique	57
	Osvaldo Soriano	Argentine	44
	Gustavo Álvarez Gardeazábal	Colombie	32
	Rafael Humberto Moreno Durán	Colombie	24
	Mauricio Wacquez	Chili	16
	Hernán Valdés	Chili	14
	Jorge Asís	Argentine	8
	Oscar Collazos	Colombie	3
	Alberto Cousté	Argentine	0
	Susana Constante	Argentine	0

Source : Indicateurs obtenus à partir de <<http://www.mla.org>>.

TABEAU 3
Nombre de publications par concept

	Littérature hispano-américaine	Postmod*	Postcol*	Réalisme magique	Boom et postboom
Littérature hispano-américaine	68 224				
Postmod*	604	8 394			
Postcol*	209	201	5 662		
Réalisme magique	237	27	36	616	
<i>Boom et postboom</i>	140	8	0	6	166

Source : Indicateurs obtenus à partir de <<http://www.mla.org>>.

TABEAU 4
Littérature hispano-américaine : nombre de publications par concept

	Postmod*	Postcol*	Réalisme magique	Boom et postboom
Postmod*	604			
Postcol*	22	209		
Réalisme magique	11	8	237	
<i>Boom et postboom</i>	8	0	5	140

Source : Indicateurs obtenus à partir de <<http://www.mla.org>>.

Du point de vue chronologique, ainsi que par rapport à la langue de publication, les résultats présentent des profils très intéressants. Dans la figure 1, nous constatons que les premières données du *boom* surgissent vers la fin des années 1970, diminuent considérablement pendant la décennie suivante, augmentent de la fin des années 1980 jusqu’au milieu des années 1990, diminuent au début du *xxi*^e siècle et, bien qu’en dents de scie, remontent encore dans les dernières années. Alors que la série du *boom* ne présente qu’un nombre plutôt réduit de publications (140 documents en 27 ans, soit une moyenne de cinq documents par année), la

critique ne semble pas avoir fini d'analyser le *boom* sous ce nom-là. Par ailleurs, la figure 2 montre que ce concept est majoritairement étudié en espagnol (52 %) plutôt qu'en anglais (45 %).

FIGURE 1
Boom hispano-américain
MLA, 1952-2006

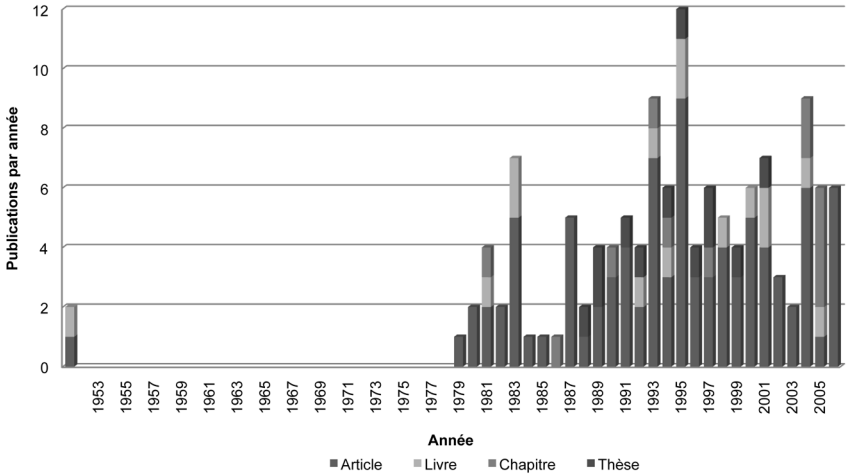
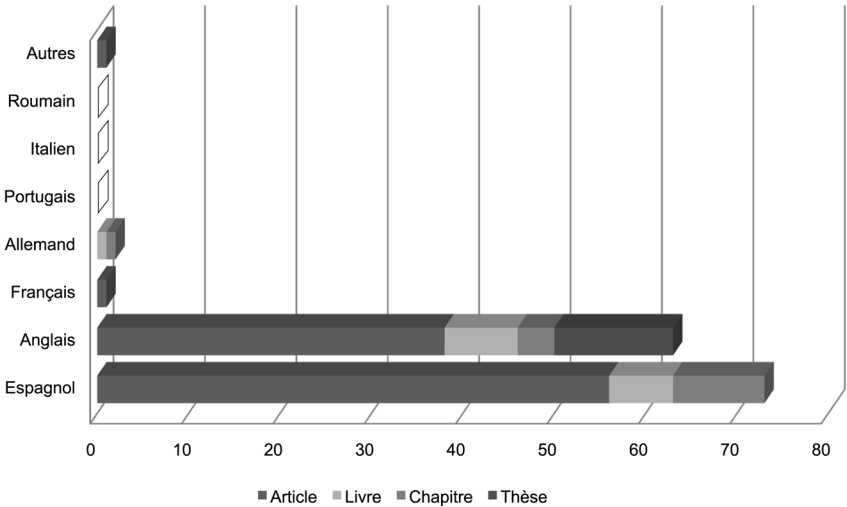
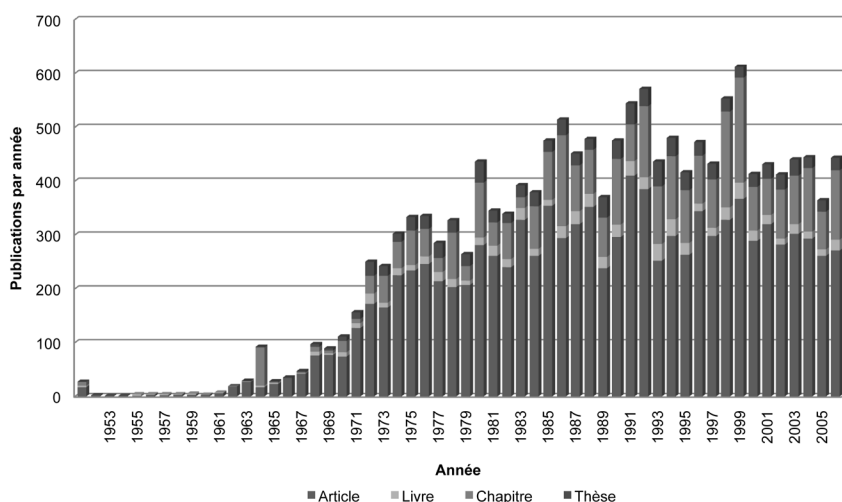


FIGURE 2
Boom hispano-américain
Nombre de publications recensées par la MLA, 1952-2006



Maintenant, si nous considérons les données qui portent sur l'ensemble des écrivains identifiés par José Donoso comme appartenant au *boom* (figure 4), il s'agit de documents encore plus majoritairement publiés en espagnol, 59 %, contre 33 % en anglais. En ce qui concerne l'évolution dans le temps (figure 3), le nombre de publications qui portent sur les ouvrages de ces écrivains dépasse les 300 documents par année depuis le début des années 1980, tout en présentant des hauts et des bas relatifs. Étant donné que ces auteurs ont continué de publier après la fin du *boom*, ce résultat ne fait que confirmer que, même si le mouvement ainsi baptisé est arrivé à sa fin, la création littéraire des écrivains qui y étaient rattachés se porte très bien et attire considérablement l'intérêt de la critique, particulièrement celle qui se publie en espagnol.

FIGURE 3
Auteurs du *boom* du roman hispano-américain
MLA, 1952-2006



L'autre série dont la composante en espagnol (56 %) est plus importante que celle en anglais (42 %) est celle du postmodern* (figure 6). Comme nous l'observons dans la figure 5, les données associées à ce concept qui portent sur la littérature hispano-américaine présentent une croissance significative du début des années 1980 jusqu'à atteindre un sommet en 1995. Par la suite, tout en connaissant des hauts et des bas, la série diminue jusqu'en 2002. Le nombre de publications dépasse rarement les 35 documents par année, mais, curieusement, cet indicateur montre une hausse significative en 2006.

FIGURE 4

Auteurs du *boom* du roman hispano-américain

Nombre de publications recensées par la MLA, 1952-2006

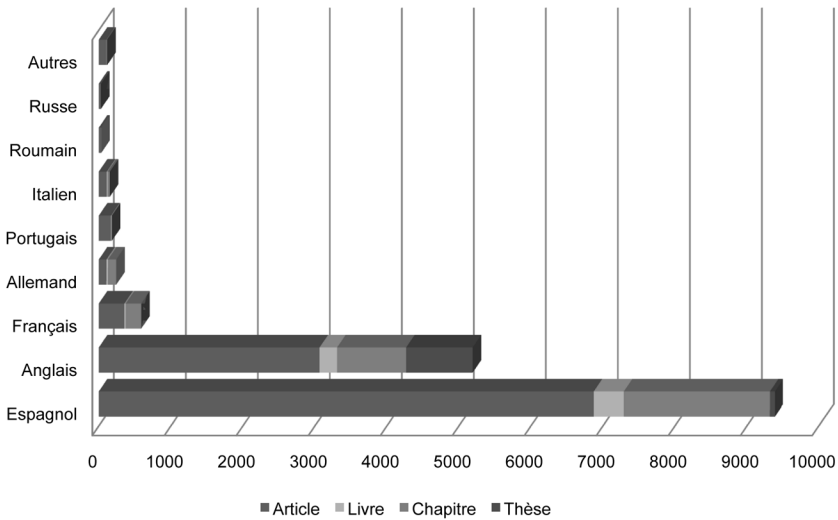


FIGURE 5

Postmodern* et littérature hispano-américaine

MLA, 1952-2006

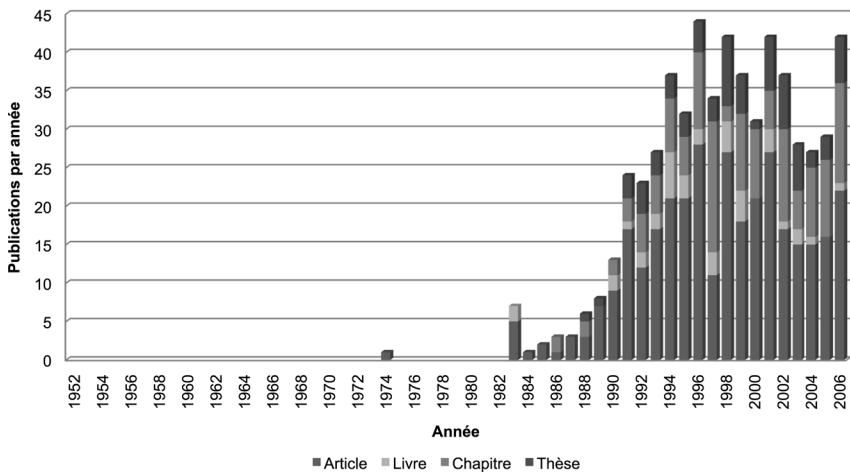
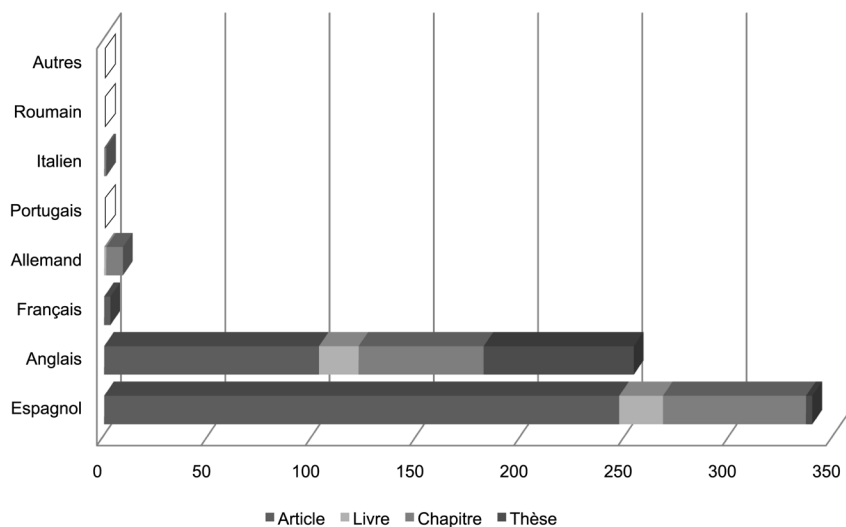


FIGURE 6

Postmodern* et littérature hispano-américaine

Nombre de publications recensées par la MLA, 1952-2006



Contrairement au concept précédent, les indicateurs de la littérature hispano-américaine associés au postcolonialisme et au réalisme magique correspondent essentiellement à des publications en anglais : 31 % en espagnol et 64 % en anglais pour la première série (figure 8), 41 % en espagnol et 53 % en anglais pour la deuxième (figure 10). Comme le montre la figure 7, le concept de postcolonialisme suit une tendance ascendante et regroupe un nombre relativement élevé d'articles publiés en 2006. Cependant, il faut attendre l'année 2002 pour que cet indicateur dépasse les 15 documents par année. Par ailleurs, alors que les autres séries démarrent beaucoup plus tôt (le réalisme magique en 1955, le postmodernisme en 1974 et le *boom* en 1979), la première publication qui associe la littérature de ces latitudes au postcolonialisme date de 1990. Sans aucun doute, la théorie postcoloniale surgit plus tard que les autres concepts³⁴ ; cependant, ce que nous voulons signaler ici, c'est que ce terme commence à être utilisé dans les études de la littérature hispano-américaine avec un délai très significatif par rapport à la fin du

34. Les textes fondateurs de la théorie postcoloniale datent de la fin des années 1970 : Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Random House, 1978 ; Homi K. Bhabha, « Of mimicry and man : The ambivalence of colonial discourse », *October*, vol. 28, 1984, p. 125-33 ; Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern speak ? », dans Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign : University of Illinois Press, 1988.

boom. Cet usage tardif et le haut pourcentage de publications en anglais se renforcent pour indiquer que le postcolonialisme est essentiellement un concept anachroniquement emprunté à d'autres cultures pour être appliqué à la littérature hispano-américaine³⁵.

La figure 9 montre que, malgré un premier article sur le réalisme magique signalé en 1955, cette série démarre lentement vers la fin des années 1970 et, sauf quelques sommets occasionnels, les publications dépassent rarement les 10 documents par année. En effet, le profil chronologique présente beaucoup de variations, en particulier à partir du milieu des années 1990. Compte tenu du haut pourcentage (39 %) que la littérature hispano-américaine représente sur le total de publications sur le réalisme magique, nous avons obtenu l'évolution chronologique de cette série au complet (figure 11). Depuis les premières publications et jusqu'au milieu des années 1990, la composante hispano-américaine de ces données est plus importante que le reste. Cependant, à partir de 1994, cette tendance s'inverse et le concept commence à être appliqué majoritairement à des littératures d'autres latitudes. Alors que, comme il a été dit ci-dessus, le réalisme magique a été importé de l'Europe pour désigner le style de García Márquez et d'autres écrivains du *boom*, après quelques années, il est exporté une nouvelle fois vers d'autres horizons. Il nous semble que ce constat vient confirmer l'hypothèse de López quant à la correspondance entre le postcolonialisme et le réalisme magique pour se référer à une littérature exotique issue de contrées périphériques où le centre a exercé, ou exerce encore, son pouvoir.

35. À partir des années 1990, plusieurs textes sur le déplacement de la théorie post-coloniale au contexte hispano-américain commencent à paraître. Entre autres, voir les travaux de Sara Castro-Klaren, Fernando Coronil, Walter D. Mignolo et José Rabasa.

FIGURE 7
Postcolonial* et littérature hispano-américaine
MLA, 1952-2006

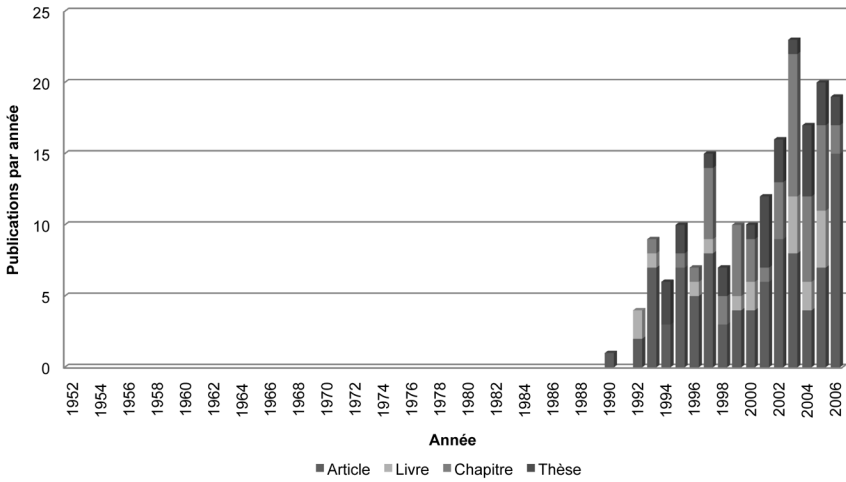


FIGURE 8
Postcolonial* et littérature hispano-américaine
Nombre de publications recensées par la MLA, 1952-2006

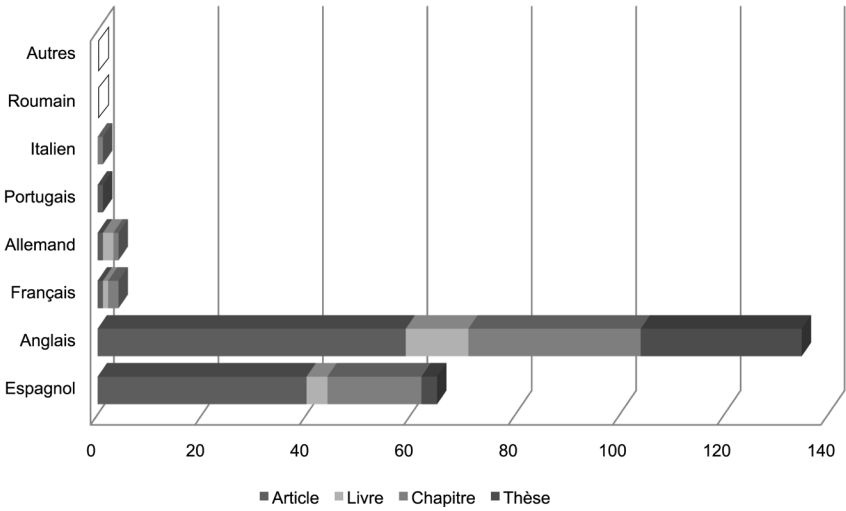


FIGURE 9
Réalisme magique hispano-américain
MLA, 1952-2006

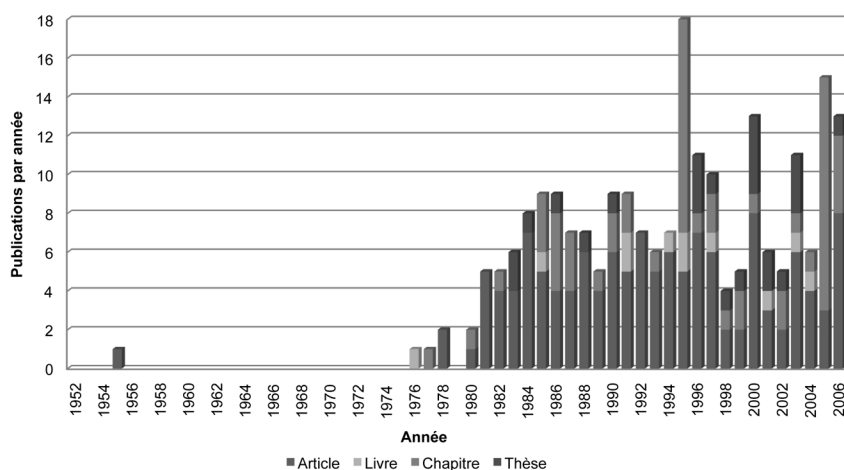


FIGURE 10
Réalisme magique hispano-américain
Nombre de publications recensées par la MLA, 1952-2006

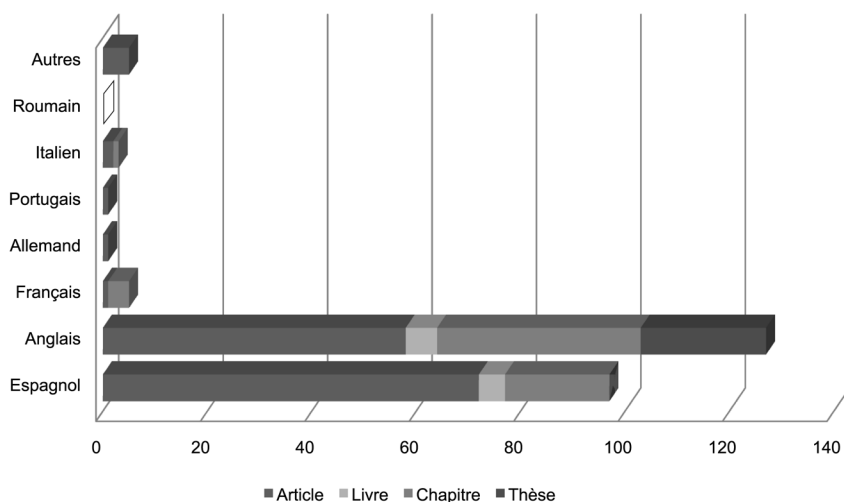
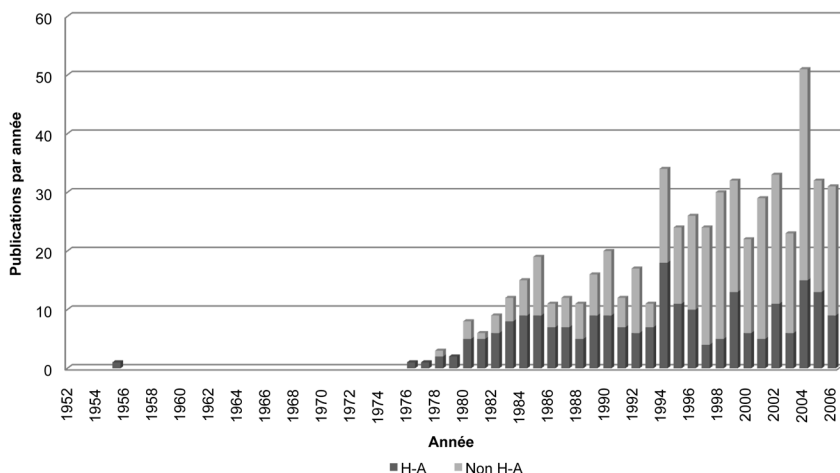


FIGURE 11
Réalisme magique
MLA, 1952-2006



Conclusions au croisement des trois perspectives

Nous constatons, en premier lieu, que le nombre d'écrivains rassemblés autour du concept de *boom* ne correspond pas à un petit groupe de quatre ou cinq figures, mais regroupe facilement plus d'une cinquantaine d'auteurs. De plus, la quête esthétique de ces écrivains ne date pas des années 1960 : elle remonte au moins à 1950 avec Juan Carlos Onetti, voire aux années 1930 avec les premières nouvelles de Jorge Luis Borges ou au début des années 1940 avec l'œuvre de Macedonio Fernández. Loin de se terminer le jour du coup d'État au Chili en 1973, l'activité créatrice de ces écrivains a continué malgré cette date fatidique : c'est ce que nous indique l'important nombre de publications critiques dont ces auteurs sont l'objet depuis les années 1970 jusqu'à nos jours.

En deuxième lieu, l'analyse des aspects sociopolitiques permet de mettre en lumière comment le roman hispano-américain doit évoluer, tiraillé par différentes factions. Dans le contexte de la guerre froide, la diffusion littéraire se heurte à de multiples enjeux : la politique cubaine, qui véhicule les intérêts soviétiques dans le continent et dissimule tant bien que mal une violente répression idéologique ; l'apparente ouverture culturelle de Franco, derrière laquelle se cachent des intérêts économiques et une agressive censure doctrinale, religieuse et linguistique ; l'attitude étatsunienne de « bon voisinage » qui tantôt monte des périodiques

littéraires afin de contester la critique cubaine, tantôt tire les fils afin de faire tomber des gouvernements gauchistes et de permettre leur remplacement par des dictatures militaires qui se plient davantage à sa convenance.

Nous observons, finalement, que même la critique littéraire n'est pas exempte de préjugés politiques. Grâce aux indicateurs bibliométriques, nous pouvons constater que cette littérature et la critique hispanophone sur celle-ci se portent très bien malgré les multiples difficultés de création, de production et de circulation qu'ont signifiées la répression politique, les dictatures militaires et les longues années de transition qui s'ensuivirent avant de pouvoir retourner à une vie démocratique où la culture puisse finalement s'épanouir. Par ailleurs, convaincus qu'ils sont les seuls à posséder l'appareil théorique nécessaire pour faire des analyses littéraires, les États-Unis appliquent des étiquettes, notamment le réalisme magique et le postcolonialisme, à pratiquement tout texte issu de la périphérie. D'aucuns iront jusqu'à déclarer que les études sur la littérature hispano-américaine ne peuvent pas être faites par les compatriotes des créateurs. Ensuite, ils refuseront la publication des œuvres des nouvelles générations d'écrivains hispano-américains, car elles ne renvoient pas à un monde exotique, mais reflètent le néolibéralisme qu'ils ont eux-mêmes répandu, très souvent de force, dans la plus grande partie du continent.

Dans cette étude, nous avons emprunté à tour de rôle les perspectives littéraire, sociopolitique et bibliométrique. Il nous semble que cette multiplicité d'approches et leur entrecroisement nous ont permis de mieux déchiffrer les multiples enjeux qui participent à la complexe évolution du nouveau roman hispano-américain.

Recherche par pays	Recherche par groupe
Argentinian literature	Central American literature
Bolivian literature	Latin American literature
Chilean literature	South American literature
Colombian literature	Spanish American literature
Costa Rican literature	Spanish Caribbean literature
Cuban literature	
Dominican literature	
Ecuadoran literature	
Guatemalan literature	
Honduran literature	
Mexican literature	
Nicaraguan literature	
Panamanian literature	
Paraguayan literature	
Peruvian literature	
Puerto Rican literature	
Salvadoran literature	
Uruguayan literature	
Venezuelan literature	

36. Étant donné que l'interface de la base de données *MLA* est en anglais, les termes utilisés pour l'interroger le sont aussi.

L'esthétique et la politique du réel dans la littérature aujourd'hui

ÉTATS-UNIS

Dominique D.
FISHER



Dominique D. Fisher est professeure d'études francophones et européennes à l'Université de Caroline du Nord à Chapel Hill. Ses publications récentes incluent Écrire l'urgence (2007), The Rhetoric of the Other (2003), des articles sur les littératures du Québec, du Maghreb et du Liban ainsi que des articles sur l'interculturalité, l'universalisme et la politique identitaire en France.

Le rapport de la littérature au politique depuis les années 1980 se pose non plus en termes d'engagement intellectuel (Sartre) ou d'engagement moral (Barthes), mais plutôt en termes de *réhistorisation* de la littérature. Le retour de la référence historique dans la littérature dépend de deux facteurs : la reconstruction de la mise en mémoire historique¹ et la réémergence de genres littéraires qui concèdent une place croissante à l'expérience, au vécu, telles les « fictions de l'extrême » (Jean-Marie Schaeffer), les « fictions critiques » (Dominique Viart) ou encore, plus récemment, les « fictions

-
1. Les années 1980 coïncident avec l'émergence de la phase d'obsession dont parle Henri Rouso dans *Le syndrome de Vichy* à propos de la reconstruction de la mémoire historique. Benjamin Stora dresse un certain nombre de parallèles entre la Deuxième Guerre mondiale et la guerre d'Algérie en ce qui concerne l'amnésie historique et l'écriture de l'histoire ; il parle même du syndrome de l'Algérie. Voir en particulier *Le transfert d'une mémoire et Imaginaires de guerre*.

documentaires » (Emmanuelle Pireyre²). Le manifeste *Pour une littérature-monde* a également relancé les débats sur l'engagement en revendiquant, outre l'inscription de la littérature dans l'histoire, la rupture du pacte nation-langue et l'ouverture de la littérature vers le Tout-monde et la créolisation, telle que les littératures dites francophones ou « littératures-mondes » la mettent en signe. Dans tous les cas, cet appel à l'expérience et au vécu s'accompagne d'une mise en crise du sujet et de son rapport à l'histoire.

Réinscrire la littérature dans l'histoire amène à revisiter la définition canonique de la fiction comme « construction imaginaire³ ». Il ne s'agit plus, dès lors, de penser la fiction dans son opposition au factuel ni d'aborder la question du politique en littérature à partir de l'opposition entre forme et contenu. La littérature contemporaine montre que le politique imprègne autant la forme que le contenu. Nous verrons que penser le politique à partir de l'articulation forme-contenu ouvre une conception du politique qui, au lieu de se centrer sur le contenu, se tourne vers les modes de représentation des discours dits fictifs et factuels. Avant d'examiner les modalités de cette *réhistorisation* de la littérature, je voudrais revenir sur les conditions à partir desquelles la littérature en France s'est tenue à l'écart du politique depuis les années 1960, alors que la situation a été tout autre au Québec et dans les autres régions francophones du monde. À partir de là, j'examinerai le rapport existant entre l'appel à l'expérience et l'écriture de l'histoire dans les littératures contemporaines et plus particulièrement chez des auteurs, comme Régine Robin et Assia Djebar, dont l'œuvre interroge les modes de représentation des discours fictifs et factuels.

La littérature, un genre à l'exclusion de tout autre

Contrairement à ce que Michel Le Bris et Jean Rouaud avancent dans *Pour une littérature-monde*, l'exclusion du politique de la littérature dans la période structuraliste ne signifie nullement le désengagement des

2. Les « fictions de l'extrême » regroupent les littératures de l'holocauste et des génocides, les « fictions critiques » et les « fictions documentaires » englobent des œuvres relevant du « nouveau nouveau roman » où s'observent un certain retour des référents historiques et culturels et un certain travail scriptural.

3. Selon Dominique Viart, « [l]a fiction ne s'éprouve pas selon sa définition canonique de "production de l'imaginaire", mais comme interrogation des représentations (intimes ou sociales) qui traversent le sujet ou le corps social » (2006, p. 195).

écrivains⁴. Benoît Denis rappelle que les écrivains « désengagés », y compris Robbe-Grillet, étaient signataires du manifeste des 121 contre la guerre d'Algérie. Cependant, la référence que fait Denis à l'histoire s'avère problématique, d'autant que l'Algérie est alors passée sous silence dans les discours officiels aussi bien que dans les médias, l'art et la littérature, et fait partie du refoulé de la mémoire historique⁵. De son côté, Dominique Viart argue que le milieu des années 1960 inaugure « la séparation des activités littéraires et politiques⁶ » consécutivement aux deux guerres mondiales et à la « défection des modèles idéologiques » propre à la postmodernité.

