

Les récits collectifs sont l'une des dimensions fortes de la vie des sociétés. Ils sont des trames de significations que les sociétés élaborent et qui forment un liant constitutif du vivre-ensemble. Les récits collectifs actuels jouent le rôle qui était celui des récits épiques et des mythes dans les sociétés anciennes. Dans les sociétés pluralistes, les récits collectifs qui assuraient jadis la cohésion sociale sont exposés à des effets de fragmentation et de constantes reformulations. L'accessibilité des nouvelles technologies du numérique permet à de nombreux acteurs de présenter leurs récits collectifs, et de leur donner des formes inédites, notamment celle des images-récits, soit d'images au pouvoir narratif. Comment l'avènement des technologies numériques et la place accordée aux images permet-il de mieux penser la relation entre récits et images dans les sociétés contemporaines, sociétés marquées par le pluralisme et les tensions de la vie collective ? Et plus largement entre récits et sociétés ? Que peut-on dégager de ces nouvelles écritures visuelles dont les images prennent un caractère performatif, d'abord à propos des formes privilégiées de narrations du vivre-ensemble et plus largement du potentiel démocratique qui en résulterait ? Voilà ce à quoi s'intéresse cet ouvrage.

Photo : © Michaël La Chance, 2012.

RÉCITS COLLECTIFS ET NOUVELLES ÉCRITURES VISUELLES

Sous la direction de **Francine Saillant**
et **Michaël La Chance**

RÉCITS COLLECTIFS ET NOUVELLES ÉCRITURES VISUELLES

Visitez les Presses
www.pulaval.com



ISSN 978-2-7637-9899-8
9 782763 798998

Presses de
l'Université Laval

Anthropologie



OCÉLAT



RÉCITS COLLECTIFS
ET NOUVELLES
ÉCRITURES VISUELLES

RÉCITS COLLECTIFS ET NOUVELLES ÉCRITURES VISUELLES

Sous la direction de Francine Saillant
et Michaël La Chance



**Presses de
l'Université Laval**

Cet ouvrage n'aurait pu voir le jour sans le soutien et les compétences de plusieurs collaborateurs et collaboratrices. Il faut d'avoir souligné la patience du personnel de secrétariat du CÉLAT, mesdames Nathalie Labrecque, Michèle Mourad et Jacynthe Leblanc. Outre les relectures des deux responsables, nous avons pu bénéficier de celles de mesdames Anne-Hélène Kerbirou et Célia Forget. Que toutes ces personnes soient remerciées chaleureusement. Bien sûr c'est aussi à l'ensemble des participants du colloque *Récits collectifs et nouvelles écritures visuelles* d'où cet ouvrage est issu que nous voulons également adresser nos plus sincères remerciements. Enfin nous sommes redevables aux Presses de l'Université Laval pour leur soutien à ce projet.

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication. Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Mise en pages et maquette de couverture : Chantal Gaudreault

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.
Dépôt légal 2^e trimestre 2012

ISBN: 978-2-7637-9899-8
ISBN PDF : 9782763799001
ISBN ePUB : 9782763799018

Les Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

7 FRANCINE SAILLANT et MICHAËL LA CHANCE •
Récits collectifs et nouvelles écritures visuelles. Une introduction

13 FRANÇOIS LAPLANTINE • *Images, récits et résistance*

ROUVRIR LES RÉCITS COLLECTIFS PAR LES IMAGES

29 FRANCINE SAILLANT • *Diversité, altérité et vivre ensemble au temps des images*

43 PHILIPPE DUBÉ • *Moulin à images ou Musée d'images. Comment raconter l'histoire d'une ville à travers son iconographie*

59 KHADIYATOU LAH FALL et MOUHAMED LY • *Perturbations du vivre ensemble et troubles de l'énonciation. La dénomination « Québécois de souche » dans un débat télévisuel d'inclusion*

75 PIERRE ANCTIL • *Judaïsme hassidique et laïcité dans l'espace public à Outremont*

89 JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ • *Théâtre de l'américanité. L'inversion du cosmopolitisme moderne dans la performativité culturelle des Amériques*

RÉSISTER PAR LES IMAGES ET LES MÉDIAS SOCIAUX

103 ALAIN BERTHO • *Émeutes et production mondiale d'images en résonance*

115 MICHAËL LA CHANCE • *Médias sociaux, récits collectifs et art performance*

135 OLHA OSTRIITCHOUK • *Performance et souvenirs : les sables mouvants de la mémoire ukrainienne*

151 KAROLINE TRUCHON • *Voir ensemble pour mieux vivre ensemble ? Réflexions sur des pratiques de visibilisation en milieu HLM à Montréal*

169 MADELEINE PASTINELLI et GABRIEL LARIVIÈRE-BÉLANGER • *Le casino autochtone mis en scène au petit écran. Déconstruction du culturalisme ou remake de Danse avec les loups ?*

DÉPLACER LES IMAGES

187 ANNIE GÉRIN • *Émergences. Conditions de possibilité pour l'art urbain au Canada*

203 GUY MERCIER • *L'immoralité urbaine*

215 JEAN-PAUL QUÉINNEC • *La scène sonore. Dramaturgie collective et performative d'une autre image théâtrale*

229 DAVID NADEAU-BERNATCHEZ • *Quand dire c'est faire, filmer c'est voir/entendre. La musique congolaise moderne comme mémoire performative*

249 YVES BERGERON • *Patrimonialisation et muséalisation du monde*

* * *

263 BOGUMIL JEWSIEWICKI • *De la pluralité des re-présentations du vivre ensemble. Expériences et performance*

RÉCITS COLLECTIFS ET NOUVELLES ÉCRITURES VISUELLES

UNE INTRODUCTION

FRANCINE SAILLANT ET MICHAËL LA CHANCE

Les récits collectifs sont l'une des dimensions fortes de la vie des sociétés. Ils sont ni plus ni moins des trames de significations que les sociétés élaborent et qui forment, sur le plan symbolique, un liant constitutif du vivre-ensemble. Ces récits sont aussi l'une des bases de la formation des sociétés, mais aussi des cultures et des identités. Privées de ce pouvoir de se raconter ce qu'elles furent, ce qu'elles sont et ce qu'elles pourraient être, ces dernières se délesteraient du pouvoir de transformer leurs repères inscrits dans la langue et dans l'ensemble du champ symbolique. Les récits collectifs sont ceux que des groupes spécifiques formulent et qui ont pour fonction de projeter les identités (le même) et de proposer, par la narration, différentes manières de figurer et de représenter les liens sociaux (avec l'autre). Qui sommes-nous avec les autres ? Les récits collectifs des sociétés contemporaines sont fondamentaux : ils jouent le rôle qui était celui des récits épiques et des mythes dans les sociétés anciennes : entre autres, ils racontent l'origine, ils relient les références centrales, ils nomment les acteurs et leurs relations, ils projettent le passé dans le présent, ils fournissent les clefs de la compréhension de l'appartenance, du dedans et du dehors, et ils rendent possible l'imagination du devenir depuis ce qui est. Les récits collectifs sont ceux de sociétés tout entières, par exemple les récits nationaux, comme ils sont ceux de groupes qui les constituent, on peut par exemple penser aux groupes identitaires. Ils ne sont pas obligatoirement et uniquement l'œuvre de collectifs, bien qu'ils mettent en scène des collectifs.

Dans les sociétés pluralistes, les récits collectifs qui assuraient jadis la cohésion sociale sont exposés à des effets de fragmentation et de constantes reformulations ; l'exigence de la pluralité est aussi celle des récits en eux-mêmes puisque la fonction unificatrice qu'ils pourraient prendre est sans

cesse objet de réévaluation par les uns et les autres. Nous pourrions préciser cette idée en affirmant que le pluralisme des sociétés contemporaines influe sur la manière de raconter et de traduire les identités collectives, que celles-ci se ramènent à une association, un parti politique ou à une entité beaucoup plus vaste, comme celle de la nation. Par exemple, la vision pluraliste dont se sont dotées les sociétés canadiennes et québécoises les a obligées à revisiter leurs récits collectifs ; l'arrivée des immigrants des dernières générations n'a-t-elle pas suggéré de saisir autrement le paysage et le fondement de la société canadienne, non plus vu seulement depuis les idées de peuples fondateurs et de sociétés indigènes ? De plus, les récits collectifs, que nous qualifierons dans le contexte de cet ouvrage de récits du vivre-ensemble, influent sur les pratiques scientifiques des sciences humaines et sociales qui doivent pour leur part tenir compte du caractère pluriel des sociétés, des plus anciennes aux plus contemporaines, comme cela s'est traduit dans des disciplines comme l'anthropologie-ethnologie, l'histoire, l'archéologie, la littérature, et tant d'autres. N'est-ce pas dans les sillons de ce pluralisme que sont nés des courants scientifiques et des paradigmes comme ceux du poststructuralisme du féministe de la quatrième vague, du postcolonialisme ou du *queer* ? Les disciplines sont ainsi elles aussi mises à l'épreuve.

En ce qui concerne les images, l'accessibilité des nouvelles technologies du numérique permet à de nombreux acteurs, non seulement de raconter mais aussi de présenter et de re(-)présenter les récits collectifs, leur donnant du coup des formes inédites, notamment celle des images-récits, soit ces images au pouvoir narratif. On retrouve ces technologies dans de nombreuses sphères de la vie sociale et dans l'espace public : de la télévision aux musées, des médias sociaux aux

performances artistiques, du théâtre à la vie urbaine. On ne peut que constater leur omniprésence et leurs impacts en termes de diffusion et d'appropriation. Raconter et se raconter n'a jamais été aussi simple, certains, d'ailleurs, n'affirment-ils pas que nous en serions à l'ère du *story telling* et de la multiplication des micro-récits subjectifs? Le terrain que nous cherchons à ouvrir par notre ouvrage n'est toutefois pas exactement celui-là. Notre intérêt réside plutôt dans les possibilités de renouvellement social, culturel et politique qu'imposent d'abord les technologies numériques et avec elles la circulation à large échelle des images, renouvellement qui se place dans les analyses que nous proposons : par et avec les images, possibilités de réécriture des récits, possibilités de résistances, possibilités de déplacements. Comment l'avènement des technologies numériques et la place accordée aux images nous permet-il de mieux penser la relation entre récits et images dans les sociétés contemporaines, sociétés marquées par le pluralisme et les tensions de la vie collective ? Et plus largement entre récits et sociétés ? Et que peut-on dégager de ces nouvelles écritures visuelles dont les images prennent un caractère performatif, d'abord à propos des formes privilégiées de narrations du vivre-ensemble et plus largement du potentiel démocratique qui en résulterait ?

Les réflexions et analyses que propose l'ouvrage *Récits collectifs et nouvelles écritures visuelles* sont issues d'un colloque du même nom tenu en 2010 à Montréal, à l'université Concordia, dans le cadre du congrès *Humanities and Social Sciences* et plus particulièrement de la section Études canadiennes. Le colloque a constitué, pendant trois jours, un moment unique de rencontre des chercheurs du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) et de chercheurs invités, à une période de grande effervescence et de mise en place de sa nouvelle programmation. Le CÉLAT, pendant de nombreuses années, s'est fait connaître par ses travaux sur le pluralisme, l'interculturalité et les identités, de même que sur des thématiques associant aux premières celles de la mémoire et des récits. Les chercheurs en étaient à une reconfiguration des lignes de travail du Centre et de prise en compte de préoccupations nouvelles, cette fois-ci axées sur la performativité culturelle. L'exercice a conduit à l'idée du colloque préparatoire à cet ouvrage. Un colloque qui

justement prenait de front les relations entre récits et images, entre récits collectifs et nouvelles écritures visuelles, et permettait de mettre au travail cette idée de performativité culturelle.

L'ouvrage se présente en trois larges sections, une première, *Rouvrir les récits collectifs par les images*, une deuxième, *Résister par les images et les médias sociaux*, et enfin une troisième, *Déplacer les images*.

Ces trois sections sont précédées par un essai de François Laplantine, qui donne souffle et vie à notre proposition générale, par l'apport de son regard aiguisé sur les catégories entrecroisées qui sont celles de l'image, du récit et de la résistance. Une fonction narrative est mise au défi par la nouvelle forme d'écriture qui s'amorce par le cinéma et se retrouve ensuite dans les autres formes de pratiques visuelles associées aux technologies du numérique : prolifération des images, réarrangement des récits et résistance du sujet offerts au sein même de la fonction narrative. F. Laplantine reprend le concept de récit et en rappelle les fonctions essentielles, celles de délier du temps et de l'humaniser ; il rappelle aussi la grande méconnaissance des sciences humaines et sociales eu égard aux images, négligées et surtout, la grande révolution qu'elles ont impliquée dès le moment où, par le cinéma, elles ont proposé des récits qui n'étaient autre chose que des séquences, des arrangements, des portions de réalité. Les images, nous dit-il, c'est ce qui nous permet d'imaginer. Les images, c'est aussi ce qui permet de penser l'autre à travers le hors champ, l'absence, l'alternance entre présence et absence. En effet, le hors champ (au cinéma, dans la photographie, dans les médias numériques) c'est la possibilité toujours ouverte du surgissement de l'autre, donc de la pluralité du monde. Le hors champ nous rappelle que jamais nous n'avons accès à la totalité, que le récit ne peut être plein et fini. L'auteur nous conduit ensuite vers le thème de la performativité : du récit et des images, et aussi des images-récits. La performativité serait justement cette possibilité « de faire advenir quelque chose qui n'existait pas [sachant que] le réel recèle du virtuel ». La réécriture des récits, par leur caractère performatif, textuel, imagé, numérisé, appelle au politique, à l'esthétique et à l'éthique. La réouverture des récits donne à voir le possible de l'autre et de l'altérité, donc de la pluralité et des modalités du vivre-ensemble.

ROUVRIR LES RÉCITS COLLECTIFS PAR LES IMAGES

Le texte de Francine Saillant met en mots et en scène la proposition de travail du colloque par un autre essai qui porte cette fois-ci sur les régimes d'images au temps du pluralisme. Quatre terrains servent d'expérimentations reliant les récits collectifs et les images de ces collectifs qui sont autant de propositions de « vivre ensemble » : ceux de l'état, des organisations non gouvernementales (ONG), des mouvements sociaux et des milieux artistiques spécifiques. L'analyse fait apparaître le caractère contraint des récits collectifs et des images associées, enchâssés dans des régimes de visibilité qui les cadrent de même que par leurs propositions singulières et normatives sur la diversité. La diversité n'a pas de vertu en soi, elle est aussi une forme de récit que réécrivent certains groupes (les collectifs) qui la défendent par leurs idéologies et pratiques. Le vivre-ensemble, qui résulte des idéologies et pratiques de ces collectifs, ne saurait en conséquence être pensé comme une catégorie ontologique, mais bien comme un processus et une configuration relationnelle, hautement dépendante des contextes idéologiques et politiques des sujets qui les conçoivent et les expérimentent, de même que des régimes de visibilité qui les contraignent. Une attention particulière, par ailleurs, devrait porter sur « la capacité de chacune des configurations d'ouvrir avec force à l'idée d'un vivre-ensemble qui combinerait dissensus et horizon du commun, diversité et lien, individu et collectivité, critique et création ». Il s'agit de prêter attention aux configurations qui ouvrent la diversité à autre chose qu'à une simple expérience de co-habitation sans relief.

Les auteurs des quatre textes qui suivent (Philippe Dubé, Khadiyatoula Fall et Mouhamed Ly, Pierre Anctil et Jean-François Côté) poursuivent chacun à leur manière cette réflexion sur ce vivre-ensemble au temps des images. P. Dubé ouvre une discussion sur le *Moulin à images* et sur le récit du Québec proposé par Robert Lepage et ses collaborateurs, récit qui ne l'oublions jamais, a attiré durant l'anniversaire du 400^e de la ville de Québec, huit millions de spectateurs avides de voir (plutôt que de lire) et de vivre leur histoire en grand format. Devenu grand messe collective durant plusieurs mois, cet évènement unique, répété ensuite pour cinq années, ne peut qu'interroger le rôle de la médiation et de la création

culturelle dans la production des récits historiques lorsque transformés et théâtralisés par ceux qui en suggèrent, par collages et séquences interposées, une nouvelle lecture qui n'est pas sans conséquence sur l'expérience identitaire et collective et sur les représentations de la cohabitation entre les diverses nations présentes en territoire québécois. K. Fall et M. Ly prolongent la discussion en passant par le genre télévisuel et les débats « d'inclusion » qui ont fréquemment cours sur nos ondes ; le débat retenu pour fins d'analyse porte sur la notion de Québécois de souche ; l'analyse montre les hésitations, les va-et-vient des interlocuteurs et la difficulté que posent de façon fort évidente, images télévisuelles aidant l'association entre Québécois et souche, ceci sur fond de débats sur l'immigration. Comme le soulignent K. Fall et M. Ly, « Les animateurs de ces débats mettent en scène un « savoir social » sur le « vivre ensemble » et ils tentent, souvent dans l'imprécision, de le faire saisir en prenant en charge les « différences » existantes et les tensions sur ces « différences ». « Mal dirigés, ils peuvent figer des stéréotypes, alimenter le rejet de la différence et le conflit des ignorances ». Le troisième texte nous conduit directement chez un groupe d'immigrants qui fut interpellé fortement lors d'une autre série de débats, ceux sur les accommodements raisonnables. Spécialiste de la communauté juive, P. Anctil montre comment les membres de la communauté juive hassidique montréalaise se présentent d'une tout autre manière que celle projetée d'eux par les médias et qui fut renforcée par les évènements qui ont conduit à la désormais célèbre Commission Bouchard-Taylor. Des Juifs hassidiques autres que ceux qu'on nous présente le plus souvent dans les médias, ultra-traditionnalistes, *chattent* et sont connectés sur le monde pour la vie quotidienne, pour les loisirs, le commerce et leurs réseaux qui dépassent, certes, les frontières outremontoises. Enfin, avec J. F. Côté, nous quittons les schémas multiculturels et interculturels pour rejoindre les schémas transculturels, un saut qualitatif qui autorise au redimensionnement spatial et temporel du vivre-ensemble posé cette fois-ci à l'échelle des Amériques. Les images retenues sont celles d'un théâtre qui expose une Amérique métissée, transculturalisée, et dont le pluralisme dépasse largement les catégories ethniques pour poser les défis d'autres catégories, notamment celles du genre. L'analyse suggère une vision des Amériques dans

leur constitution historiquement plurielle et performative, donc la reconnaissance de leur profonde hétérogénéité. C'est tout l'imaginaire des Amériques qui finalement est mis en jeu par ce type d'exploration, son américanité et son cosmopolitisme, un imaginaire et aussi une mémoire fortement reconstitués par l'actualité performative et l'expressivité de l'action théâtrale.

RÉSISTER PAR LES IMAGES ET LES MÉDIAS SOCIAUX

Un deuxième groupe de textes est présenté par Alain Bertho, Michaël La Chance, Olha Ostriitchouk, Karoline Truchon, Madeleine Pastinelli et Gabriel Larivière-Bélanger. Ils ont ceci en commun de montrer comment les images-récits des médias sociaux (vidéo-amateur), du *digital story telling* et de la bande dessinée télévisuelle sont autant de cas de figure de différentes formes de résistance que partagent les auteurs-créateurs des récits performatifs et une partie de leurs (larges) audiences, résistances particulières de groupes minorisés ou invisibilisés. Résistances qui vont des révoltes populaires et des jeunes qui souhaitent en partager les images sur *Facebook* ou *Youtube* en passant par la relecture de l'histoire, avec un grand ou un petit h. A. Bertho suit avec attention les émeutes qui surviennent quotidiennement un peu partout dans le monde et qui sont filmées par de jeunes vidéastes la plupart du temps depuis un simple téléphone et dont les récits-images sont ensuite déposés sur le net puis répercutés sur le site web de l'auteur, *Anthropologie du présent*. « Il s'agit de mettre sur la révolte des mots, un regard, une subjectivité qui ne soient pas ceux de l'adversaire, de l'État ou de la police ». Les images-récits de ce type ont d'une certaine manière leurs règles de présentation et supposent une mise en ordre de la forme que prennent les révoltes contemporaines aujourd'hui. Elles nous interrogent sur ce que devient par ce mode d'être inédit au politique le récit révolutionnaire, d'autant plus de par le caractère acéphale des révoltes et la nature souvent diffuse des revendications. Les images que nous donnent à voir les vidéastes amateurs sont de plus aussi « partagées » dans les médias traditionnels, les journalistes n'hésitant pas à les réutiliser comme on l'a vu lors du printemps arabe. Elles favorisent une multitude de récits de révolte, d'inscriptions de ces derniers dans l'espace public. M. La Chance poursuit le propos en examinant les médias sociaux et leur utilisation lors du printemps arabe.

Comment les médias sociaux ont servi de plate-forme pour créer de nouvelles expériences du vivre-ensemble : *flash mobs* et *silent stands*, les emprunts à l'art performance ont contribué à une mobilisation où les acteurs mettent à l'épreuve leur résolution au changement par l'introspection et aussi par des participations à des manifestations qui créent des effets de déchirure dans l'espace public allant jusqu'à provoquer dans certains cas des situations brutales et explosives. Comme le dit l'auteur, « Chaque regard ne saurait s'épuiser sans être repris par d'autres regards, pour relayer une perspective non standard, qui échappe au système médiatique et finit par le submerger ». « Les récits d'émancipation individuels confrontent le récit de l'ordre officiel ». Les nouveaux rassemblements ont de ce point de vue un pouvoir performatif et amènent la redéfinition des récits collectifs et l'idée du devenir des collectivités. M. La Chance analyse les outils *Facebook* et *Twitter* comme des outils politiques où sujets individuels et collectifs trouvent une voie d'action, de diffusion, de partage et de lecture en temps réel de la progression de l'action. C'est vers une autre possibilité des médias sociaux que O. Ostriitchouk effectue une analyse fine de la performance de l'artiste Kseniya Simonova, un dessin évolutif sur sable volcanique (*sand animation*), performance ensuite relayée sur *YouTube* à des milliers de spectateurs. L'auteure révèle le recours à la mémoire collective dans l'espace public, médiatique et virtuel, à partir d'une démarche expérimentale personnelle relayée sur le net, pratique inimaginable à l'époque soviétique. Succès de masse en Ukraine, cette vidéo raconte l'histoire des souffrances et des gloires du peuple ukrainien, nation-victime qui se représente son passé par un récit patriotique servant en quelque sorte d'espace de création et de réaffirmation de la mémoire contestée par rapport à celle de la mémoire soviétique ; en même temps que ce récit se veut partageable et universel, touchant l'émotion de tous les Ukrainiens et de la diaspora. La contribution de K. Truchon nous ramène au Québec, dans un lieu de création de récits-images que sont les *digital story-telling* réinventés pour les besoins d'une recherche anthropologique. C'est dans un HLM pluriculturel de Montréal, avec des enfants issus de plusieurs communautés culturelles, que se co-crésent ces récits qui sont des fragments de la vie quotidienne. Les technologies du numérique servent d'appui à la création d'un espace de

visibilisation pour des personnes faiblement présentes dans l'espace public. L'expérience, qui a conduit à la création d'un festival local des arts, rappelle que le déplacement des récits collectifs par les récits-images suppose aussi pour certains un travail intersubjectif d'auto et d'interreconnaissance et un accompagnement. Il n'est pas toujours spontané, il ne naît pas obligatoirement d'une effervescence politique. Aussi, le pouvoir de déplacement des images-récits est celui du « rassemblement » des acteurs et des publics qui font la vie de ces nouveaux récits collectifs. Le dernier texte de cette section, celui de M. Pastinelli et de G. Larivière-Bélanger, apporte une vision originale et inédite des images projetées de l'indianité dans les casinos autochtones et plus spécifiquement de la manière dont l'Amérindien apparaît dans les bandes dessinées mais aussi les téléseries grand public mettant en scène le casino autochtone. On y trouvera un discours décapant sur les rapports Blancs-Amérindiens et une vision moderne et non essentialisée des Amérindiens. Les auteurs suggèrent de retenir de ces autres images-récits leur caractère d'ambiguïté subversive. « C'est bien d'abord la subversion, et non pas la répétition du stéréotype qui est simplement le préalable nécessaire à sa déconstruction ».

DÉPLACER LES IMAGES

Les textes de Annie Gérin, Guy Mercier, David Nadeau-Bernatchez, Jean-Paul Quéinnec et Yves Bergeron composent enfin la troisième section. Le lecteur se dirigera alors vers la ville comme lieu d'expérimentations d'images qui, elles, se déplacent et font déplacer les lieux des récits et des collectivités. On parle de ce point de vue de la relocalisation et de déterritorialisation des images.

Annie Gérin questionne le concept de *site-specificity* en histoire de l'art de même que les récits homogénéisant basés sur les idées de lieu, de nation et d'authenticité culturelle ; elle suggère « des interprétations de communauté comme manifestations du « vivre ensemble » local dans le contexte de cultures globales ». S'intéressant aux œuvres mobiles de l'art urbain qui proposent aux spectateurs des trajectoires, celles que des artistes opposent à des productions statiques et figées dans l'espace, elle questionne ce qu'est, de ce point de vue, un site. Les sites ne seraient pas des lieux mais des processus sociaux, institutionnels, économiques et politiques. Les œuvres d'art liées à ces sites sont des œuvres

de mobilité et de déracinement. Sites, sens et pratiques seraient fluides autant que les identités. Ce qui est ici mis en jeu est la surdétermination des récits de lieux où vivent des collectivités ; ce qui est recherché est aussi, au-delà de la délocalisation des sites, une vision des conditions de leur possibilité, tout en mettant l'accent sur « le processus, la performativité, l'ouverture aux contextes sociaux, la transitivité et la production de dialogue » au sein de collectivités ou de communautés, communautés conçues comme hétérogènes. Il serait pour l'auteur erroné de chercher à prendre pour acquis les structures habituelles qui définissent les communautés, par exemple le récit national, l'ethnicité ou l'authenticité. Il serait préférable de prêter attention aux forces vives productrices de formes provisoires de vivre-ensemble, sous l'angle de propositions de communalité. Les œuvres mobiles qui en proposent les images et leurs déplacements, par exemple les performances artistiques de types déambulatoires et éphémères, seraient des terreaux fertiles de ces formes innovantes de communalité. Lieux et non-lieux de la ville sont ensuite parcourus par G. Mercier à travers sa lecture de l'urbanisme du monde pavillonnaire. Les urbanistes conçoivent des projets, qui sont en quelque sorte des trames narratives de la ville. La banlieue pavillonnaire s'est imposée aux villes nord-américaines. Elle en serait un mal nécessaire comme un idéal, et il est difficile selon l'auteur de retenir des études urbaines et des urbanistes eux-mêmes une vision claire de ce qu'ils ont eux-mêmes créé. Que serait et devrait être la ville ? La ville serait toujours un lieu de damnation et de perversion, de mal être et de défi constant posé au vivre-ensemble. Ses images-récits sont au cœur des projets urbains, des cartes, des photographies. C'est ce récit du malheur de la ville qui est revu par G. Mercier et ses images déplacées au cœur de ce qui semble être le *no-where* et les paysages furtifs qui habitent le visuel de tout automobiliste en Amérique du Nord. Les deux textes qui suivent poursuivent les explorations sur les déplacements des images par une incursion dans les rapports entre images et son. La proposition de J.-P. Quéinnec autour de la dramaturgie sonore en est une première. « Si la performance « descénise » le théâtre, à travers le son, elle offre à l'image théâtrale un déploiement de son territoire, la détache d'une certaine imagerie illustrative ». L'exposé de l'expérience théâtrale que fut *Dragage*, mettant en scène et en son les réalités des déplacements de migrants et de réfugiés, est

ici éloquent. Pour l'auteur-dramaturge, il s'agissait par cette expérience de conduire les spectateurs aux limites du visible pour rejoindre un monde fait de sons ; d'arriver en quelque sorte à rendre non seulement audible mais visible le son ou encore, dit autrement, de permettre « le décroissement du texte centré sur la vue de son action ». Donc ici, un déplacement radical des images. Et, comme l'auteur le dit lui-même « Cette nouvelle image d'une scène symptomale et libérée par l'ouïe de son lien premier à l'œil semble alors plus ouverte, plus transgressive et flottante ». D. Nadeau-Bernatchez plonge pour sa part dans l'univers de la musique congolaise et sa mémoire. Il explore ses chroniques audio-visuelles comme pratiques performatives, de même que les variations qui ont conduit à la reconnaissance d'un genre mineur en tant que répertoire. L'article en soi est constitué en tant qu'archive et chronique audio-visuelle. La dernière contribution de la section, celle de Y. Bergeron, continue de nous placer dans le champ des expériences immersives, non pas celles des déambulations et du son, mais dans celles des espaces muséaux et de leur évolution. Le musée est ici abordé en tant que récit et mise en scène, lieu par excellence de l'image et de miroir des identités collectives, aussi bien régionales et locales que nationales. Aussi, les musées sortent de plus en plus des murs, ils se concentrent plus que jamais sur le présent et se dématérialisent par l'accent mis sur les nouvelles technologies. Ces transformations contenues aussi dans les images-récits des objets ont bien sûr de nombreux effets sur l'expérience muséale mais aussi sur la production de la mémoire collective. On verra ce que réserve l'avenir.