La défection du politique coïncide bien avec la phase de répression de la mémoire historique dont parle Henri Roussio. En ce sens, Jean Rouaud n'a pas tort d'évoquer un tabou du réel ou du vécu qui serait symptomatique de l'effondrement du système de valeurs dans l'Hexagone et dont les effets se font ressentir ailleurs que chez les écrivains textualistes : « les écrivains étrangers épousant la littérature française étaient priés de poser leurs bagages à la frontière⁷ ».

Les termes par lesquels Denis pose la question de l'engagement reflètent un profond clivage entre la littérature et les autres disciplines. Denis se base sur l'opposition binaire entre engagement en tant que « prise de position politique » (ou « intellectuelle ») et « engagement moral de l'écrivain vis-à-vis de son œuvre ». Denis reprend l'argument de Barthes selon lequel l'engagement est dans la forme, le style, l'écriture : « la responsabilité de l'écrivain, c'est de soutenir la littérature comme un *engagement manqué*, comme un regard moiséen sur la Terre promise du réel⁸ ». Basée sur la narrativité, la notion d'« engagement manqué » oppose ainsi la fiction au réel et la littérature au politique : « tout réside dans la capacité pour l'écrivain de représenter le réel sur un mode allusif [...] d'introduire dans la masse des discours socialisés des failles par lesquelles s'introduisent le doute et le flottement⁹ ». La littérature étant

4. Jean Rouaud reproche à l'œuvre de Robbe-Grillet de ne rien dire de la guerre, d'Auschwitz, d'Hiroshima. Voir *Pour une littérature-monde*, 2007, p. 16.

5. Voir Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre*.

6. Viart note que « Minuit refuse de publier le second roman de Claude Ollier, *Le Maintien de l'ordre* alors qu'il publie au même moment la question d'Henri Alleg et que les écrivains de *Tel Quel* ne cachaient nullement leurs affinités politiques » (2006, p. 188).

7. Rouaud, 2007, p. 20.

8. Denis, 2000, p. 150.

9. *Ibid.*, p. 291.

pensée comme le lieu de la représentation fictionnelle et de l'effet de réel, c'est alors la critique qui aura l'apanage de l'engagement¹⁰. Or, étant donné les problèmes liés à l'émission et à la réception du message, Denis en vient, à l'instar de Sartre, à envisager le débordement du genre littéraire vers des genres et des formes plus populaires comme l'écriture journalistique, mais il fait malgré tout abstraction du travail qu'accomplissent les écrivains sur le genre littéraire et la langue¹¹.

C'est ainsi que Denis concède une plus grande visibilité à ce qu'il nomme « les marges de la littérature » (BD, journaux satiriques, chansons populaires), les « arts mineurs ou moyens (la photographie) » et les « genres populaires ou triviaux (BD, science-fiction)¹² ». Se situant dans le sillage structuraliste d'un engagement à la fois « impossible et nécessaire¹³ », il reconduit la hiérarchie entre les genres littéraires chère à l'institution française, alors que la littérature, depuis les années 1980, procède de plus en plus du mélange des genres et du bricolage textuel et n'hésite pas à incorporer des références mais aussi des modes de représentation empruntés à la culture populaire, aux médias, aux arts visuels ou à d'autres disciplines¹⁴.

Toutefois, Denis concède des exceptions à travers l'exemple de Pierre Mertens, dont « l'œuvre parvient à ménager une place à l'engagement : celle d'un entre-deux ou d'une empreinte indiquant en creux sa présence problématique¹⁵ », ou bien des écrivains comme « Cortázar, Kundera, Vassili Vassilikos, etc. », qui ont vécu l'expérience des « régimes d'oppression » : « de ce fait, ces écrivains ont pratiqué la littérature comme une forme de résistance et ils possèdent sans doute un sens de l'engagement plus grand et plus essentiel que le nôtre¹⁶ ». Il reste cependant dans la

10. Denis cite en exemple Philippe Sollers, Jean-Louis Baudry, Jean-Joseph Goux.

11. Parlant de l'importance de la référence historique dans les littératures dites francophones, Jean-Marc Moura souligne que le roman historique depuis Walter Scott exploite déjà largement l'hétérolinguisme et s'écarte des classifications canoniques. Voir *Littératures francophones*, 1999, p. 133-135.

12. Denis, 2000, p. 294.

13. *Ibid.*, p. 296.

14. Que l'on parle de roman postmoderne, de « nouveau nouveau roman », de *new fiction*, de littératures postcoloniales ou de la diaspora, etc. Voir Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* ; Dominique D. Fisher, *Écrire l'urgence*.

15. Denis, 2000, p. 299.

16. *Ibid.*, p. 298.

perspective où « la littérature l'emporte toujours¹⁷ ». La conception canonique de la littérature sur laquelle Denis s'appuie motive le choix d'un corpus principalement franco-français et s'arrêtant aux années 1980.

Les fictions de l'extrême et la mise en crise de la narrativité

Dès qu'on se tourne vers des littératures qui débordent la définition canonique de la fiction et qui interrogent l'écriture de l'histoire, le rapport de la littérature au politique se pose tout autrement. Réfléchissant sur les fictions de l'extrême et les rapports que celles-ci entretiennent avec l'histoire, Jean-Marie Schaeffer relève deux problèmes à l'origine du clivage entre littérature et politique en Occident : la manière dont on pense la fiction et sa relation à l'histoire. La fiction d'un point de vue littéraire ou historique s'entend toujours au sens de « fiction narrative¹⁸ ». La relation de la fiction à l'histoire se conçoit en référence à la réalité et, par conséquent, en relation avec les notions de vérité, d'erreur et de mensonge :

L'analyse des fictions de l'extrême montre en effet que la situation du statut de la fiction ne saurait être réduite ni à celle de son rapport sémantique au réel, ni à celle de son statut pragmatique (et donc générique), mais qu'il faut toujours interroger son mode opératoire effectif en tant qu'acte énonciatif pris dans une constellation vécue. Autrement dit, au-delà de l'identité statutaire (qu'elle soit logique, pragmatique ou esthétique) de la fiction conçue comme genre défini par des propriétés intrinsèques, se pose la question des fonctionnements opératoires des mises en fiction conçus comme actes énonciatifs contextualisés. Et cette question ne saurait être traitée ni en restant à l'intérieur du couple réalité-fiction, ni en proposant une analyse formelle des énoncés fictionnels. La raison en est que dans notre rapport à la fiction c'est toujours et c'est encore notre positionnement dans le réel (dont la fiction est partie prenante) qui est en jeu¹⁹.

Penser la fiction uniquement à partir de la narrativité et de l'opposition binaire fiction-réel ne permet de rendre compte ni de la fiction, ni de la manière dont la fiction appréhende le réel. La littérature contemporaine de l'Hexagone, comme celle des régions francophones du monde, déconstruit l'adéquation narrativité-fictionnalité, par son travail scriptural

17. *Ibid.*, p. 299.

18. Schaeffer, 2004, p. 163.

19. *Ibid.*, p. 161.

mais aussi, nous le verrons plus loin, par son traitement du genre littéraire ou plutôt par sa traversée continue des genres littéraires, des arts visuels et de disciplines d'origines diverses.

Fictions critiques ou fictions documentaires ?

Dominique Viart propose le terme « fiction critique » pour désigner des littératures qui procèdent à la fois à un retour de la référentialité et à un travail sur la syntaxe²⁰. Ces littératures « témoignent d'une fracture de la civilisation²¹ ». Elles sont pour la plupart de nature autobiographique et se construisent à partir de l'expérience d'un vécu social ou historique. Viart inclut dans la fiction critique des genres comme l'autofiction, les nouveaux nouveaux romans ou les nouveaux romans d'apprentissage²². Des auteurs comme François Bon, Leslie Kaplan, Jean Rouaud, Richard Millet, Pierre Bergounioux et Annie Ernaux réintroduisent le social et l'histoire tout en se détournant du modèle réaliste établi par la tradition romanesque du XIX^e siècle aussi bien que du roman à thèse.

Si les fictions critiques portent un regard critique sur le monde, elles ne se réduisent pas pour autant, selon Viart, au reportage ou au documentaire²³, et elles ne prétendent pas être le « reflet d'une réalité prétendument objective²⁴ ». Elles ne se déplient pas non plus à partir du discours ou du regard d'un narrateur omniscient, mais à partir de

20. Qu'il s'agisse des « torsions et des brisures de la syntaxe » (François Bon) ou d'une « nouvelle écriture blanche » (Leslie Kaplan) (Viart, 2006, p. 186).

21. *Ibid.*, p. 190.

22. Ces textes de nature autobiographique abandonnent la structure des initiations, épreuves et étapes successives propres au *Bildungsroman*, si bien que « le roman d'apprentissage y perd sa nature de roman au profit de celle de récit, et sa structure initiatique au profit d'une appropriation critique de l'expérience » (*ibid.*, p. 194).

23. Viart entend le documentaire comme genre strictement factuel. Or, le documentaire est loin de tenir pour acquise la notion de réel. Comme l'explique Jean-Luc Lioult, la réalité est de deux ordres : « Le premier ordre de réalité "a trait aux propriétés purement physiques, objectivement sensibles des choses", il comprend les "aspects accessibles à un consensus de perception et en particulier à une preuve (ou une réfutation expérimentale, répétable et vérifiable)". Il s'agit du monde des objets et des phénomènes concrets. Le second ordre de réalité, précisément "concerne l'attribution d'une signification et d'une valeur [aux choses]". Il "se fonde sur la communication". Il s'agit du monde en tant qu'il est sans cesse appréhendé, (ré)interprété, organisé par le symbolique » (Lioult, 2004, p. 35-36). La même appréhension du réel se retrouve en photographie.

24. Viart, 2006, p. 180.

la voix des personnages qui rapportent leur expérience : « plus que le réel vu, c'est le réel vécu qui est envisagé, et ce réel tel qu'il se vit ne se comprend qu'à travers le réel tel qu'il se dit²⁵ ».

Emmanuelle Pireyre propose le terme « fiction documentaire », qu'elle emprunte à Jacques Rancière et que celui-ci réserve au domaine du cinéma et à la manière dont des metteurs en scène comme Chris Marker, Jean Rouch, Jean-Luc Godard ou Claudio Pazierna agencent et mettent en dialogue différents types de documents : « dans les fictions documentaires littéraires [...] ce n'est généralement pas la narration qui conduit la progression du texte, mais plutôt le fil de la pensée et la combinaison de données ou de contenus de savoir collectés ici ou là²⁶ ». Dans les fictions documentaires, chez des auteurs comme Enrique Vila-Matas, Jean-Charles Masséra ou Pascal Quignard, la narrativité est loin d'être le centre du genre romanesque :

Ce n'est pas la narration qui conduit la progression du texte, mais plutôt le fil de la pensée et la combinaison des données ou de contenus de savoir collectifs ici et là ; chiffres et statistiques, articles de journaux, observations sur le motif, conseils pratiques, comptes rendus d'associations, savoir et réflexion ethnologiques, scientifiques, architecturaux, politiques, littéraires, etc., le principe organisateur allant de la minimale juxtaposition, copiée, collée au commentaire plus ou moins englobant²⁷.

La fiction documentaire envisage le roman non plus à partir de la narrativité, mais à partir de ses ruptures et de l'agencement des structures narratives et de la forme. Selon Pireyre, cet assemblage de matériaux hétérogènes ne vise pas à créer un effet de réel, mais plutôt à traiter le réel comme problème.

Le réel, comme dans le film documentaire, ne s'entend plus en tant que donnée objective, quantifiable ou mesurable, mais en tant que donnée médiatisée. Dans le film documentaire, « le réel n'est transmissible que s'il passe par la subjectivité d'un auteur, qui façonne et invente son usage du monde²⁸ ». Dans la fiction documentaire, le réel est médiatisé par l'expérience d'un vécu, que ce vécu soit pris en charge par l'auteur ou par l'intermédiaire de personnages-narrateurs qui peuvent se présenter comme ses doubles. *La femme sans sépulture* et *La disparition de la langue*

25. *Ibid.*, p. 187.

26. Pireyre, 2007, p. 123.

27. *Ibid.*

28. Lioult, 2004, p. 25.

française d'Assia Djebar ou *L'immense fatigue des pierres* de Régine Robin exploitent ce procédé à souhait. Je reviendrai plus loin sur ces textes qui débordent la fiction documentaire telle que l'entend Pireyre de par leur interrogation sur l'écriture de l'histoire et la langue.

Les fictions critiques et les fictions documentaires font bien appel à l'expérience et interrogent le réel à partir de la forme et du contenu, mais elles sont loin de constituer des genres à part, si bien que l'on peut s'interroger sur la nécessité de nommer de nouvelles catégories ou de nouveaux genres ou sous-genres littéraires pour désigner le rapport que la littérature entretient avec le politique. Moins symptomatique d'une crise de la littérature, comme l'invoquent Rouaud et Le Bris, le retour de la littérature transitive ne permettrait-il pas plutôt de réévaluer la place qu'occupe la littérature dans la contemporanéité ?

La littérature et le réel en contexte québécois

Les littératures que Rouaud et Le Bris identifient comme littératures-mondes s'inscrivent aussi dans un vécu et un réel, et elles procèdent d'un engagement dans la langue ou d'un « langage²⁹ ». Ces littératures, tout en travaillant la langue française, témoignent de l'histoire, de la géopolitique actuelle et d'une écologie du réel, comme l'entendait déjà Pierre Nepveu il y a une vingtaine d'années. Or, si *Pour une littérature-monde* inclut des auteurs québécois comme Jacques Godbout et néo-québécois comme Dany Laferrière et Wajdi Mouawad, le manifeste ne fait nulle part mention de la critique au Québec. Nepveu a montré que l'étroite intrication du réel et de l'imaginaire, ou du réel et de la folie, dans la littérature (post)québécoise³⁰ met en signe un réel pluriel, mouvant et éclaté. Le ludique, l'ironie, le carnavalesque et le burlesque en sont les manifestations. Lise Gauvin avance par ailleurs qu'une relecture de la littérature et de la critique à partir de l'héritage rabelaisien permettrait d'établir un lien entre littératures hexagonales et dites francophones et d'ouvrir un autre regard sur les littératures qui façonnent la langue française à partir d'un « langage ».

29. Gauvin, 2004, p. 259.

30. Selon Nepveu, la littérature préquébécoise était déjà postquébécoise, « ce qui signifie non pas une négation du "québécois", mais sa mise en abyme, son épuisement, sa catastrophe créatrice... la plongée de la québécutude dans la négativité, dans un espace culturel ironique et ludique, où la distance et le dépaysement ne cessent de faire sens et de perdre le sens, simultanément » (1999, p. 16).

Les littératures qui rompent le « pacte langue-nation » et dont parle Le Bris relèvent bien de « l'intranquillité ».³¹ La violence textuelle chez Lyonel Trouillot et Wajdi Mouawad en offre des exemples paroxystiques. La langue d'écriture pour Mouawad prend l'allure d'une guérilla : « j'ai attrapé le premier objet qui pouvait, un tant soit peu, ressembler à une kalachnikov, et ce fut un crayon Pilote V5. Les mots allaient devenir des cartouches ; les phrases, les chargeurs ; les acteurs, les mitrailleuses³² ». Pour Trouillot, l'écriture en français se dénoue dans une tension entre universalisme français, métissage³³ et mondialisation. L'« tranquillité » n'œuvre pas seulement sur le plan de la langue ou de la pratique scripturale, mais tout autant dans « la pluralité des genres et des formes³⁴ ». Mouawad est, quant à lui, cinéaste, écrivain et dramaturge. *Seuls* porte en sous-titre « Chemins, textes, et peintures ». Ce texte polymorphe met en dialogue le théâtre, la poésie, la peinture flamande, la peinture corporelle, les projections vidéo, le cyberspace, et procède à une véritable déconstruction du texte de théâtre et de l'écriture scénique.

Les auteurs auxquels Le Bris et Rouaud en appellent dans leur manifeste écrivent dans la traversée des genres : entre le roman, la poésie et le conte ; entre l'écriture, l'oralité et la théâtralité ; entre la littérature, l'histoire, l'enquête et le témoignage. Ce faisant, dans leur tentative de reconstruction de la mémoire historique, ils n'hésitent pas à exploiter les figures de l'excès, de la dérision, ou encore une esthétique de type « réaliste-magique » dont on parle peu en France³⁵.

Dans la littérature québécoise, le jeu entre l'imaginaire et le réel a très tôt mis à l'épreuve « les valeurs universelles instituées par le nationalisme et le catholicisme³⁶ ». Dans les années 1960 et 1970, la littérature québécoise entre dans un discours apocalyptique, au sens où l'entend Derrida et avec toutes les ambiguïtés que ce discours comporte sur la

31. Lise Gauvin entend par « tranquillité » « une pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est une pratique du soupçon » (2004, p. 259) et qui s'appuie sur une situation vécue, donc un réel, et relève d'« un engagement dans la langue, d'un langage » (*ibid.*).

32. Mouawad, 2007, p. 177.

33. « Le mot "métissage" peut couvrir ou masquer des réalités différentes. Son usage excessif peut relever du camouflage idéologique et du déni de ses origines : la conquête et le viol » (Trouillot, 2007, p. 200).

34. *Ibid.*, p. 202.

35. Cette tendance est fortement marquée dans les littératures (issues) du Maghreb, de l'Afrique subsaharienne et de la Caraïbe. Voir Annani (2004).

36. Voir Nepveu (1999, p. 21).

vérité, la fin comme vérité et « la fin comme un commencement³⁷ ». Ce discours permet d'énoncer le « nous » mais aussi, du même coup, le sujet québécois comme « sujet-catastrophe, dont le mode d'être serait justement la rupture permanente, la fragmentation vécue dans la plus profonde ambivalence comme désastre-crédation, comme éternel retour du même dans l'hyper-altérité³⁸ ».

Nepveu cite les exemples de Nicole Brossard, de Yolande Villemaire et de Jacques Poulin et rattache par ailleurs le discours apocalyptique à l'« imaginaire diasporique ». Les tensions entre le diasporique et l'apocalyptique imprègnent particulièrement l'œuvre de Marie-Claire Blais dans sa forme et son contenu depuis *David Sterne*. Ce roman polyphonique écrit à la limite du poème et de la ballade est hanté par la guerre et par la perspective d'un holocauste nucléaire. Et c'est bien à contre-courant de l'oubli que Marie-Claire Blais entend écrire : « ce que nous avons tendance à oublier, ces cendres de l'Histoire, Nagasaki, Hiroshima qui répandent sur les têtes, autour des visages, une même odeur de soufre, un halo de terreur³⁹ ». Les références à l'histoire contemporaine, aux multiples guerres, génocides, écocides, famines, épidémies, rapportés dans les journaux et à la télévision, prennent encore plus d'ampleur à partir de *Visions d'Anna*. Dès lors, la phrase s'étire au point où la voix narrative devient difficilement localisable, mêlant de plus en plus narrateur et personnages-narrateurs. Avec *Soifs*, *Foudre*, *Augustino*, la pratique scripturale se nomadise à l'excès ; la phrase s'allonge dans la démesure et la division en chapitres disparaît. Cette série s'inscrit dans un réel globalisé, délocalisé, de plus en plus traumatique. Le réel, chez Marie-Claire Blais, est bien d'ordre apocalyptique, mais il est aussi matière à fiction, travail sur la fiction et matière à mémoire.

Régine Robin et l'ingérable mémoire historique

L'immense fatigue des pierres traite de l'holocauste et de la mémoire saturée. Ce texte profondément discontinu, assemblé en plateau, se présente comme une série de nouvelles (ou comme la réécriture obsédante de la même nouvelle) dont le déroulement suit les arrêts, les reprises, les accrocs de la démarche anamnésique. Il met en scène des personnages-narrateurs, ou plutôt des voix déconnectées de leur origine et hantées par le drame de l'holocauste, le trop-plein et l'absence de mémoire.

37. *Ibid.*, p. 157.

38. *Ibid.*, p. 158.

39. Blais, 2002, p. 85-86.

Ces voix s'avèrent toutes être des doubles de Régine Robin, elles se disséminent en Nancy Nibor, Michael Himmelfarb, Pamela Wilkinson, Machin Chouette, Trucmuche...

Marqué par l'inénarrable, l'ingérable de la mémoire historique, ce texte se déplie au carrefour de l'historiographie, de la biofiction, des arts visuels, des médias et du cyberspace. Dans la nouvelle « L'immense fatigue des pierres », qui donne son titre au recueil, Robin met en scène deux personnages-narrateurs, une mère et une fille, qui ne peuvent ni se rencontrer ni se raconter. Elles sont déterritorialisées d'un point de vue géopolitique et linguistique. La mère a quitté la France pour s'installer à New York, mais elle vit constamment dans le transit, dans les aéroports, du fait de sa profession (elle écrit des best-sellers en anglais) mais aussi de son histoire. La fille a quitté la France à l'âge de 17 ans pour s'installer en Israël, mais déçue par son rêve de la judaïté et par le sionisme, elle opte pour Montréal. Les deux personnages se situent dans un rapport d'inquiétante étrangeté par rapport à la langue d'origine, le yiddish, mais aussi le français, et c'est Montréal qui leur convient le mieux, car elles y sont à la fois en position de « dans » et de « hors ». C'est cette double position qui leur confère un ancrage identitaire, à vide :

il y a une fragilité de la langue, comme un tissu qui se défait, et cela leur rappelle étrangement les vieux qui parlaient yiddish avec le sentiment que ce n'était pas tout à fait un dialecte, un jargon, une mélangue et qu'il fallait être juif pour comprendre qu'on n'avait pas de langue à soi, [...] qu'il fallait faire, sans nostalgie des racines, dans *De profundis*, c'était traverser les langues comme d'autres traversent les miroirs⁴⁰.

Alors que la fille questionne sa mère sur la disparition de leur tante Magnalé (à l'âge de 17 ans) et celle de Pépé au Vel d'Hiv en 1942, en vue de reconstruire l'histoire, la mère reste ancrée dans un passé forclos. Le récit de la déportation et de l'holocauste ne peut s'énoncer, si ce n'est par ce que Robin-narratrice nomme « un détournement de fiction » : un zappage d'un genre à l'autre, d'un mode de représentation à l'autre, de la fiction au factuel (la biofiction, l'historiographie, la photographie). Qu'il s'agisse de signes linguistiques ou de signes visuels, la narratrice se heurte à la disjonction entre le signe et le référent :

Mémé portait souvent en broche une photo de Magnalé. Un visage sévère à peine souriant très fin, avec des tresses trois fois roulées au-dessus de la tête. J'aimais Magnalé. Je vivais de ce regard, je

40. Robin, 1999, p. 47-48.

l'imaginais jeune adolescente, rêvant d'épouser un membre de la Shomer Hastair pour fuir l'atmosphère étouffante de la maison. J'étais obsédée par sa mort, à Treblinka⁴¹.

La photo de Magnalé infirme l'adhésion de l'objet à son référent. Comme Barthes devant « La photographie du jardin d'hiver », la photo de sa mère en tant que mère-enfant, la narratrice « se trouve inopinément plongée devant un passé qu'[elle] ne connaît pas : non pas l'ancien présent du ça a été, mais le passé⁴² ». On a affaire à un passé déconnecté du présent ; « “la photographie du jardin d'hiver” rompt avec la logique de la succession temporelle autant qu'avec celle de la ressemblance, c'est-à-dire avec l'ensemble de la conception barthésienne de la photographie⁴³ ».

Mais là où la ressemblance dysfonctionne ou s'avère dissonante entre l'enfant (jamais connue) et la mère (connue) chez Barthes, la possibilité même de la ressemblance pour la narratrice de « L'immense fatigue des pierres » est évacuée, parce qu'il n'y a plus, il n'y a même jamais eu pour elle de référent, de « ça a été ». Le référent disparu, mort, évacué, ne peut être pour elle que de l'ordre de l'à-peu-près, du « ça aurait été ». Magnalé ressemble à sa mère, et à Mémé. La valeur de témoignage de la photo est mise en doute, car il y a ici une rupture dans l'ordre du représentable, du familier, du réel. On se situe dans le contexte d'une histoire traumatique, où se joue l'effacement de l'événement aussi bien que de sa trace. La photo renvoie à une image, ressemblante, mais autre, la mère, puis Mémé, « elle s'inscrit dans une série sans origine définie, toujours déjà perdue dans la chaîne sans fin des copies et des copies de copies. Le monde s'évanouit dans cette série, le doute s'installe, et les limites se brouillent entre le vrai et le faux⁴⁴ ». On ne peut reconstruire l'histoire. On recommencera ainsi à chaque fois la narration, à chaque section de ce roman, ou à chaque nouvelle, en déplaçant et en changeant à l'infini les personnages, leur position, leur rôle, leur nom.

Assia Djebar: «une approche documentaire»

Chez Assia Djebar, on a affaire à une situation linguistique et socioculturelle marquée par les stigmates de la colonisation et de l'obstruction de la parole d'origine (l'arabe dialectal et le berbère) et hantée par l'urgence de

41. *Ibid.*, p. 36.

42. Rouillé, 2005, p. 285.

43. *Ibid.*, p. 286.

44. *Ibid.*, p. 203.

trouver une écriture apte à mettre en mots l'imprésentable de la mémoire historique et à ouvrir un espace d'écoute. Djebbar en appelle constamment à la littérature, aux témoignages oraux de femmes qui ne peuvent pas écrire, et de plus en plus depuis *Le blanc de l'Algérie*, à des entretiens recueillis auprès et autour de ceux qui ne peuvent plus écrire, les morts ou les présumés disparus. Ce qui compte, c'est moins le côté factuel ou fictif des énoncés des entretiens que les modes de représentation par lesquels ils sont livrés : paroles spectrales, transmuées, silences. L'intérêt du témoignage réside moins dans la narrativité que dans les agencements et les ruptures du dire que livrent le langage corporel, les brisures de rythme et les silences. L'écriture djebbarienne sert ainsi de point d'accroc à un discours historique bloqué par le poids de ses refoulés.

Pour Assia Djebbar, la fiction est à même de rivaliser avec le document et la littérature avec l'histoire. Dans *La femme sans sépulture*, Djebbar opte pour le format roman tout en insistant dans l'avertissement sur le « souci de fidélité historique » avec lequel les faits de la vie et de la mort de Zoulikha sont rapportés. Loin de présenter *La femme sans sépulture* comme un roman historique canonique, elle ajoute qu'elle use à souhait de la « liberté romanesque » et que ce recours à la fiction permet de mieux saisir « la vérité de Zoulikha⁴⁵ ». C'est aussi dans ces conditions, à la limite du fictif et du factuel, que le roman est censé suivre « une approche documentaire ».

Dans *La disparition de la langue française*, la démarche anamnésique permet de repenser les rapports de la littérature à l'histoire, bien que Djebbar ne revendique pas, comme dans *La femme sans sépulture*, une valeur documentaire. Pourtant, la dédicace de *La disparition de la langue française* : « A Djaffar L. dont l'amour pour la Casbah m'a inspiré ce roman » introduit un doute quant au statut du contrat de fiction. Djaffar L. n'est pas sans évoquer Djafar Lhadi, le personnage que Yaceef

45. On trouve la même tendance dans l'avertissement d'*Un dimanche à Kigali* de Gil Courtemanche : « Ce roman est un roman. Mais c'est aussi une chronique et un reportage. Les personnages ont tous existé et presque dans tous les cas j'ai utilisé leur véritable nom. Le romancier leur a prêté une vie, des gestes et des paroles qui résument ou symbolisent ce que le journaliste a constaté en les fréquentant. C'est pour mieux dire leur qualité d'hommes et de femmes assassinés que j'ai pris la liberté de les inventer un peu. Quant aux responsables du génocide, ils ont conservé dans ce livre leur véritable identité. Certains lecteurs mettront sur le compte d'une imagination débordante quelques scènes de violence ou de cruauté. Ils se tromperont lourdement. Pour en avoir la preuve, ils n'auront qu'à lire les 700 pages de témoignages recueillis par l'organisme africain African Rights et publiés en anglais sous le titre de *Rwanda: Death, Despair and Defiance* (African Rights, Londres, 1995). »

Saadi incarne dans *La bataille d'Alger*. Or, Yaceef Saadi n'était pas un acteur professionnel, mais un militant du FLN qui jouait son propre rôle dans ce film. Ce film refuse par ailleurs toute qualité de documentaire⁴⁶. Bien que ne faisant explicitement appel à aucune séquence de *La bataille d'Alger*, *La disparition de la langue française*, par le biais de cette dédicace, annonce un principe d'écriture où, comme dans *La femme sans sépulture*, la fiction se fait le support d'une réécriture de l'histoire et du document.

Livrant trace d'une parole longtemps forclose, comme Assia Djébar, ou bien encore esquissant une histoire impossible à réécrire comme Régine Robin, cette littérature, en mettant en dialogue fiction et expérience, pose la question de la place du témoignage et du discours de l'Autre aussi bien que des traces mnésiques dans les discours historiques. Sorte de métafiction historiographique où la mise en scène de l'histoire prend tour à tour des masques graves, critiques ou ludiques, cette littérature, dans la traversée continue des frontières entre les genres et les disciplines d'origines diverses, s'ouvre sur une demande d'anamnèse.

Bibliographie

- ANNANI, Stella, « Le réalisme magique dans la littérature maghrébine », dans Charles Bonn (dir.), *Échanges et mutations littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 97-105.
- BLAIS, Marie-Claire, *David Sterne*, Montréal, Boréal Compact, 1995 [1967].
- BLAIS, Marie-Claire, *Des rencontres humaines*, Notre-Dame-des-Neiges, Les Éditions des Trois-Pistoles, 2002, p. 85-86.
- BLAIS, Marie-Claire, *Visions d'Anna ou le vertige*, Montréal, Stanké, 1982.
- COURTEMANCHE, Gil, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal, 2002 [2000].
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000.
- DJEBAR, Assia, *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.
- DJEBAR, Assia, *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

46. *La bataille d'Alger* se situe dans la tradition du cinéma néoréaliste ; malgré les documentations historiques, française et algérienne, sur lesquelles le metteur en scène et le scénariste se sont appuyés, ceux-ci se défendent du contrat de vraisemblance en indiquant qu'aucune bande d'actualité n'a été utilisée. Le film tourné en noir et blanc imite le grain des photogrammes utilisés dans les reportages télévisés. Le nom des militaires de l'armée française a été aussi modifié. Le film n'en a pas moins été reçu comme un documentaire, une première fois censuré peu après sa sortie en France, une deuxième fois, symboliquement, comme un témoignage sur le terrorisme en Algérie et la torture par le Pentagone après les attentats du 11 septembre.

- FISHER, Dominique D., *Écrire l'urgence*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- GAUVIN, Lise, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.
- LE BRIS, Michel, et Jean ROUAUD, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- LIOULT, Jean-Luc, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004.
- MOUAWAD, Wajdi, « Je t'embrasse pour finir », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 175-195.
- MOUAWAD, Wajdi, *Seuls. Chemin, Texte et peintures*. Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].
- PIREYRE, Emmanuelle, « Fictions documentaires ». *Devenir du roman. Inculte/Naïve*, 2007, p. 121-137.
- ROBIN, Régine, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1999.
- ROUILLE, André, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.
- ROUSSO, Henri, *Le syndrome de Vichy*, Paris, Seuil, 1987.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « À propos de "Le témoignage, entre autobiographie et roman" : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Art, création, fiction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, p. 153-161.
- STORA, Benjamin, *Imaginaires de Guerre*, Paris, La Découverte, 1997.
- STORA, Benjamin, *Le transfert d'une mémoire : de l'Algérie française au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999.
- TROUILLOT, Lyonel, « Langues, voyages et archipels », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 197-204.
- VIART, Dominique. « "Fictions critiques" : La littérature contemporaine et la question du politique », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meiroz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 185-204.

Bernard
SALVA

Artiste et universitaire français. Metteur en scène et professeur de jeu au Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta. Il a terminé en 2009 un mémoire de maîtrise en études canadiennes sur Wajdi Mouawad intitulé Mouawad, un nouvel engagement de la scène au XXI^e siècle.

Frédéric
BOILY

Il est professeur de science politique au Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta. Il est un spécialiste de la droite et du populisme au Canada et au Québec, sujets sur lesquels il a publié de nombreux articles.

La question du politique dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Wajdi Mouawad fait partie de cette nouvelle génération d'auteurs dits « immigrants » qui, depuis une dizaine d'années, ont fait irruption sur la scène théâtrale québécoise. Depuis les années 1990, le théâtre immigrant s'est en effet mérité un statut qui n'est plus celui d'un « théâtre folklorique, exotique, ghettoisé », mais bien celui d'un genre théâtral à part entière qui a une place à lui dans le paysage culturel et social québécois¹. Né à Beyrouth, Wajdi Mouawad est « Libanais par son enfance, Français par sa façon de penser, et Québécois par son théâtre² ». Devenu l'un des dramaturges les plus connus à l'extérieur du Québec, il voit

-
1. Pierre L'Hérault, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal/Halifax, XYZ éditeur/Dalhousie French Studies, 1997, p. 153.
 2. Estelle Savasta, « Postface », dans *Scorched*, trad. Linda Gaboriau, Playrights Canada Press, 2005, p. 84.

les honneurs pleuvoir sur lui : après avoir reçu l'Ordre du Canada, il a été invité, à l'été 2009, à présenter ses pièces à Avignon, la Mecque du théâtre, où il s'est attiré d'élogieuses critiques.

Se situant au carrefour de la littérature migrante et d'une approche où le texte et le message ont toute leur importance, Mouawad est revenu à un classicisme théâtral, c'est-à-dire à un théâtre de la parole. À cet égard, dans la préface de sa pièce *Willy Protogoras*, il écrit, en parlant de l'influence que Kafka a exercée sur lui, qu'il a « troqué [sa] langue et [sa] peau, [sa] race et [son] corps, n'en conservant que le cri³ ». Au-delà du caractère novateur ou non de son approche théâtrale, nous allons nous pencher sur une autre dimension de son œuvre, à savoir son caractère politique ainsi que le statut d'intellectuel de Mouawad.

Ce que nous voulons en effet explorer ici, c'est la dimension politique que nous croyons pouvoir déceler chez lui. Certes, de prime abord, l'œuvre de Mouawad ne se présente pas comme étant politique, comme du reste celle de nombreux auteurs de cette génération. En ce sens, lui et bien d'autres ne seraient que le reflet d'une société québécoise qui, peinant à s'autodéterminer, se serait repliée sur elle-même. Or, nous croyons que cette façon de voir les choses se révèle réductrice, qu'elle ne rend pas justice à l'approche de certains auteurs qui, comme Mouawad, parlent bien du politique – mais à leur façon – et que cette approche se veut en rupture avec celle des générations précédentes.

Dans une première section, nous allons voir quels sont les rapports du théâtre avec le politique. Par la suite, dans la seconde section, nous pourrions montrer en quoi le théâtre de Mouawad, même si le politique n'y paraît pas prédominant, se révèle bien à sa manière une façon d'interroger le politique, voire de revendiquer un discours politique pleinement assumé, en particulier grâce au thème de la guerre qui se révèle omniprésent dans des pièces comme *Incendies*, *Littoral* et *Forêts*.

Théâtre et politique

Il est commun de rappeler que les arts sont marqués par leur temps. Comme le soulignait l'historien Tony Judt, dans un article écrit au moment de la réception du prix Hannah-Arendt, la mort qui a traumatisé les Européens pendant la Première Guerre mondiale a laissé une marque

3. Cité par Sophie Létourneau, « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* », *L'annuaire théâtral*, n° 41, printemps 2007, p. 157.

qui a labouré en profondeur la conscience européenne de l'après-guerre. En ce sens, la production artistique de cette époque, soit l'après-1918, se veut un reflet de ce traumatisme collectif : « *The pætry, fiction, cinema, and art of interwar Europe were suffused with images of violence and death, usually critical but sometimes nostalgic (as in the writings of Ernst Jünger or Pierre Drieu La Rochelle)*⁴. » L'art comme expression d'un traumatisme collectif : voilà assurément un cliché, mais comment ne pas penser que le célèbre film de Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari* (1919), se veut un sombre tableau de l'état psychique de l'Allemagne d'après-guerre et qu'il est une sinistre annonciation du nazisme ?

Cette interdépendance entre arts et société nous entraîne à nous interroger sur le caractère politique des arts, dont le théâtre qui est le sujet qui nous préoccupe ici. Dans quelle mesure le théâtre peut-il être politique ? De toute évidence, bien des productions scéniques ont un caractère explicitement politique en raison du message véhiculé par le texte. D'autres vont cependant plus loin en parlant du théâtre comme d'un art presque nécessairement politique. Certains théoriciens de la question théâtrale avancent qu'il en est bien ainsi. Par exemple, Augusto Boal voit tout simplement dans le théâtre un instrument de libération des opprimés⁵. À ses yeux, le théâtre est donc nécessairement politique. Bernard Dort affirme lui aussi que le théâtre serait dans son être même – c'est-à-dire « ontologiquement » – politique.

Plutôt que de se demander comment le théâtre peut être politique, ne vaudrait-il pas mieux réfléchir au fait qu'il l'est, en quelque sorte, ontologiquement ? Et parler d'une vocation politique du théâtre. Ainsi, la question ne serait plus de savoir quelle peut être, dans des circonstances données, l'efficacité de telle ou telle œuvre dramatique, mais d'établir clairement la dimension politique qui est celle de tout grand théâtre – quitte à évaluer, par la suite, comment auteurs et metteurs en scène, aujourd'hui, acceptent ou refusent une telle dimension⁶.

Ainsi comprise, la nature même du théâtre serait d'être politique, et la question n'est pas tant de savoir si le message véhiculé par telle ou telle pièce est politique ou si tel ou tel auteur ou metteur en scène se veut un auteur politique. La question serait plutôt de savoir si un auteur

4. Tony Judt, « The "Problem of Evil" in Postwar Europe », *The New York Review of Books*, vol. 55, n° 2, 14 février 2008, p. 33.

5. Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, New York, Theatre Communications Group, 1985.

6. Bernard Dort, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 233.

est prêt à accepter la nature politique du théâtre et jusqu'à quel point il laisse libre cours à cette dimension dans son théâtre. Et lorsqu'une œuvre ne l'est pas, c'est-à-dire lorsqu'un auteur met un frein à cette dimension, elle deviendrait presque contre nature.

Mais encore faut-il préciser que le politique ne doit pas ici s'entendre comme un projet qui crée une union des volontés autour d'une cause commune. Cette fonction politique du théâtre consisterait à proposer un spectacle qui montre les divisions inhérentes à la société. Chez Brecht, par exemple, le théâtre est là pour faire voir un conflit et non le résoudre : « Il ne fait au contraire qu'apparaître en clair : c'est un conflit politique⁷. » Ainsi envisagée, la pièce n'a pas à livrer un message, mais à révéler les conflits sur lesquels la société repose et à comprendre que le réel ne peut être épuisé dans des solutions toutes faites. Il ne s'agit donc pas d'adhérer à un message politique ou de le refuser quel qu'il soit, mais de faire voir le conflit pour en prendre conscience. Comme le disait Brecht : « Le bon théâtre n'unit pas son public. Il le divise⁸. » En somme, lorsque le théâtre fait voir les conflits qui sont à l'œuvre au sein d'une société, il parvient à remplir sa fonction politique.

N'est-ce pas d'ailleurs cette même voie que semble privilégier le dramaturge britannique, Howard Barker, lorsqu'il écrit que le théâtre politique à l'ère de « l'État autoritaire » n'a plus pour fonction de susciter une adhésion mais de susciter un questionnement, c'est-à-dire de « s'occuper de la conscience à un niveau plus profond⁹ » ?

L'obligation du dramaturge devient une obligation, non pas de prise de position politique (la nécessité évidente du socialisme, etc., la nécessité évidente du bien-être, du changement, de la gentillesse, etc.) mais une obligation envers sa propre imagination. Sa fonction devient, non pas celle d'éduquer en raison de sa connaissance politique supérieure (qui pourrait y croire ?), mais d'amener à un conflit moral grâce à la supériorité de son imagination. Il ne modèle pas sa pensée sur une idéologie, mais la laisse parcourir librement un paysage dans lequel il doit lui-même faire l'expérience de l'insécurité en exposant sa propre moralité, sa propre politique, au risque de leur faire subir des dommages en chemin¹⁰.

7. *Ibid.*, p. 244.

8. *Ibid.*, p. 246.

9. Howard Barker, « La politique au-delà de la politique », *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2006, p. 63.

10. *Ibid.*, p. 64.

On pourrait alors dire que la fonction du théâtre n'est plus d'être politique au sens traditionnel du terme et qu'elle devient métapolitique dans la mesure où cela signifie qu'il y a une dimension où le politique se trouve au-delà de la politique partisane. Dans ce contexte, le travail le plus important – le plus politique devrions-nous dire – doit d'abord se faire sur le plan de l'auscultation de la conscience d'aujourd'hui pour en percevoir les mystères afin d'en dégager le sens, mais celui-ci ne sera pas arrimé à un projet politique particulier. Ainsi compris, le politique, comme nous allons maintenant le voir, traverse l'œuvre de Mouawad.

Wajdi Mouawad : un artiste engagé au XXI^e siècle

Selon Josette Féral, l'évolution de la dramaturgie québécoise dans les années 1980 est celle d'une dépolitisation du discours théâtral. Cette dépolitisation fait en sorte que, dans les années 1990, le théâtre devient « totalement apolitique¹¹ ». Féral avance que le théâtre du Québec des années 1990 a bel et bien liquidé la « quête d'une identité nationale » et que le théâtre s'est limité à la dimension esthétique et aux questions existentielles¹². Et le second échec référendaire, en 1995, ne viendrait que conforter une tendance déjà bien ancrée dans les créations théâtrales, qui demeurent intimistes, postmodernes et apolitiques.

Certes, quelques productions théâtrales, reconnaît Féral, laissent voir que leurs auteurs ont à cœur de faire œuvre sociale, de « déranger » et, pour les plus ambitieux, de « proposer une vision du monde¹³ ». On peut penser, entre autres, à Serge Denoncourt qui, se réclamant d'une « parole publique », explique qu'il veut non pas changer le monde mais mieux le comprendre. Politique donc, mais au sens faible du terme, car « [c]e politique aux contours flous n'a rien à voir avec les grands combats idéologiques de la décennie qui précède¹⁴ ». Par exemple, les représentations de la crise d'Octobre se seraient faites plus sages, c'est-à-dire moins engagées¹⁵.

11. Josette Féral, « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 238.

12. *Ibid.*, p. 238.

13. *Ibid.*, p. 239.

14. *Ibid.*

15. À propos des pièces qui, dans les années 1990, ont pour sujet la crise d'Octobre, Dominique Lafon écrit : « Le théâtre engagé, qui d'ordinaire anticipe ou exacerbe l'événement dont il s'inspire, manifeste ici une sorte de désengagement et refoule

Quant au théâtre immigrant, comme celui de Marco Micone ou encore celui de Mouawad, il serait lui aussi marqué du sceau de l'apolitisme. Il s'agirait certes de productions scéniques marquées par la mémoire douloureuse des traumatismes passés où sont présentés des « personnages [n'ayant] d'autre issue que la folie, le suicide ou le retour au pays d'origine¹⁶ ». La pièce *Journée de noces chez les Cromagnons*, où la guerre du Liban est omniprésente tant dans le bruitage (sirènes, bruits de bombardements, tirs) que dans le personnage joué par Mouawad qui revient de la guerre couvert de sang, serait représentative de cette tendance. Bref, la pièce met en scène le « lien mémoriel » qui continue d'exister avec le pays d'origine¹⁷. Le moteur du théâtre immigrant serait le « sentiment de déracinement culturel » qui, combiné à la « nostalgie de l'appartenance », aurait produit un théâtre illustrant les nouveaux visages de la société québécoise, mais aussi un théâtre dépolitisé.

Ainsi, le théâtre de la décennie précédant le nouveau millénaire serait à l'image de l'épuisement des grands récits d'émancipation : un théâtre dévitalisé sur le plan politique, émasculé dans sa capacité de fournir un discours critique sur la société québécoise. Celle-ci ayant cessé de lutter pour sa reconnaissance politique, le théâtre serait le reflet de cette démission collective. En d'autres termes, après un théâtre résolument engagé sur les chemins du politique, s'imposent des productions théâtrales qui s'en écartent pour emprunter les chemins, forcément secondaires, de la non-implication, bref de l'apolitisme.

Pourtant, il nous semble que le théâtre de Mouawad n'est pas qu'un théâtre dominé par une pure recherche esthétique. Dans ce paysage de la scène contemporaine où est souvent évoquée la crise ou la remise en question de la fonction politique du théâtre, Mouawad représente, à notre sens, un nouvel engagement au XXI^e siècle. Son œuvre et son action, principalement ces dernières années, dessinent le portrait d'un homme certes profondément attaché à sa liberté poétique mais revendiquant aussi un statut d'intellectuel et de dramaturge d'un théâtre de combat, théâtre qui se refuse néanmoins à toute adhésion idéologique. La reconnaissance de cet engagement semble s'affirmer de plus en plus nettement, puisque le journal *Le Monde*, pour ne citer que lui, titrait récemment, à la suite de

un événement qui, par ailleurs, figure dans le discours collectif, qu'il soit politique ou historique, comme un objet de réprobation. » « Mémoire en coulisses : les dramaturgies d'Octobre », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 11, n° 1, automne 2002, p. 17

16. Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 156.

17. *Ibid.*, p. 157.

la nomination de Mouawad comme artiste invité au Festival d'Avignon : « Wajdi Mouawad, un théâtre géopolitique et méditerranéen au Palais des Papes¹⁸ ». Nous qualifierons cet engagement de *position éthique* ou citoyenne plutôt que de *position politique*, parce qu'il implique un état de vigilance plutôt qu'une volonté de résoudre ou un désir de changement, contrairement à la majorité de la scène engagée du xx^e siècle. Il n'est pas innocent que dans son livre d'entretiens avec Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur*, l'artiste libanais se réfère à *Antigone*, pièce pouvant être considérée comme une des matrices du théâtre politique, pour définir sa position :

Antigone ne voulait pas changer Créon, elle voulait, je pense, rappeler à Créon combien est fragile la notion d'humanité. Elle cherchait à lui rappeler qu'en interdisant une sépulture à un homme, il cessait d'être humain selon la conception profonde qu'en faisaient les penseurs grecs. Antigone pressentait, pourrait-on dire, les massacres du xx^e siècle [...]. Je trouve la position d'Antigone la plus belle qui puisse être, car, ne cherchant pas le changement, elle devient vigie¹⁹.

Ainsi l'artiste libano-canadien a-t-il longuement hésité au moment d'écrire *Incendies*, une des pièces phares de ce nouveau théâtre politique, à mettre des noms de lieux qui identifieraient clairement le Liban dans cette pièce. Il a finalement choisi de ne pas le faire, afin que le poétique ait le dernier mot sur le purement politique et pour ne pas être enfermé trop aisément dans la catégorie « théâtre à thèse ». Plus exactement, Mouawad semble soucieux d'affirmer un théâtre à la fois magique, par son affirmation poétique, et citoyen, théâtre sans mots d'ordre si ce n'est celui, capital à ses yeux, de l'éveil et du sens. Ce théâtre civique réagit face à une société québécoise jugée trop souvent apathique politiquement ou ancrée dans un passé de consolation, et se positionne également à rebours de la production de l'avant-garde théâtrale des trente dernières années, définie récemment par Hans-Thies Lehmann comme postdramatique. Par là, Lehman veut dire un théâtre qui privilégie le plus souvent l'éclatement du récit, l'ambiguïté, et dont la tonalité est sombre et nettement sardonique²⁰. À l'inverse, l'engagement de Mouawad nous offre un théâtre dépassant l'intime et le territorial québécois, largement ouvert sur un monde en guerre, principalement moyen-oriental, mais

18. <<http://claudialucia.blog.lemonde.fr/2009/04/27/avant-programme-du-festival-davignon-2009/>>.

19. Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005, p. 43.

20. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 13.

aussi une dramaturgie qui refuse tout cynisme et toute tentation nihiliste. L'artiste libano-qubécois nous semble proposer une foi nouvelle, une foi en « l'improbable », comme la qualifie le sociologue Edgar Morin²¹, une foi qui passe par un retour aristotélicien au récit et aux personnages, une foi ébranlée depuis l'apparition du théâtre de l'absurde. Le statut d'exilé de Mouawad, enfant de la guerre du Liban devenu objet d'un double exil français puis québécois, nous paraît aussi être un élément constitutif de ce théâtre engagé.

L'intellectuel exilé, un *outsider* naturel

Mouawad se place tout d'abord dans la position naturelle de l'*outsider*, du fait d'un parcours mouvementé et en partie traumatique d'exilé, puisqu'il a fui très jeune la guerre du Liban et que le non-renouvellement du permis de séjour de sa famille en France le conduira à un second exil au Québec. À cheval sur trois cultures, le Liban de son enfance, la France de son adolescence et le Québec de son épanouissement artistique, Wajdi Mouawad est un homme en colère, avide de sens et d'étonnements renouvelés. Il correspond bien à ce qu'Edward Said dit de l'exilé : « L'exilé voit les choses sous le jour de ce qu'il a laissé derrière lui, d'une part, et de ce qui est bien réel ici et maintenant ; il est dans une double perspective où rien n'est jamais perçu isolément [...] L'intellectuel exilique ne répond pas à la logique de la convention mais à celle de l'audace, il représente le changement, le mouvement en avant et non le calme plat²². »

Cette soif de sens, cette volonté de se proclamer intellectuel dans un milieu et une culture théâtrale nord-américains qui ont tendance à se méfier de ce mot, voire à le dénigrer, nous paraît constitutive de la position engagée de Mouawad. Face à une figure de proue de la génération précédente, André Brassard, il exprime son engagement en ces termes : « Tu as parlé de ton aversion pour les intellectuels. Ce sont des mots qui m'ont vraiment provoqué car, moi, je revendique fortement ce mot, je le lie même à mon identité. Plus même : je crois qu'il est impossible d'être

21. Edgar Morin, cité dans Nicolas Truong, *Le théâtre des idées : 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle*, Paris, Flammarion, 2008, p. 354.

22. Edward Said, *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil-essais, 1996, p. 80.

un artiste sans être un intellectuel. En fait je pense que pour toi ce mot est représentant d'une classe sociale alors que pour moi, je le lie à l'acte de penser et de vouloir demeurer éveillé²³. »

Mouawad nous paraît de plus répondre au credo sartrien qui définit l'intellectuel comme « celui qui se mêle de ce qui ne le regarde pas ». Dans le débat public canadien, il intervient depuis dix ans de façon souvent virulente et provocatrice. Citons entre autres l'article paru après le 11 septembre où il évoque « les kamikazes de l'ennui » du monde occidental²⁴, celui où il dénonce « [l]e Canada, pays stupide et absurde, ou pays affreusement en paix », à la suite du refus du gouvernement fédéral d'autoriser la venue d'artistes rwandais pour jouer le spectacle *Rwanda 94*²⁵, un autre avec la brutalité poétique de la formule « devenir poulpe et éclater en encre » après la nouvelle invasion du Liban en 2006²⁶, et, enfin, la lettre ouverte à Stephen Harper, en août 2008, où il dénonce le cynisme de la classe politique canadienne²⁷. Sans compter les formules-chocs inscrites sur les murs et programmes du théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa : « Nous sommes en guerre. » Nous pourrions multiplier les exemples chez cet homme considéré à juste titre comme un empêcheur de penser en rond dans le paysage politique canadien. Voilà autant de mots d'ordre et d'invocations qui montrent le caractère engagé de son œuvre. Il s'agit cependant d'un engagement éthique qui, comme nous l'avons dit plus haut, n'est plus pensé sur le mode d'un projet à réaliser, un pays à faire par exemple, mais à partir d'un exil dont il faut comprendre les racines, ce qui entraîne une réflexion sur l'état de guerre.

L'état de guerre et la volonté d'ouvrir les yeux du spectateur

Arraché douloureusement au Liban que lui et sa famille ont dû quitter, Mouawad évoque la guerre comme étant « en lui » : « L'autre jour, je disais à quelqu'un que, pour moi, la guerre, c'est pas quelque chose, c'est

23. Wajdi Mouawad, « *Je suis le méchant!* » : entretiens avec André Brassard, Montréal, Leméac, 2007, p. 36.

24. Wajdi Mouawad, « Au lendemain du 11 septembre 2001 », *Le Devoir*, 27 septembre 2001, p. A7.

25. Wajdi Mouawad, « Le Canada est un pays stupide et absurde », *Le Devoir*, 24 mai 2001, p. A7.

26. Wajdi Mouawad, « La courbature », *Le Devoir*, 25 juillet 2006, p. A7.

27. Wajdi Mouawad, « La rive miroir », *Le Devoir*, 27 août 2008, p. A7 ; « Faire entendre notre voix », *Le Devoir*, 26 septembre 2008, p. A8.

quelqu'un, c'est quelqu'un qui fait partie de ma famille, étrangement. C'est quelqu'un qui m'a éduqué, qui m'a élevé. C'est comme une tante un peu désagréable, même très désagréable. La guerre est en moi²⁸. »

Cet état de guerre, « là où la réalité effective du conflit armé ne constitue pas le noyau de l'œuvre autant que les dimensions politiques et sociales comme prolongement de la guerre dans le tissu des relations humaines²⁹ », comme le définit David Lescott, est constant chez les personnages de Mouawad. Il reflète des positions face à la vraie guerre en toile de fond, mais aussi une métaphore de la quête œdipienne des personnages. « Être en guerre » devient ici une forme d'éveil salutaire. Les trois pièces *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, conçues comme une suite, proposent le même itinéraire : des personnages jeunes vivant au Québec, ou dans un pays y ressemblant fortement doivent, au moment du décès d'un proche, reconstituer le puzzle d'un passé enfoui et y découvrir des vérités douloureuses, voire horribles. Pour cela, ils vont effectuer un déplacement à la fois géographique et intérieur, se confronter à des réalités inconnues jusque-là et en ressortir profondément transformés. Nous partons donc ici du « Je », d'histoires intimes, pour aller vers le « Nous », car dans ces récits-enquêtes, ces jeunes gens se confrontent à la grande histoire violente du pays de leurs origines, le Moyen-Orient pour les deux premières pièces et l'histoire de l'Europe pour la troisième. Dans *Architecture d'un marcheur*, Mouawad évoque son désir de jeter sur la scène la beauté et la laideur, et fustige une certaine esthétique québécoise actuelle se complaisant dans l'évocation d'un passé touchant : « La vérité on le sait est une addition de choses belles et de choses laides. Pour la connaître, il nous faut l'aborder dans sa globalité. Or la partie laide étant laissée de côté, nous ne rencontrons pas la réalité de ce pays que nous formons³⁰. »

Le désir de raconter la guerre et la violence est le terrain idéal pour affirmer cette esthétique et bousculer au passage une certaine dramaturgie théâtrale ou cinématographique québécoise qui n'avait jusque-là guère exploité ce thème³¹. Mouawad se place radicalement dans cet *état de guerre* qui ouvre la porte à un théâtre du questionnement politique et

28. Jean-François Côté, *op. cit.*

29. Philip Wickham, « Dramaturgies de la guerre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 117, 2005, p. 97.

30. Jean-François Côté, *op. cit.*, p. 47.

31. Philip Wickham écrivait à ce propos dans la revue *Jeu* (*op. cit.*, p. 105) : « Malgré les répercussions profondes de la crise d'Octobre dans la société québécoise, le théâtre affiche à son égard une troublante amnésie. »

moral, posant la loupe sur la partie la plus douloureuse de notre réalité. Les signes les plus remarquables en seraient d'abord la constante du monstrueux et du mythique. Les personnages de ces trois pièces sont confrontés à des luttes terribles qui dépassent le simple cadre familial intime, puisqu'elles se réfèrent à des mythes connus. De ce fait, elles ont valeur d'exemplarité : la quête de sépulture du Père dans *Littoral*, l'inceste dans *Incendies*, les meurtres familiaux dans *Forêts*. Même si l'action de guerre n'est jamais présente mais évoquée, la violence rôde dans les trois pièces : guerres civiles moyen-orientales non nommées pour *Littoral* et *Incendies*, références directes à l'histoire du Québec (la fusillade de l'École polytechnique) et de l'Europe (les deux Guerres mondiales) dans *Forêts*.

Les personnages de ces trois pièces sont aussi dans la quête permanente d'une Agora, malgré les catastrophes, dans une quête de sens et de reconstruction du sens, reconstruction possible uniquement par l'assemblée qui remet en question l'individualisme exacerbé. Mouawad affirme ici une esthétique théâtrale qui se réfère à des lectures de philosophes, dont celles de la « solidarité des ébranlés » de Jan Patočka, philosophe-martyr, chef de file de la Charte 77 en ex-Tchécoslovaquie. Selon ce dernier, la guerre permettrait à l'homme l'accès à une lucidité. Il y aurait ici ce que le philosophe Paul Ricoeur nomme dans sa préface de l'ouvrage de Patočka « la positivité du front [...] Le front non pas comme asservissement à la vie mais comme libération infinie et affranchissement de cette servitude [...] L'homme est enchaîné à la vie par la mort et la peur, il est manipulable à l'extrême mais il peut ressortir transformé de son expérience de la guerre³² ». Cette expérience de la guerre, qui continue d'habiter le présent de ceux qui l'ont vécu, devient ainsi ce qu'il faut mettre en histoire.

C'est en effet là un autre signe fort de la teinte politique du théâtre de Mouawad, à savoir le retour à l'histoire à la fois parce que ses pièces sont situées dans un espace-temps traumatique et parce que, pour lui, l'essence du théâtre est de raconter. Mouawad rompt ici délibérément avec la vision généralement catatonique du théâtre postdramatique, morose et pessimiste. Ici encore, l'auteur utilise ses origines et sa passion de la culture arabe pour le récit. Pour lui, s'il n'y a pas d'histoire, il n'y a pas de théâtre :

32. Jan Patočka, *Essais hérétiques, sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Verdier poche, Prague, 1990, p. 19.

La génération à laquelle j'appartiens est tout à fait interdite de raconter, interdite de rêver, interdite de beauté, interdite de figurer, de paysage, de nature, d'éléments. Comme si les 2 500 ans qui viennent de se passer et qui étaient affichés sur la beauté du monde, vous n'y avez plus droit. Je crois que les générations qui arrivent auront besoin de reconstruire en disant que l'on peut être responsable tout en restant dans le monde. La capacité à raconter des histoires a encore toute sa place, malgré toute cette violence qui s'est abattue sur nous. Je me situe, par rapport à la narration, dans ce courant-là. Je ne veux pas être coupé de ces 2 700 ans qui sont la base de notre histoire sous prétexte qu'il y a eu quelque chose de catastrophique qui a cassé tout cela. Je n'ai pas envie de rejeter les événements qui ont fait l'Europe. Et c'est en continuant à raconter des histoires que nous gardons ce fil, même s'il est ténu, qui nous a fondés depuis les Grecs³³.

Comme Hannah Arendt et Paul Ricœur, Mouawad associe l'humanisation du temps, sa mise en forme et la capacité de raconter des histoires. « L'homme est un être qui se comprend en s'interprétant et le mode sur lequel il s'interprète est le mode narratif³⁴ », écrit en particulier Ricœur. Dans la section 48 de *Littoral* intitulée « L'horizon », Sabbé exprime ce thème récurrent mouawadien de raconter des histoires à l'autre, à celui qui est différent, comme gage de compréhension de l'autre : « Demain à l'aube, nous nous remettrons en route, nous longerons le littoral jusqu'à la prochaine ville, puis jusqu'au prochain pays, puis pourquoi pas, jusqu'au prochain continent. Nous irons raconter notre histoire à des gens qui ne sont pas comme nous, qui ne vivent pas comme nous et qui pensent autrement que nous³⁵. »

Le modèle narratif s'affirme aussi dans son théâtre par l'importance accordée aux noms et aux prénoms, en contestation de toute une esthétique issue du théâtre de l'absurde et de la littérature postmoderne qui a tendance à l'écarter, voire à le nier. Ainsi Joséphine dans *Littoral* se révèle-t-elle un personnage emblématique de cette obsession de la mémoire – elle collectionne des bottins de noms oubliés par les guerres – qui vise à donner un sens à l'expérience humaine :

33. Laure Dubois, « Conversation sur le théâtre avec émotions », <<http://www.evene.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php>>, consulté le 20 avril 2009.