En conclusion de cet ouvrage, on pourra lire le texte de Bogumil Jewsiewicki, lequel se présente comme une réflexion et un essai plus large sur la performativité culturelle et sur la pluralité des représentations du vivre-ensemble. L'auteur constate le déclin des grands récits au profit des narrations personnelles et de ce fait la pluralisation des récits du vivre-ensemble, ne serait-ce que par leur phénomène de fragmentation. Il plaide pour la transformation de nos cadres analytiques et pour un investissement fort du concept de performance qu'il s'emploie à définir. Les récits que constituent les historiens mais aussi d'autres scientifiques qui contribuent aux récits collectifs sont restitués sous forme narrative ou patrimoniale. Les récits mémoriaux prennent plutôt le chemin de la performance en passant par l'expérience. B. Jewsiewicki rappelle, à la fin d'une incursion théorique sur le récit, la manière dont les collectivités se racontent et effectuent le travail de la mémoire, « que chaque régime de vivre ensemble a son régime de vérité comme il a son régime d'actualisation du passé à partir des défis qui se posent au présent afin que l'horizon d'attente paraisse atteignable » Régimes de vérité et régimes de visibilité sont ensemble les cadres de production et de réception des images-récits et des nouvelles écritures visuelles, à la base des récits collectifs qui intéressent cet ouvrage. Certes nos sociétés contemporaines sont caractérisées par la prolifération des images, il n'en reste pas moins que nous devons reconnaître aux images une performativité, tant culturelle que politique, lorsqu'il s'agit pour les images de travailler l'expérience du sujet et ses récits, les identités collectives et le vivre-ensemble. ■

IMAGES, RÉCITS ET RÉSISTANCE

FRANÇOIS LAPLANTINE

Professeur d'anthropologie, Université Lyon 2

Je partirai de ce qui m'apparaît comme deux des caractéristiques du récit : un certain mode de rapport au corps, un certain mode de rapport au temps.

Il existe un rapport étroit entre le corps et le récit et, à travers le récit, entre le corps et le langage. Le récit est le plein exercice du langage, lequel ne peut se réduire au caractère abstrait et généralisant du concept. Alors que le corps et le récit sont étroitement intriqués, il existe inversement une antinomie entre le récit et l'abstraction. Ils s'excluent mutuellement.

Tout récit (oral, romanesque, cinématographique...) ne dit que cela : le caractère physique et sensible (et non pas abstrait) d'un *événement* vécu, rêvé ou inventé. Mais ce qui provoque l'émotion, le trouble, l'effroi, le plaisir n'est pas l'évènement lui-même, mais l'*événement raconté*. Tout récit raconte une histoire — qui est celle d'un voyage ou d'une rencontre, mais le plus souvent les deux à la fois — dans laquelle le sujet est le corps en mouvement. C'est le propre du récit que d'être susceptible de libérer le langage (des conventions sociales) et plus précisément de libérer le corps engagé dans le langage.

Rabelais, Swift, Kafka, mais aussi Dany Laferrière, René Despeyre, Georges Anglade, auxquels je voudrai rendre hommage, ne nous parlent que de cela : du corps dans sa singularité et ses multiples métamorphoses. Je me risque donc à proposer une première définition du récit. Il est impermanence et stabilité contrariée.

Une seconde caractéristique du récit est de nous permettre de poser la question la plus complexe qui soit, qui est la question du temps ou plus précisément de la durée et du devenir. Le temps vécu, le temps pensé, le temps écrit, le temps parlé, le temps chanté, le temps filmé est le temps raconté. Le rapport que chacun d'entre nous entretient avec le temps requiert la médiation de la narration. Le temps ne devient temps humain, c'est-à-dire histoire, qu'à partir du moment où, comme l'a montré Paul Ricœur (1983, 1984, 1985), il est raconté.

Dès que nous, anthropologues, commençons à mener une recherche de terrain, les gens se mettent à raconter des histoires. Seul passionne nos interlocuteurs, seul nous émeut, nous touche, nous anime, ce qui est raconté. Un livre qui ne raconterait pas une histoire nous tomberait des mains. Nous pouvons bien sûr nous passionner pour des récits stéréotypés, stabilisés et conclusifs, des récits-récitations se terminant par une formule du genre « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Mais si l'expérience individuelle et collective n'était pas narrative, nous nous trouverions immobilisés dans un présent permanent, ce qui est la visée des totalitarismes et des utopies¹.

1 J'entends le terme utopie dans le sens que je développe dans mon livre, *Les trois voies de l'imaginaire. Le messianisme, la possession, l'utopie*, 2010b.

Les dictatures détestent l'histoire et ceux qui racontent des histoires (conteurs, chanteurs, romanciers, cinéastes). Elles les persécutent car elles craignent qu'on leur rappelle qu'elles sont historiques, c'est-à-dire disparaîtront un jour.

Les rapports entre le récit et la rationalité scientifique (et notamment anthropologique) ont été pensés pendant longtemps en régime d'opposition plus que de complémentarité : l'opposition entre raconter et expliquer. Une véritable explication ne raconte pas, une bonne narration ouvre des possibles mais n'a rien d'explicite, ni d'explicatif. L'expression « il vous raconte des histoires » signifie il vous ment, il se fiche de vous, il vous embobine, il vous mène en bateau. À l'inverse, la position classique dans les sciences sociales (qui prétendent à la maturité et à la lucidité) est de ne pas ou ne plus s'en laisser conter. À la place des histoires (qui sont manipulation, falsification, aliénation) tenons-nous en aux faits. Seulement des faits puis des analyses.

C'est au nom du matérialisme critique qu'Althusser dénonce dans cette perspective l'idéalisation narrative, revendique l'incrédulité à l'égard des (grands) récits et préconise la démystification. Cette opposition entre le savoir et la croyance a été très bien résumée par Michel Serres : « pas de science dans le mythe, pas de mythe dans la science ». Mais c'est une opposition truquée derrière laquelle se dissimulent des rapports de classe, de genre et de génération. Le prétendu savant s'auto-crédite en quelque sorte d'une position d'extériorité et de supériorité et nous dit en somme : les histoires, ce sont pour les pauvres (ou pour le « peuple ») ; les histoires, ce sont pour les femmes ; les histoires, ce sont pour les enfants (ou la part infantile de nous-mêmes).

IMAGES, PERCEPTION, PERSPECTIVE, VISUEL ET VISIBLE

J'en viens à la relation entre les images et le récit en rappelant d'abord que les images encore aujourd'hui n'ont pas la même légitimité que le langage. Cette suspicion qui continue à planer à l'égard des premières est un a priori tenace qui vient du platonisme. La rationalité scientifique est encore fondée sur la disjonction entre la connaissance et la perception ou, pour dire les choses autrement, nous restons pris dans cette vieille opposition entre les images et les idées, le sensible et l'intelligible, regarder (les apparences) et connaître (les essences). La connaissance s'effectuerait soit contre les images soit par le moyen des images, lesquelles devraient rester cantonnées à une fonction instrumentale subalterne.

Les images sont encore l'objet d'une méconnaissance. Lorsque l'on dit que les images sont du langage, on parle pour ne rien dire ou plutôt pour dire ce que ne sont pas les images. On ne veut rien savoir de la *pensée en image*, laquelle est irréductible au discours.

Avançons d'un pas et distinguons maintenant des *récits sans images*, des *images sans récits* (les toiles de Rothko par exemple), des *récits en images* mais dans lesquels les images n'ont qu'une fonction illustrative et des *images-récits* : Bruegel ou les *ukiyo-é* japonais (ou images grotesques du « monde flottant ») qui sont les ancêtres des mangas. Ce qui va retenir notre attention est l'image qui entraîne le récit, l'image performative qui n'est pas simplement un complément du discours ni même un élément du récit et nous permet d'en venir à la spécificité cinématographique. Dans le cinéma, en effet, une image en elle-même n'est rien. Elle appelle une autre image qui va la préciser ou la contrarier. De même que l'unité du discours n'est pas le mot mais la phrase, l'unité du film n'est pas l'image mais le plan et ce qui se joue entre les plans dans une découverte qui n'existait pas auparavant : la *pensée de la séquence* qui est le contraire même du bloc, de la masse ou du type et dont Marcel Mauss avait eu l'intuition en proposant la notion de « totalité feuilletée ».

Les questions posées par le cinéma sont des questions inédites pour les sciences humaines et sociales : comment feuilleter la totalité ? Où placer la caméra ? Comment commencer un plan ? Comment le terminer ? Comment monter des plans entre eux ? Ce que l'anthropologie apprend au contact du cinéma (du cinéma, de la photo, de la vidéo) est que nous ne pouvons pas connaître directement et absolument le réel, mais en montrer certains aspects en faisant *varier* le *rapport* que nous entretenons avec lui. Ces aspects ne peuvent être appréhendés qu'à partir d'une certaine perspective.

Ce qui est impossible dans l'ethnographie comme dans la photographie, la cinématographie et la vidéographie est la violence de la généralisation et de l'abstraction. Ce qui est interdit, interdit au sens d'André Bazin (1999) pour des raisons indissociablement épistémologiques et éthiques, est la perception qui ne serait la perception de personne en particulier, le point de vue de Dieu en somme ou d'extraterrestres comme dans *2001, l'odyssée de l'espace* de Kubrick.

Avant d'aller plus loin il me faut encore préciser deux notions : les images ne sont pas le visible ; sans le hors-champ il n'y a pas d'image-récit.

Dans ce que nous appelons aujourd'hui visuel (et audiovisuel), tout doit devenir visible (et audible). Le visuel tend à agir comme une saturation du voir en cherchant — avec les moyens technologiques dont nous disposons aujourd'hui — à nous en mettre plein la vue.

Au début des années 2000, plusieurs chaînes de télévision inventaient une émission qui s'appelait *Big Brother*, reprise en France sous le titre de *Loft Story*. Des hommes et des femmes, enfermés dans un appartement, étaient filmés en direct. Le moindre de leurs comportements devait être en permanence *visible* pour les téléspectateurs. Ce qui était exigé de ces prisonniers volontaires était de *tout montrer* et de *tout dire* alors que pour les spectateurs il s'agissait de *tout voir*. Ainsi personne n'avait plus de secret pour personne et ceux qui étaient enfermés dans le loft ne cessaient de répéter des propos du genre : « c'est clair » ou encore « tu vois ce que je veux dire ». Nous nous trouvons en présence d'un totalitarisme de la transparence. Lorsque tout est exposé à la lumière, lorsque tout est donné à voir, nous nous apercevons alors qu'il n'y a plus rien à voir. Il n'y a plus rien à dire non plus. Alors n'en parlons plus.

Les images, c'est tout autre chose que le visuel. Elles ne se substituent pas à la réalité mais posent dans la temporalité singulière dans laquelle nous les regardons, la question d'un *rapport* au semblable, au semblant, au dissemblable, au ressemblant, c'est-à-dire le rapport à l'autre et aux autres. Dans les images, il y a de l'ombre et de l'autre. Il y a de l'hétérogène. Il y a du manque, de l'absence, de l'invisible. *Les images, c'est ce qui nous permet d'imaginer*. Elles ne sont pas à proprement parler liées au besoin mais au désir (au sens de Lacan). Or le propre du désir est qu'il ne sait pas clairement ce qu'il désire.

RÉCIT ET HORS-CHAMP

Ce que l'on appelle champ cinématographique n'est que la partie visible d'un espace plus vaste : l'espace filmique, qui n'est pas limité au seul cadre de l'écran. Le hors-champ est cet espace invisible qui entretient des relations permanentes avec la surface visible du champ. Au cinéma en effet, des personnages (mais aussi des voix, des sons) ne cessent d'entrer et de sortir du champ de l'écran. Ceux qui ne sont pas encore entrés, comme ceux qui sont déjà sortis, n'en existent pas moins. Et pourtant le spectateur ne saurait dire avec précision où ils se trouvent, alors qu'au théâtre, en dépit de quelques exceptions (Beckett), on sait qu'ils attendent dans les coulisses. C'est ce qui distingue la scène théâtrale de l'écran cinématographique et c'est ce rapport entre

le champ et le hors-champ qui au cinéma crée l'intensité dramatique. Ce qui se joue ne se joue pas seulement à l'intérieur du cadre, mais en relation avec l'en-dehors : le dehors du champ ou le hors-champ comme dehors.