34. Paul Ricœur, *Penser l'homme*, Le Point hors-série, 2008, p. 82.

35. Wajdi Mouawad, *Littoral*, Paris, Actes Sud, 2003 [1997], p. 127.

Je t'avoue que je ne sais plus ce que c'est qu'un joli nom. Mais je sais que le malheur est grand pour celui qui avance dans la vie sans personne pour l'appeler par son nom. Simone. Simone. Tu entends comme ça résonne? Longtemps j'ai marché en répétant mon prénom parce qu'il n'y avait plus personne pour le dire. J'avais tellement peur de l'oublier. Joséphine, Joséphine, Joséphine, Joséphine... J'ai l'impression parfois d'être un bateau qui navigue en une mer incertaine, par temps sombre, sans port, sans étoiles. Ces noms, tous ces noms, Simone, sont mon étoile... je voudrais que dans dix mille ans, des archéologues retrouvent ces bottins, et qu'ainsi, en les retrouvant, ils retrouvent aussi nos noms, ils retrouvent les noms de ceux qui, dix mille ans plus tôt, ont été vaincus³⁶.

Conclusion : une communion dans la nuit avignonnaise et la transmission de la reconstruction éthique

Dans la nuit avignonnaise du Festival d'Avignon de 2009, lorsque Joséphine dans *Littoral* entre sur le plateau en égrenant les noms des civils disparus et oubliés des guerres sans fin, le silence intense du public, son attention soutenue malgré onze heures de spectacle, nous semble être une preuve encore plus éloquente d'un théâtre capable de faire cohabiter pardon et violence, émotion et sens, le poétique et le civique. Le « Nous sommes en guerre » étalé sur les murs du CNA, nous le ressentons ici à Avignon, profondément. Le public, silencieux et concentré, rentre « en guerre », c'est-à-dire en position d'éveil, et le théâtre retrouve ici une de ses fonctions primitives. Et cela grâce au pouvoir de transmission de la dramaturgie de Mouawad que nous définirons pour conclure comme un croyant laïc :

Je pense que même si on a parfois le sentiment que le sens de l'expérience humaine est perdu, cela ne veut pas dire qu'il n'existe plus. Sentir que le sens perdu est au fond un grand bonheur puisque cela nous confirme qu'il y en a un quelque part. Comme une clé qu'on aurait égarée. Que tu la trouves ou pas, tu sais au moins qu'elle existe ! Toutes nos explications, nos interprétations, nos croyances parlent de la nécessité de l'existence d'un sens. Cette errance collective témoigne d'une chose : de notre intuition que le sens existe, même si nous ne savons pas le définir, l'expliquer ou le concrétiser³⁷.

36. *Ibid.*, p. 115.

37. Pierre-Étienne Rouillard. « Wajdi Mouawad en quête de sens », *Guide ressources*, vol. 16, n° 3, novembre 2000, p. 10-13.

Selon Bernard Dort, l'idée d'un grand théâtre de participation politique est aujourd'hui morte ; nous sommes dans un théâtre de la fragmentation où il y a néanmoins dialogue avec le public³⁸. Lumineux développement de cette idée dortienne dans le programme d'*Incendies*, où Mouawad écrit : « Alors ce qui me ferait battre le cœur c'est de savoir que ce spectacle restera, à travers vos yeux, ancré avant tout dans la poésie, détaché de toute situation politique mais ancré dans la politique de la douleur humaine, cette poésie intime qui nous unit³⁹. » Laïc parce que, à l'âge de la sécularisation et de la fin des idéologies, Mouawad ne croit plus aux grands projets collectifs d'antan, lesquels étaient portés par une architecture idéologique qui leur donnait une contenance et un contenu fixe. Croyant parce que, malgré tout, il y a un sens que le dramaturge doit trouver en racontant des histoires.

38. Bernard Dort, *op. cit.*, p. 275.

39. Wajdi Mouawad, « La transparence des plafonds », programme de *Incendies*, Théâtre du Nouveau Monde, 2004.

Cinéma et politique

Carlos Saura et la lutte contre
l'héritage franquiste par le biais
de la métaphore dans
la transition espagnole

QUÉBEC

Jaime
PORRAS FERREYRA



*Docteur en science politique
(Université de Montréal). Ses
travaux portent sur la relation
entre la politique et les
expressions artistiques,
particulièrement le cinéma et
la littérature. Il travaille
actuellement au Collège des
Amériques de l'Organisation
universitaire interaméricaine,
en plus de participer à des
émissions de radio et d'écrire
dans la presse latino-
américaine.*

Les discussions relatives aux différentes fonctions de l'art et les tentatives d'explication des dimensions possibles de la création artistique sur le plan politique ne sont pas nombreuses dans le milieu de la science politique. Il n'est donc pas surprenant que l'étude de la relation entre le cinéma et la politique n'ait guère été explorée dans cette discipline. Selon Manuel Trenzado Romero, le cinéma – et cela peut s'appliquer aux autres disciplines artistiques – a été mis de côté par la science politique à cause de trois facteurs distincts : le poids prédominant de l'institutionnalisme, l'appropriation de l'étude du cinéma par d'autres disciplines telles que la sociologie, l'anthropologie et les études culturelles, et la fausse conviction voulant que la fiction soit éloignée de toute réalité politique¹.

1. Manuel Trenzado Romero, « El cine desde la perspectiva de la ciencia política », *Revista española de investigaciones sociológicas*, vol. 92, (oct.-déc. 2000), p. 47.

En dépit du maigre intérêt des politologues pour la relation cinéma-politique, le septième art sert depuis plusieurs décennies de véhicule de diffusion d'une diversité d'idéologies politiques. Pensons par exemple au cinéma de propagande des régimes totalitaires, aux films liés à la lutte révolutionnaire, à ceux qui servent à souligner une cause particulière telle que les problèmes environnementaux, l'égalité entre les sexes ou le pacifisme. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur les messages diffusés à l'écran, sous la forme de la métaphore, dans une période de transition à la démocratie – la transition représentant un des sujets les plus explorés par les politologues au cours des dernières décennies. Nous analyserons les œuvres du cinéaste Carlos Saura durant les années de transformation politico-institutionnelle en Espagne afin de montrer les mécanismes par lesquels le septième art devient un espace efficace d'expression politique, au-delà des canaux de participation traditionnels. Nous verrons ainsi que, défiant toute censure, l'utilisation de la métaphore cinématographique devient un véritable instrument politique.

La démocratisation espagnole : l'étude idéaltypique d'une transition réussie

La transition à la démocratie vécue par l'Espagne dans les années 1970 est souvent présentée comme le meilleur cas pour expérimenter l'approche stratégique fondée sur les pactes et accords négociés entre les principaux acteurs politiques². Béatrice Bazzana va même jusqu'à affirmer que l'expression « transition démocratique » a été nommée ainsi par les politologues à partir de l'étude du cas ibérique³. Au fil du temps, plusieurs auteurs ont poursuivi les recherches sur la transition espagnole à partir d'autres axes d'analyse que le rôle des élites politiques, notamment en examinant l'action populaire. L'analyse de la transition cherche alors à comprendre toutes les dimensions du processus de transition d'un régime, mettant l'accent sur de nouvelles variables explicatives et sur les apports d'autres disciplines. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner les études de Threlfall, Cousins et Valiente⁴ concernant l'impact des

2. Dans la bibliographie consacrée au cas espagnol, on pourra consulter José A. Gómez Yáñez, « Bibliografía sobre la transición a la democracia en España », dans José Félix Tezanos, Ramón Cotarelo et Andrés De Blas (dir.), *La transición democrática española*, Madrid, Editorial Sistema, 1989, p. 807-856.

3. Béatrice Bazzana, « Le "modèle" espagnol de transition et ses usages actuels », dans Christophe Jaffrelot (dir.), *Démocraties d'ailleurs*, Paris, Karthala, 2000, p. 344.

4. Monica Threlfall, Christine Cousins et Celia Valiente, *Gendering Spanish Democracy*, Londres et New York, Routledge, 2005.

mouvements des femmes sur la transition, ainsi que les analyses de l'importance des mythes de l'Histoire chez les Espagnols par Laura Desfor Edles⁵. L'étude de la présence de messages politiques à l'écran durant cette période s'insère dans cette perspective.

Le cinéma espagnol de la transition

La relation entre le cinéma et la sphère politique en Espagne bénéficie d'une tradition de plusieurs décennies. Pendant la guerre civile, le septième art a servi d'instrument de diffusion dans les deux camps de la guerre civile ; pendant l'ère du franquisme, il a servi de machine de propagande ; durant la transition, d'outil de lutte démocratique ; enfin, dans l'actualité, il est devenu un espace de débats sur les nouvelles problématiques de la société espagnole. Dans le cas concret du cinéma de la transition, même si tous les réalisateurs ne sympathisaient pas avec l'idée de se diriger vers un régime pluraliste, la plupart d'entre eux ont choisi d'appuyer le changement démocratique⁶. Dans la production filmique de cette époque, il est possible de constater que certains réalisateurs qui appuyaient la cause démocratique ont utilisé des genres et stratégies particuliers afin de critiquer l'héritage autoritaire du franquisme et de prôner d'autres valeurs comme la tolérance, la participation et le pluralisme⁷. Nous analyserons en profondeur l'usage du cinéma métaphorique par Carlos Saura, qui tentait de critiquer, à travers des messages à déchiffrer, des valeurs enracinées dans la société espagnole durant des décennies à cause du franquisme, la violence coercitive du régime ainsi que la culture antidémocratique de quelques secteurs sociaux.

-
5. Laura Desfor Edles, *Symbol and Ritual in the New Spain: The Transition to Democracy after Franco*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1998.
 6. Javier Hernández Ruiz et Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelone, Paidós, 2004, p. 129.
 7. Il existe deux textes qui abordent en profondeur la relation cinéma-politique pendant la transition espagnole : Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, vol. 21, 1999 ; Jaime Porras Ferreyra, « El cine y las transiciones a la democracia: algunas reflexiones en base al caso español », *Cine-Historia*, Centre d'Investigacions Film-Història, Universitat de Barcelone, vol. 18, n° 2, automne 2008, <http://www.pcb.ub.es/filmhistoria/ensayo_cine_transicion_1.html>.

Le cinéma métaphorique et les critiques contre la dictature

« Vous ne comprenez pas.
Ce qui importe, ce sont les symboles⁸. »

La figure de style qu'est la métaphore a toujours fait partie du coffre à outils des créateurs du milieu cinématographique⁹. Dans le cas espagnol, cet usage particulier de la parabole et du symbolique comme outils de contestation prend ses origines dans le milieu militant antifranquiste des années 1950. Ce désir d'engagement dans la lutte contre un régime autoritaire s'inspire de trois « pères fondateurs », figures incontournables de l'écran espagnol de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle : Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem et Luis Buñuel. D'une part, Berlanga et Bardem ont été les premiers réalisateurs à avoir osé aborder, à partir des années 1950, des sujets controversés à l'époque. Ces derniers ont fréquemment joué avec les limites de la censure et ouvert la porte à une lecture politique de leurs œuvres. D'autre part, Buñuel, même s'il a tourné la plupart de ses films en exil, a contribué au développement d'un langage subversif à travers des images surréalistes qui dérangent énormément les autorités franquistes.

Selon Peter Besas, le cinéma métaphorique des années 1970 est le résultat de l'évolution politique et esthétique d'une génération de cinéastes qui a grandi dans les périodes les plus sombres du régime franquiste. Ces réalisateurs, tout comme d'autres créateurs artistiques, ont voulu exprimer leur mécontentement face à un système intolérant, ainsi que leur soutien à la cause démocratique¹⁰.

Même si l'opposition au franquisme était très présente dans le milieu cinématographique espagnol de cette période, quelques cinéastes ne sympathisaient pas avec le cinéma métaphorique, l'accusant d'obéir aux règles dictées par le régime. Nous devons souligner que les différences qui se faisaient sentir dans les rangs des opposants à la dictature, à l'intérieur du milieu cinématographique, étaient le reflet de la division de l'opposition politique. Les ennemis du régime se divisaient entre ceux

8. « *No lo entendéis. Lo importante son los símbolos.* » Réplique d'un des personnages de Carlos Saura dans le film *El jardín de las delicias*.

9. Pour une étude approfondie de l'usage de la métaphore à l'écran, consulter Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

10. Peter Besas, *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Denver, Arden Press, 1985, p. ix-x.

qui penchaient pour la voie de la réforme, c'est-à-dire une transformation du système par des moyens démocratiques, et ceux qui, d'allégeance plus révolutionnaire, prônaient la destruction totale et rapide du régime. Pour Manuel Trenzado Romero, cette division idéologique dans la sphère cinématographique a existé également entre les adhérents à un « cinéma réformiste », qui sont les plus nombreux, et quelques collectifs qui s'identifiaient davantage à un « cinéma de rupture », lesquels avaient une vision plus marxiste du changement¹¹.

Nous pouvons définir le cinéma métaphorique comme un style cinématographique particulier qui s'éloigne de toute perspective réaliste pour mettre au centre de son discours l'usage constant de tout un ensemble de symboles. De façon indirecte, par le biais de ce langage filmique, les cinéastes faisaient référence à plusieurs sujets interdits à l'époque, à travers des personnages, des dialogues et des situations. Les réalisateurs pouvaient montrer au grand écran, grâce à des métaphores, les facettes les plus évidentes, mais, paradoxalement, les plus insidieuses du franquisme. L'exercice quotidien du pouvoir pendant le régime – entre autres par la primauté de la force sur le droit, par la violence et par l'intolérance, devenues des valeurs socialement acceptées sous Franco – était évoqué afin de mettre en évidence les composantes de l'*Homo franquistus*¹². Le cinéma métaphorique représentait ainsi un exercice de critique qui mettait en lumière le rôle fondamental des artistes en tant que « premiers rebelles », pionniers de la lutte contre un régime autoritaire. Sur ce point, Guy Hermet rappelle l'importance des créateurs dans la critique et la démystification de tout modèle qui puisse se prétendre comme ultime¹³.

En tant que destinataires du message de dénonciation politique des cinéastes, les citoyens ont répondu de manière remarquable. Pendant les années 1970, l'assistance à la projection de ces films est devenue en soi un acte de résistance et une activité publique qui défiait le contrôle omniprésent des autorités¹⁴. De cette façon, le cinéma métaphorique a su véhiculer des messages politiques avec la complicité du grand public, en dépit de la censure existante. Ainsi, les réalisateurs liés à ce cinéma se sont engagés politiquement même si les conditions de production de leurs œuvres fluctuaient selon les phases politiques ; ils surent tantôt résister

11. Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político*, op. cit., p. 89.

12. *Ibid.*, p. 34.

13. Guy Hermet, *Culture et démocratie*, Paris, Albin Michel, UNESCO, 1993, p. 214.

14. Francisco Llinas, « Los vientos y las tempestades : el cine español de la transición », dans Aranda, Iván et al., *El cine y la transición política española*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986, p. 3.

au plus fort des périodes de répression, tantôt tirer profit au maximum de certaines périodes de libéralisation, d'instantanés de tolérance fragiles et éphémères. Bref, ils ont appris à agir entre les moments de permissivité et ceux de répression qui ont alterné tout au long du processus de transition.

L'objectif principal de ce mouvement dont les assises reposaient sur l'utilisation de la métaphore était de dénoncer le régime politique en place et de provoquer ainsi une prise de conscience chez le spectateur. Les films du cinéma métaphorique ont obtenu du succès dans les festivals les plus prestigieux. Cette réussite a permis de présenter, sur un plan international, un autre visage de l'Espagne, de mettre en lumière l'existence d'une dissidence culturelle à l'intérieur du pays et de combattre les icônes folkloriques typiques du cinéma franquiste, qui servaient à présenter une image éloignée de la réalité de ce pays. Cette image diffusée à l'écran par le régime avait été construite autour de trois thèmes fondamentaux : les triomphes de l'Espagne impériale, les allusions religieuses et les images stéréotypées de la culture andalouse¹⁵.

Même si le cinéma dont nous parlons est surtout lié au nom de Carlos Saura, le producteur Elías Querejeta est également retenu comme figure décisive de ce courant cinématographique, puisque c'est lui qui a produit les œuvres les plus significatives du cinéma métaphorique¹⁶. Afin de mieux illustrer cette façon d'aborder la politique à l'écran, nous décrirons d'abord l'engagement artistique de Carlos Saura, puis nous analyserons trois de ses œuvres les plus emblématiques.

Carlos Saura : un artisan de la métaphore

Né en 1932, Carlos Saura est l'un des créateurs fondamentaux du cinéma de la transition. Depuis les années 1960, il profite d'une solide réputation grâce à la popularité de ses films dans les salles espagnoles et à la reconnaissance internationale de son œuvre. Un des éléments qui expliquent le succès du réalisateur un peu partout dans le monde est lié directement à son militantisme politique. Contrairement à d'autres cinéastes, Carlos

15. Nissa Torrents, « Cinema and the media after the death of Franco », dans Christopher Abel et Nissa Torrents (dir.), *Spain: Conditional Democracy*, Londres et Canberra, St. Martin's Press, 1984, p. 111.

16. Pour connaître davantage le rôle de Querejeta dans le développement du cinéma espagnol, consulter Jesús Angulo, Carlos F. Heredero et José Luis Rebordinos (dir.), *Elías Querejeta: la producción como discurso*, Donostia-San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1996.

Saura s'est toujours battu pour avoir le contrôle total du déroulement de ses productions en tirant profit du moindre espace de liberté, surtout lors des périodes les plus répressives.

L'étroite relation de Saura avec Elías Querejeta est un des facteurs qui montrent le mieux les risques courus par le cinéaste afin de diffuser des messages et d'exercer une autonomie créative. La collaboration entre ces deux personnages et son importance politique sont soulignées par Peter Besas :

Throughout the Franco years, Saura and Querejeta were synonymous with artistic quality and cultural opposition to the regime. Their popularity stemmed partly from the genuine achievements of the films themselves as artistic expressions, but just as much, if not more, from the political significance they were considered to possess at the time¹⁷.

Issu d'une famille aragonaise polarisée à l'extrême depuis le début de la guerre civile, Saura a subi personnellement les inconvénients d'un pouvoir répressif et des divisions idéologiques qui sévissaient dans la société espagnole d'après-guerre. Témoin du manque de liberté et de la fermeture du régime devant tout changement, le cinéaste assumait sa responsabilité politique contre l'autoritarisme franquiste par le biais de la caméra :

I believe that when Franco was still alive, I had a moral obligation to do everything that was possible within my form of work to help change the political system as quickly as possible¹⁸.

Cet engagement contre un régime autoritaire ne surprend pas quand on connaît les principales valeurs politiques soutenues par Saura à travers le temps. Le dialogue comme instrument de résolution de conflits, la liberté d'expression à tous les niveaux de la société, l'égalité des chances, l'accès à l'éducation gratuite et la tolérance¹⁹, entre autres, sont autant de valeurs prônées par Saura qui reflètent clairement son engagement dans les luttes démocratiques de la société espagnole. Ainsi, il n'est pas étonnant d'apprendre que son nom figurait sur la « liste noire » du régime franquiste comme un des acteurs subversifs du milieu cinématographique²⁰.

17. Peter Besas, *op. cit.*, p. 119.

18. Marsha Kinder, « Carlos Saura: The political development of individual consciousness », *Film Quarterly*, vol. 32, n° 2, printemps 1979, p. 16.

19. Ángel S. Harguindey, « Entrevista con Carlos Saura », dans Carlos Saura, *Cría cuervos*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1975, p. 124.

20. Pere Ysàs, *Disidencia y subversión: la lucha del franquismo por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelone, Crítica, 2004, p. 66, 300 et 301.

Afin de rendre publics ses messages politiques, Saura s'est servi d'un langage cinématographique où la métaphore devint l'élément fondamental. L'originalité et la force du cinéaste découlent de son appropriation d'une forme dramaturgique de fiction caractérisée par son double sens. En effet, Carlos Saura a exprimé des messages à saveur polyphonique, à travers une iconographie symbolique qui s'éloignait radicalement du style privilégié par le régime et qui demandait à être décodée par une lecture alternative²¹. Ainsi, le cinéaste ne laissait échapper aucun détail lui permettant de divulguer une intention politique. Comme Saura l'indiqua lors d'une entrevue, rien n'était fortuit :

*You can be sure that, as I've told you before, nothing in my films is accidental. The smallest details have a meaning*²².

Dans ses films, Saura imagina des personnages marqués par une tradition autoritaire engendrée par des décennies de vie sous le franquisme, et montra ainsi l'influence des forces sociales et politiques sur l'individu pendant la dictature²³. En regardant les œuvres de sa période métaphorique, nous pouvons nous rendre compte que Saura effectua une critique sévère de la violence dans l'Espagne franquiste. Il révélait sans cesse que les comportements, mœurs et activités du quotidien étaient touchés par l'attitude hautement autoritaire du régime, ce qui se reflétait à l'intérieur des milliers de familles espagnoles de l'époque.

Pendant la période de transition à la démocratie, Saura produisit trois œuvres fondamentales qui s'inscrivent dans le style métaphorique : *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974) et *Cria cuervos* (1976)²⁴.

Dans *Ana y los lobos*, Saura raconte l'arrivée d'une jeune institutrice britannique au sein d'une riche famille espagnole, composée d'une vieille mère despotique, de ses trois fils adultes, de leurs épouses et de leurs enfants. Peu à peu, Ana pénètre dans le monde pervers des trois frères et subit une suite de harcèlements jusqu'à ce qu'ils la tuent. Dans ce film, le cinéaste s'est servi de chacun des frères assassins pour viser trois piliers du régime franquiste : un individu obsédé par la vie militaire (l'armée), un mari incapable de retenir ses pulsions (la répression sexuelle) et un fanatique de la foi (la religion). Au-delà de l'intention de dénoncer ces

21. Ángel A. Pérez Gómez, « Una estética de la represión », *Cinestudio*, n° 119, avril 1973, p. 16.

22. Juan Carlos Rentero, « Entrevista con Carlos Saura », dans Linda M. Willem (dir.), *Carlos Saura: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. 30.

23. Marsha Kinder, *op. cit.*, p. 17.

24. *Anne et les loups*, *La cousine Angélique* et *Nourris des corbeaux*, respectivement.

trois éléments indispensables du franquisme, Saura désirait insister sur l'impossibilité de discuter de ces trois sujets tant sur la place publique que privée :

I made this film because when I was young and wanted to talk about the political problems or about sex or about religion, my mother always said that we didn't talk about those things at home, which is the same thing that Spanish censorship told me later: « Everything you want except sex, politics and religion »²⁵.

Par des images codées, Saura avait comme objectifs de souligner les contradictions morales du régime et de mettre au centre du débat la répression exercée à travers les conditionnements éthico-religieux et sociopolitiques qui conduisaient à une ambiance caractérisée par la violence²⁶. Comme le mentionne Virginia Higginbotham, le langage métaphorique subtil utilisé par Saura, bien que compris sans grande difficulté par les spectateurs, facilitait toutefois l'autorisation du film de la part des censeurs, puisque ces derniers le trouvaient excessivement confus²⁷. Un fait atteste l'efficacité du « déguisement discursif » d'*Ana y los lobos* : ce film fut approuvé par le général Franco lui-même lors d'une projection privée. Pour Franco, il s'agissait d'une œuvre étrange et sans aucun sens²⁸.

Le second film de style métaphorique que produisit Saura pendant la période de transition est *La prima Angélica*, sorti en salles en 1974. Ici, le cinéaste raconte le récit d'un éditeur célibataire qui, à l'occasion d'un voyage de Barcelone à Ségovie pour enterrer les restes de sa mère morte il y a vingt ans, retrouve sa famille et revit un passé qui a commencé pendant l'été 1936, c'est-à-dire au début de la guerre civile. Tout le long du film, le protagoniste relate passé et présent en se remémorant son enfance, son amour pour sa cousine Angélique et la brutalité de son oncle, un fanatique phalangiste. *La prima Angélica* est en quelque sorte le produit de l'expérience de Saura dans les années les plus sombres du franquisme. À cet égard, le réalisateur montre à travers ce film son intention de rendre

25. Antonio Castro, « Interview with Carlos Saura », dans Linda M. Willem, (dir.), *Carlos Saura: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. 60.

26. Pascual Cebollada, « Ana y los lobos », *Ya*, 17 juillet 1973.

27. Virginia Higginbotham, *Spanish Film under Franco*, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 77.

28. John Hopewell, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, Londres, BFI Books, 1986, p. 76.

public l'impact psychologique du passé sur les Espagnols de l'époque²⁹. Marsha Kinder décrit l'importance accordée par ce créateur à l'influence du passé sur le présent et vice versa :

*Saura suggests that not only is our present determined by our past, but our past is reshaped by the present. The mediator is the individual consciousness*³⁰.

Le film permet à Saura d'effectuer une critique acérée des relations au sein d'une famille franquiste typique et idéale, asphyxiée par le poids de la tradition et de la morale, et victime d'une frustration provoquée principalement par l'idéologie dominante³¹. Par conséquent, nous nous retrouvons devant un effort créatif qui dénote le désir de traverser la sphère cinématographique et d'agir sur le spectateur afin d'intervenir directement sur les plans de l'identité, de la dimension historique et de la capacité critique de la société espagnole³².

Si les images projetées dans *La prima Angélica* ont suscité la controverse dans tout le pays, deux scènes ont particulièrement déclenché l'ire de gens provenant de secteurs très liés à la dictature. Il s'agit, en premier lieu, d'une séquence qui montrait le retour du champ de bataille de l'oncle du protagoniste avec un bras plâtré à la manière du salut fasciste. La deuxième scène présentait le même oncle en train de battre son neveu au moment où celui-ci voulait s'approcher d'une troupe de combattants républicains. Les réactions ne se sont pas fait attendre : en juillet 1974, une bombe à essence a été placée à l'intérieur de la salle Balmes de Barcelone quelques heures avant la projection du film³³ et un groupe de jeunes a détruit quelques mètres de pellicules dans un cinéma de Madrid³⁴.

Il est important de signaler la place importante accordée à l'enfance par Saura, en particulier dans *La prima Angélica* et *Cría cuervos*. Selon Marsha Kinder, cette récurrence de la figure de l'enfance dans l'œuvre de Saura s'explique de deux manières : d'une part, comme la plupart

29. *Ibid.*, p. 86-87.

30. Marsha Kinder, *op. cit.*, p. 20.

31. Manuel Hidalgo, « El escándalo de *La prima Angélica* », dans Juan Tomás De Salas (dir.), *Historia de la transición: Diario 16. Primera parte, 10 años que cambiaron España 1973-1983*, Madrid, Información y prensa, 1984, p. 30.

32. Fernando Lara, « Estructura y estilo en *La prima Angélica* », dans Carlos Saura et Rafael Azcona, *La prima Angélica*, Madrid, Elías Querejeta, 1976, p. 160-161.

33. Fernando Monegal, « Atentado contra *La prima Angélica* », *La Vanguardia Española*, 12 juillet 1974.

34. Peter Besas, *op. cit.*, p. 126.

des plus importants réalisateurs du cinéma de la transition, Saura a grandi sous l'ombre du franquisme et en a gardé une certaine rancœur ; d'autre part, l'enfant est aussi une métaphore et une allusion au régime qui infantilisait la société en enlevant aux citoyens leur droit à l'auto-détermination et en conférant à Franco l'image de père de la nation³⁵. On sait que la stratégie d'endoctrinement suivie par le franquisme accordait une importance décisive à la dépolitisation des Espagnols : « *Citizens were expected to be passive and obedient rather than active and participatory*³⁶. »

Dans *Cría cuervos* (1976), Saura se sert justement du regard d'une fillette de neuf ans pour aborder le destin d'un pays qui cherche à récupérer sa conscience, qui est obsédé par la mort et qui se trouve en plein combat pour se détacher d'un passé autoritaire. L'histoire se déroule dans un quartier de Madrid des années 1970 et raconte comment la petite Ana est témoin des infidélités puis du décès de son père (un ancien combattant de la Division bleue sous Hitler), de la souffrance de sa mère qui est atteinte d'un cancer et des secrets des autres membres de sa famille. Dans ce film, Saura propose une réflexion intéressante sur deux sujets particuliers liés à la conscience politique des Espagnols. Il insiste d'abord sur l'emprisonnement mental dont sont victimes les individus tant à l'intérieur de la sphère familiale que dans la sphère publique à cause de l'*establishment* social et politique du franquisme³⁷. L'allégorie s'adressait à toute une génération d'Espagnols qui aspiraient à raisonner en toute liberté sur leur affranchissement de l'emprise de l'idéologie franquiste et sur leur émancipation émotionnelle³⁸ ; ce film était un pas en avant vers la libération des fantômes politiques qui survivaient dans une ambiance dominée par le mensonge et l'hypocrisie. À ce propos, nous pouvons évoquer les commentaires de Guy Hermet concernant la responsabilité des artistes dans la promotion d'une réhabilitation morale de l'intelligence quelquefois dévoyée pendant la transition³⁹. Le fait que le cinéaste insistait sur l'importance de se débarrasser des influences de la pensée autoritaire s'explique par le fait qu'il s'inquiétait du danger que représente l'héritage de l'ancien régime dans la conscience de ses compatriotes. John Hopewell souligne ce point :

35. Marsha Kinder, « The children of Franco in the New Spanish cinema », *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, n° 2, printemps 1983, p. 58.

36. Richard Gunther, José Ramón Montero et Joan Botella, *Democracy in Modern Spain*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 150.

37. Peter Besas, *op. cit.*, p. 128.

38. Marvin D'Lugo, *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 131.

39. Guy Hermet, *op. cit.*, p. 214.

*Saura's political thesis in Cria Cuervos is that Francoism as a political force could pass away, as Ana's parents literally pass away, but its psychological legacies would remain*⁴⁰.

Dans ce film, Carlos Saura effectue également une réflexion sur le sens de la mort et, par ricochet, sur l'éventualité d'une Espagne sans Franco⁴¹. L'objectif était de mettre en lumière l'importance d'imaginer une nouvelle société au-delà des années de vie du régime autoritaire. Nous ne devons pas omettre le fait que *Cría cuervos* a été tourné pendant l'affaiblissement de la santé du Caudillo.

Cría cuervos fut la dernière œuvre de la période métaphorique de Saura. Cependant, au moyen d'un langage particulier et d'un symbolisme très personnel, lié aux représentations de la maison, de la famille, de la religion et de l'enfance, le réalisateur exprimait ses messages politiques dans une époque caractérisée par la censure et par une lutte sur plusieurs fronts contre le franquisme.

Conclusion

Notre étude de l'œuvre de Carlos Saura produite entre 1973 et 1977 nous a permis de constater combien les messages encodés dans le langage cinématographique – afin d'éluder la censure encore existante à l'époque – ont permis de transmettre au public une critique des comportements autoritaires hérités du franquisme et du haut degré de violence qui s'est ensuivi dans la société espagnole. La projection de messages politiques par le biais d'un langage métaphorique confirme que l'écran est également un espace discursif de lutte symbolique dont l'impact joue un rôle important au moment de construire la réalité sociale⁴². Le septième art bénéficie d'une influence au sein de la société grâce à sa façon de représenter un ensemble de phénomènes, y compris ceux d'ordre politique. Soulignons que l'idée que se font les gens du monde politique est rarement le produit d'une expérience directe, mais plutôt le fruit d'une médiation ; c'est ainsi que le cinéma sert au développement d'un imaginaire politique⁴³.

40. John Hopewell, *op. cit.*, p. 138.

41. Marvin D'Lugo, *op. cit.*, p. 127.

42. Michael Ryan et Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 13.

43. Dan Nimmo et James E. Combs, *Mediated Political Realities*, New York, Longman, 1983.

Même si le septième art n'a pas été la seule expression artistique où les critiques envers Franco et l'appui à la cause démocratique se soient manifestés, et bien que d'autres créateurs aient également affiché une attitude politique subversive dans leurs œuvres, il n'en reste pas moins que le cinéma a été pratiquement l'unique source d'information culturelle pour le grand public espagnol de cette époque⁴⁴. Le grand écran fut donc un important moyen de transmission visant à signaler aux citoyens une opposition vive et novatrice face au régime autoritaire. Dans le même ordre d'idées, et tel que le cinéaste Manuel Gutiérrez Aragón le souligne, le cinéma, pendant la transition, a représenté un des éléments clés pour la « normalisation » de la société espagnole, constituant l'un des champs fondamentaux pour la défense des libertés⁴⁵.

L'usage politique des symboles et des métaphores dans le cinéma ibérique s'insère dans la discussion sur l'importance de la culture et des valeurs dans un processus de démocratisation. Le cinéma métaphorique sert précisément d'exemple de cet effort, d'une part pour dénoncer et exorciser les valeurs héritées du franquisme par le biais d'une critique aiguë, d'autre part pour encourager les comportements et les attitudes liés davantage à la vie en démocratie. Comme le souligne Jorge Benedicto, le régime a profité pendant plusieurs décennies d'un contrôle rigide des mœurs et des conduites au sein de la population⁴⁶. Des valeurs telles que la dépolitisation, le manque de participation sociale et l'usage de patrons religieux apparaissent comme des traits typiques de la vision franquiste et ont continué d'être présentes dans certaines couches citoyennes, même après les transformations démocratiques⁴⁷. Ainsi, le franquisme ne signifiait pas uniquement un régime politique, mais aussi une forme de vie répandue dans la population⁴⁸.

L'étude que nous venons d'effectuer démontre l'importance des analyses non élitistes des transitions politiques. Il ne s'agit pas d'ignorer ou de minimiser l'impact des principaux acteurs politiques dans ce

44. Même pendant les années 1970, la lecture n'était pas encore une activité massive en Espagne. Virginia Higginbotham, *op. cit.*, p. 135.

45. Entrevue avec Manuel Gutiérrez Aragón, réalisateur et scénariste espagnol, Madrid, 19 octobre 2005.

46. Jorge Benedicto, « Démocratie, citoyenneté et culture politique : la transition démocratique en Espagne », dans Daniel Cefaï (dir.), *Cultures politiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 489.

47. M. Ramírez Jiménez, *España 1939-1975, Régimen político e ideología*, Madrid, Guadarrama, 1978, p. 112.

48. López Pina, A. et E. López-Aranguren, *La cultura política de la España de Franco*, Madrid, Taurus, 1976, p. 213-214.

processus – impact incontestablement prouvé dans plusieurs travaux –, mais plutôt de prendre en compte d'autres espaces dans lesquels l'action politique peut apparaître et se développer, ce qui nous montre la complexité et les dynamiques particulières d'une société lors d'un changement de régime. L'existence de l'activité politique dans plusieurs forums sociaux nous montre les efforts de la part des citoyens pour combattre un régime autoritaire et pour exprimer leur soutien à la cause démocratique. Après tout, un processus de démocratisation passe par l'inclusion progressive de groupes et de catégories diverses dans la vie politique d'un pays⁴⁹. C'est pourquoi nous suivons Katrin Voltmer, qui invite à prendre en compte certains facteurs autres que ceux de type institutionnel dans l'étude des transitions démocratiques :

*Democracy is a highly contingent enterprise, the success of which is not only dependent on the « right » institutional design, but also on a multitude of other factors that need to be taken into account if we are to understand the conditions under which new democracies work*⁵⁰.

L'intérêt porté à d'autres catégories et objets d'analyse est lié également à l'existence de toute une gamme de formes d'expression politique, conséquence du caractère polymorphe des langages citoyens. Non seulement les acteurs politiques traditionnels ne sont pas les seuls à s'exprimer, mais le reste des citoyens véhiculent aussi leurs idées et participent à la complexité du jeu politique. Le caractère hétérogène de l'expression politique devient ainsi un terrain de grand intérêt pour le politologue d'aujourd'hui.

49. Dryzek, John S., « Political inclusion and the dynamics of democratization », *American Political Science Review*, 90, 1996, p. 475-487.

50. Voltmer, Katrin, *Mass Media and Political Communication in New Democracies*, Londres, New York, Routledge, 2006, p. 1.

Esthétique et politique : une confrontation critique au sujet de l'art contemporain de l'installation au Québec

QUÉBEC

Lucille
BEAUDRY



*Lucille Beaudry, professeure
au Département de science
politique à l'Université du
Québec à Montréal. Elle
enseigne dans le domaine de la
pensée politique et ses
recherches concernent le
politique dans l'art
contemporain.*

Quiconque fréquente un tant soit peu les musées, les galeries d'art contemporain et les centres d'artistes a vite fait de constater la place importante qu'occupe l'installation dans le champ des arts visuels. Cette façon de faire qui ne supporte aucune définition et qui autorise tous les procédés n'est pas sans bouleverser les critères habituels d'appréciation esthétique. Elle brise en tout cas le récit de l'histoire de l'art, du moins celui du monde occidental, récit conçu pendant longtemps comme une succession de formes et de styles¹. Dans la situation actuelle de pluralisme des pratiques artistiques, il y aurait une espèce d'éloignement de l'esthétisme au sens traditionnel du terme défini par l'académisme des beaux-arts. Cette situation

1. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, trad. Claire et Marcel Raymond, Paris, Gérard Monfort, 1992; Arthur Coleman Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000; Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

accorde toute son importance à la signification de l'œuvre voulue par l'artiste et/ou interprétée par le récepteur. C'est dans cet espace de signification et de communication qu'il faut situer notre observation de ce qui est politique dans l'art contemporain quand il s'exprime. La teneur politique de la création artistique contemporaine nous intéresse en raison de sa capacité d'illustrer dans certains cas l'interférence du politique sur la critique esthétique, une interférence telle qu'il y a lieu, parfois, d'observer une confrontation critique à la manière d'une véritable antinomie. De plus, l'art installatif à teneur politique n'est pas sans s'inscrire dans la trajectoire du développement de l'art politique du ^{xx}e siècle.

L'histoire de l'art politique

Dans l'histoire de l'art politique du ^{xx}e siècle, il faut compter tout autant un art appelé à magnifier le pouvoir politique qu'un art « engagé » à révolutionner l'ordre établi. Entre ces deux extrêmes – l'art d'obédience politique et l'art révolutionnaire –, postérieurement à la Deuxième Guerre mondiale, dans les pays occidentaux industrialisés où s'élabore l'État-providence, se fait jour pour les artistes une situation à la fois complexe, diversifiée et difficile à définir. En effet, dans ce contexte pacifique de reconstruction politique d'après-guerre, la situation pour l'artiste oscille entre, d'une part, la demande d'un soutien de l'État aux artistes ou de l'interventionnisme étatique en matière artistique et, d'autre part, les impératifs d'une création en toute liberté. En particulier au cœur des années de la guerre froide, alors que s'exacerbe l'affrontement idéologique et politique entre le libéralisme et le communisme, s'affirmeront progressivement chez les artistes des pays du monde libre des préoccupations plus formalistes que politiques. C'est dans un tel contexte qu'émergera entre autres le mouvement de l'expressionnisme abstrait américain, dont le triomphe signera l'emprise jusqu'au début des années 1960 du formalisme plastique au détriment de l'art politique².

Une telle posture, il va sans dire, a supposé et accompagné l'acquisition par les artistes d'une position d'autonomie et de liberté de création qui n'est pas soumise aux commandes de l'État et des pouvoirs publics. C'est l'avènement de l'authenticité, de l'originalité, de la singularité qui caractérise le travail de l'artiste du monde moderne.

2. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1983), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988.

Or, en incarnant l'expression artistique issue de la plus totale liberté et correspondant à la théorie du modernisme élaborée par Clement Greenberg³, le mouvement de la peinture abstraite, c'est-à-dire sans représentation et en apparence apolitique, a paradoxalement constitué le meilleur porte-étendard du monde libre et de l'anticommunisme de la période dite de la guerre froide⁴.

Cet exercice de l'art abstrait en toute liberté sous la condition *sine qua non* de l'autonomie de l'artiste, celle-là même qui est garante de l'authenticité et de l'originalité de son travail, aura porté la position de contestation, s'il en est une, à l'intérieur du monde de l'art, c'est-à-dire à l'encontre de ses institutions et de leur pouvoir d'énoncer ce qui constitue l'art.

C'est dans cette perspective qu'il faut situer dans les années 1960 l'expression du mouvement de l'art *conceptuel*, mouvement dont l'interrogation concerne en premier lieu « l'entité art ». Animé entre autres par Joseph Kosuth, ce mouvement pose le primat de l'idée sur l'œuvre-objet de l'art, de sorte que les idées peuvent aussi être des œuvres d'art⁵. Or, ce mouvement ne souscrit en rien au modernisme tel que défini par Greenberg, pour qui la peinture a constitué le vecteur de l'histoire de l'art. En effet, avec la prévalence de l'idée sur l'objet s'ouvre la prodigieuse diversité de l'activité artistique, une diversité sans précédent dans l'histoire de l'art des pays occidentaux. L'œuvre devient ce que l'artiste entend signifier sous de multiples formes. De ces formes multiples, inclassables et inédites, il convient de retenir le *Land Art* et les *Earthworks*, les pratiques *in situ* (œuvres dans/sur le paysage)⁶, que nombre d'artistes américains (Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, entre autres) inaugurent

-
3. Clement Greenberg, *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1988. Pour Greenberg, « [l']essence du modernisme, c'est d'utiliser les méthodes particulières d'une discipline pour critiquer cette discipline... pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre » ; « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, n^{os} 8-9, 1974, p. 33.
 4. Serge Guilbaut, *op. cit.* ; A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism Mass Culture. Postmodernism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1986, p. 197 et suiv.
 5. Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », 1969, dans *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 238 ; Sol Le Witt, « Sentences on conceptual art », « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, vol. 5, n^o 8, avril 1967.
 6. Voir entre autres John Beardsley, *Earth Works and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York, Abbeville Press, 1984 ; Johanne Lamoureux, *L'art insituable, de l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001 ; Jan Suvidzinski, *L'art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art ?*, Montréal, Interéditeur, 2005.

en s'inscrivant précisément dans cette démarche du retrait de l'objet à la faveur de l'idée, idée pouvant être inspirée tout autant par les éléments du lieu et de la topographie existante que par un événement de proximité.

C'est ainsi que le déclassement du formalisme moderniste dans les années 1970 par la profusion d'œuvres de caractère hétéroclite a emporté avec lui le déplacement du paradigme de l'avant-gardisme, c'est-à-dire de l'art d'avant-garde et de sa valeur utopique de préfiguration d'un monde meilleur, d'un monde plus juste et en gestation, et ce, bien avant l'effondrement du monde communiste érigé dans le système de l'Union soviétique, effondrement symbolisé par la chute du mur de Berlin. Tout se passe comme si, en l'absence d'une vision prédictive de l'avenir de l'humanité, la teneur critique des œuvres, quand elle s'exprime, était tout empreinte d'« humanisme », en tout cas d'interrogations sur la condition humaine. Plus que jamais, le corps, la maladie, l'exclusion sociale, l'identité (art des femmes, art gay, art amérindien, art afro-américain...) retiennent l'attention des artistes engagés au tournant du siècle. Sous cet angle de vue, les œuvres critiques s'inscrivent (ou la transcrivent) dans une expression politique de portée présentéiste ou immédiate. Il s'agirait d'un art politique de proximité, dont les formes les plus évidentes sont la performance ou l'artiste en acte et ce qu'on a communément appelé, faute de mieux, l'*installation*⁷.

L'installation

Pluridisciplinaires, la performance (l'artiste en acte) et l'installation ont en commun d'être une expression artistique qui s'accomplit dans un espace-temps déterminé. Ce sont des œuvres pour lesquelles l'exécution, la production doivent compter pour s'accomplir sur la réception, c'est-à-dire être en interaction avec le public spectateur. Cette façon de faire de l'art rompt avec l'art-objet cher à la logique marchande. Elle modifie aussi la notion de collection-acquisition et le travail de conservation de l'institution muséale⁸. De telles œuvres ne seront répertoriées qu'à l'aide de supports vidéographiques et documentaires : catalogues, documents de présentation, comptes rendus critiques... qui constituent chaque fois

7. Richard Martel et al., *L'art en actes : performance, installation, manœuvre, art média, activités du lieu, centre en art actuel 1982-1997*, Québec, Éditions Intervention, 308 p. ; aussi Alain Martin Richard et Clive Robertson (dir.), *Performance au/in Canada 1970-1990*, Québec/Toronto, Éditions Intervention/Coach House Press, 1991, 395 p.

8. Francine Couture, « Exposer l'art contemporain : modifier les manières de faire et les valeurs muséales », *Art et Fact. L'art visuel et ses institutions*, n° 26, 2007, chap. 29.

un répertoire, certes, mais amputé de la réception publique qui, elle, participe de l'œuvre, sans compter que la réception-interprétation varie selon chaque personne en présence. Cette pratique artistique en vigueur à partir des années 1970, qui consacre le rejet du formalisme et de la spécialité disciplinaire propres au modernisme, reçoit son coup d'envoi, du moins au Québec, lorsque le Centre international d'art contemporain (CIAC) de Montréal⁹ organise l'exposition *Aurora borealis*, place du Parc à Montréal, du 15 juin au 30 septembre 1985. Tenue à l'occasion des activités de la première édition des *Cent jours d'art contemporain – Montréal 85*, l'exposition consacre le procédé de l'installation au point d'en faire son objet premier, qu'elle définit en ces termes :

Évolution de la notion de sculpture, d'architecture, du théâtre (voire de l'opéra) et de l'art d'environnement, l'œuvre d'installation met en scène dans une aire donnée des ensembles d'éléments porteurs de charges narratives entretenant entre eux des rapports complices et multiples. Amorcée au tout début du siècle par des artistes comme Kurt Schwitters et Marcel Duchamp entre autres, cette approche défie constamment la notion d'objet d'art traditionnel. Les artistes qui y souscrivent font appel à une multitude de moyens et d'outils pour mettre en lumière des éléments d'une analyse critique des mécanismes opératoires de la culture. Au-delà de l'assaut porté à l'objet d'art traditionnel, cette démarche déjoue constamment les schémas de perception et crée un tout nouveau type de rapport artiste/spectateur¹⁰.

Le catalogue d'*Aurora borealis*, publié en novembre 1985, soit deux mois après la tenue de l'exposition, reste le document de référence sur l'art qui se fait au Canada à cette période et sur l'installation en tant que forme d'expression artistique contemporaine. Par ce mode de création, l'artiste utilise le lieu comme un matériau et produit une forme inédite. Réalisée pour, avec et par le site de l'exposition, l'œuvre devient autre lorsqu'elle est montée et montrée ailleurs. C'est en ce sens que le lieu, l'espace, la période commandent la conception, la production et

9. Le CIAC de Montréal, fondé en 1983 et dirigé par Claude Gosselin, entend diffuser l'art contemporain d'ici et l'inscrire dans le réseau de l'art international. Il se distingue des musées en ce qu'il n'a pas de lieu fixe et ne constitue pas de collection qui exigerait des tâches d'entreposage, de restauration, de conservation. Expositions, colloques, publications, rencontres avec des artistes... comptent au nombre de ses activités de diffusion de l'art du présent. Communiqué de presse, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985.

10. « *Aurora borealis* : la plus grande exposition d'art contemporain canadien jamais présentée », communiqué de presse, Centre international d'art contemporain, Montréal, 23 avril 1985.

la diffusion-exposition tout à la fois. Par son ancrage dans le milieu, l'installation s'inscrit nécessairement dans la culture et les questions identitaires qui sous-tendent la société où elle se présente ; en ce sens, l'œuvre et l'exposition ne peuvent que se démarquer de ce qui se fait ailleurs à la même période. Qui plus est, c'est aussi en se démarquant dans le côtoiement des œuvres d'autres pays que l'art québécois ou canadien exposé se situe dans la mouvance de l'art contemporain international. Cependant, bien avant cette reconnaissance par le monde de l'art (artistes, critiques, historiens) du procédé de l'installation qui associe un lieu, une période et un contenu¹¹, cette pratique de l'installation est déjà bien amorcée au Québec dans les années 1970.

Cette façon de faire qui autorise tous les procédés et qui marque le monde de l'art contemporain nous intéresse parce qu'elle permet, le cas échéant, d'illustrer une forme de l'interaction entre le politique et l'esthétique au sein d'une même exposition ou d'une même œuvre. Elle offre un observatoire privilégié pour saisir toute la difficulté pour la critique d'art de concilier au sujet d'une même œuvre ou exposition ce qu'il y a de politique et ce qu'il y a d'esthétique. Cette difficulté nous est apparue particulièrement manifeste à l'occasion de l'événement artistique bien connu exposant l'œuvre collective *Corridart*, présentée rue Sherbrooke en 1976, et par ailleurs dans le cas de l'expérience de l'art amérindien contemporain. Ces deux cas retiennent particulièrement notre attention parce que, pour des raisons ou positions politiques inverses, ils permettent d'illustrer en quoi l'interférence du politique vient bouleverser d'une certaine manière l'effort d'appréciation esthétique, à la manière d'une véritable contradiction dans les termes du point de vue de la critique d'art.

Corridart

Parmi les expériences antérieures marquantes, tant du point de vue esthétique que politique, il faut compter l'exposition *Corridart dans la rue Sherbrooke* (inaugurée le 7 juillet et démantelée le 31 juillet 1976). *Corridart* aura marqué les annales de l'histoire de l'art et de l'histoire politique du Québec. Organisée dans le cadre du Programme Arts et Culture du Comité organisateur des Jeux olympiques de 1976, sous

11. Lesley Johnstone, « Installation : l'invention d'un contexte », dans *Cent jours d'art contemporain : Aurora borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1985, p. 168 ; *idem*, *The Concept of Installation in Contemporary Artistic Discourse*, mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université de Montréal, 1987. Voir aussi Anne Berubé et Sylvie Cotton (dir.), *L'installation : pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels skol, 1997.

la direction de Melvin Charney à titre de commissaire, cette exposition collective installée rue Sherbrooke réunit des œuvres de quelque vingt-cinq artistes¹². Il s'agit d'une exposition collective d'envergure, non seulement par le nombre d'artistes impliqués, mais aussi en raison du site de la rue Sherbrooke, lieu majeur de l'espace public à Montréal lors de la période marquant l'avènement des Jeux olympiques de 1976, sans compter la créativité conjugée à la teneur critique des œuvres, critique amplifiée, il va sans dire, par le démantèlement des œuvres à l'insu des artistes et surtout par la controverse et l'indignation qu'il a suscitées.

Conçues et installées à la manière d'une promenade publique¹³, plusieurs œuvres, notamment *La rue-miroir* de Kevin et Bob McKenna, *Une rue montréalaise* de Marc Cramer, *Les maisons dans la rue Sherbrooke* de Melvin Charney (réplique de la façade de deux maisons victoriennes démolies de chaque côté de la rue Saint-Urbain/Sherbrooke) et *Mémoire de la rue* de Jean-Claude Marsan, Lucie Ruelland et Pierre Richard, renvoient à des fragments d'histoire de la rue et à son patrimoine architectural menacé de démolition. Plusieurs installations et photographies rappellent les luttes urbaines de cette période qu'ont menées les comités de quartier des rues Saint-André et Saint-Norbert et du quartier Milton-Park contre les promoteurs immobiliers, sans compter la lutte entreprise pour sauver la maison Van Horne. À cette préoccupation pour le patrimoine bâti se joint celle du rappel à la mémoire des lieux de la vie artistique avec l'œuvre *Hommage aux maisons où naissent les légendes* de Françoise Sullivan qui, en collaboration avec David Moore et Jean-Serge Champagne, a reconstitué à l'aide de « boîtes-vitrines » le territoire artistique qu'avait été la rue Sherbrooke. Toutes ces œuvres dénonçaient la politique municipale et culturelle de développement urbain de l'époque. D'autres œuvres indiquaient les effets dévastateurs d'une telle politique sur la nature et sur la vie sociale, notamment *Pine Forest* du groupe Archigrok (Tom Dubicanac et Ted Cavanaugh), *Stone Maze* de Bill Vazan ou *Cross-Country* de Cozic.

Nous ne pouvons rendre compte de l'ensemble du corpus des œuvres exposées, ni de ses procédés festifs et ludiques de communication, mais nous retenons de l'engagement des artistes non seulement

12. Pierre Ayot, Jean-Serge Champagne, Melvin Charney, Marc Cramer, Cozic, Tom Dubicanac, Andrew Dutkenych, Michael Haslam, Laurent Gascon, Trevor Goring, Jacques Hurtubise, Jean-Claude Marsan, Kevin McKenna, Guido Molinari, Guy Montpetit, Danyèle Morin, Jean Noël, Tina Rousch, Pierre Richard, Lucie Ruelland, Jean-Pierre Séguin, Françoise Sullivan, Claude Thibodeau, Claude Tousignant, William Vazan.

13. Melvin Charney, *Corridart dans la rue Sherbrooke*, Montréal, du 7 au 31 juillet 1976, brochure à l'intention des visiteurs de l'exposition.

la dénonciation de l'érosion du patrimoine architectural et urbain de la vie sociale et culturelle de la rue Sherbrooke, mais également leur souci de redonner à cette rue la convivialité qui lui revenait. L'art de la rue et « dans la rue », selon les termes de l'appel de soumission du projet¹⁴, n'a pas fait long feu : avant même la fin de la durée prévue de l'exposition, plusieurs œuvres seront démantelées, voire détruites, à l'insu des artistes et sur les ordres du premier magistrat de la ville¹⁵.

Le geste est grave, il faut le dénoncer à l'instar de la presse écrite de l'époque : détruire une exposition collective répondant à une commande publique avant la fin de son mandat est peu fréquent dans nos annales de l'histoire de l'art et dans notre histoire politique. Ce geste iconoclaste, en raison du démantèlement et de la controverse qu'il suscite, emporte avec lui le débat à la fois sur la définition de l'art, en particulier de l'art contemporain, et sur la place de la critique politique dans l'expression artistique, comme si l'une (la critique politique) était incompatible avec l'autre (l'expression artistique). Le plaidoyer¹⁶ des autorités de la ville illustre abondamment de leur part une conception traditionnelle de l'art, une conception axée sur le « beau » (comme s'il s'agissait là d'une valeur ou d'une réalité objective) ; une conception qui exclut d'emblée toute possibilité ou prétention de la part de l'artiste d'exprimer avec et dans son œuvre une position politique critique, alors que la fonction anticipée de la commande publique d'une telle exposition n'était pas sans devoir souscrire à la représentation de la ville promue et recherchée alors par le pouvoir politique, comme si cette commande publique n'était pas à son tour éminemment politique !

Au nom de l'art et du jugement esthétique, décrétant entre autres que « [p]ersonne n'a vu de beauté dans *Corridart*¹⁷ », c'est la signification politique des œuvres de *Corridart* qui est tout entière rejetée. Or, à la manière d'un effet pervers, le démantèlement de l'exposition, le procès des artistes, la controverse et le débat public à son sujet auront prolongé la fonction critique et politique de cette exposition collective qu'on a

14. *Concours Corridart/l'art dans la ville*, brochure distribuée dans les musées, les galeries, les associations d'artistes.

15. Louise Descoteaux, *Corridart : la censure*, mémoire de maîtrise, histoire de l'art, UQAM, 1993. La durée convenue pour l'exposition va du 7 au 31 juillet, l'œuvre est démantelée dans la nuit du 13 au 14 juillet 1976.

16. Onze artistes, soit P. Ayot, M. Cramer, M. Haslam, K. McKenna, Guy Montpetit, J. Noël, K. Reusch, J.-P. Séguin, F. Sullivan, J.-C. Thibaut et B. Vazan, intentent un procès contre la décision de l'administration municipale.

17. Louise Descoteaux, *op. cit.*, p. 137.

justement voulu censurer. L'envergure de *Corridart* aura été de mettre en œuvre un véritable art-événement conçu pour la seule durée des Jeux olympiques (1976) et qui, paradoxalement, n'a eu de cesse d'être commémoré¹⁸, interprété et inscrit dans notre histoire de l'art tout autant que dans l'histoire politique du Québec.

Si la conception traditionnelle de l'art et la quête du « beau » servent de prétexte à la répression de l'expression politique des artistes comme en témoignent cette exposition et son démantèlement, il en va tout autrement en ce qui concerne l'appréciation de l'art amérindien contemporain. En effet, la teneur politique des œuvres de l'art amérindien actuel est à ce point incontestée et estimée qu'elle dispenserait la critique de tout jugement d'ordre esthétique des œuvres exposées¹⁹.

L'art contemporain amérindien

Souvent critiquées pour ne pas soutenir de façon continue l'art contemporain autochtone par leurs politiques d'acquisition²⁰, les grandes institutions muséales ne sauraient cependant être blâmées en ce qui concerne la diffusion de cet art – particulièrement florissante à partir des années 1990.

Tout se passe comme si la crise d'Oka, à l'été 1990, en exacerbant les rapports entre la société québécoise et les peuples autochtones, avait contribué à rendre plus visible le travail des artistes amérindiens, depuis longtemps engagés à exprimer les revendications de leur communauté. Dans cette perspective, le grand intérêt, souligné par la critique²¹, de l'exposition internationale *Savoir-vivre, savoir-faire et savoir-être*, organisée du 1^{er} au 28 octobre 1990 par le CIAC de Montréal, a justement été la

18. Entre autres, *L'affaire Corridart 1976-1996*, une exposition au Quartier Éphémère, du 15 au 20 novembre 1996, et *Corridart 25 ans plus tard*, Galerie d'art Léonard et Bina Ellen, Université Concordia, du 12 juillet au 18 août 2001.

19. Jean-Philippe Uzel, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans Guy Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000, p. 189-203.

20. Lee-Ann Martin, spécialiste mohawk des arts autochtones, dans le rapport intitulé *Politique d'inclusion et d'exclusion : l'art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada*, présenté au Conseil des arts du Canada, 1991.

21. Claire Gravel, « Avant de faire de l'art, l'artiste doit être un chaman », *Le Devoir*, 1^{er} septembre 1990, p. 5 ; A. Duncan, « Native artists are central to savoir-vivre exhibit », *The Gazette*, 29 septembre 1990, p. 1 ; voir aussi un compte rendu de cette exposition dans *Parachute*, n° 61, p. 60-61.

contribution des artistes amérindiens Domingo Cisneros, Jimmie Durham et Edward Poitras. Ce sont leurs œuvres exposées qui retiennent l'attention parmi plusieurs œuvres d'artistes les plus notoires de l'art occidental contemporain (Rauschenberg, Beuys, Jaar...).

Dès lors, plusieurs expositions d'œuvres d'artistes amérindiens se sont succédé dans un esprit de reconnaissance et de réconciliation. Ainsi, en mai 1991, la galerie SAW d'Ottawa organise une exposition intitulée *Solidarity: Art after Oka*, réunissant des œuvres d'une dizaine d'artistes amérindiens, alors que l'exposition *Art mohawk 92*, organisée par Louise Fournel et Yves Robillard et présentée au centre Strathearn de Montréal, réunit des œuvres de soixante artistes des communautés d'Akwesasne, de Kahnawake et de Kanesatake, protagonistes des événements d'Oka.

La présence effervescente de l'art amérindien dans les grandes institutions va se poursuivre tout au long de l'année 1992, année marquée par d'importantes expositions commémoratives : les 500 ans de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, les 350 ans de la Ville de Montréal, les 125 ans de la Confédération canadienne.

Mentionnons *Indigena: perspectives autochtones contemporaines* (1991-1992), présentée au Musée canadien des civilisations de Hull²², l'exposition *Terre, Esprit, Pouvoir* (automne 1992) au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et la grande exposition de l'été 1992, organisée par les artistes Pierre-Léon Tétreault et Dana Alan Williams et présentée dans le réseau des maisons de la culture de Montréal sous le titre *Nouveaux territoires 350-500 ans après*²³, sans compter les expositions d'art amérindien présentées dans les réseaux d'art parallèles : maisons de la culture, centres d'artistes²⁴, galeries universitaires. Parmi celles-ci, il faut noter l'exposition *Artistes autochtones 1999 Native Artists*, présentée au centre d'exposition de l'Université de Montréal sous la responsabilité du Centre d'art autochtone de Montréal en collaboration avec des étudiants en histoire de l'art de l'Université de Montréal.

22. G. McMaster et L.-A. Martin (dir.), *Indigena: perspectives autochtones contemporaines*, catalogue d'exposition, Hull, Musée canadien des civilisations, 1992.

23. P.-L. Tétreault (dir.), *Nouveaux territoires 350-500 ans après*, catalogue d'exposition, Vision planétaire, 1992.

24. Au Québec, le réseau des centres d'artistes autogérés (RCAAQ, <<http://www.rcaa.qc.ca/>>) compte 58 centres d'artistes répartis dans diverses régions du Québec qui accueillent des événements d'art diversifiés, expositions, conférences, résidences d'artistes...