C'est la raison pour laquelle le spectateur n'a qu'une vision partielle. Il ne peut pas savoir à partir de ce qui lui est montré (si toutefois le film vaut quelque chose) ce qui va arriver. Une grande partie du charme du cinéma vient de cette attente, attente moins de ce qui va entrer dans le champ que de ce qu'engendre la rencontre insolite, ou du moins étrange, d'un champ dans lequel une histoire a commencé à être racontée et d'un hors-champ dont nous ignorons à peu près tout. C'est le caractère imprévisible de cette rencontre qui provoque le trouble et la perplexité du spectateur, le fait hésiter entre plusieurs hypothèses possibles. C'est du hors-champ que va surgir la surprise, du hors-champ ou parfois de l'extrémité du champ dans lequel, par exemple, la poignée de la porte a commencé à tourner. C'est dans le hors-champ que se préparent l'inquiétude, la menace, l'horreur et tout ce qui constitue le plaisir du suspense particulièrement travaillé dans le cinéma fantastique, le cinéma policier, le cinéma de l'insolite (Hitchcock, mais aussi Buñuel), qui jouent sur cette oscillation entre ce qui a commencé à être montré et ce qui demeure encore caché (soit aux spectateurs, soit plus rarement aux personnages eux-mêmes qui, dans le cinéma de Hitchcock, en savent moins que les spectateurs).

La joie — mais aussi l'effroi — que provoque le cinéma peut être mis en relation avec le jeu de ce que Freud a appelé le *Fort-Da* qui consiste pour le petit enfant à lancer une bobine de fil, puis à la faire revenir à lui en tirant sur le fil. « L'enfant, écrit Freud dans *Au delà du principe de plaisir*, se dédommageait pour ainsi dire de ce départ et de cette absence (de la mère), en reproduisant avec des objets qu'il avait sous la main, la scène de la disparition et de la réapparition ». Hitchcock, dans un entretien aux *Cahiers du cinéma*, propose cette réflexion : « Prenez les bébés, par exemple. Les mères, pour les distraire, se cachent. Les enfants crient, se croyant soudain abandonnés. Et alors, les mères reparassent. Les bébés hurlent de joie ! Les spectateurs se comportent de la même manière ».

Si les spectateurs, à l'instar des bébés, ont les yeux fixés sur la poignée de la porte, c'est également parce que les acteurs, eux aussi, ne cessent de regarder à l'extérieur du cadre de l'écran. Les personnages d'un film, contrairement aux présentateurs de la télévision, semblent être attirés par l'étrangeté de ce dehors : tout dans ces regards de biais ainsi que dans ces voix qui s'adressent à des interlocuteurs qui se trouvent sur les côtés, mais que l'on ne voit pas, nous suggère que le plus important au cinéma ne se passe pas sur l'écran. Le cinéma ne s'arrête pas aux limites de ce dernier, contrairement au théâtre (fût-il théâtre filmé). Il travaille sur les bords, les franges, les confins, les espaces intermédiaires ou transitionnels, où les sons et les images peuvent entrer et sortir, gagner et perdre alternativement en intensité lumineuse, acoustique, et non sur les frontières qui agiraient dans le sens d'un enfermement. Le cadre de l'écran cinématographique, contrairement à celui du tableau, paradoxalement ne sépare pas. Il permet au contraire un passage et un échange permanent entre le champ et le hors-champ. L'étrangeté cinématographique vient de cette rencontre : non seulement des sons et des images auxquels nous croyons et qui deviennent pour nous, du moins le temps de la projection du film, la réalité, mais, comme l'écrit le cinéaste et critique Pascal Bonitzer (1999 : 75), « des fantômes et de la voix qui hantent et hallucinent les bords de l'image ».

C'est dans le hors-champ (qui n'est réductible ni aux coulisses de la scène théâtrale, ni à ce qui n'est pas dit par les personnages du récit romanesque) que se forment des processus, mais

que l'on ne voit pas, et qui vont, pourtant, provoquer l'événement, si minime soit-il. Il ne s'agit pas seulement de l'entrée en scène (et non sur scène) de personnages nouveaux, mais de personnages déjà rencontrés, mais qui ne sont plus tout à fait les mêmes qu'au moment où ils avaient quitté le cadre de l'écran et aussi de l'irruption étrange du passé dans le présent, comme dans *L'Éternité et un jour* de Théo Angelopoulos.

La notion de hors-champ nous paraît résolument opératoire dans le domaine des sciences sociales. Elle recèle des potentialités de renouvellement d'une extrême fécondité pour comprendre les mouvements, de plus ou moins grande intensité, dont est constituée la vie du sensible et, à travers ce dernier, nous y reviendrons, la vie sociale. Contrairement au syncrétisme qui cherche à faire le plein, à occuper tout l'espace, le remplir pour qu'il ne manque personne, la rencontre du champ et du hors-champ crée une tension métisse, un mouvement d'alternance entre la présence et l'absence, l'apparition et la disparition (des personnages, des voix et des images dans le champ). Elle nous donne à penser ce qui n'est pas montré, n'est pas mis en lumière, mais plutôt en réserve, ne se laisse pas percevoir directement, mais seulement pressentir. En effet une grande partie des difficultés théoriques posées aujourd'hui aux sciences sociales vient du fait qu'elles ont surtout envisagé, jusqu'à maintenant, le caractère presque toujours exclusivement visible et présent (et par conséquent susceptible d'une appropriation) de la réalité. Or ce qui n'entre pas dans le moment présent dans l'intériorité du champ visuel, tout ce qui se trouve à l'extérieur du cadre, n'en existe pas moins pour autant : le présent de l'écran renvoie à une absence, mais crée aussi de l'oubli dans les fissures desquelles prend forme une mémoire.

Une grande partie de ce qui entre en jeu dans nos perceptions et nos sensations, comme dans le cinéma, est en attente et vient d'ailleurs. Le hors-champ, c'est ce qui ne se laisse pas voir, ce qui momentanément se dissimule, mais c'est aussi le virtuel. Ce n'est pas exactement ce qui se tient hors du champ, mais le dehors qui ne tient pas en place, qui ne cesse de se déplacer entre la lumière (de l'écran) et l'obscurité de ce qui n'est pas à proprement parler un lieu. Ce dehors du champ, cet autre de l'écran, cet autre de l'espace est en fait le temps en mouvement².

NATION ET NARRATION

Une grande partie des histoires racontées depuis le début du XX^e siècle sont des histoires filmées. À travers le cinéma, les sociétés racontent des histoires et, en racontant des histoires, le cinéma nous incite à réfléchir sur l'histoire. Le premier de tous les grands récits cinématographiques a été réalisé par Griffith en 1915 : *Naissance d'une nation* est la fresque historique la plus importante entreprise aux États-Unis. Le film raconte l'histoire de la nation américaine à partir de l'histoire de deux familles : les Stoneman, nordistes qui combattent pour l'Union, et les Cameron qui sont des sudistes.

C'est un événement qui connaît un succès sans précédent puisqu'en 1915 et 1930, le film est vu par plus de cent millions d'Américains. Cet événement auquel je ne vois aucun autre équivalent, si ce n'est *Autant en emporte le vent* réalisé en 1939 par Victor Fleming, appelle deux commentaires. 1. L'un des actes fondateurs de la nation américaine est aussi un récit cinématographique. L'un des intérêts du film est de montrer le rapport étroit entre la nation et la narration et de

2 Sur les notions de hors-champ et de pensée en image, je me permets de renvoyer à mes deux livres, *Leçons de cinéma pour notre époque* (2007) et *Sons, images, langage* (2009).

poser la question : une nation ne serait-elle pas une narration ? 2. Dans la réalisation de Griffith, le politique et l'esthétique ne s'accordent pas vraiment. Le cinéaste invente le montage alterné. Il est révolutionnaire en esthétique mais réactionnaire en politique.

Le second événement narratif créé par le cinéma, ce sont les films d'Eisenstein : *Le cuirassé Potemkine* (1925), *Octobre* (1927), *Alexandre Nevski* (1938). Ce sont des fresques gigantesques qui racontent, à partir de l'invention du gros plan, l'histoire de la révolution soviétique et, pour le dernier film, l'histoire du peuple russe.

DE LA GRANDE HISTOIRE À DE PETITES HISTOIRES

Ces récits grandioses et édifiants et tant d'autres qui leur ont succédé, en Chine en particulier, montrant la marche triomphale d'un peuple guidé par un héros et affrontant des ennemis clairement identifiés, sont devenus idéologiquement anachroniques. Ce qu'il y a de plus innovant dans les films contemporains d'auteur et les expérimentations cinématographiques et vidéographiques formées au contact de ce qui m'apparaît comme la partie la plus vive du cinéma — le documentaire — est de ne plus privilégier la grande histoire mais de petites histoires de vie de gens ordinaires. Je pense en particulier aux cinémas venus des « périphéries » (d'Iran, de Turquie, d'Argentine) qui créent des formes esthétiques de résistance aux mastodontes d'une globalisation uniformisante destructrice des multiplicités et des singularités culturelles. Je pense aussi au renouveau du cinéma japonais depuis les années 1990. Alors que ce que j'observe pendant mon séjour à Tokyo (Laplantine 2010a) est une socialité décontractée, décomplexée, ludique, une ambiance de sécurité, de sérénité, de tranquillité et de beauté dans une ville non pas stressante comme peut l'être Paris mais apaisante et enveloppante, les scénarisations et les re-scénarisations cinématographiques agissent comme une mise à l'épreuve du regard. Elles viennent le compléter mais aussi le contrarier et le contredire. Ce qui m'apparaissait amusé et amusant devient inquiétant. Ce qui ne faisait que transparaître dans mes observations (une certaine solitude, la ségrégation des minorités et des exclus du système) apparaît à l'écran. Ce qui n'apparaissait pas du tout (la dissolution du lien social) pénètre dans le champ.

Ces films montrent les ratés de la sur-socialisation : non pas exactement le malheur et encore moins le mal, la destruction des autres et de soi (comme dans les films de Mizoguchi des années 1940 ou ceux d'Oshima des années 1960) mais un malaise diffus, un mal du siècle en particulier de la jeune génération, qui est tempéré néanmoins par un sens humoristique aigu.

DES RÉGIMES DIFFÉRENTS DE NARRATION

L'éloignement des grandes idéologies conduit à un épuisement de l'impulsion mythique et à une certaine raréfaction narrative que l'on peut observer dans le cinéma mais aussi dans la littérature (en France en particulier, d'Alain Robbe-Grillet à Michel Houellebecq). Mais cette tendance est contredite par la vitalité des rencontres et des festivals organisés autour de l'art du conte.

Ce que je perçois n'est pas exactement la fin des histoires et encore moins la fin de l'histoire (Fukuyama) mais de nouvelles formes d'histoires. Plutôt qu'affirmer une opposition entre du narratif et du non narratif, il convient de repérer puis de tenter d'analyser des régimes de narrativité différents. La notion de « conflit de narration » proposée par Christian Salmon (2007 : 205) me semble être une notion exploratoire dont l'enjeu est un enjeu de pouvoir.

Les récits dont il est le plus souvent question aujourd'hui oscillent entre la décripation du tourisme et la dramatisation du terrorisme. D'un côté des récits de voyages ou de vacances. Des amis ou des parents nous imposent ces soirées interminables dans lesquelles ils nous montrent des photos qu'ils accompagnent de commentaires et de petites histoires. De l'autre nous assistons à ce que Christian Salmon (2007 : 196) appelle l'« affrontement de performances et de contre-performances narratives inspirées par la terreur ».

L'acte de raconter (mais aussi l'art de raconter) est toujours résolument transitif. Il a une finalité. Il vise un objectif : divertir, informer, faire rire, faire peur, faire pleurer, faire plaisir, faire acheter, faire voter, faire croire, susciter l'adhésion afin d'augmenter les ventes, l'audience, les suffrages électoraux. Il est possible de distinguer aujourd'hui trois sortes de récits.

1) La narration-évasion-distraktion dont le modèle est celui des séries télévisées et en particulier des *telenovelas* en Amérique latine. Ces dernières jouent toujours la rencontre de l'ordre et du désordre amoureux et ce jeu contribue le plus souvent à une dissolution du politique.

2) La narration comme technique de communication, en fait de manipulation commerciale, économique, politique, militaire.

3) La narration comme acte de re-subjectivation et de réinvention du sens à partir de laquelle nous pouvons nous poser toute une série de questions. Quels récits, quelles images, quels imaginaires pour notre époque et en particulier pour les groupes sociaux vivant des situations de domination et de colonisation de la mémoire ? Comment le récit peut-il contribuer à un processus de désassujettissement ?

Cette dernière voie s'avère très étroite car une partie importante des récits d'aujourd'hui sont des récits de falsification. J'en distinguerai trois également.

1) Ce que l'on appelle le *storytelling* qui consiste, lorsqu'une marque est en perte de vitesse, à réanimer le logo par une histoire (une histoire de la marque) afin de faire vendre le produit. Cela peut concerner aussi bien les whiskys, les cognacs, les vodkas, les voitures, les baskets, les chaussettes, la couture et la haute-couture. À Tokyo, les femmes qui s'habillent chez Tiffany sont réputées « élégantes » ; chez Benetton, « modernes » ; chez Yves Saint-Laurent « intelligentes et rebelles ». Mais si vous êtes une femme et que vous voulez vous japoniser davantage, il faudra vous habiller et vous parfumer chez Kenzo et chez Miyake.

Il y a là, dans cette franche positivité qui est l'une des calamités de notre époque, une instrumentalisation du récit visant une éradication des images au profit du visuel et du désir au profit du besoin. Les micro-histoires produites par les marques participent de ce « nouvel ordre narratif » dont nous parle Yves Citton. Elles suscitent puis entretiennent une pulsion, voire une compulsion pouvant aller jusqu'à engendrer un lien d'addiction par identification à la marchandise.

2) J'exprimerai une certaine méfiance à l'égard des contre-récits, les films de la militance par exemple, dans lesquels le réalisateur se situe totalement du côté des acteurs (exclus, pauvres, marginaux...) pour convaincre les spectateurs.

3) Il peut exister en revanche, pour rester dans le domaine des récits cinématographiques, un pacte tacite entre le réalisateur et le spectateur contre les acteurs qui se voient enfermés dans des stéréotypes et sont ridiculisés. Cela concerne une partie du cinéma pseudo-documentaire dans lequel la voix off du maître, dominant les images, en sait plus que les acteurs eux-mêmes et empêche les spectateurs de regarder. C'est la voix du savoir omniprésent, omnipotent, résolutif

et conclusif qui dicte le sens et impose une vision univoque. Je pense à ces commentaires dirigistes — que l'on rencontre jusque dans les films ethnographiques de Margaret Mead — qui ne respectent ni les acteurs ni les spectateurs.

C'est contre cette attitude autoritaire que se constitue au Québec, en Italie et en France, le cinéma direct à partir des années 1950. C'est contre cette même attitude que se reconstruisent aujourd'hui le cinéma iranien et le cinéma chinois.

PERFORMATIVITÉ, RÉEL, ACTUEL ET VIRTUEL

Aujourd'hui une partie de la reconquête (notamment de la mémoire et de l'imaginaire occultés, méprisés, instrumentalisés) passe par les images, mais pas par n'importe quelles images. Lorsque les images sont vraiment des images, elles n'imposent pas autoritairement du visuel. Ce sont des images de résistance à la globalisation intégrale de la planète par mercantilisation, mais aussi aux tentations d'une anti-mondialisation intégriste. Ce sont des images performatives suscitant la perturbation, l'interrogation et le travail d'interprétation de celui qui les regarde.

La performativité (des images, des récits, des images-récits) consiste à faire advenir quelque chose qui n'existait pas, à ne pas se résigner à accepter la société telle qu'elle est, à ne pas confondre le réel avec l'actuel car le réel recèle du virtuel. Nous nous trouvons alors confrontés à un travail qui est indissociablement esthétique, politique et éthique, mais l'esthétique aujourd'hui n'est plus celle du grand souffle qui emporte tout sur son passage, de même que le politique n'est plus le rêve du grand soir. Il ne nous est plus possible de croire que nous allons transformer le monde à l'instar des grandes fresques murales de Diego Rivera, des films d'Eisenstein mais aussi de Pasolini ou du *cinéma novo* brésilien. Mais il est possible en revanche d'expérimenter dans les sons et les images un régime différent de celui de la domination et de l'imposition de normes univoques.

DES RÉGIONS D'HUMANITÉ MINIME

Ce que je préconise est à la fois une attention à des régions d'humanité minime et une expérimentation dans un régime de connaissance mineure. Distinguons par souci de clarté ces deux points qui ne peuvent guère être dissociés.

Pour approcher par les images une humanité minime, marginale, à la limite du visible, il convient de ne pas confondre ce que Michel Foucault (2009) a appelé la vie des hommes infâmes et ce que Guillaume Le Blanc (2007) nomme la vie des hommes précaires. L'infamie (la délinquance, la criminalité, la folie...) entre volontiers dans le champ du reportage télévisuel et du récit cinématographique alors que la précarité en est le plus souvent exclue. L'infamie désigne l'anormalité comme dangerosité à laquelle le pouvoir (ou plutôt l'abus de pouvoir) confère des propriétés qui ne sont pas seulement négatives. Le criminel, le fou, le déserteur sont reconnaissables et identifiables. Ils bénéficient d'une très forte *visibilité sociale* et peuvent même devenir l'objet d'une héroïsation. Ce sont même les personnages centraux de la plupart des films hollywoodiens.

À l'inverse, les hommes et les femmes qui sont conduits à des situations de précarisation (par le licenciement, le chômage, le racisme), ceux là, les sociétés contemporaines s'efforcent de les cacher, de les dissimuler et de les reléguer à l'*invisibilité* de l'existence sociale. C'est un processus qui consiste à défaire ce que nous avons tous eu tant de peine à acquérir (la reconnaissance

et l'estime de soi), à défaire l'*être avec* et à introduire le sujet dans l'*être sans* : sans emploi, « sans terre » (au Brésil), sans abri, sans domicile fixe, sans papiers, sans considération, sans signification, sans valeur, sans histoire, sans voix, sans image.

La disqualification, le rejet — qui sont très différents de l'enfermement — créent alors un trouble du rapport aux autres et à soi-même ainsi qu'une perturbation du rapport au temps puisque le sujet se voit sans avenir. La dé-faite du visage consiste à n'être plus regardé tandis que la dé-faite de la voix consiste à n'être plus entendu. La voix mal assurée devient inaudible du fait de l'insignifiance sociale de celui qui parle.

La précarisation, notons-le, ne signifie pas exactement perdre sa voix, mais perdre la légitimité de la parole et donc du récit : ne plus avoir voix au chapitre. Ces voix se trouvent tellement disqualifiées, abîmées, fatiguées, qu'elles en deviennent inaudibles tandis que les vies elles-mêmes deviennent invisibles. Ces vies minuscules et banales ne pouvant prétendre à aucune héroïsation, on leur préfère médiatiquement l'extraordinaire, l'exceptionnel, le remarquable, la prouesse, l'exploit mis en scène dans les figures du voleur, du violeur, de l'étrangleur, du tueur en série dont le cinéma et la télévision raffolent. Ce qui est nettement privilégié est le blanc ou le noir, mais pas le gris, pas la grisaille de ces vies ordinaires.

Or les émeutes urbaines dans les banlieues françaises, dont il sera question plus loin dans le texte d'Alain Bertho, révèlent la tragédie de cette invisibilité et de cette inaudibilité. Elles font passer brusquement et brutalement dans les médias de l'inaudible et de l'invisible à l'audibilité et à la visibilité extrêmes. L'audibilité : on en parle, on ne parle même plus que de cela. La visibilité : les images des voitures incendiées. J'étais à Salvador de Bahia avec Francine Saillant et Simon Harel lors de ces événements et les gros titres des journaux brésiliens étaient « Paris brûle ».

Ainsi donc on en parle, mais les émeutiers, eux, assujettis par ce qu'Alain Bertho appelle dans son livre *Le temps des émeutes* « les fabriques du silence » (2009 : 28), ne parlent pas. Ils sont parlés par des sur-commentaires assurés, simplifiés, truqués. Et quant aux images, ce sont des images de disqualification qui ne montrent pas la souffrance sociale mais montrent du doigt ceux qu'elles considèrent comme coupables alors qu'ils sont victimes.

La meilleure manière de réfuter des images est de proposer d'autres images. De même que ce qui est inaudible n'est pas indicible, ce qui est invisible n'est pas infilmable. Le cinéma n'a à sa disposition que des sons et des images et chaque film est une option qui commence dans le tournage et est le résultat d'un travail de montage. Or la tendance spontanée de tout spectateur est de croire ce qu'il voit sur un écran (ou une photographie) et d'abolir la distinction entre *voir* et *montrer*. Mais il n'y a pas de film sans filmeur, sans monteur et sans spectateur qui est, comme l'a dit Jean Renoir, celui qui « termine le film ». Nous ne voyons que ce qu'un réalisateur a choisi de montrer et de monter.

La mise en question qui s'impose — et cela de l'intérieur même du cinéma — ou de la photographie — est une mise en question de la confusion entre *voir* et *montrer*. Pour cela nous devons revendiquer non pas l'objectivité — laquelle dissimule de la normativité — mais la subjectivité (des acteurs, des spectateurs, du réalisateur qu'il convient de qualifier d'auteur). La subjectivité est hétérogénéité. Elle seule peut nous permettre de faire varier le rapport que nous entretenons avec la réalité. Des dispositifs d'objectivation issus du cinéma documentaire peuvent tromper et des dispositifs de fiction peuvent permettre un regard critique, c'est-à-dire permettre une déliaison du voir, du croire et du savoir. Car faire confiance aux actualités

télévisées (nous montrant en particulier des scènes d'émeutes) ce n'est pas voir. C'est être prisonnier d'une manipulation du voir qui se fait passer pour un savoir (je sais, j'y étais) mais vise la transformation en croire.

Seulement voilà, dans un processus qui ne consiste pas tant à savoir plus (toujours plus d'informations) mais à voir autrement, il n'y a pas de recette. Chaque film doit être considéré comme une manière singulière non pas d'exprimer, de représenter, de résoudre mais de questionner les rapports instables entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inaudible dans une double relation au temps et à l'espace.

Voici quelques exemples qui permettent de montrer que les exclus, les pauvres, les paumés sont à égalité avec les autres, à égalité mais pas équivalent, pas identiques, encore moins identitaires, c'est-à-dire condamnés à rester entre eux. À *l'ouest des rails* (2003) de Wang Bing montre comment subsiste encore du lien social dans un immense complexe sidérurgique en train d'être détruit. *Still life* (2007) de Jia Zhangke montre le devenir des populations dont les villages viennent d'être engloutis par la construction du barrage des Trois Gorges. *Pétition* (2009) de Zhao Liang filme les visages et les voix de plaignants expulsés de leurs logements et qui affluent à Pékin pour demander réparation. Ce sont des récits très sobres qui montrent la face sombre de la Chine et qui, contrairement aux épopées grandioses du cinéma de Zhang Yimou, se rapprochent du pays réel. À ces films font écho ceux du cinéma iranien contemporain qui sont des contes persans tout en finesse et en retenue, ou encore *Dans la Chambre de Vanda* (2001) ou *Ossos* (1998) de Pedro Costa qui filme l'univers misérable des marginaux d'une banlieue de Lisbonne et nous fait percevoir que cette misère recèle aussi de la beauté.

En accordant une attention particulière à ce qui est minime, ordinaire, banal, trivial et non plus exceptionnel, nous ne nous intéressons plus à la grande histoire mais à de tous petits bouts d'histoires qui doivent absolument être sauvés. Sauvés non pas au sens de « sauver le monde » comme à l'époque d'Eisenstein et même de Glauber Rocha, mais sauvés de l'anonymat et de l'oubli. Ces tous petits récits de vies minuscules montrent alors, à l'instar de Kafka mais aussi de Buster Keaton, ce que l'ordinaire a d'extraordinaire.

Il conviendrait également d'évoquer les expériences de l'extrême : camps, génocides, déportations, disparitions (pendant l'époque de la dictature en Argentine)... Lorsque le vivre ensemble a été détruit, raconter s'impose comme une nécessité pour continuer à vivre et ne pas devenir fou. À l'intérieur même de l'expérience de la défection et de la déliaison, le récit permet de retisser des liens. Plus précisément, c'est en s'imprégnant auditivement et perceptivement de l'expérience de l'être sans que la narration cinématographique peut faire advenir l'être avec. Certes ce qui a été défait ne peut être refait dans la vie mais dans la vie du film. Cependant la vie du film est susceptible de contribuer à transformer la vie en redonnant voix et visage par des sons et des images.

Le récit peut reconstruire ce qui a été détruit et pas seulement métaphoriquement. En janvier 2010 une grande partie d'Haïti a été détruite par un tremblement de terre. Haïti — qui n'a pas une bonne image — peut être reconstruite non seulement par l'aide internationale mais par des mots et des images, par les ressources narratives dont dispose l'île d'Haïti elle-même.

UN RÉGIME DE CONNAISSANCE MINEURE

Seul un régime de connaissance mineure peut aujourd'hui nous faire accéder performativement à la reconnaissance de ces régions d'humanité minimale. Les formes narratives susceptibles de réagir à l'indifférence (étymologiquement sans différence) à l'égard de ces régions d'humanité précaire et de résister aux mastodontes des médias, ces bulldozers qui détruisent tout sur leur passage, ne peuvent plus être lyriques, épiques ou romantiques. Nous devons partir à la recherche de formes modestes qui ne cherchent plus à prendre mais à se déprendre de la tendance à l'hyper-sémantisation.

Ce ne sont plus des modèles parce qu'elles impliquent du modal, des modulations, du sensible. Elles sont très proches de ce que l'on appelle au Japon des *kata*, modes de connaissance et formes d'activité physique et artistique ou encore des voies (*do* en japonais, *dao* en chinois). Ce que j'ai notamment appris au contact de la société japonaise est qu'il existe plusieurs voies (le *shodo*, voie de l'écriture ou calligraphie ; le *judo*, voie de la souplesse ; le *chado*, art du thé ; l'*origami*, art du pliage ; l'*ikebana*, art floral...) dont aucune n'est exclusive d'une autre. Alors que les sociétés formées dans la matrice culturelle européenne ont tendance à n'en privilégier qu'une seule : la voie de l'analyse et de la décomposition.

Ce que je suggère est très proche de ce qu'Ozu appelle un « cinéma à voix basse » (Naruse et lui-même contrairement aux films de Mizoguchi et Kurosawa), ce que Gao Xingjiang appelle une « littérature froide » et Grotowski un « théâtre pauvre ». L'acte de résistance ne s'accorde pas aujourd'hui avec ce qui est spectaculaire, grand, grandiose, grandiloquent, tonitruant, éblouissant.