S'il est impossible de rendre compte de l'ensemble des expositions et événements reliés à l'art amérindien au Québec et au Canada depuis plus d'une décennie, nous ne pouvons passer sous silence le rayonnement d'artistes amérindiens sur les plus grandes scènes internationales du monde de l'art occidental contemporain. Citons, pour ne nommer que ces quelques contributions, la participation de Jimmie Durham à la biennale d'art américain du Whitney Museum et à la neuvième Documenta de Kassel en 1992 ; la participation d'Edward Poitras à l'édition centenaire de la fameuse biennale de Venise en 1995 ; ou encore le travail de David Neel présenté à la biennale de Venise en 1999 ; sans compter la contribution de Rebecca Belmore à la biennale de San Diego en 1997. Cette même année, du 24 janvier au 20 février, le Centre culturel canadien à Paris présente l'exposition *Transitions – L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada*, réunissant des œuvres de 24 artistes autochtones, exposition qui se rendra par la suite dans divers pays, entre autres en Nouvelle-Zélande.

Cet inventaire suffit à nous convaincre que la renommée internationale de l'art amérindien est bel et bien acquise, sinon enviable à plus d'un titre, tant et si bien qu'il n'y a actuellement à peu près aucun événement artistique d'envergure internationale auquel participent le Québec ou le Canada sans la présence d'œuvres d'artistes autochtones.

Il serait tentant, sinon facile, d'attribuer cette reconnaissance internationale de l'art amérindien contemporain à la réussite des plaidoyers en faveur des revendications territoriales et politiques des Premières nations auprès des plus grandes organisations internationales, qu'il s'agisse des tribunaux de La Haye, de l'ONU ou de l'UNESCO, ou encore à l'incontournable impératif de la rectitude politique. Une telle attitude, si elle devait s'avérer, consisterait non seulement à faire fi du mérite artistique des œuvres d'artistes autochtones, mais surtout à faire porter l'odieux sur tout le système d'appréciation esthétique du monde de l'art occidental contemporain. Or, nombre d'œuvres accomplies par des artistes amérindiens témoignent tout autant de la maîtrise de l'expérimentation multimédia, de capacités de création *in situ* et de l'usage bien rodé des nouvelles technologies qui sont autant de savoir-faire propres à l'art contemporain occidental.

En fait, ces œuvres amérindiennes sélectionnées souscrivent si bien à la contemporanéité de l'art occidental²⁵ qu'une interrogation critique sur ce qu'il lui reste d'un art qui soit véritablement autochtone²⁶ a pu être posée. Or, à notre point de vue, outre l'affirmation identitaire, la quête de reconnaissance par-delà les stéréotypes accolés à la tête de l'Indien et à l'artisanat, et le refus du processus d'acculturation et d'assimilation d'où résulte l'érosion des traditions, l'intérêt politique de l'art autochtone reconnu demeure assurément l'illustration de la compatibilité, dans les formes d'expression les plus contemporaines, de la créativité en toute liberté et de l'expression du lien d'appartenance à la communauté.

Conclusion

Ce qui est remarquable et qu'il nous importe de retenir dans ces deux cas d'espèce, *Corridart* et l'art amérindien contemporain, c'est bien la difficulté de concilier, et même pour des raisons inverses, la lecture politique et la critique d'appréciation esthétique. Si la désapprobation politique ou la censure à propos de la teneur critique des œuvres de *Corridart* invalide, discrédite, disqualifie, occulte toute espèce d'appréciation esthétique des œuvres présentées, ce serait par ailleurs l'approbation politique de la cause amérindienne ou encore l'impossibilité de ne pas recevoir favorablement les revendications politiques des Premières nations, y compris sous les formes de l'expression artistique, qui rendrait caduc tout effort de critique esthétique. Tout se passe comme si, dans l'un et l'autre cas, la place et le sens de ce qui est politique dans l'œuvre l'emportaient allègrement sur toute espèce d'appréciation du mérite artistique. Or, il nous semble que l'une ne va pas sans l'autre, c'est-à-dire que la force de ce qui est politique dans l'œuvre exposée passe nécessairement par l'habileté, la créativité et le potentiel signifiant des formes. Ce point de vue nous conforte dans notre intérêt pour l'art contemporain et dans notre volonté de ne pas séparer l'esthétique des éléments de la lecture politique, quand ils s'expriment.

25. L'exposition *Reservation X* tenue en 1998-1999 au Musée canadien des civilisations à Hull (Gatineau) a inauguré une salle spécialement réservée à l'art autochtone contemporain, sous le commissariat de Gerald McMaster. Voir Guy Sioui Durand, « Un Huron-Wendat à la recherche de l'art », dans Guy Bellavance (dir.), *op. cit.*, p. 205-223.

26. J.P. Uzel, *op. cit.*, p. 195 ; J.K. Grande, « Y a-t-il encore un art autochtone ? », *Vie des arts*, n° 150, printemps 1993, p. 12-19.

Le MAKPCA et la fin de la subversion

QUÉBEC

Dominique
SIROIS



Dominique Sirois est doctorante et chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches s'intéressent à l'ontologie de l'œuvre contemporaine et à la notion d'objet dans les pratiques artistiques actuelles.

Sirois participe aussi à différents colloques et publications portant sur les discours et arts émergents. Dominique Sirois vit et travaille à Montréal.

S'il est souvent admis par la collectivité que l'art a un pouvoir révolutionnaire, il semble que depuis les années 1990 la critique artistique constate, au contraire, l'impossibilité subversive de l'art actuel. Cependant, l'étude répétée du détournement spectaculaire du subversif, voire la recherche désespérée d'un coupable en la structure du système artistique, a mené à une certaine agitation autour de la notion même de régime artistique contemporain¹, au détriment d'une analyse de son influence esthétique et politique sur la pratique émergente.

-
1. Nous retiendrons ici les interprétations particulièrement influentes des auteurs Yves Michaud et Jacques Rancière. Pour Michaud, la notion de régime définit le système institutionnel artistique, alors que pour Rancière elle renvoie surtout à la sensibilité esthétique propre à une époque. Pour notre part, l'utilisation du terme « régime » cherche à faire cohabiter ces deux interprétations dans la notion de monde de l'art incluant ainsi autant les institutions que les attentes collectives envers la pratique artistique propre à notre

En nous appuyant sur le cas de Marc-Antoine K. Phaneuf, un artiste de la relève québécoise, nous nous intéresserons aux effets du régime sur la qualité subversive d'une démarche artistique. En fait, à partir de la redéfinition des critères esthétiques et du statut d'artiste inscrite dans la démarche de Phaneuf, nous tenterons de traduire comment cette démarche individuelle peut esquisser à plus grande échelle la fin de l'utopie subversive de l'art et, surtout, son recodage déceptif à travers la politisation identitaire.

Le cas du MAKPCA

Marc-Antoine K. Phaneuf

Marc-Antoine K. Phaneuf est un artiste multidisciplinaire : c'est à la fois un nom, une pratique hétérogène et, surtout, un regard critique sur le milieu artistique contemporain. Diplômé en histoire de l'art, il se définit lui-même, non sans une certaine ironie, comme un théoricien de l'art qui tente une carrière d'artiste. Phaneuf touche à tout et répand un peu de lui-même dans différents projets avec une touche de cynisme face au milieu artistique qu'il cherche à intégrer. Que ce soit dans le projet éducatif QQiste, dans les revendications masculinistes des MWHHA ou dans la manipulation *glamour* et absurde du médium poétique, Phaneuf persiste à mélanger culture populaire et art contemporain et à agiter ce mélange particulièrement bigarré au nez de l'élite culturelle québécoise. Si certains esquissent un sourire ou applaudissent son audace, l'artiste n'est pas moins conscient que la postérité ne se joue pas sur un enchaînement de coups d'éclat.

Phaneuf entreprend alors une démarche parallèle personnelle et aligne son approche artistique sur son autopromotion et crée le collectif Marc-Antoine K. Phaneuf Contemporary Art (MAKPCA). Le groupe MAKPCA, dont Phaneuf est le président-directeur général, est un collectif d'envergure variable dont le principal objectif est l'avancement social de Phaneuf à l'intérieur du régime artistique. L'artiste rassemble autour de lui un designer graphique et directeur d'image de marque, une relationniste de presse, une directrice théorique et une actrice principale qui le seconde dans ses performances.

époque. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 1999, p. 169 ; Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 17.

Sollicités pour générer la visibilité de l'artiste et en faire la publicité, ces collaborateurs sont aussi une réplique de l'esprit clanique qui forme le régime artistique. Phaneuf a en quelque sorte créé son propre parti. La prise de conscience à la source de la création du MAKPCA est simple et claire : l'autopromotion est un jeu auquel les artistes doivent se soumettre aujourd'hui pour parvenir à une certaine reconnaissance dans le régime artistique contemporain. Cependant, la mise en marché de l'individualité de Phaneuf, s'appuyant entre autres sur la distribution de cartes d'affaires et la réalisation de campagnes de promotion de l'artiste dans les différentes revues d'art contemporain locales, ne s'organise pas autour d'une absence d'œuvre. Par conséquent, l'existence du groupe est conditionnelle à l'activité artistique de Phaneuf, en ce sens où les interventions du groupe succèdent aux œuvres. De même, indépendamment de la destinée du MAKPCA, Phaneuf restera un artiste actif.

L'activité du MAKPCA

À l'instar des groupes de relations publiques derrière les compagnies ou les vedettes hollywoodiennes, le MAKPCA s'est principalement intéressé à la mise en marché du nom de Marc-Antoine K. Phaneuf. Afin d'accélérer la reconnaissance de l'artiste et de ses œuvres, le collectif va en vérité stimuler l'identification rapide du nom à une valeur artistique.

Depuis septembre 2003, Phaneuf a entrepris de signer les livres d'or des expositions qu'il visite sous l'identité de personnalités connues du milieu artistique. Ces livres destinés à recueillir les impressions des visiteurs d'une exposition servent le plus souvent aux organisateurs pour savoir qui est venu la visiter. En fait, à la suite d'un message loufoque, Phaneuf s'approprie littéralement le nom, voire la signature, de gens connus et joue avec le système de vedettariat du régime contemporain. Il manipule la machine promotionnelle du régime artistique axée sur la simple présence d'une personnalité et la détourne en sa faveur. La présence d'une personnalité vedette, signifiée par la fausse signature dans le livre d'or, fera automatiquement, par bouche à oreille, le tour du milieu artistique dans un rayon d'autant plus grand si l'individu en question est de renommée internationale. Bien entendu, cette rumeur est alimentée par les membres anonymes du MAKPCA. Or, une fois le canular découvert et l'enthousiasme passé, c'est le nom de Phaneuf qui sera distribué à travers le même circuit d'individus que la rumeur de la présence d'un intervenant connu avait emprunté. Ainsi, Phaneuf met en marché son nom en abusant de la popularité et de la présence présumée d'autres intervenants du régime, et profite de leur rayonnement médiatique pour faire circuler son identité.

Les interventions de Phaneuf dans les livres d'or lui ont permis de se faire un nom par procuration, un nom dont le MAKPCA poursuit la promotion avec *Temps d'antenne*. Présentée lors de l'édition de 2006 de l'Événement interuniversitaire de création vidéo (ÉICV), *Temps d'antenne* est une vidéo de 90 secondes dont l'unique plan est le nom « Marc-Antoine K. Phaneuf » écrit en lettres noires sur fond blanc. Phaneuf présente son nom dans un événement culturel, mais il ne l'associe ni à une production artistique ni à un rôle productif ; c'est simplement le contexte d'exposition de la vidéo qui l'affilie au milieu culturel.

En fait, la visée du MAKPCA n'est pas de nature franchement artistique : ses objectifs sont plutôt médiatiques, parfois même marchands, puisque le collectif vendra le concept de *Temps d'antenne* à d'autres artistes qui présenteront aussi leur nom de la même manière lors de cet événement. Ces transactions du concept mettent d'ailleurs en lumière l'intérêt déjà flagrant de Phaneuf pour le marché artistique et la visibilité à l'intérieur du régime contemporain. Dans un régime qui semble ne pas transiger sur les œuvres, mais sur les individualités, l'unicité du concept ou de l'œuvre n'a plus beaucoup de valeur en comparaison avec le rayonnement médiatique d'un nom.

Par le biais du MAKPCA, qui génère pour Phaneuf la visibilité dont il a besoin pour bénéficier d'une certaine reconnaissance du milieu, l'artiste collabore à un nouveau paradigme qui s'impose, après le savoir-faire de la Renaissance et le savoir-penser de l'art conceptuel, et à la suite des artistes comme Jeff Koons, Gavin Turk et Matthieu Laurette, comme une sorte de savoir-être. Par contre, le projet MAKPCA est néanmoins destiné à une durée de vie assez limitée. Formé comme une corporation individuelle et fonctionnant sur la base d'un troc unilatéral de compétences, le MAKPCA ne dispose d'aucune certitude quant à la durée et à la disponibilité de ses ressources. De surcroît, une fois la reconnaissance de Phaneuf parfaitement accomplie, le collectif n'aura plus de motivation significative d'exister.

L'approche autant que les objectifs du MAKPCA témoignent d'un état du régime artistique, soit le système d'inclusion et d'exclusion auquel font face les artistes. La pratique de Phaneuf et du MAKPCA aborde le système artistique contemporain avec dérision et, peut-être, avec une pointe d'attitude subversive. Cependant, elle comporte également plusieurs pièges. Outre le danger d'être reconnu comme l'artiste qui cherchait à être reconnu, Phaneuf flirte aussi avec la menace de passer à côté du savoir-être, ce qui réduirait sa pratique à un savoir-paraitre se limitant au spectaculaire comme modèle d'identification. En effet, le

Suzanne,
 jamais de glaucomes n'ont
 été aussi beaux!
 Monty Cantson,
 xxxx.

Bravo! Bravo! Bravo!

Mathieu Latulippe et Claude Mongrain
 sont désormais mes artistes préférés.

xxxxxx Arthur C. Danto,
 xxxx

Bravo pour toutes ces peintures
 estivales! Je me sens comme un
 coq en pâte (j'ai crever mes yeux)
 Amicalement
 François-Marc Gagnon
 xxxx.

FIGURE 2
Temps d'antenne



Reproduit avec l'aimable autorisation de Simon Bilodeau, tiré de Marc-Antoine K. Phaneuf, DVD, 2006, 90 secondes.

MAKPCA travaille pour le rayonnement et la visibilité de l'artiste, mais il relève toujours de la décision finale du système à savoir quel sera le prix de l'inclusion ou de l'exclusion de l'artiste. Phaneuf et le MAKPCA remettent en question une certaine pratique du régime artistique sans pour autant dessiner une possibilité de renversement. Leur activité ne se destine en vérité qu'à l'avancement d'une seule individualité. Cependant, leur approche n'en est pas moins riche : au contraire, justement, ce glissement de l'être au paraître et la contradiction d'une subversion aux objectifs d'inclusion englobent les enjeux du nouvel état de la subversion dans le régime artistique contemporain.

Esthétique stratégique

Références et critères

Sous le couvert d'une fausse insouciance et d'une manière en apparence désordonnée, Phaneuf et le MAKPCA posent néanmoins, par leurs stratégies esthétiques, les paramètres de l'inertie subversive contemporaine et de son passage vers la déception. Les œuvres de Phaneuf ne répondent à aucun critère esthétique précis ; plus particulièrement, elles désorganisent les modèles de distinction entre l'art et le non-art.

En effet, la candidature de la pratique de Phaneuf au rang d'œuvre d'art dérègle les distinctions possibles entre l'art et le dilettantisme, et entre les fonctions promotionnelle et artistique, puisqu'elle ne s'appuie que sur l'identification du producteur en tant qu'artiste pour revendiquer ce statut.

Par ailleurs, le travail de Phaneuf ne présente aucune forme d'originalité conceptuelle, d'altération ou de recherche d'incohérence plastique. Il se concentre sur une transcription de l'élément approprié conforme à l'image qu'on se fait de l'élément réel, soit Phaneuf en tant qu'artiste. L'esthétique est réduite en quelque sorte à la position culturelle de l'objet, c'est-à-dire que c'est la position didactique des références qui justifie la valeur culturelle de l'objet et son statut d'œuvre d'art². Phaneuf amalgame les méthodes de distinction de l'art du non-art aux références à la fonction réelle de ses objets, mais toujours en s'adressant à l'élite culturelle. En fait, le détournement autour de la position culturelle de l'artiste et de ses références effectué par Phaneuf et le MAKPCA révèle l'importance de ce positionnement dans le système de reconnaissance du régime, mais il comporte sans aucun doute un effet pervers. Le message dénonciateur de Phaneuf ne s'adresse en vérité qu'aux acteurs du système dénoncé qui seront, finalement, les seuls à saisir la subtilité avec laquelle il manipule leurs critères d'identification de l'art. En somme, si l'approche esthétique de Phaneuf s'apparente à un assemblage de références définissant sa position culturelle, son sens ne reste accessible qu'à l'élite déjà convaincue par elle.

Collaboration subversive

L'approche esthétique de Phaneuf prend alors la forme d'une réflexion sur les enjeux de la paternité et de la valeur de l'œuvre. En fait, le défi de la pratique de cet artiste est de prime abord l'appropriation directe et littérale de son identité d'artiste pour être le maître de sa valeur. L'objectif de la démarche de Phaneuf et du MAKPCA est une sorte d'esthétisation et de mise en évidence de l'identité de l'artiste, au point où l'œuvre se présente, selon les termes de Rainer Rochlitz dans son analyse de la subversion subventionnée, comme « le partage intersubjectif d'un "monde subjectif", [voire] une publication de l'intime³ », dans la visée d'une politique d'affirmation identitaire. Dans cette perspective,

2. Par exemple, la présentation de *Temps d'antenne* dans un événement culturel certifie que cette vidéo de Phaneuf est une œuvre plutôt qu'un banal outil promotionnel.

3. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994, p. 103.

on assiste au renversement du mythe de l'esthétique autonome en une esthétique stratégique. Autrement dit, la manipulation politique et individualiste de l'esthétique revêt un autre sens que celui de la subversion. À l'inverse d'un témoignage de révolte, elle est, chez Phaneuf, le signe d'une adaptation à la réalité institutionnelle de son époque.

Ambivalente comme l'est toute pratique subversive ne pouvant se priver de la reconnaissance du système qu'elle critique, la démarche de Phaneuf et du MAKPCA a pourtant la faiblesse de ne pas intégrer cette ambiguïté aux œuvres. En fait, la situation institutionnelle contemporaine est sans contredit inédite, car elle exige, en dehors de tout critère véritablement esthétique, que les artistes en quête de reconnaissance par le régime témoignent à tout le moins de qualités stratégiques appréciables. Ainsi, l'amplification du pouvoir subversif par une esthétique du savoir-être telle que l'explorent Phaneuf et le MAKPCA marque en réalité la dislocation de l'esthétique vers une position qui se veut politique et qui, à défaut d'établir des significations ou des perspectives esthétiques nouvelles, a tout de même le mérite d'être une stratégie d'existence efficace. Bref, plutôt que de sombrer dans le désespoir d'une subversion devenue plus spectaculaire que révolutionnaire, il est certainement plus pertinent d'examiner la pratique contemporaine aux ambitions subversives comme une politique de l'individualité.

La politisation identitaire

Construction identitaire

Bien que sa dépendance assumée au régime et à son système de reconnaissance influence le caractère subversif de sa démarche, Phaneuf se dégage de ce qu'on pourrait considérer comme une situation aporétique de l'artiste contemporain. En effet, en faisant de lui-même un produit artistique, l'artiste se défait des contraintes de la reconnaissance et réalise son mythe. Autrement dit, Phaneuf n'est pas « la victime d'une aporie insoluble, [il] sait que son autonomie se situe dans un contexte hétéronome sur lequel il ne peut agir qu'indirectement, soit en élaborant sa propre vision à travers des matériaux qui lui sont propres⁴ », c'est-à-dire à partir de sa propre identité. L'artiste dispose de son identité selon sa propre autorité, et le MAKPCA provoque en quelque sorte un contexte de réception tout en sachant qu'en fin de compte, il ne pourra pas le contrôler. Cet effet de rupture que tente Phaneuf est géré par le régime

4. *Ibid.*, p. 35-36.

artistique qui, en mal de critères esthétiques, semble aussi le solliciter. L'artiste ne peut donc plus exprimer son autorité et son autonomie simplement par la provocation.

À défaut de dépasser le simple effet de rupture, Phaneuf, avec le MAKPCA, arrive à contenir son identité dans un patronyme. L'identification du nom ou de la signature, normalement utile pour valider l'œuvre d'art, est simplifiée par le MAKPCA en unique apparition ou énonciation du patronyme, qui est aussi le thème, voire l'aboutissement de l'existence du groupe. En fait, la réalisation de cette esthétique stratégique et de cette construction identitaire confirme la fin de l'identité naturelle dans l'art. Les objectifs de célébrité et de visibilité médiatique de la pratique de Phaneuf participent définitivement à l'émancipation d'une identité culturelle déjà éprouvée. Effectivement, le *ready-made* et l'art conceptuel ont ouvert la porte au culte de l'artiste et de sa théorie personnelle ; néanmoins, Phaneuf parvient à exploiter ce culte dans une tout autre perspective. L'artiste ne cherche pas ici, par l'affirmation de son statut d'artiste, à mettre en question l'écart entre la réalité et l'art ou entre les fonctions usuelle et artistique des objets qu'il présente. Au contraire, il ignore cette distance pour mieux mettre de l'avant l'objet de son culte, soit lui-même en tant qu'artiste, et présenter de façon littérale la mise en scène de son identité culturelle.

Faire briller l'existence et la présence de son identité d'artiste à travers une absence d'œuvres conventionnelles dépasse la simple plaisanterie ; en vérité, cela témoigne du fait que l'artiste croit malgré tout aux ambitions subversives de sa démarche. La construction identitaire de Phaneuf se veut une infraction. Toutefois, parce qu'il utilise consciemment le contexte mondain du régime, alors que la croyance subversive exige que l'on en fasse abstraction, Phaneuf sera toujours sur le banc des accusés de la société du spectacle.

Construction idéologique

En dehors des considérations spectaculaires, l'idée sous-jacente à la construction et à l'exposition identitaires, telle que l'exploite Phaneuf, témoigne d'un certain renversement du rôle idéologique de l'artiste. Entre ses ambitions subversives et son besoin d'être reconnu par le régime pour exister, Phaneuf se retrouve au centre d'instructions somme toute antinomiques. Cette situation de l'artiste est d'autant plus trouble que le contexte institutionnel contemporain est tel qu'il ne peut se passer du luxe d'un art subversif, au point où il n'hésite pas à l'assister. Autrement dit, Phaneuf doit faire de ses critiques du système des manifestations

acceptables par le régime tout en conservant une certaine crédibilité subversive. Ainsi, à l'inverse de l'époque moderne, l'artiste n'exerce plus le rôle de l'individu émancipé contre sa société. En effet, « l'époque contemporaine tente d'institutionnaliser la révolte⁵ » ; l'artiste doit donc inévitablement revoir et réévaluer son rôle à l'image de cette nouvelle intégration institutionnelle de la subversion. Il n'est donc pas étonnant de remarquer une collaboration compromettante entre l'artiste et le régime. Ainsi, la politisation identitaire soulignée dans la pratique de Phaneuf se présente comme une réponse à la subversion institutionnalisée – en ce sens où l'identité même de l'artiste serait la dernière plateforme disposée à l'expression souveraine et autonome de sa position politique face au système dominant.

La fin de l'utopie subversive

Renoncement esthétique et politique

L'approche spectaculaire ne serait peut-être qu'un écran de fumée masquant l'échéance lente mais certaine de la subversion au sein du régime artistique. Le modèle esthétique désengagé et individualiste remarqué chez Phaneuf dissout la pratique subversive par l'exigence de spectaculaire, qui atténue toute forme de signification résistante. À défaut de pouvoir exposer, conformément à l'utopie subversive, une pratique révolutionnaire, il s'intéresse alors à sa propre existence comme objet de culte. La construction identitaire de l'artiste se pose ainsi comme un jeu politique, voire une manœuvre pour affirmer son pouvoir non sans une certaine prétention subversive. Cependant, ce type d'activité suppose un jeu entre l'artiste et le régime, un jeu dont les règles conduisent à l'usure des instincts subversifs. Autrement dit, l'appétit de la reconnaissance et du succès façonne fatalement l'engagement et la désobéissance en dociles ambitions conservatrices. De cette manière, l'art ne porte plus véritablement de promesse de résistance et d'émancipation. La croyance en sa force subversive a pris une autre signification : elle n'est plus que la réinscription indéfinie de la soumission à la loi du régime.

Cette désincarnation de la croyance subversive est peut-être la seule réponse possible à la structure et aux attentes du régime. Quoi qu'il en soit, les limites de cette réponse apparaissent comme étant les mêmes qui cernent l'état de l'esthétique et du politique dans la pratique contemporaine, soit l'incarnation vide de sens d'un mythe dorénavant

5. *Ibid.*, p. 19.

exclusivement producteur de spectacle. En vérité, la loi du régime artistique « accomplit la suppression conjointe de l'esthétique et de la politique⁶ ». Le contexte institutionnel contemporain neutralise les critères esthétique et politique par la radicalité de son système d'inclusion qui ne consent pas à l'utopie d'un art capable de promettre l'émancipation, mais tolère tout au plus le constat d'un état de l'art et de ses contraintes. Ainsi, la croyance en un art subversif est inévitablement réorientée, puisque dans ce contexte l'art ne peut plus agir sur la conscience politique et proposer un renversement futur. Alors que la radicalisation subversive est de toute évidence arrivée à un terme, la pratique artistique doit maintenant se contenter de présenter des images permettant une réflexion au présent. Il n'est alors pas étonnant que la valeur subversive soit évaluée en fonction de la lucidité de l'artiste face à sa récupération par le spectacle. Il s'agit sûrement là du dernier critère encore possible après le renoncement esthétique contemporain.

Recodage du subversif

Le mouvement attaqué par une certaine pratique contemporaine, soit l'expression d'une individualité, signe la dissolution de l'utopie subversive. Cet exercice d'existence des artistes comme Phaneuf oblige à reconnaître le véritable état politique de l'art contemporain, c'est-à-dire un projet consistant à « recoder et inverser les formes de pensées et les attitudes qui visaient hier à un changement politique ou artistique radical⁷ ». Tandis que la réalité du régime artistique reste peu sensible aux attentats subversifs ou esthétiques, les intentions politiques des artistes, quant à elles, ne se sont pas tout simplement éteintes. En effet, le programme politique contemporain s'est plutôt converti en réflexion sur l'ambiguïté de la gestion subversive de la création artistique. Entre mélancolie et critique, le message équivoque livré par la politisation identitaire se présente alors dans le contexte institutionnel actuel comme l'ultime tentative d'un effet politique. Autrement dit, la subversion contemporaine se joue dorénavant sur le terrain de la déception des attentes subversives.

L'artiste et l'esthétique se sont individualisés au sein de la pratique artistique contemporaine. Telles des paroles toujours uniques s'autorisant elles-mêmes d'exister, ils s'imposent au régime comme des voix qui ne recherchent pas le renversement. Toutefois, si cette approche donne l'impression d'une démarche politique, son consensus ne signe pas moins

6. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 141.

7. *Ibid.*, p. 172.

la mort de l'utopie subversive. En fait, l'émergence d'une politique identitaire ne sollicite pas la rébellion ou le renversement, elle produit, au contraire, de l'isolement. Parce qu'il lui était impossible de se soumettre autant aux impératifs de la croyance en un art subversif qu'aux normes imposées par les institutions artistiques, l'artiste s'implique plutôt à les décevoir tous en priorisant son propre projet créateur, c'est-à-dire lui-même. L'effet politique de cette stratégie de frustration est certain sans pour autant être garant de la survie à long terme d'une politique de résistance dans la pratique contemporaine.

L'individualisation avérée des outils esthétiques et des positions politiques produit, sûrement malgré elle, un réseau de solitude. La politique identitaire atteint rapidement une limite au-delà de laquelle « il n'y a que des répétitions de tels gestes, des mises en abyme de la mise en abyme, qui, *dans* la sphère de l'art, perdent leur sens⁸ » autant politique qu'esthétique et qui génèrent un genre d'état cohésif de l'art auquel il faut s'identifier ou disparaître. De cette manière, les effets esthétique et politique retournent toujours à leur propre vide et exacerbent l'impasse subversive. En effet, si le renversement politique n'est plus possible dans le cadre institutionnel contemporain, c'est qu'il n'y a plus de confrontation idéologique réalisable dans le carcan balisé d'une foule de solitaires.

En définitive, ce que la politisation identitaire démontre, c'est que l'impasse politique et esthétique contemporaine serait le résultat de la multiplication de compromis isolés cherchant à correspondre aux instructions du régime artistique contemporain. Bien qu'il n'y ait là rien de particulièrement machiavélique ou qui n'ait pas encore été admis par les intervenants du milieu artistique, il reste tout de même un pas à faire pour sortir de l'évaluation malheureuse du politique dans l'art contemporain. Il serait dès lors recevable d'étudier comment les critères esthétiques et politiques ne subsistent dans les œuvres que pour le plaisir de les décevoir.

Bibliographie

- BROWN, Craig, « A-Z of how to be a significant artist », *Modern Painters*, vol. 8, n° 1, printemps 1995, p. 48-51.
- BUREN, Daniel, « Function of the museum », *Artforum*, vol. 12, n° 1, septembre 1973, p. 68.
- LEWISOHN, Cedar, « Signature as content », *Flash Art*, n° 222, janvier-février 2002, p. 76-77.

8. Rainer Rochlitz, *op. cit.*, p. 187.

- LONG, Declan, « Are you someone ? Artists and the art of branding », *Circa*, n° 101, automne 2002, p. 28-31.
- MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 305 p.
- MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, 204 p.
- ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi : la morale esthétique*, Paris, Grasset, 1993, 288 p.
- ONFRAY, Michel, *Archéologie du présent : manifeste pour l'esthétique cynique*, Paris, Grasset, 2003, 126 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 173 p.
- ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, 238 p.
- TOURIGNY, Manon, « Ceci n'est pas une plaisanterie : l'irrévérence chez les QQistes », *Esse arts+opinions*, n° 56, hiver 2006, p. 44-47.
- VATTIMO, Gianni, « La volonté de puissance en tant qu'art », *Les aventures de la différence*, Paris, Minuit, 1985, p. 101-125.

L'art extrême chinois et la biopolitique¹

QUÉBEC

Erik
BORDELEAU



Erik Bordeleau (<icebord@hotmail.com>) est chercheur postdoctoral au Département d'histoire de l'art et d'études en communications de l'Université McGill. Il a récemment complété un doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal sur le rapport entre anonymat et politique dans le cinéma et l'art contemporain chinois. Il collabore à diverses revues, dont *Espai en blanc* (Barcelone), *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* (Vancouver), *Chimères* (Paris), *Altérités*, *Inflexions*, *Hors-champ*, *ESSE*, ETC. et *OVNI* (Montréal).