Le mode préconisé ici est celui de la discrétion, de l'ombre, de la pénombre. Aux images flamboyantes d'Almodovar qui s'imposent et en imposent, tapageuses, dans le vacarme, choisissons plutôt les petits bouts de film d'Alain Cavalier. Dans le roman brésilien, plutôt la retenue de Clarice Lispector que les grandes fresques bahianaises de Jorge Amado. Dans l'esthétique plutôt ce qui est lunaire que solaire : les couleurs pâles des lampions de papier huilé et cerclés de bambou qui éclairent à Tokyo le quartier d'Asakusa à partir de la tombée de la nuit, plutôt que les couleurs vives dont la Chine raffole, alors que la jeune génération de cinéastes chinois fait preuve d'un sens aigu de la retenue et de la discrétion.

Mais par-delà les goûts de chacun se profile une exigence : celle de renoncement à l'idée de récit achevé et à la notion héroïque d'œuvre et a fortiori de chef-d'œuvre. Nous devons revendiquer dans les sciences sociales le droit à l'essai, à l'esquisse, à l'expérimentation. Ce qui est essayé me semble aujourd'hui beaucoup plus heuristique et critique que la suffisance de ce qui se présente comme franchement défini et définitif. L'expérimentation non pas par le langage et les images mais *dans* le langage et les images est susceptible de défaire les genres, de déplacer les frontières (par exemple entre le documentaire et la fiction) et de mettre en crise les sédimentations, les totalisations et les consentements paresseux à la société telle qu'elle est.

La forme de pensée qu'il convient d'affiner aujourd'hui est une pensée non théologique et en particulier non monothéiste. C'est une pensée qui allège de la prétention des idéologies de la profondeur, de la signification et de la représentation. C'est une pensée non pas qui impose un sens mais qui dépouille le langage et les images de la solennité du sens. Chris Marker le notait déjà dans les années 1960 : « Avant trop de choses devaient être tuées, maintenant trop de choses peuvent être dites ». C'est une incitation non pas exactement à l'abolition mais à la suspension momentanée du langage.

LE CENTRE ET LA PÉRIPHÉRIE, LE GLOBAL ET LE LOCAL

Le grand et le petit

Deux séries de réflexions me semblent en mesure de féconder les différents points qui viennent d'être abordés. La première concerne les rapports entre le centre et la périphérie, la seconde entre le local et le global.

Les rapports entre le centre et la périphérie dans la recherche artistique — recherche et non création qui est un mot exagéré — ne sont plus les mêmes qu'à l'époque où Baumgarten inventait le terme même d'esthétique. Autrefois, au centre, il y avait la culture humaniste (Léonard de Vinci, Michel-Ange en Europe, Confucius en Chine) et à la périphérie les cultures populaires. Le centre aujourd'hui est intégralement occupé (occupé dans un sens qui sera précisé bientôt) par la culture de masse : l'anti-intellectualisme de Paulo Coelho, les vedettes du show-business. La périphérie, c'est une partie de l'art contemporain, du cinéma d'auteur pouvant être réalisé avec des acteurs non professionnels, le récit romanesque suscitant un effort des lecteurs, les expérimentations de la danse et du spectacle vivant.

Nous ne pouvons pas vraiment faire confiance au local pour résister au global alors qu'il est devenu lui-même globalité. Mais seul le petit est susceptible de montrer la vanité et souvent même l'obscénité du grand. Il permet de réaliser la nature de ce langage et de ces images tellement normées que c'en est devenu grotesque. Le petit, ce sont les courts et moyens métrages réalisés par des chercheurs qui ne sont pas nécessairement des cinéastes professionnels mais qu'il convient d'appeler des auteurs. Ce sont les petites salles d'art et d'essai, les petits théâtres, les petites compagnies, les petites librairies, la petite édition, les rencontres comme celle qui nous a réunis à l'Université Concordia et qui a donné naissance à ce livre. Roland Barthes qualifiait ces formes de rencontres de « séminaires-phalanstères » en les opposant aux « séminaires-cirques ».

Il ne convient pas pour autant de choisir le bonzaï contre le séquoia. Le petit n'a de valeur qu'en se liant au précis, au soigneux. Ce qui importe n'est pas le bon, le beau ou le bien, mais le juste.

Des histoires de chats et de lucioles

Je voudrais terminer cet article par deux exemples qui n'ont rien de grandiose mais qui m'ont beaucoup marqué lorsque j'habitais à Tokyo. D'abord des histoires de chats puis des histoires de lucioles.

Les chats galopent dans toute la littérature japonaise dans laquelle il n'y a pratiquement pas de roman sans chat. Et tous ces chats en papier peuvent être mis en relation avec les images de chats omniprésents dans la ville de Tokyo. *Naneki neko*, ou le chat porte-bonheur, est l'un des personnages privilégiés des mangas et de ce que l'on appelle la japanimation. Mais il apparaît aussi sur un nombre infini d'objets : calculatrices, trousse, stylos, téléphones portables, sacs à dos, tee-shirts... Il n'est pas lié à un matériau ou à un média particulier et n'a pas une forme unique et définitive.

Pourquoi le chat ? Parce qu'il est indocile, inobéissant. Il n'a pas un sens très prononcé du sacrifice, du travail, de la ponctualité. C'est le seul animal qui soit arrivé en retard à la mort de Bouddha. Le Japon a besoin du chat et a besoin de se raconter des histoires de chats pour contrebalancer sa tendance disciplinaire.

Les lucioles maintenant qui, comme les chats, pourraient bien être des contre-pouvoirs. Des récits mettant en scène des lucioles me sont fréquemment racontés par des étudiants et des

collègues lorsque j'enseigne à l'Université Chûô de Tokyo. Cela se passe toujours en été et on évoque le départ la nuit à la pleine lune dans les forêts de bambou à la recherche de ces petits animaux. C'est un thème très présent au Japon dans les conversations mais aussi la littérature et le cinéma. À partir d'un roman de Nosaka, Takahata réalise un film d'animation (*Le tombeau des lucioles* 1988), aujourd'hui connu dans le monde entier. C'est une histoire très sombre dans laquelle il n'y a que deux personnages, Seita et sa petite sœur Setsuko, et qui commence juste après l'explosion de la bombe atomique sur Nagasaki le 9 août 1945 qui vient de tuer leur mère.

Les lucioles, dont il existe environ deux mille espèces, sont des vers luisants. Minuscules et mouvantes, elles émettent des lueurs jaunâtres et verdâtres. Leur luminosité est si faible qu'il en faudrait près de cinq mille pour produire une lumière équivalente à une seule bougie. Au plus loin de la lumière (des *sunlights*) et des Lumières (de la Raison, de l'Histoire), ces lueurs produisent une lumière qui ne respandit ni n'irradie. Ce sont des lumières affaiblies, errantes, fuyantes, vagabondes et intermittentes écrit Didi Huberman (2009). Ces faibles lueurs sont ce qu'il y a de plus opposé à ce qui est surexposé à la lumière aveuglante des projecteurs, des spots publicitaires, des *shows* politiques, des spectacles des stades et des plateaux de télévision. Leur degré de luminosité est non seulement ce qu'il y a de plus éloigné des stars et des étoiles, de la brillance de l'éclat et de l'éclair, de ce qui est glorieux et triomphal tel Lucifer, le « porteur de lumière », mais aussi des miradors qui surveillent les prisonniers des camps et éblouissent ceux qui cherchent à s'enfuir.

Or tous mes interlocuteurs japonais insistent sur le fait que les lucioles se font de plus en plus rares. C'est le thème de leur disparition (en raison de la pollution atmosphérique et de la luminosité aveuglante des éclairages) que l'on rencontre également dans un texte de Pasolini connu sous le nom d'« article des lucioles » (2005).

La disparition des lucioles n'est pas exactement une extermination. Elles n'ont pas à proprement parler disparu, mais elles sont parties se réfugier ailleurs et ne peuvent plus être perçues tant la lumière des éclairages est devenue oppressante. Pour les observer, il ne faut certes pas les détruire, mais il ne faut pas non plus les éloigner sous les feux des projecteurs. Les lumières fortes, les néons, les illuminations constituent certes une menace pour la vie des lucioles, mais retenons aussi qu'elles perturbent la vue. Ce qui a donc disparu n'est pas tant leur existence que notre aptitude à les percevoir. Ce qui a été éradiqué est notre sensibilité perceptive. Aussi l'une des conditions de la résistance me semble être aujourd'hui la perception retrouvée ou réinventée. Si souvent nous éprouvons de la difficulté à agir, c'est notamment parce que nous ne regardons pas assez. Les lucioles n'ont disparu que parce que nous avons renoncé à les voir.

Ces petits coléoptères ne sont ni des signes (à décoder) ni des symboles (à interpréter) mais de légers clignotements qui surgissent au moment où on ne s'y attend pas. Ce qu'ils émettent en voltigeant, ce sont des images car *l'une des caractéristiques des images est d'être pulsatives et passagères*. Si les récits de lucioles ne sont pas des symboles, ce sont des paraboles au sens de Walter Benjamin, des métaphores d'une humanité en voie d'extinction. Ils nous suggèrent la nécessité de passer par l'animalité pour dire l'humanité, comme dans les récits de Kafka, de Volodine, de Cotzee. Ils nous parlent du pouvoir. Ils désignent par des voies latérales une société qui, soumettant l'humain (et l'animal) à des attaques continues, conduit à l'atrophie progressive du sensible ; une société dans laquelle il se pourrait qu'il n'y ait bientôt plus rien à voir, plus rien à espérer, plus rien à désirer. L'espace public et la vie privée elle-même tendent à être intégralement occupés technocratiquement, ploutocratiquement et médiatiquement. J'entends le terme

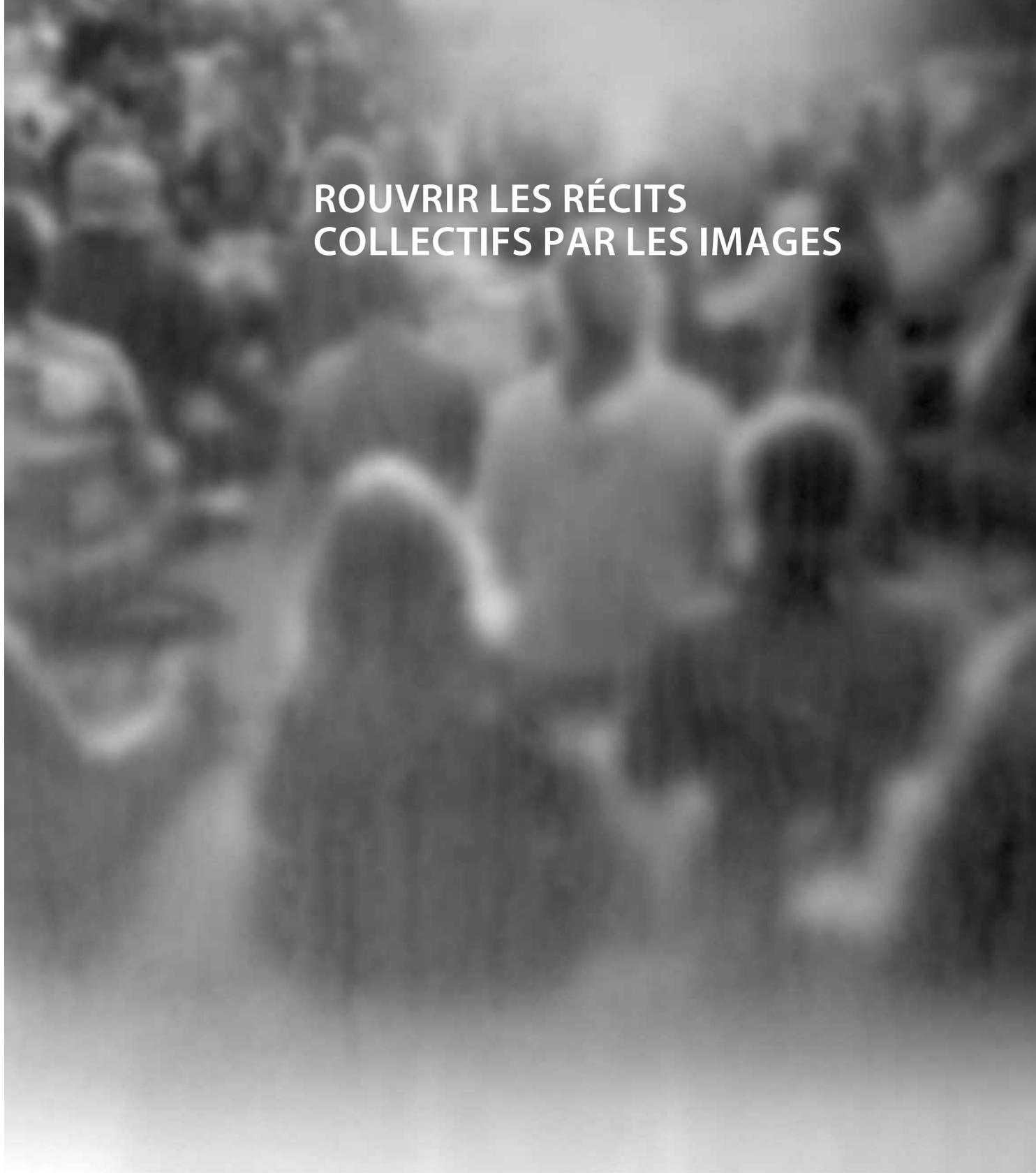
occupé au sens de Serge Daney qui parle du cinéma occupé, c'est-à-dire au sens de l'occupation de la France par les nazis. Mais c'est d'une occupation, d'une capture et d'une saturation mercantile dont il est question aujourd'hui.

Enfin le thème de la disparition, qui ne concerne pas seulement les lucioles et qui est omniprésent dans la société japonaise, ne conduit à aucune Révélation (les lucioles ne viennent pas du ciel mais voltigent à basse altitude) y compris de l'Apocalypse. Il ne vise pas à nous refiler en contrebande de la transcendance, du sacré, du mystère ou que sais-je encore. Mais c'est une incitation à la résistance non à partir d'un modèle (une humanité irradiante, une laïcité flamboyante...) mais de manière modale, c'est-à-dire vibratoire.