Pour civiliser l'esprit, il faut
d'abord ensauvager le corps.

Mao Zedong, *Une étude
de l'éducation physique* (1917)

Dans cet article, nous nous proposons de rendre compte de l'évolution fulgurante de l'art performatif chinois, depuis la moitié des années 1990 jusqu'au début des années 2000, période relativement brève mais qui en constitue sans doute l'apogée. La radicalité et le caractère extrêmement controversé de certaines des transgressions opérées par les performances dont nous allons discuter, transgressions qui plus est effectuées dans un contexte sociopolitique *a priori* réfractaire à ce genre de pratiques artistiques, en font

-
1. Ce texte a paru antérieurement dans la revue *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化, n° 5, 2009, mis en ligne le 3 avril 2010, <<http://transtexts.revues.org/index269.html>>, sous le titre « Une constance à la chinoise : considérations sur l'art performatif extrême chinois ». Il est reproduit ici, dans une version remaniée, avec l'autorisation de la revue.

des objets d'analyse politique presque trop évidents. On peut aisément interpréter l'art performatif en Chine dans l'optique d'une *expression directe* du malaise politique régnant dans la Chine post-Tiananmen. Une tension nette s'établit alors entre les dispositifs de contrôle social et des performances-exutoires enracinées dans le monde de la vie, qui agissent comme une sorte de contre-effectuation émancipatrice de la violence étatique et son pouvoir d'extraction de vie nue.

On pourrait dire que la puissance expressive de ces performances et leur potentiel d'émancipation propre résident dans leur capacité à exposer et à reproduire intentionnellement l'événement de cette violence, par la mise en danger (en *survie*) de corps dans lesquels elle s'est inexorablement disséminée. Cependant, vers la fin des années 1990, une nouvelle vague de performances compliquera les choses, ajoutant une dimension proprement biopolitique à la scène performative chinoise. Dans ce travail, nous essaierons d'élucider ce passage, en posant une distinction conceptuelle entre les performances dites du corps-soi et celles du corps-chair².

Cette analyse de quelques-unes de ces performances extrêmes, dont plusieurs ont été sévèrement condamnées pour leur insupportable cruauté, s'insère dans une réflexion plus générale sur la nature de l'acte performatif et son inscription dans le contexte culturel chinois. Au fil de l'écriture, la question du rapport entre performance et politique s'est peu à peu constituée comme passage (particulièrement angoissant) sur la ligne de la *forme* de l'humain, suivant peut-être l'étonnement profond et maintes fois renouvelé que suscite le fait, à première vue banal, qu'en Chine, l'expression « art performatif » se traduit généralement par 行为艺术 (*xingwei yishu*), qui signifie quelque chose comme « art relatif au comportement » ou « art comportemental ». (Précisons qu'ailleurs en Asie de l'Est, on traduit généralement par 行动艺术 [*xingdong yishu*], littéralement *action art*.) L'idée de comportement renvoie directement à la tradition confucéenne, pour laquelle toute conduite individuelle comporte une dimension rituelle qui exprime une certaine position dans l'ordre social³.

En traduisant « performatif » par la notion de « comportement » ou de « conduite », les artistes chinois continentaux ont résolument signifié leur intention de confronter les règles régissant la conduite des corps dans l'espace public. Restant au plus près du mot *xingwei*, on pourrait

2. Je reprends en approfondissant une distinction mise de l'avant par Thomas J. Berghuis dans *Performance Art in China*, Hong Kong, Timezone 8, 2006.

3. Pour plus de détails, voir Gao Minglu, « Private experiences and public happenings, the performance art of Zhang Huan », dans *Pilgrimage to Santiago*, 2000, <<http://www.zhanghuan.com>>, consulté le 5 avril 2010.

le traduire par « démarche intentionnée » ou, littéralement, « démarche pour » ; pensons par exemple à 人为, *renwei*, qui souligne la qualité proprement humaine et, par extension, artificielle, d'un effort ou d'une entreprise. *Wei* implique un « en tant que » qui constitue un plan de représentation propre au comportement ou à la conduite humaine. Rapporté à *xing*, « démarche », il en signifie le *pour quoi*. En redoublant le plan de représentation éthique sur lequel se constitue l'humain, le *xingwei yishu* affirme haut et fort la contingence radicale de l'individualité, ce qui vient effectivement troubler une certaine idée de la cohésion ou « harmonie » sociale, spécialement en contexte chinois. Si on ajoute à cela l'immédiateté corporelle disruptive propre à la performance, on comprend aisément pourquoi elle est rapidement devenue un des moyens d'expression privilégiés pour la critique sociale en Chine. Comme le souligne Gao Minglu :

From Traditional Confucian ethics to the Cultural Revolution of the Maoist era to the current era of globalization, the behaviour of the individual has been continually seen as meaningless, albeit from different perspectives; thus the body may have been seen by the Chinese avant-garde as an active site of resistance to this constant obliteration of the self⁴.

Le remarquable pragmatisme de la traduction d'« art performatif » par « art comportemental » apparaîtra peut-être réducteur à un lecteur occidental. Si cette traduction permet de penser directement la dimension transgressive de l'art performatif, son va-et-vient subversif entre les sphères privée et publique et sa remise en question radicale des règles de transmission et de production culturelle, on peut par contre craindre qu'en moralisant excessivement l'acte performatif, elle fasse perdre de vue son idéalité événementielle – quelque chose comme sa détermination historique propre en tant que pratique artistique hypermoderne. Ne faudrait-il pas dès lors lui préférer l'expression 现场艺术 (*xianchang yishu*), art de l'« ici et maintenant » ou *live art*, comme certains l'ont proposé ?

Dans une discussion portant sur mes recherches, un ami chinois me raconta l'histoire d'un lettré taoïste du III^e siècle après J.-C. dénommé Liu Ling, considéré comme un des « sept sages de la forêt de bambou ». Liu Ling s'est rendu célèbre pour avoir déclaré : « 我以天地为栋宇，屋室为裤衣。诸君何为入我裤中？ » (traduction libre : « Le ciel et la terre sont ma maison, et cette chambre est mon pantalon. Messieurs, que faites-vous dans mon pantalon ? ») Drapé dans l'univers, l'ivrogne-poète s'exhibe nonchalamment.

4. Gao Minglu, *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, Buffalo, The Buffalo Fine Arts Academy, 2005, p. 163.

Difficile de dire exactement ce qui a incité mon ami à me faire part de cette savoureuse anecdote. Est-ce parce qu'elle met en scène une nudité scandaleuse, laquelle en Chine est souvent associée à la performance⁵? Ou serait-ce parce qu'elle présente un comportement qui à la fois ébranle et performe avec force poésie la situation intermédiaire de l'humain dans la cosmologie chinoise – l'humain comme trait d'union imaginaire et résonant entre le ciel et la terre, selon le principe du 天人感应 (*tianren ganying*)? On serait peut-être tenté de lui répondre avec la suffisance de celui qui s'adresse au non-initié: «Ceci n'est pas une performance. C'est un anachronisme, tout au plus», et de déplorer l'égarement auquel la traduction d'«art performatif» par *xingwei yishu* a pu contribuer. Et, secrètement peut-être, retenir contre cet énergumène exhibitionniste de ne pas savoir aussi bien que *nous*, médianoïdes hypermodernes, ce que signifie «(s')exposer».

Mais si, au contraire, la définition même – l'institution esthétique – de l'art performatif n'était pas elle-même problématisée dans ce rapprochement inusité entre des pratiques hyperréflexives hautement qualifiées et dites «performatives» et la boutade d'un mythique ivrogne-poète? Il y a une forte dose de conscience transcendantale qui couve dans le *display* performatif⁶, sorte d'option spirituelle proanalytique contemporaine où l'hyperréflexivité tient lieu d'éveil au corps dont on aurait trop longtemps négligé l'importance. Ce corps, entre-temps devenu le référent royal d'un certain art contemporain et l'objet d'une infinité d'études socio-culturelles, ce corps qu'on se représente de manière performative pour d'autant mieux en «prendre conscience» et qui constitue ainsi l'ultime objet de l'hégémonie «consciensuelle» de notre époque, ce corps qui, paradoxalement, apparaît ainsi comme l'ultime avatar métaphysique qui n'en finit plus de nous hanter, ce corps trouve dans le contexte chinois une

5. En 2005, 41 étudiants et étudiantes de l'académie des beaux-arts de l'université de Chengdu réalisèrent une performance dans laquelle ils se dénudèrent pour former un long domino humain en forme d'arobas. Le commentaire de Shao Daosheng, chercheur à l'académie chinoise des sciences sociales, reflète de manière exemplaire le malaise de l'establishment chinois à l'égard de l'art performatif. «En fin de compte, chaque société a sa propre culture. Je me préoccupe des étudiants universitaires chinois. Si le corps nu devient un idéal esthétique pour les étudiants universitaires d'aujourd'hui, et par suite un style de vie, eh bien je ne peux pour ma part que dire qu'ils sont vraiment dégradés et sans espoir.» Cité dans «Should naked human body be used as an art symbol?», *China Daily*, 20 juillet 2005.

6. Sur le concept de *display*, à entendre littéralement comme *disjonction* dans le jeu de l'existence, voir Erik Bordeleau, «Anonymat de la présence VS display performatif: une analyse de "Comment faire?" de Tiqqun», *Chimères*, n° 69, 2009.

troublante réfraction dans les pratiques de soi d'inspiration bouddhiste et taoïste, ou, simplement, dans la pratique traditionnelle de la calligraphie – précisément parce que le « corps » n'y a jamais été « oublié⁷ ».

L'art performatif, avec son intentionnalité et son *pour quoi*, institue un plan de représentation profondément étranger au devenir-imperceptible taoïste, lequel ne cherche vraisemblablement pas à se signifier – non pas en raison d'une hypothétique insuffisance historique, mais bien en fonction d'une orientation spirituelle radicalement opposée. Le rapport taoïste au corps vécu implique un régime d'activité étranger et, à la limite, hostile au *display* performatif, qu'on pourrait décrire comme une sorte de juste-au-corps métaphysique par sa manière de faire parfaitement coïncider un plan de représentation avec les limites corporelles d'un individu⁸. Et encore : si le corps est effectivement au cœur de la pratique taoïste, ce n'est certainement pas en tant que *matière d'expression*, comme nous le rencontrons de manière paradigmatique dans certaines des œuvres que nous discuterons plus loin.

Au carrefour de la conception traditionnelle chinoise du corps rituel et de l'évolution récente de l'art performatif en Chine, nous posons donc deux questions, qui débordent largement ce contexte national : quels sont les enjeux impliqués dans l'exposition performative d'une conduite humaine ? Ou encore : que signifie exposer/*display* (de) l'humain ? Cette réflexion sur l'art performatif en Chine s'inscrira, en dernière analyse, sur le questionnement au croisement du biopolitique et de l'anthropogénétique, questionnement déjà bien présent dans de nombreuses œuvres que nous allons maintenant aborder.

7. Tel n'était sans doute pas l'avis de Mao, pour qui « renforcer » le corps était une question de puissance nationale. Voir son *Étude de l'éducation physique* (1917), <<http://www.amoymagic.mts.cn/sportsmao.htm>>.

8. Sur le rapport entre individu et représentation, voir la réflexion de François Jullien dans *Le nu impossible*, Paris, Seuil, 2005. Dans une optique résolument comparatiste, Jullien s'interroge sur le nu comme abstraction et son absence dans la tradition picturale chinoise : « le moment du Nu [...] appelle un redoublement de plan, fait surgir celui d'une *pure* représentation : seul l'homme est – peut être – nu [...] Le Nu dresse l'homme à part du monde, et l'isole [...] Aussi, même quand il connaît la tentation naturaliste, voire prétend se dissimuler en elle, le nu ne saurait masquer ce puissant travail – d'abstraction et de séparation – dont, depuis ses origines, il a fait l'objet » (p. 27). Sur fond anthropogénétique, l'abstraction du nu et le *display* performatif ont visiblement plusieurs points en commun.

À la suite des événements de la place Tiananmen, la situation de l'art expérimental en Chine est devenue extrêmement précaire. Les artistes expérimentaux ne peuvent plus exposer leurs œuvres, et les revues d'art qui s'intéressent à leur travail sont étroitement contrôlées. Au début des années 1990, l'art expérimental en Chine apparaissait au point mort.

À partir de 1992-1993, plusieurs des artistes qui relanceront la scène de l'art performatif en Chine vivent ensemble dans un petit village en périphérie de Beijing (East Beijing Village). C'est une époque de profonds changements économiques, où la Chine accélère son entrée dans l'économie de marché et adopte les normes de la société de consommation. La libéralisation économique contraste fortement avec le contrôle qui continue de prévaloir sur la sphère politique et culturelle, créant une tension identitaire énorme qui se reflète inévitablement dans la production artistique de cette période. Cette situation schizophrénique donnera ainsi lieu à des pratiques performatives qui vont progressivement s'éloigner du modèle de performance comme action publique qui prédominait vers la fin des années 1980, pour évoluer vers des pratiques qui se consacrent davantage à l'exploration du corps-soi et du corps-chair. Généralement, on peut formuler l'hypothèse que la radicalisation de l'art performatif en Chine reflète la disparition progressive de la possibilité d'agir en tant que sujet symbolique dans l'espace public. L'usage du corps comme matière autonome d'expression et l'extrême cruauté qui va caractériser nombre de performances de cette période témoigneraient ainsi d'un procès général de réduction postpolitique de l'existence, lequel compromet les formes classiques de politisation du malaise socioexistential.

À première vue, ce cadre général d'interprétation s'applique plus particulièrement aux performances impliquant le corps-soi, c'est-à-dire celles où le corps individuel est volontairement soumis à des sévices extrêmes, et dont la valeur consiste dans la capacité du performeur à supporter la souffrance auto-infligée⁹. Les œuvres de Yang Zhichao et He Yunchang sont exemplaires à cet égard. Yang Zhichao a été décrit comme un révolutionnaire qui tente de mettre en évidence certains enjeux sociaux par l'entremise de ses performances. Le caractère extrême de ses performances exprime un implacable réalisme, une volonté absolue de *s'inscrire* littéralement dans le réel. Dans *Fort Jiayu* (1999-2000) par exemple, Yang se fait admettre dans un hôpital psychiatrique d'une petite ville du Gansu, sa lointaine province natale. Pour ce faire, il n'aura fallu que le

9. Voir par exemple l'analyse de Lesley Sanderson, « Body male fatigue », *Yishu*, vol. 7, n° 3, mai 2008.

témoignage d'un proche (en l'occurrence, sa sœur) et un paiement pour couvrir les dépenses du séjour, qui durera un mois. Dès son admission, Yang recevra un traitement aux électrochocs de plus d'une demi-heure, qui sera complété par l'administration de fortes doses de sédatifs qui conduiront finalement l'artiste à douter de sa propre condition mentale. Durant son séjour, Yang a tenu un journal qui relate son expérience et a été secrètement filmé et photographié par son beau-frère¹⁰.

L'expérience de la douleur est un élément essentiel de l'œuvre de Yang et, plus encore, la force de volonté nécessaire pour la surmonter : « Seule l'expérience personnelle de la douleur me permet d'accéder à des intuitions qui ne peuvent être atteintes sur le plan de l'abstraction. La douleur est une manière d'accéder à un autre sentiment d'exister¹¹. » Son volontarisme radical et son goût du réel brut lui feront dire que « les performeurs ont sans doute quelque chose des révolutionnaires marxistes des premiers temps¹² ». À vouloir obstinément exposer les limites de sa chair, Yang, littéralement, *s'a-charne* ; il est humain, trop humain.

Comme dans le cas de Yang, les performances de He Yunchang exigent une grande endurance physique et une forte détermination. Le conflit instauré entre le corps et l'environnement extérieur se pose ici encore comme manière d'éprouver la puissance du soi. Mais plutôt que de rabattre l'existence humaine sur sa limite physique comme c'est souvent le cas avec Yang, les performances de He instaurent un plan de représentation à mi-chemin entre l'extrême dureté du réel et la puissance du mythe. Le ciment, par exemple, revient à plusieurs reprises dans son œuvre comme élément auquel opposer sa force de volonté. Dans *Casting* (2004) par exemple, il s'enferme durant 24 heures dans un bloc de ciment. Dans *Ordre d'un général* (2005), il trempe son corps jusqu'à la hauteur de sa poitrine dans un bloc de ciment encore liquide. La performance durera une heure, pendant laquelle le ciment durcira lentement, et He Yunchang s'en sortira avec d'innombrables coupures sur tout le corps. Ces coupures rappellent la manière dont Canetti décrit le mode d'action psychologique des mots d'ordre : ils se plantent comme des aiguillons dans la chair de ceux qui les reçoivent, ne laissant à ceux-ci d'autre choix que de les passer le plus vite possible à d'autres¹³.

10. Pour plus de détails, voir Thomas J. Berghuis, *op. cit.*, p. 182-183.

11. Cité dans Ulrike Münter, *Transitional Phase: Pain*, <<http://www.culturebase.net/artist.php?3776>>, consulté le 17 février 2010.

12. Voir <<http://www.sohochina.com/en/xiandai/yangzhichao.asp>>, consulté le 17 février 2010.

13. Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966.

Tout se passe comme si, par cette performance, He cherchait à concrétiser l'interruption de ce processus de « cimentification » sociale, en résistant jusqu'aux limites du supportable à l'exécution de « l'ordre du général ». L'immédiateté corporelle de la performance en fait une forme d'art particulièrement efficace pour court-circuiter, au moins symboliquement, la « vicariété » intrinsèque du pouvoir, c'est-à-dire la fonction de représentation et de délégation essentielle à sa consolidation.

Chez He, la performance entrouvre ainsi une dimension mythique, d'où émergeront des forces pour affronter l'intraitable réel. « Rien ne peut nous empêcher de recourir à une imagination sans limite lorsque nous sommes confrontés à des circonstances adverses », dit-il, ajoutant que cet esprit utopique lui est inspiré par la remarquable détermination qu'il trouve chez les gens défavorisés. Les performances de He s'articulent ainsi comme des « contes pour adultes », selon sa propre expression, qui mettent en scène la puissance de la volonté individuelle dans le but de « créer de l'espace pour l'imagination¹⁴ ».

...au corps-chair

Humain : tu n'es représenté ni par ton corps ni par ton cadavre.

Peng Yu, *Fuck Off*

L'a-charnement de Yang Zhichao ou le devenir-mythique de He Yunchang constituent autant de démarches dont l'exigence première consiste en un dépassement de soi dans la performance. Le corps y est mis en jeu de manière à mettre en valeur la force de volonté individuelle et son potentiel héroïque de résistance. Bien sûr, le corps y est à l'honneur ; mais le rapport entre souffrance et ascétisme qui sous-tend ces performances constitue, en fin de compte, une affirmation de la puissance de l'esprit humain ou encore de la force morale propre d'un individu.

Quelque chose de sensiblement différent est en jeu dans l'autre courant d'art extrême que nous allons maintenant aborder. À peu près à la même époque, c'est-à-dire vers la fin des années 1990, émerge une série d'œuvres qui, plutôt que de mettre à l'épreuve la forme sensible de l'humain, cherchent plutôt à en questionner la définition même. Dans *Proches parents* (1996) par exemple, Feng Weidong s'immerge dans un

14. Cité par Li Xianting, « A myth He Yunchang writes and directs and challenges he poses against himself. What I have learnt from He Yunchang's works », *The Rock Touring around Great Britain: He Yunchang Art Works*, 2007.

aquarium en compagnie des cadavres de 32 canards, poulets et oies et de 60 livres d'intestins de porc. Le titre de l'œuvre souligne une volonté d'interroger la différence entre l'humain et l'animal qu'on retrouve dans de nombreuses œuvres subséquentes. Le statut de la corporalité humaine est radicalement mis en cause par l'usage de la chair humaine comme matière autonome d'expression.

La performance vidéo *Arc-en-ciel* (1998) de Xu Zhen apparaît comme un cas liminaire qui donne un bon aperçu de la manière dont la chair se trouve isolée en tant qu'élément expressif propre, marquant ainsi une distance avec les performances extrêmes impliquant le corps-soi décrites précédemment. La vidéo, d'une durée de quatre minutes, montre le dos nu d'un individu anonyme dont la couleur change graduellement à mesure qu'il se fait fouetter. Dans cette œuvre, ce n'est pas tant la capacité de supporter la douleur que la réaction physiologique de la peau battue qui se constitue en valeur d'expression.

Deux expositions tenues à Beijing marquent l'émergence de ce nouveau courant artistique : *Post-sensibility: Alien Bodies and Delusion* (Hòu gānxìng: yìxíng yu wàngxiàng) (1999) et *Infatuation with Injury* (Duì shàngshāi de míliàn) (2000). Ces deux expositions se distinguent par la présence de nombreuses œuvres impliquant l'usage de cadavres d'humains et d'animaux, au point que plusieurs critiques parleront de l'émergence d'une « école du cadavre » ainsi que d'une fascination pour le *meat art* dans l'art d'avant-garde chinois.

Parmi les œuvres les plus célèbres de ces expositions, on trouve celles du couple Sun Yuan et Peng Yu. L'installation *Miel* (1999) (figure 1) de Sun Yuan est composée d'un visage de vieillard émergeant d'un lit de glace, sur lequel est lové un bébé mort-né. Une grande sérénité émane de la scène, qui nous fait presque oublier qu'il s'agit de cadavres. Selon Sun Yuan, cette œuvre évoque « un acte d'amour » : « le bébé pose sa joue contre le front du vieillard. Il quête le lien d'amour¹⁵ ». Pour *Les corps connectés* (2000) (figure 2), Sun Yuan et Peng Yu effectuent une transfusion sanguine à deux bébés mort-nés. On voit le sang couler hors de la bouche des bébés et se répandre sur leur corps. Dans *Huile d'humain* (2000) (figure 3) enfin, Peng Yu semble vouloir communiquer avec le cadavre d'un jeune enfant en lui injectant patiemment de l'huile d'humain.

15. Frédéric Bobin, « Deux enfants perdus de l'avant-garde chinoise », *Le Monde*, le 26 juin 2000, p. 25, cité par He Qian, *La représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois*, mémoire de maîtrise présenté à l'UQAM, Montréal, 2008 (non publié).

FIGURE 1
Sun Yuan, *Miel*, installation, 1999



La sollicitude témoignée aux jeunes cadavres dans ces deux performances est profondément troublante, comme si l'humanité (ou le lien social) qui nous lie à autrui était violemment exposée pour elle-même, isolée et réduite à un flot de sang et d'huile ; comme si le fait de soigner des cadavres, plutôt que de témoigner d'un souci pour le prochain, avait pour effet de profaner ce qui nous unit concrètement aux autres vivants. L'indistinction entre les vivants et les morts introduite par l'usage de cadavres humains nous amène sur un seuil où la vie humaine se voit systématiquement rabattue sur sa dimension biologique. Ces performances accomplissent l'isolement radical du fait relationnel humain – en chinois, on pensera à 仁, *ren*, la vertu d'humanité, caractère composé du radical de l'homme et du chiffre 2 –, suggérant qu'il n'est d'humanité qu'en relation.

FIGURE 2

Sun Yuan et Peng Yu, *Corps connectés*, performance, 2000

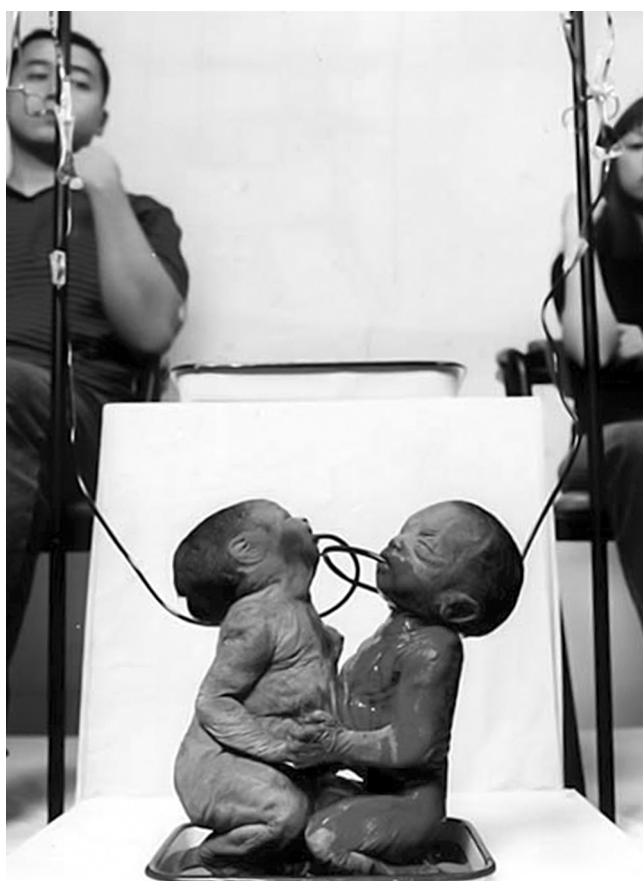


FIGURE 3

Peng Yu, *Huile d'humain*, performance, 2000



Il semble possible de lire quelque chose de l'ordre du malaise issu de cette indistinction biopolitique et de l'effet de mise en suspension qu'elle engendre sur le plan existentiel dans la définition de la postsensibilité proposée par Qiu Zhijie, cocommissaire de l'exposition du même nom : « La post-sensibilité est le sentiment de doute à propos du lien de sang qui te lie à tes parents, et le sentiment que n'importe qui sur la rue est pareil à toi [...] La post-sensibilité est une sensation sans sujet¹⁶. » Déracinement familial, expérience d'une sorte d'anonymat urbain, décentrement a-subjectif : la description de la post-sensibilité n'aurait-elle pas quelque

16. Voir <<http://www.qiuzhijie.com/html/writing/e004.htm>>, consulté le 17 février 2010.

chose de profondément bloomesque¹⁷ ? Ne trouve-t-on pas l'expression d'une violence de cet ordre dans la performance vidéo de Xu Zhen brillamment intitulée *But I Don't Need Anything* (而不需要什么, *er bu xuyao shenme*, 1998), où un chat préalablement étranglé à mort est violemment battu sur le sol pendant 48 longues minutes ?

L'usage de la chair humaine et les nombreux cas d'extrême cruauté envers les animaux dans l'art extrême chinois de ces dernières années ont souvent été lus comme une « *metaphor for what flows raw, fœtid and barbaric beneath the carapace of civilization* »¹⁸. Plusieurs sont également prompts à souligner la perte de repères moraux due à la destruction du cadre de valeurs traditionnel dans la société chinoise postmaoïste. Je crois qu'aucune explication moraliste ou humaniste de ce genre n'est en mesure de rendre compte de la puissance expressive propre d'œuvres parmi les plus radicales jamais réalisées sur la scène internationale. Il ne s'agit certainement ni d'un défaut de civilisation, ni d'un retour à la barbarie originelle qui menacerait constamment de ressurgir des tréfonds de nos âmes policées, comme si la Chine avait été, pendant quelques années, le maillon faible du système éthico-civilisationnel mondial par où se seraient échappées des forces primitives et indomptées. Au contraire, il semble qu'il faille lire dans ce foisonnement de performances extrêmes profanant l'idée d'humanité sur fond organique pur quelque chose de très actuel et de très réfléchi – quelque chose comme l'*acting out* d'une logique biopolitique intrinsèquement liée à l'intégration dans la sphère capitaliste globale.

En guise de conclusion à ce travail, nous porterons notre réflexion sur le rapport entre ce type de performance et la question du biopolitique par l'entremise d'une analyse de l'œuvre de Zhu Yu.

De la performance comme extraction de vie nue : le cas Zhu Yu

Puisqu'on a pu « échanger ses fils pour les manger »,
on peut échanger n'importe quoi, manger n'importe qui.

Lu Xun, *Le journal d'un fou*

-
17. Sur le concept de *bloom*, voir Tiquun, *Théorie du bloom*, Paris, La Fabrique, 2004 ; Erik Bordeleau, « Kid A le bloom : l'anonymat comme passage », *Lignes de fuite*, <<http://www.lignes-de-fuite.net>>, 2009.
 18. John Clark, *Chinese Art at the End of the Millenium*, p. 22-23, cité par Berghuis, *op. cit.*, p. 115.

L'œuvre de Zhu Yu est sans doute l'une des plus nihilistes de toute l'histoire de l'art. En effet, rares sont les démarches artistiques qui sont allées aussi loin dans la mise à nu et la déqualification de la vie humaine. La radicalité de son œuvre réside dans une tentative systématique de rabattre l'idéalité de l'humain sur sa corporalité propre. Cette réduction « matérialiste » classique conditionne l'ensemble de sa démarche et explique l'omniprésence de la chair dans son travail, qu'elle soit humaine ou animale, vivante ou cadavérique. Mais en fait, il serait plus exact de dire que, malgré ce que l'on serait tenté de croire, sa matière première d'expression ne consiste pas tant en de la chair proprement dite qu'en des extraits d'« essence humaine » soigneusement prélevés à même le composé fictionnel humain. Le geste performatif de Zhu Yu – son *display* profanatoire – est en effet empreint d'une fascination morbide pour le réel de la science, celui que l'on découpe au scalpel et qui se déchire à belles dents. Pour Zhu Yu, l'humanité *n'est qu'une* fiction, qu'il a un jour décidé de réduire à néant par une sorte d'*acting out* biopolitique primaire, qu'il a opéré en tant qu'authentique « homme sans contenu¹⁹ », maître extracteur de vie nue.

Si la démarche profanatrice de Zhu Yu est somme toute relativement simple et univoque, force est de constater que sa réception demeure, encore aujourd'hui, largement insatisfaisante, cantonnée qu'elle est dans la dimension juridico-morale du scandale qu'elle a provoqué. Qu'on me pardonne donc ce rapide aparté autour du concept de vie nue, lequel me permettra, dans un deuxième temps, de situer l'œuvre de Zhu Yu dans le contexte biopolitique qui lui est propre.

Qu'est-ce que la vie nue ?

Le concept de vie nue apparaît une première fois dans la célèbre « Critique de la violence » (1921) de Walter Benjamin, où celui-ci s'en prend au dogme qui affirme le caractère sacré de la vie : « fausse et basse est la proposition selon laquelle l'existence se situerait plus haut que l'existence juste, si par existence on entend seulement le simple fait de vivre [en allemand *bloß Leben*, « vie nue²⁰ »] ». C'est avec *Homo sacer : le pouvoir*

19. Voir l'essai d'Agamben sur le rapport entre esthétique et nihilisme intitulé *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994.