Ces toutes petites histoires de toutes petites bestioles sont susceptibles d'apporter quelques lueurs (d'espoir) pour comprendre notre époque. C'est une époque qui nous empêche de voir en raison de la surexposition et de la saturation visuelle. Mais c'est aussi une époque dans laquelle d'autres images suscitant d'autres récits sont susceptibles de nous redonner la vue. ■

RÉFÉRENCES

- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.
 Bertho, Alain, *Le temps des émeutes*, Paris, Bayard, 2009.
 Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.
 Citton, Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.
 Didi Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
 Foucault, Michel, « La vie des hommes infâmes », dans Maurice Florence (dir.), *Archives de l'infamie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009, p. 5-30.
 Laplantine, François, *Le social et le sensible*, Paris, Téraèdre, 2005.
 Laplantine, François, *Le sujet, Essais d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007.
 Laplantine, François, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Téraèdre, 2007.
 Laplantine, François, *Sons, images, langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, 2009.
 Laplantine, François, *Tokyo, ville flottante. Scène urbaine et mises en scènes*, Paris, Stock, 2010a.
 Laplantine, François, *Les trois voies de l'imaginaire. Le messianisme, la possession, l'utopie*, Paris, Téraèdre, 2010b.
 Le Blanc, Guillaume, *Vies ordinaires, vies précaires*, Paris, Le Seuil, 2007.
 Pasolini, Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2005.
 Rancière, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009.
 Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, Tome I, 1983 ; Tome II, 1984 ; Tome III, 1985.
 Salmon, Christian, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007.



ROUVRIRE LES RÉCITS
COLLECTIFS PAR LES IMAGES

DIVERSITÉ, ALTÉRITÉ ET VIVRE ENSEMBLE AU TEMPS DES IMAGES

FRANCINE SAILLANT

Professeure d'anthropologie, CÉLAT, Université Laval

Hiver 2007. La population québécoise découvre par la télévision et les autres médias que le maire d'une petite municipalité du cœur de la province, Hérouxville, désire interdire la charia sur son territoire. Il réclame l'état d'urgence et veut soi-disant protéger la culture québécoise en adoptant, par l'intermédiaire de son conseil municipal, un code de conduite (ou des « normes de vie ») pour les immigrants¹. Il s'agit d'interdire l'excision et la lapidation. Déçus des politiques multiculturelles canadiennes et des accommodements raisonnables auxquels elles donneraient lieu, le maire et son conseil réaffirment les aspects de la culture québécoise qu'ils

pensent fragilisés par trop de multitude, aspects qui vont des rapports homme/femme soi-disant égalitaires à l'arbre de Noël et aux croix de chemin. La municipalité finit par être poursuivie devant la Commission des droits de la personne par des leaders musulmans pour incitation à la haine et au racisme². Dit de façon caricaturale, ce fut ni plus ni moins code contre charia. S'ensuivit l'amorce d'un débat national d'une envergure telle qu'il allait donner lieu, à la demande du Premier Ministre du Québec, à la Commission Bouchard-Taylor³ qu'il n'est nul besoin ici de présenter. Peu de temps après que ce maire eut fait connaître ses inquiétudes sur le devenir de la culture québécoise et les correctifs devant être apportés selon lui aux « abus du multiculturalisme », surgirent sur les écrans des nouvelles de toutes les télévisions locales les images surprenantes de ces femmes légèrement voilées apportant des baklavas au maire inquiet, à ses conseillers et aux villageois, en pleine salle municipale de cette ville devenue depuis célèbre, ainsi que de précieux conseils sur la charité chrétienne (Radio-Canada, Téléjournal 22h, 11 février 2007). La scène télévisuelle du baklava donné au maire par des femmes voilées, qui portaient aussi le drapeau du Québec à la main, nous ramenait à la complexité

de cette rencontre de l'Autre imaginaire avec ce Nous inquiet, incertain, et sans cesse reporté à un ordre national canadien qu'il n'a pas nécessairement défini. Cette scène venait interroger le populo sur le « comment vivre ensemble » au temps des différences affirmées et de la prolifération des images de ces différences, celles des différences religieuses, de genre, de mode de vie, celles qui, aussi, par écrans interposés, Ipod, Ipad et téléphones inclus, circulent et parlent sans cesse de l'écart à une norme de plus en plus brouillée et incertaine. Cette même scène nous situait sur le chemin d'un *ethnoscape* (Appadurai 1996) en plein cœur du récit national canadien



Mille visages, notre avenir, 2006.
Photo : Sonia Jam.

1 <http://municipalite.herouxville.qc.ca/normes.pdf>

2 <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/National/2007/02/05/005-poursuites-herouxville.shtml>

3 <http://www.accommodements.qc.ca/>

et québécois, faisant tache aussi bien sur le trifolié que sur le fleurdelisé. Pour les voix apparemment minoritaires de ces inconnus qui se rencontraient (la femme voilée et le maire de la petite ville), les médias constituaient une mine d'or ; les protagonistes allaient, par leur présence télévisuelle et leurs relais divers, faire histoire et entrer dans le récit national du pluralisme et des questions plus larges de la possibilité du vivre-ensemble au temps du pluralisme.

Les images d'Hérouxville ont fait histoire. L'idée n'est pas nouvelle pour une minorité de prendre les médias et leur pouvoir de l'image pour agir dans et sur l'espace public. L'intention de ce texte est justement de faire incursion dans l'univers des images dans l'espace public, certes de façon moins anecdotique que les propos qui précèdent, images dont l'usage est justement celui de promouvoir et de stimuler explicitement l'idée de diversité. Nous avons pour cela choisi quatre cadres d'incarnation et d'élaboration de ces images qui renvoient à autant de sphères du social : celui de l'État, eu égard à ses responsabilités de respecter les règles de la diversité et du cadre multiculturel et interculturel au Canada et au Québec ; celui de la société civile et des associations et ONG qui prend à sa façon le relais de l'État en se préoccupant des enjeux de l'exclusion et de l'inclusion des porteurs de différences et qui sont souvent aussi des victimes des inégalités entre autres liées à ces différences ; celui des mouvements sociaux qui nous placent sous le signe de la résistance et de l'opposition et dont certains se font les chantres de la promotion de la diversité ; enfin, nous retenons aussi certains mouvements artistiques qui pour leur part déplacent les enjeux de la diversité, des couleurs de l'ethnicité, de la race, du genre et autres catégories de différences (sans pour autant les exclure) pour se situer plutôt du côté des formes de vie (Benjamin 1939). Pour chacun de ces cas, nous avons retenu des groupes d'images, le plus souvent à caractère photographique, mais aussi des événements basés sur une grande part de propositions visuelles, groupes d'images et événements que nous avons jugés typiques de modes de représentation de la diversité et du vivre-ensemble au Québec ; ces images et événements sont tous facilement repérables dans l'espace public qu'est Internet. Le passage par les images s'est avéré incontournable au sein de ces cas puisqu'il s'agit prioritairement d'organisations qui diffusent des messages complexes visant à rejoindre, par leur intermédiaire, un très grand nombre de gens sans nécessairement faire usage de jargons spécialisés. Il rend possible un fonctionnement au plan des communications pouvant se comparer avantageusement aux meilleures agences de marketing et de communication, comme c'est le cas du gouvernement et des grandes ONG ; pour d'autres, il crée des espaces de visibilité autrement peu accessibles comme dans les mouvements sociaux et artistiques. Dans tous les cas, ce recours à l'image devient une manière de se rendre présent dans l'espace public et de diffuser entre autres des idéologies de la diversité et de l'altérité en même temps que les valeurs qui sont à la base de ces idéologies. Avant de nous avancer plus loin dans l'analyse proposée, voyons plus en détails une notion qui se situe au cœur de notre analyse, celle du vivre-ensemble.



Photo : CARE Canada.

UNE NOTION : LE VIVRE-ENSEMBLE

Les scènes et propos que nous venons de relater succinctement au sujet de l'affaire Hérouxville nous interpellent sur le sens même de ce que serait le vivre-ensemble dans une société pluraliste, au-delà de ses expressions médiatiques et de ses connotations de surface. L'idée de vivre-ensemble nous interpelle en cette époque d'identités électives et de communautarismes. Est-il encore possible de « vivre ensemble » ou, comme on le dit en France, de « faire société » ? Lorsqu'un Touraine (1997) et d'autres (Perraton et Bonenfant 2009 ; Beauchemin 2004) utilisent cette expression de vivre-ensemble avec un trait d'union, le trait d'union nous indique une liaison redoublée entre les éléments composites d'un *vivre* et ce qui donnerait un sens commun à l'*ensemble*. Une certaine clarification s'impose. La notion de vivre-ensemble renvoie en premier lieu à une sorte d'injonction ou de devoir moral : elle porte en soi quelque chose de normatif par cette association obligée entre le « vivre » et le « ensemble », association marquée par le trait de l'union. Elle a pour arrière-plan une société pensée comme en voie d'éclatement. Ensemble nous dit de penser collectivement. Vivre nous dit de penser maintenant et au présent. La notion ne serait-elle qu'un fourre-tout déjà épuisé dans un contexte normatif, médiatique et politique ? Le trait d'union ici nommé le « trait de l'union » ne gommerait-il pas l'aspect conflictuel, tendu, contradictoire de ce que cela représente de vivre ensemble ? N'évoque-t-il pas davantage le consensus que le dissensus ? L'émergence de la problématique du vivre-ensemble est souvent liée à la perception de l'éclatement, du désordre, du trop-plein, du dissensus et du trop de divers(ité). Toutefois, comme le disent Perraton et Bonenfant (2009 : 140), le vivre(-)ensemble, lorsqu'il est invoqué et convoqué, semble aussi parler d'une société désirée et idéalisée, à la fois pacifiée (le vivre) et martiale (l'ensemble). Sans le trait d'union, le vivre ensemble est proche de l'injonction (vivre, ensemble !) ; avec le trait d'union, il se hisse au rang de notion ; c'est le vivre-ensemble qui évolue à titre de concept, suggérant à la fois le processus et le produit dont on n'anticipe pas obligatoirement le résultat dans la direction d'une harmonie assurée. Le conflit dans le vivre-ensemble ne se limite pas à une certaine forme d'incapacité de faire société en raison d'une supposée barbarie des communautés devenues folles d'elles-mêmes. Le conflit peut être, au contraire, producteur de vivre-ensemble : il n'est pas en soi un problème et nul n'est besoin de le refouler ou de l'euphémiser. Prendre en compte le conflit, c'est aussi rendre possible l'accueil de l'autre sans en présupposer la figure, la parole et l'agir. Laisser place à l'altérité à travers le conflit, mais aussi aller au-delà de l'affrontement (Lamoureux D. 2010).

La tâche qui nous incombe est donc celle de penser le vivre-ensemble (et la démocratie) à partir de la possibilité du dissensus (Rancière 1995, 2007) qui, entre autres, surgit d'un conflit de différences comme on a pu le voir depuis l'exemple du début. Les démocraties actuelles sont toujours tentées de rechercher le commun (le trait de l'union) et d'écraser les singularités, par exemple les sujets qui ne conviennent pas à une société conçue en des termes unitaires ; c'est ce que nous faisons quand nous rejetons dans les espaces d'exclusion et de marge les immigrants ou d'autres catégories de personnes qui ne se conforment pas aux modèles de société que nous désirons, comme le fit le maire d'Hérouxville. Nous vivons aussi le danger de chercher à concilier à tout prix les différences, de les annuler ou de les niveler en les posant comme équivalentes. C'est ce que nous faisons lorsque nous plaçons dans un même univers de différences culturelles kirpa, kuppa, voile et turban tout en ignorant la généalogie de ces pratiques et la profondeur de l'histoire culturelle qui les distingue. Dans ces deux cas de relations aux différences culturelles,

le risque est l'exacerbation des communautarismes et la perte de l'horizon commun, ce qui est tant décrié par ceux qui croient qu'il y a aujourd'hui trop de différences, trop de pluralité, trop de tolérance et sans doute aussi trop de démocratie (Beauchemin 2004 ; Gauchet 2008).

Il semble ainsi opportun de comprendre que les sociétés contemporaines, auto-productrices d'une prolifération d'images qui les révèlent, sont également auteures de leurs rapports diversifiés au politique et à la diversité tout autant que de leurs régimes de visibilité, c'est-à-dire des manières privilégiées de relier leurs mythes, leurs symboles, leurs discours, et bien sûr leurs récits à des formes et à des figures précises. Les sociétés, et bien sûr les organisations les plus puissantes et significatives qui les fondent, non seulement se racontent-elles des histoires, mais aussi se donnent-elles à voir, ceci ayant pour fonction de suggérer tant par les mots que par les images des modèles de lien social qui ont tout à voir avec des idéaux du vivre-ensemble. Elles produisent des récits collectifs (et des récits de collectivités, par exemple les récits nationaux) auxquels s'associent des images qui à leur tour servent les récits et sont même susceptibles en elles-mêmes de faire récit.

Revenons maintenant aux images et aux organisations sociales qui les diffusent. Ce qui nous intéresse est justement d'explorer les diverses manières dont les sociétés, ici la société québécoise et certaines de ses organisations choisies, à travers leurs récits collectifs et leurs régimes de visibilité, régulent les différences, qu'il s'agisse de les promouvoir, de les exacerber, de les contrôler, d'en privilégier certaines et d'en écarter d'autres, et proposent de façon concomitante des modèles du vivre-ensemble.