20. Walter Benjamin, « Critique de la violence », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 240.

souverain et la vie nue (1995) du philosophe italien Giorgio Agamben que le concept de vie nue devient un incontournable de la philosophie politique contemporaine.

Par définition, la vie nue est *abstraite* : elle est le fruit d'une *extraction*. En ce sens, la vie nue ne désigne pas un simple état de nature, comme certains ont parfois tendance à le croire ; elle doit toujours être pensée comme le résultat d'un processus par lequel se fonde un pouvoir souverain et hiérarchique. « La vie nue, dit par exemple Agamben, habite dans le corps biologique de chaque être vivant²¹. » Agamben ajoute : « Elle est un produit de la machine biopolitique et non une chose qui lui préexiste²². » Dans cette optique, le concept de vie nue permet d'identifier un plan où la consistance humaine est pensée à l'intersection de la souveraineté étatique et de la biologie.

Comme chez Benjamin, le concept de vie nue chez Agamben suppose une distinction qualitative qui renvoie à l'idée d'une vie plus pleine, qui résiste à la violence souveraine : c'est l'idée d'une *forme-de-vie*, c'est-à-dire « une vie qui ne peut jamais être séparée de sa forme, une vie dont il n'est jamais possible d'isoler quelque chose comme une vie nue²³ ». Dans les *traits d'union* immanents à l'expression « forme-de-vie » se joue une pensée très complexe de l'image, et c'est sans doute là qu'il faut, en définitive, chercher la puissance politique inédite de la pensée d'Agamben. « L'image est le lieu, écrit Agamben, où le sujet se dépouille de sa mythique consistance psychosomatique²⁴ », ce qui signifie que l'ultime consistance de la vie *humaine* doit être cherchée sur un plan non pas biologique, mais imaginal. En somme, l'unité humaine élémentaire n'est pas le corps ou l'individu en chair et en os, mais la forme-de-vie, chargée d'images.

C'est sur le fond de cette pensée, plus particulièrement la pensée de l'image et de la forme-de-vie que le caractère pseudo-transgressif de l'œuvre de Zhu Yu pourra apparaître sous son jour propre, en marge des débats qu'elle a suscités concernant l'autonomie de l'art, les droits de la personne et les limites de la moralité publique. Toute la démarche de Zhu Yu peut ainsi être conçue comme une tentative de mise à l'épreuve de la consistance de « l'humain », interprétée en termes biopolitiques.

21. Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Paris, Seuil, 1995, p. 151.

22. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003, p. 112.

23. Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, Paris, Payot et Rivages, 2002 [1995], p. 13-14.

24. Giorgio Agamben, « Warburg o la scienza senza nome », dans *La potenza del pensiero*, Vicence, Neri Pozza, 2005, p. 146.

Deux éléments structurent l'ensemble de l'œuvre de Zhu Yu : son goût marqué pour la profanation et le rapport étroit qu'il entretient avec la science médicale, tant sur le plan pratique qu'épistémologique. Une des œuvres les plus intéressantes de Zhu Yu constitue sans contredit son installation intitulée *Théologie de poche* (袖珍神学, *xiuzhen shenxué*, 1999 ; figure 4), présentée à l'occasion de l'exposition *Post-sensibilité*. Au plafond, un bras d'humain est suspendu à un crochet de métal qui rappelle ceux qu'on utilise dans les boucheries. Le bras tient une corde qui gît en larges et multiples boucles sur le plancher, couvrant toute l'étendue de la pièce. Le fait que la corde ne se rattache à rien et qu'elle s'accumule désordonnément sur le sol suffit à créer un fort sentiment d'angoisse. La subversion de l'iconographie chrétienne de la main tendue par les cieux est efficace et sans appel : l'effet d'abandon divin est immédiat.

FIGURE 4

Zhu Yu, *Théologie de poche*, installation, 1999





Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

L'instrumentalisation de la métaphore religieuse caractérise également *Joyeuses Pâques* (复活节的快乐, *Fuhuojie de kuaile*, 2001 ; figure 5), une performance présentée à l'occasion du Festival international Dakai d'art performatif de Chengdu (Sichuan). Zhu Yu planifie la mise sous anesthésie d'un porc et son opération littéralement à cœur ouvert afin d'exposer le cœur battant dans sa cavité, avant de refermer la plaie.

Zhu Yu avait, semble-t-il, déjà fait un essai auparavant dans une académie d'agriculture de Beijing, et le porc avait survécu à l'opération, faisant de lui un « ressuscité » selon ses propres termes, jouant ainsi sur la traduction chinoise du mystère chrétien (复活 *fù huó*, « retour à la vie »). Malheureusement, le porc utilisé lors de la performance n'aura pas la même chance. En raison d'une dose insuffisante d'anesthésiant, le porc se réveilla durant l'opération et se débattit violemment, pour finalement mourir au bout de son sang, sous le regard ahuri de l'assistance (certains artistes présents ont même tenté d'empêcher Zhu Yu de réaliser sa performance). La performance fut qualifiée d'échec. Notons que Zhu Yu a répété à plusieurs reprises qu'il était un chrétien pratiquant. Cela expliquerait-il, du moins en partie, sa remarquable « sensibilité religieuse » ?

FIGURE 5

Zhu Yu, *Joyeuses Pâques*, performance, 2001



Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Une logique similaire est à l'œuvre dans la performance savamment intitulée *Le fondement de toute épistémologie* (全部知识学的基础, *Quánbù zhishixué de jichu*, 1998 ; figure 6). Dans cette performance qui annonce le cadre conceptuel dans lequel s'inscriront celles à venir, Zhu Yu découpe et fait cuire cinq cerveaux humains, qu'il s'est procurés dans un hôpital non identifié de Beijing. Il conditionne ensuite le jus de cerveau ainsi produit dans 80 bouteilles soigneusement décorées et identifiées à cet effet, qu'il mettra finalement en vente dans un supermarché de Shanghai ayant commandité l'événement. À la grande surprise de l'artiste, quinze bouteilles se sont vendues au prix très raisonnable de 98 yuans, c'est-à-dire l'équivalent de à peu près 13 dollars canadiens. Il faut dire qu'en offrant du cerveau à consommer, Zhu Yu fait fond d'une croyance populaire chinoise résumée par l'expression 吃脑哺脑 (*chi nao bu nao*, littéralement « manger cerveau nourrir cerveau »), selon laquelle manger du cerveau contribue directement à accroître l'intelligence (idéalement celle d'un jeune étudiant sur le point de faire un examen²⁵).

25. Voir l'analyse qu'en fait Meiling Cheng dans « The violent capital : Zhu Yu on file », *The Drama Review*, vol. 49, n° 3, New York University et MIT, automne 2005. Selon les dires de Zhu Yu, l'hôpital qui lui a fourni les cerveaux est ensuite devenu le principal fournisseur de l'école du cadavre. Dans une perspective qui demeure largement confinée à la question de la représentation identitaire, voir également la discussion de Larissa Heinrich sur le thème de la traite d'organes dans la littérature et les arts en Chine : « Souvenirs of the Organ Trade : The Diasporic Body in Contemporary Chinese Literature and Art », dans Fran Martin et Larissa Heinrich (dir.), *Embodied Modernities*, Honolulu, Hawaii University Press, 2006, p. 126-145.

FIGURE 6

Zhu Yu, *Le fondement de toute épistémologie, performance*, 1998





Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Dans *Joyeuses Pâques* ainsi que dans *Le fondement de toute épistémologie*, la tension performative s'instaure très précisément dans la subtile mais décisive distance entre les mots et les choses. Cette idéalité, la performance tente, aussi consciemment et méthodiquement que possible, de l'annuler. Dans *Manger du monde* (食人, *shi ren*, 2000 ; figure 7), performance réalisée en vue de l'exposition *Fuck Off*, la violence symbolique et performative n'aura pas besoin d'un titre pour se révéler. L'œuvre consiste en une série de photos de Zhu Yu en train de cuisiner et de manger ce qu'il prétend être un fœtus humain. Une photo qui a circulé sur Internet en 2001 a suscité une vive controverse sur la scène internationale et a même provoqué des investigations de la part du FBI et de Scotland Yard. Zhu Yu justifie ainsi son action : « Aucune religion n'interdit le cannibalisme. Et je n'ai trouvé aucune loi interdisant de manger des humains. J'ai pris avantage de cette zone grise entre la morale et la loi pour mon travail²⁶. »

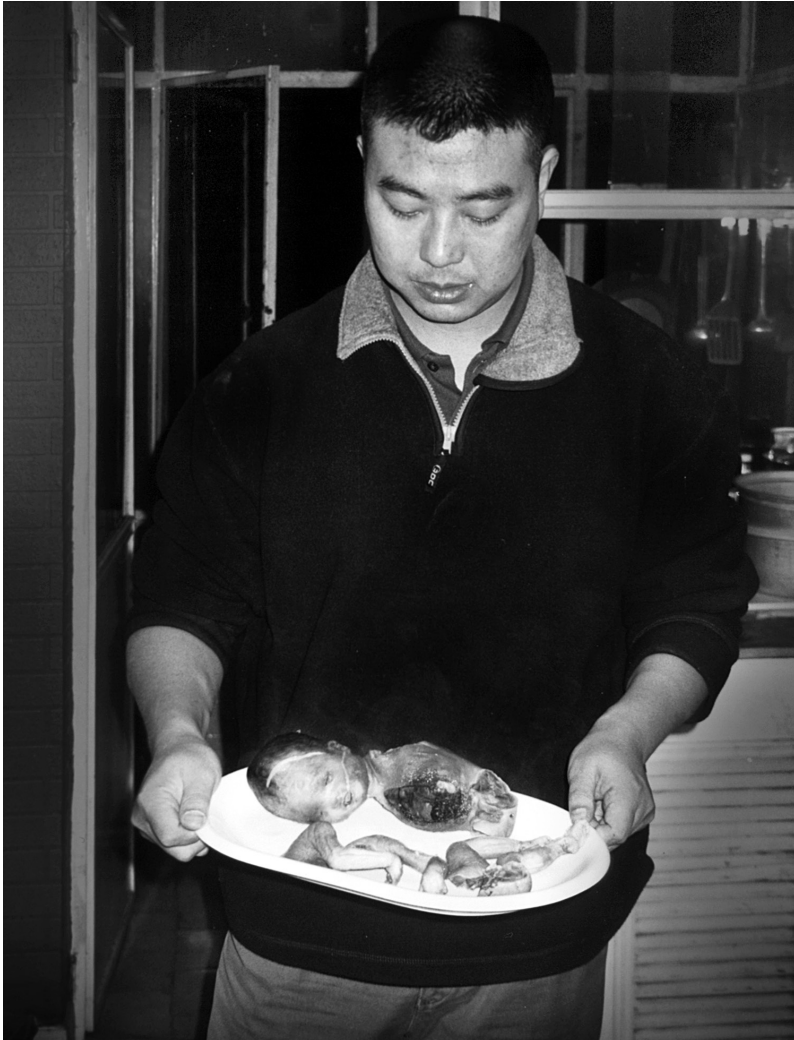
Zhu Yu met radicalement en question la définition même de l'humanité. Par la négative, on comprend qu'il n'y a d'humanité que *par définition*. C'est exactement ce que Zhu Yu a à l'esprit lorsque, en réponse aux violentes réactions de dégoût de la part du public, il déclare : « Un humain n'est-il pas simplement un assemblage d'hydrates de carbone ? Et la morale n'est-elle pas simplement quelque chose que l'Homme change

26. « Baby-eating art show sparks upset », *BBC News*, 3 janvier 2003.

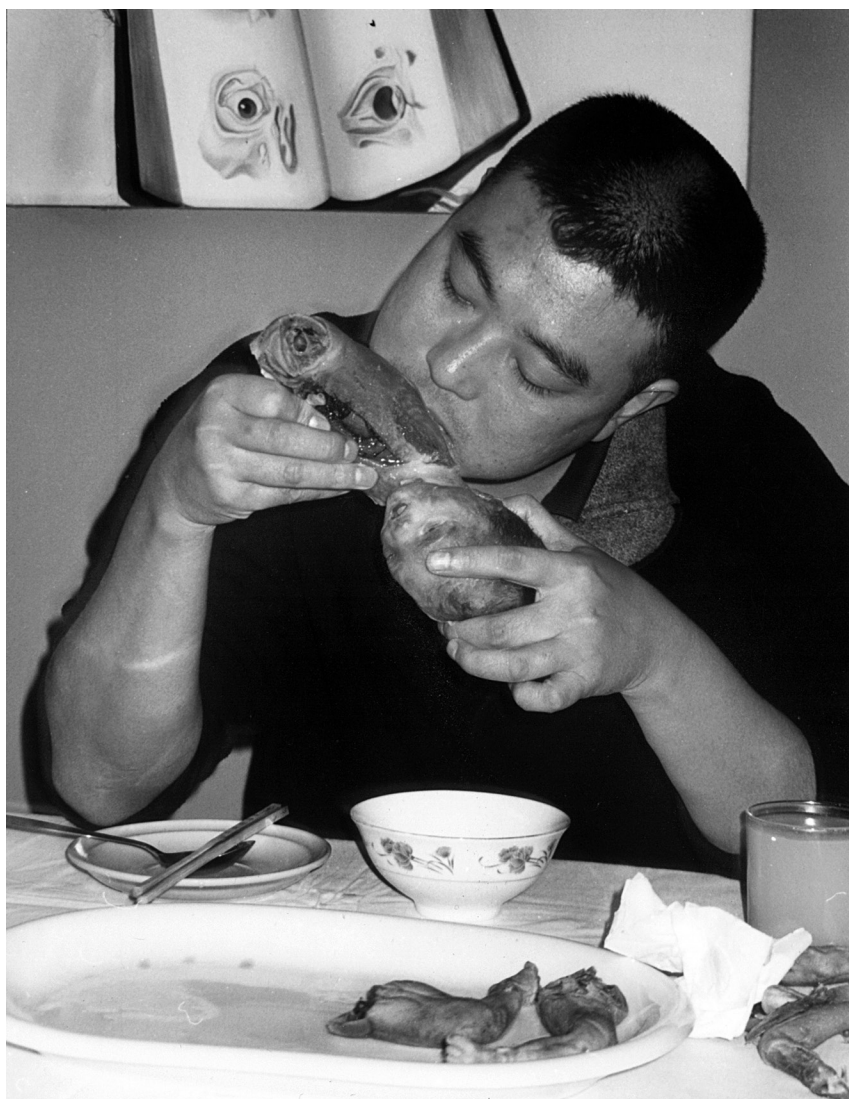
selon son bon vouloir en fonction de ses soi-disant besoins d'être humain au cours de son évolution²⁷ ? » Malgré son positivisme frondeur, Zhu Yu admettra avoir vomi à plusieurs reprises lors de la « consommation » de sa performance, ce qui constitue, sans doute, une manifestation exemplaire, pour ne pas dire une attestation, de sa propre et « bien involontaire » humanité.

FIGURE 7

Zhu Yu, *Manger du monde*, performance, 2000



27. *Fuck Off/Bu hezuo de fangshi.*



Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Les humains contre-attaquent

En 2001, une annonce est lancée par le ministère chinois de la Culture pour interdire toute activité portant atteinte aux cadavres humains au nom de l'art. Soupçonné de se procurer des cadavres et des fœtus humains par des voies illégales, Zhu Yu est poursuivi devant le Tribunal intermédiaire selon l'article 302 du Code pénal chinois. Cet article stipule que

toute insulte ou atteinte aux cadavres humains est interdite. En vertu de l'article 21 de la loi chinoise sur le mariage, il est accusé d'avoir infligé la souffrance et la mort à des nouveau-nés. Il est finalement condamné pour « crime contre l'humanité » (traduction littérale du chef d'accusation).

Les profanations perpétrées par Zhu Yu ont ceci de troublant qu'elles nous exposent, aussi directement et brutalement que possible, à la question de notre humanité. Je ne souhaite pas ici rejouer le débat entre autonomie de l'art et moralité publique (et son bras légal armé), tel qu'il a eu lieu dans le contexte chinois, ni donner voix à un humanisme de bon aloi qui voudrait en faire une question de droits humains. Car, en définitive, « l'humanité » se défend-elle vraiment devant les tribunaux? Qu'est-ce donc en effet qui *comparaît*, dans un tel cas? Certainement pas le fin liseré spirituel ou imaginal par lequel s'active l'unité vivante et dynamique d'une forme-de-vie. Qu'on pense au célèbre *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Antonin Artaud: la forme du jugement, que celui-ci soit moral ou proprement légal, agit comme *fixum transcendant*, qui nous assigne invariablement à notre étant-donné, c'est-à-dire à ce que nous sommes ou avons été – jamais à ce que l'on devient.

Il est plus intéressant à mon sens d'interroger la manière même par laquelle Zhu Yu cherche à révéler la supposée vacuité fictionnelle sur laquelle s'érige l'humain. Ce n'est peut-être qu'ainsi qu'on pourra appréhender sa monstrueuse contemporanéité. Les performances de Zhu Yu s'ordonnent comme autant d'expériences scientifiques. Elles prétendent mettre en œuvre et pousser à l'extrême le type de conscience réflexive qui fonde notre modernité et qui est privilégiée par le *dis-play* performatif. Dans l'expression *dis-play*, il faut entendre l'effort pour disjoindre ou interrompre le « jeu » de l'existence afin d'en exposer quelque ressort plus ou moins caché. Incidemment, nous faisons souvent remonter ce type de conscience-qui-expose au début de la Renaissance, au temps des premières dissections de cadavres à des fins de recherche médicale.

La démarche artistique de Zhu Yu démontre en ce sens une cohérence proprement biopolitique. Qu'est-ce à dire? Chaque transgression qu'il opère met en jeu des représentations pseudo-scientifiques du corps, lesquelles nient la consistance imaginale des formes-de-vie. Chacune de ses performances peut ainsi se concevoir comme un prélèvement systématique et scientifique (impassible et mesuré) de vie nue, par lequel est touchée, « actionnée » si je puis dire, la limite imaginale humaine. En observant plus attentivement les photos de la performance cannibale, on remarquera que Zhu Yu n'est pas dupe de cette dimension scientifico-médicale, essentielle à son œuvre: au-dessus de lui, on trouve une image qui semble avoir été tirée d'un manuel d'anatomie, et qui expose quatre

plans de dissection d'un œil. Ce « clin d'œil » autoréflexif adressé à son auditoire confirmera, si besoin était, son statut d'explorateur intrépide du nouveau corps biopolitique de l'humanité²⁸ – statut désormais révoqué, on s'en doute, pour cause d'inhumanité.

28. Voir Carlos Rojas, « Cannibalism and the Chinese body politic: Hermeneutics and violence in cross-cultural perception », dans *Post Modern Culture*, 2002, qui semble avoir été le premier à avoir analysé le rôle du tableau de l'œil disséqué dans l'économie de cette performance.

Index onomastique

A

Agamben, Giorgio 142, 143
Allende, Isabel 34, 40, 47
Ana y los lobos 96, 97
Angélica 97, 98
Aquín, Hubert 4
Aragón 101
Arc-en-ciel 137
Archigrok 109
Architecture d'un marcheur 81, 84
Arenas 35, 47
Arendt, Hannah 76, 86
Artaud, Antonin 152
Augustino 68
Avant la nuit 35

B

Balcells, Carmen 40
Bardem, Juan Antonio 92
Barker, Howard 78
Barral, Carlos 40
Barthes 59, 61, 70
Bazzana, Béatrice 90
Belmore, Rébecca 113
Benda, Julien 2
Benedicto, Jorge 101

Benjamin, Walter 59, 61, 73, 142, 143
Bergounioux, Pierre 64
Bergson 33
Berkeley 33
Berlanga, Luis García 92
Besas, Peter 92, 95, 98
Beuys 112
Bioy Casares, Adolfo 37, 38, 47
Blais, Marie-Claire 68, 72
Bloch, Ernst 3, 13, 29, 31
Boal, Augusto 77
Bon, François 64
Borges, Jorge Luis 6, 33, 36-38, 42, 46, 56
Brassard, André 82, 83
Brecht 78
Brossard, Nicole 68
Buñuel, Luis 92

C

Cabrera Infante, Guillermo 36, 46
Canetti 135
Carpentier 36, 38, 46
Casting 135
Castro, Fidel 39, 41, 53, 97

Cavanaugh, Ted 109
Cent ans de solitude 37, 38
 Champagne, Jean-Serge 109
 Charney, Melvin 109
 Charte 77 85
 Cisneros, Domingo 112
 Colás, Santiago 42
 Colomb, Christophe 112
Considérations d'un apolitique 10,
 11, 14, 17, 20, 22, 25, 27, 29, 31
 Contemporary Art 105, 108, 116
Conversation à la cathédrale 37, 38
 Cortázar, Julio 36-38, 46, 62
 Cousins 90
 Cozic 109
 Crack 34
 Cramer, Marc 109, 110
Cria Cuervos 100
 Côté, Jean-François 81, 84

D-E

David Sterne 68, 72
 Denis, Benoît 4, 61, 62, 72
 Denoncourt, Serge 79
 Desfor Edles, Laura 91
 Djebar 60, 66, 70, 72
 Djebar, Assia 60, 66, 70, 72
 Donoso, José 36, 37, 39, 40, 46,
 50
 Dort, Bernard 77, 87
 Dos Passos, John 37
 Dubicanac, Tom 109
 Duchamp, Marcel 107
 Durham, Jimmie 40, 42, 112, 113
 Ernaux, Annie 64
 Esquivel, Laura 34

F

Faesi, Robert 28
 Faulkner, William 37
 Féral, Josette 79
 Fernández, Macedonio 37, 56

Forêts 76, 84, 85
Fort Jiayu 134
Foudre 68
 Fournel, Louise 112
 Franco, Francisco (général) 7, 39,
 40, 56, 91, 93-95, 97, 99, 100,
 101
 Fresán, Rodrigo 34, 43
 Fuentes, Carlos 36-38, 46
 Fuguet, Alberto 35, 43

G

García Márquez, Gabriel 33, 34,
 36-38, 43, 46, 53
 Gauvin, Lise 66, 67, 73
 Godard, Jean-Luc 65
 Godbout, Jacques 66
 Greenberg, Clement 105
 Gutiérrez, Manuel 101

H-I

Harper, Stephen 83
 Heizer, Michael 105
 Hermet, Guy 93, 99
 Herrero-Olaizola, Alejandro 39,
 40
 Higginbotham, Virginia 97, 101
 Hitler, Adolf 99
 Hopewell, John 97, 99, 100
 Huidobro, Vicente 37
Huile d'humain 137, 140
Incendies 76, 81, 84, 85, 88

J

Jaar 112
 Jameson, Fredric 3
Journal 10, 19, 25, 31
Journée de nocces chez les
Cromagnons 80
 Joyce, James 37
Joyeuses Pâques 145, 146, 149

Judt, Tony 76, 77

K

Kaplan, Leslie 64
Kinder, Marsha 95, 96, 98, 99
Kosuth, Joseph 105
K. Phaneuf, Marc-Antoine 7,
116-118
Kundera, Milan 62

L

Laferrière, Dany 66
La prima Angélica 96-98
La ville et les chiens 37, 38
Le Bris, Michel 60, 66, 67, 73
Le Cabinet du docteur Caligari 77
Le fondement de toute épistémologie
147-149
Lehmann, Hans-Thies 81
Lescott, David 84
Ling, Liu 131
Lioult 64, 65, 73
Littoral 76, 84-87
Llosa, Mario Vargas 36-38, 46
López, Alfred J. 43, 53, 101
Lukács, Georg 3, 6, 12, 13, 18,
21, 29, 31

M

MAKPCA 115-118, 120-123
Mala Onda 35
Manger du monde 149, 150
Mann, Heinrich 10, 15, 16, 21,
29, 31
Mann, Thomas VII 6, 9-18, 20-31
Marelle 37, 38
Marker, Chris 65
Marsan, Jean-Claude 109
Masséra, Jean-Charles 65
McKenna, Kevin et Bob 109, 110
Mendieta, Eduardo 40

Mertens, Pierre 62
Micone, Marco 80
Miel 137, 138
Millet, Richard 64
Minglu, Gao 130, 131
Miron, Gaston 4
Monegal, Rodríguez 37-39, 98
Moore, David 109
Morin, Edgar 82, 109
Morris, Robert 105
Mouawad, Wajdi 6, 66, 73, 75,
76, 79-88

N-O

Neel, David 113
Nepveu, Pierre 66-68, 73
Neruda, Pablo 37
Novalis 26
Ocampo, Silvina 37
Onetti, Juan Carlos 38, 46, 56

P-Q

Padilla, Heberto 34, 39, 43
Patocka, Jan 85
Paz, Octavio 37
Pazienza, Claudio 65
Peau neuve 37
Pinochet, Augusto 40, 41
Pireyre, Emmanuelle 60, 65, 66,
73
Platon 1
Poitras, Edward 112, 113
Poulin, Jacques 68
*Pour en finir avec le jugement de
Dieu* 152
Pour une littérature-monde 60, 61,
66, 73
Proches parents 136
Protagoras 76
Querejeta, Elías 94, 95, 98
Quignard, Pascal 65

R

Rancière, Jacques 5, 65, 115, 116, 125, 127
 Rauschenberg 112
République 1, 10, 11, 26, 27
 Richard, Pierre 64, 99, 106, 109
 Ricœur, Paul 85, 86
 Robbe-Grillet 61
 Robillard, Yves 112
 Robin, Régine 60, 66, 68, 69, 72, 73
 Rodríguez Monegal, Emir 37-39
 Rouaud, Jean 60, 61, 64, 66, 67, 73
 Rouch, Jean 65
 Rouillé 70, 73
 Rousso, Henri 59, 61, 73
 Ruelland, Lucie 109
Rwanda 94 83

S

Sábato, Ernesto 36, 46
 Said, Edward 52, 82
 Sartre, Jean-Paul 1-4, 59, 62
 Saura and Querejeta 95
 Saura, Carlos 7, 89-92, 94-100
 Schaeffer, Jean-Marie 59, 63, 73
 Schubert 28
 Schwitters, Kurt 107
 Sepúlveda, Luis 34
 Shaw, Donald 37, 38, 42
 Smithson, Robert 105
Soifs 68
 Soriano, Osvaldo 37, 47
 Sullivan, Françoise 109, 110

T

Temps d'antenne 118, 121
 Tétreault, Pierre-Léon 112
Théologie de poche 144

Threlfall 90
Tilleul 28
 Trenzado Romero, Manuel 89, 91, 93
 Trouillot, Lyonel 67, 73

V

Valiente 90
 Vassilikos, Vassili 62
 Vazan, Bill 109, 110
 Viart, Dominique 59-61, 64, 73
 Victoria 37
 Vila-Matas, Enrique 65
 Villemaire, Yolande 68
Visions d'Anna 68, 72
 Voltmer, Katrin 102

W-X

Wacquez, Mauricio 37, 47
 Weidong, Feng 136
 Whitman, Walt 26
 Wiene, Robert 77
 Williams, Dana Alan 42, 112
Willy 76
 Xun, Lu 141

Y

Yaceef Saadi 72
 Yang 134-136
 Yu, Peng 136, 137
 Yu, Zhu 141-144, 146-152
 Yuan, Stephen 137-139
 Yunchang, He 134-136

Z

Zedong, Mao 129
 Zhen, Xu 137
 Zhichao, Yang 134, 136
 Zhijie, Qiu 140

COLLECTION



ESTHÉTIQUE

Les peuples ont déposé leurs conceptions les plus hautes dans la production de l'art, les ont exprimées et en ont pris conscience par le moyen de l'art.

HEGEL

Esthétique des arts médiatiques – Ensemble ailleurs/*Together elsewhere*,

sous la direction de Louise Poissant et Pierre Tremblay

2010, ISBN 978-2-7605-2485-9, 468 pages

Esthétique des arts médiatiques – Prolifération des écrans/*Proliferation of screens*,

sous la direction de Louise Poissant et Pierre Tremblay

2008, ISBN 2-7605-1541-3, 448 pages

Art et biotechnologies,

sous la direction de Louise Poissant et Ernestine Daubner

2005, ISBN 2-7605-1328-9, 390 pages

Esthétique des arts médiatiques – Interfaces et sensorialité,

sous la direction de Louise Poissant

2003, ISBN 2-7605-1212-6, 332 pages

Esthétique des arts médiatiques – Tome 1,

sous la direction de Louise Poissant

1995, ISBN 2-7605-0808-0, 456 pages dont 16 planches couleur

Esthétique des arts médiatiques – Tome 2,

sous la direction de Louise Poissant

1995, ISBN 2-7605-0838-2, 488 pages dont 28 planches couleur

Dictionnaire des arts médiatiques,

sous la direction de Louise Poissant

1997, ISBN 2-7605-0807-2, 444 pages

Si les années 1980 ont correspondu à un reflux du politique et, du même coup, à une mise en veilleuse des débats sur l'engagement de l'art qui avaient agité le xx^e siècle, il n'en reste pas moins qu'on a peut-être été trop prompt à en proclamer la caducité. La réflexion théorique sur les rapports entre l'art et le politique, qui avait pu sembler tarie, se renouvelle depuis une décennie en tentant de dépasser l'aporie des conceptions fondées sur la notion de représentation aussi bien que celles qui reposent sur l'homologie entre transgression formelle et révolution politique. Le présent ouvrage entend cerner ce point de tangence de l'art et du politique.

Réunissant des collaborateurs appartenant à plusieurs disciplines, il présente une série d'aperçus sur la manière dont le théâtre, le cinéma, la littérature ainsi que les arts visuels et performatifs négocient, à la fin du xx^e siècle, leur insertion dans le champ politique. Provenant d'horizons divers, mais avec un centre de gravité québécois, les auteurs sont historiens, critiques ou politologues; leurs études brossent un état des lieux de la création contemporaine. Si le primat de la représentation dans la lecture politique de l'art y paraît ébranlé, on constate que la représentation elle-même n'a peut-être pas perdu toute pertinence, dans la mesure où elle n'a pas cessé d'être mise en jeu.

LUCILLE BEAUDRY est professeure au Département de science politique de l'Université du Québec à Montréal.

CAROLINA FERRER est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

JEAN-CHRISTIAN PLEAU est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

Ont collaboré à cet ouvrage

Lucille Beaudry ■ Frédéric Boily ■ Erik Bordeleau ■ Myrtô Dutrisac
Carolina Ferrer ■ Dominique D. Fisher ■ Jean-Christian Pleau
Jaime Porras Ferreyra ■ Bernard Salva ■ Dominique Sirois