L'ALTÉRITÉ AU TEMPS DU VIVRE-ENSEMBLE ET DES IMAGES

Autour de cette question du vivre-ensemble se trouvent, transversales, la question de la diversité déjà évoquée ci-dessus et aussi celle du lien social, lien que certains de nos intellectuels discutent sous le thème de l'horizon commun (Beauchemin, *op.cit.*). Pour se penser en collectif plus ou moins pluriel, mais aussi pour pouvoir faire récit, ne faut-il pas franchir un seuil qui n'est pas évident, celui de saisir au nom de quoi tout un ensemble de sujets singuliers issus de collectivités différentes pourraient se penser à partir du commun et au-delà de leurs différences singulières ? Comment vivre ensemble en pleine jouissance et puissance d'agir, dans des régimes démocratiques qui affirment officiellement la pluralité par certaines de leurs lois mais font preuve de doute, d'ambivalence et d'incertitude lorsque les figures de l'altérité deviennent trop « confrontantes », trop exigeantes, trop parlantes, comme au Québec à Hérouxville et lors des débats sur les accommodements raisonnables (voir Commission Bouchard-Taylor, *op.cit.*) ou comme en France dans les banlieues et lors des débats sur les communautarismes (Wacquant 2007) ? Bref, lorsque les différences passent du rang d'abstraction (comme dans un texte de loi) à celui de différend et de voix singulières et portantes (comme lors d'un mouvement social fort, par exemple le printemps arabe en Tunisie) ?

Nous proposons donc dans les quatre sections suivantes et à simple titre d'essai, une analyse et une présentation synoptique (on pardonnera tous les raccourcis) de certaines formes qu'empruntent les expressions publiques et imagées de la diversité dans les sociétés pluralistes en prenant ici le Québec comme laboratoire. Les images de la diversité font en quelque sorte œuvre de récit de ce que serait ou devrait être la collectivité, voire la société toute entière, puisqu'elles sont, pour les organisations, des moyens de visibilité et de singularisation ; on ne saurait dissocier



les images des organisations qui les élaborent et les diffusent. Lors de cet exercice, nous prêterons donc attention aux récits mis en œuvre par ces organisations que sont l'État, les milieux associatifs de type ONG, puis celles des mouvements sociaux et des mouvements artistiques. Il est clair pour nous que les quatre cadres choisis n'épuisent pas toutes les possibilités qui s'offraient à nous ; chacun de ces derniers a toutefois l'avantage de donner lieu à une forme particulière de mise en images de la diversité, de même qu'à des propositions tout aussi singulières sur l'altérité, la différence, la pluralité, le commun et finalement le vivre-ensemble. Leur analyse suggère une typologie utile à notre réflexion.



Les organisations politiques gouvernementales : l'autre du décret, du contrat et de la loi

Les organisations politiques gouvernementales de régimes pluralistes (l'État, ses ministères, ses conseils et autres instances) sont en effet préoccupées du lien et de ce qui fait tenir ensemble les sujets de la nation. Elles sont amenées à traiter du vivre-ensemble par l'établissement de lois et de programmes ayant pour objectif sous-jacent une forme de mise en ordre, de régulation et de resserrement des liens qui sont traversés par les différences collectives manifestées dans toutes les sphères de la société, par exemple celles de genre, de religion, de race, d'ethnicité, d'orientation sexuelle, de corps, d'esprit, de génération. Resserrer et stimuler les liens entre les porteurs de différences et le reste de la société seraient une manière de créer du commun au sein de la nation. Ces organisations forment au premier chef des outils de régulation des différences susceptibles de produire des inégalités de traitement basées (injustement) sur les différences. Les politiques qui prennent pour cible les minorités de toutes catégories se classent sous cette catégorie, mais aussi celles qui concernent des groupes comme les femmes ou les aînés qui ne se pensent pas obligatoirement comme une minorité. Elles touchent aussi les populations autochtones qui, également, ne se pensent pas obligatoirement comme minorité, qu'elle soit culturelle ou ethnique. Dans un régime politique qui affirme la diversité et la pluralité, il est devenu immoral de négliger les porteurs de différences, en particulier si ces différences donnent lieu à des inégalités de traitement et à des iniquités ; l'idée est ici de lier, ou de faire lien, entre le groupe dominant (au centre du pouvoir) et les groupes qui se trouvent à sa marge ou à sa périphérie (minorité ou minorisé). Les porteurs de différence incarnent les différentes catégories d'autres au sein de la nation ; non seulement l'État se doit, par rapport aux différences, de parler d'un souci de régulation eu égard au risque d'éclatement qui est la hantise de toutes les nations, mais aussi d'un souci d'inclusion des différences en favorisant la justice sociale par le droit. Les institutions politiques de l'État sont aussi censées inspirer les liens qui uniraient en principe les porteurs de différences face à la société dominante mais aussi entre eux. Ainsi, les différentes catégories de différents (les autres) doivent-ils se considérer comme égaux entre eux et se respecter. Par exemple, les revendicateurs de droits des gays devraient se considérer égaux face aux revendicatrices du port du foulard, au nom d'une même idéologie. Mais ces différences ne sont pas de même nature et ces groupes, sans nécessairement être en compétition au sens où l'on en parle dans les débats sur les communautarismes, bien entendu, ne sont pas homogènes ; par les lois et programmes gérant les différences en régime pluraliste, les institutions étatiques et gouvernementales créent les sujets de la différence en affirmant le sujet pluriel, en le subjectivisant en quelque sorte par le pluralisme. L'autre arrive ainsi à nous en tant que sujet du multiple et pour le Québec, cela a signifié que toutes les catégories de différences, depuis la Révolution tranquille, se sont progressivement



1. Rencontre des femmes musulmanes à la mairie d'Hérouxville, 11 février 2007, <http://www.reocities.com/Athens/Delphi/3159/herouxville-11fev07.html>

2. Le maire de Saint-Roch-de-Mékinac, Claude Dumont, et Najat Boughada, docteure en littérature française et porte-parole d'un groupe de huit femmes musulmanes qui se sont rendues hier à Hérouxville pour dialoguer avec des élus et des citoyens de la municipalité. Photo : *La Presse*, 12 février 2007.

3. Bernard Brault, *La Presse*.

affirmées puis déplacées, devenues de moins en moins périphériques et marginales et de plus en plus centrales et arrimées aux représentations collectives. Le débat de la Commission Bouchard-Taylor, presque entièrement télévisé, en fut la manifestation la plus flagrante ; il n'aurait jamais eu lieu sans cette condition. L'altérité s'est ainsi constituée dans le paysage canadien et québécois par l'instauration du sujet du multiple ou pluriel rendu possible par un récit national, celui qu'a officialisé la Loi sur le Multiculturalisme et sa traduction québécoise dite interculturelle, récit qui est toujours un programme fort de l'État. Le récit national présenté dans le guide remis aux nouveaux venus par l'État fédéral lors de la préparation de l'examen de citoyenneté en est aussi une traduction⁴. Ce récit se retrouve aussi dans le champ de la culture par l'affirmation publique des différences et sa contractualisation par le droit à la différence lors des campagnes de luttes contre telle ou telle forme de discrimination de telle ou telle différence menées par l'État (par exemple, la semaine d'action contre le racisme⁵, lors des journées spéciales célébrant telle ou telle minorité comme c'est le cas pour la Journée de l'Autochtone ou le Mois de l'histoire des Noirs, ou pour d'autres cas comme la semaine des personnes handicapées et de bien d'autres manifestations (par exemple, Journée de la Femme, Journée de lutte contre l'homophobie, Journée mondiale du Réfugié). Ce sont là des manières de rendre accessibles au grand public de telles préoccupations et de lier majorité et minorités ou minorisés.

Passons maintenant à la question des images et prenons appui sur une catégorie que nous pourrions d'emblée considérer comme un groupe d'images lissées, policées, disciplinées, soit celles que nous donnent par exemple à voir les communications publiques de certains sites Internet de ministères gouvernementaux à propos de la diversité culturelle. On en trouvera sur le site de la Semaine québécoise des rencontres interculturelles⁶ dont le Ministère de l'immigration et des communautés culturelles est le maître d'œuvre. Ce site regroupe une sélection de photos des moments marquants de cette dernière pour les diverses éditions. Nombre de ces photographies renvoient à des aspects festifs suggérant le regroupement de personnes représentant des communautés issues de l'immigration en interaction avec des Québécois qui n'en sont pas issus. Cette semaine vise à promouvoir la place des communautés culturelles dans le dynamisme québécois et l'apport de ces dernières au développement du Québec selon les objectifs de ce ministère⁷. On y montre des gens heureux d'être ensemble, dans des formes d'interactions solidaires, par exemple autour de prestations artistiques de groupe, et mêlés en parts plutôt égales de minorités visibles et non visibles. Les images de certaines activités issues des communautés culturelles ou d'autres minorités et supportées par le gouvernement montrent moins la diversité depuis l'interculturalité que depuis le rassemblement communautaire. Telles sont aussi celles du Mois de l'histoire des Noirs⁸ ou encore de la Journée des Autochtones⁹. Le gouvernement, ne l'oublions pas, gère son calendrier national des jours, semaines ou mois dédiés à telle ou telle autre communauté.

4 <http://cic.gc.ca/français/ressources/publications/decouvrir/index.asp>

5 <http://www.quebecinterculturel.gouv.qc.ca/fr/evenements/semaine-actions-racisme/index.html>

6 <http://www.quebecinterculturel.gouv.qc.ca/fr/evenements/sqri/index.html>

7 <http://www.micc.gouv.qc.ca/publications/fr/ministere/Enonce-politique-immigration-integration-Quebec1991.pdf>

8 <http://www.quebecinterculturel.gouv.qc.ca/fr/evenements/moishistoirenoirs/index.html>

9 <http://www.ainc-inac.gc.ca/ach/ev/nad/index-fra.asp>

Il accepte en cela de collaborer à la célébration de ces groupes, à leur promotion et à leur visibilité ; il en finance aussi en partie les activités lors de ces périodes annuelles. Les communications publiques sont névralgiques pour toute activité de sensibilisation reliée aux événements associés à ces célébrations dont bien sûr les images qui font trace sur le Web. Ces images reflètent une part significative des préoccupations des organismes gouvernementaux.

Le cadre politique du pluralisme s'arrime ainsi à son récit privilégié, à un régime de visibilité et d'images qu'il faut maîtriser pour donner sens et ordre au récit collectif de la nation et à ses valeurs. L'autre arrive ainsi par décret (cadre politique du vivre-ensemble tel que le multiculturalisme et l'interculturalisme), il est contractualisé (par le droit, telles les Chartes des droits et libertés canadiennes et québécoises) et notre lien à lui passe par la régulation des différences et des iniquités incarnées dans divers programmes visant les porteurs de différences. L'autre devient potentiellement le Citoyen à inclure et à rapprocher, mais aussi à reconnaître, et les images qu'en diffusent les organisations gouvernementales ne sont alors jamais neutres. La Commission Bouchard-Taylor fut le théâtre par excellence de ce type d'exposition bien qu'elle l'ait aussi dépassé en de multiples points quant à sa portée. Ainsi, chaque année, des événements modestes mais tout aussi significatifs que sont ces journées, semaines et mois consacrés à telle ou telle minorité ou groupe minorisé dont il faut faire la promotion, donnent lieu à des manifestations publiques, à des campagnes de sensibilisation et passent obligatoirement par les images qui viennent habiter le récit national.

Les organisations de la société civile organisée : l'autre de la compassion

Le lien social qui se crée par décret, contrat et loi dans le contexte des obligations de l'État et de son souci de cohésion sociale (et de maintien de son récit national) ne se suffit pas à lui-même. L'État n'est pas la société et encore moins la culture. Une autre manière de travailler la question du lien est celle qui ne passe pas par le décret ou le contrat, mais plutôt par la mobilisation d'autres figures toutes aussi fondamentales au vivre-ensemble que celles évoquées dans le premier modèle, ce qu'il est possible de faire en se déplaçant vers la société civile et ses organisations de soutien aux sujets porteurs de différences. Le monde des organisations humanitaires mais aussi des organisations communautaires (Saillant 2007), soit le monde associatif, est composé d'organismes d'aide qui sont les bases les plus fortes de la société civile organisée un peu partout dans le monde et bien sûr également au Québec ; ces organisations ont pour préoccupations premières la solidarité (plutôt que la régulation) et la justice (car la plupart du temps les porteurs de différences sont ceux qui sont aussi victimes d'inégalités et d'injustice). L'action de ces organismes est multi localisée (locale et/ou globale) mais elle est aussi le plus souvent sectorielle (visant un groupe et moins souvent plusieurs) compte tenu des moyens et des mandats impartis. L'autre ce n'est pas ici le sujet qui arrive par décret, loi ou contrat, mais celui qui est ciblé d'abord pour sa vulnérabilité, vulnérabilité produite par une mauvaise combinaison de la différence et de l'iniquité : les personnes en situation de pauvreté, en particulier celles du Sud, massivement, en sont l'icône par excellence. Le lien à créer, pour dépasser le singulier des différences et rejoindre l'horizon commun, passe alors par la mobilisation d'un devoir moral de la société envers celui ou celle dont la condition est jugée dégradée, voire dégradante. On veut alors atteindre l'idéal de justice entretenu vis-à-vis des porteurs de différences, les « autres du Sud » et les exclus de manière générale. Il faut de ce point de vue assurer que le sujet vulnérable,

en principe protégé par des lois et inclus au récit national mais qui ne l'est pas tout à fait, puisse être inclus au sein de l'humanité ou du genre humain. La société civile organisée, ne l'oublions pas, vient de son point de vue agir là où l'État n'agit pas, comme le font les organismes d'aide aux réfugiés et les services médicaux alternatifs. La logique qui sera alors mise en place est celle du don et de la réciprocité, plutôt que celle du droit et de la régulation sociale, sur fond d'éthique et de solidarité. Il faut passionner le lien, de là l'importance de susciter une émotion autour du fragile et du vulnérable, de ceux qui sont ces oubliés de la Nation. L'action ne sera pas celle de programmes et de politiques gouvernementaux liés d'abord et avant tout à un État, mais celle de politiques internes d'organismes d'aide aussi nombreux que les causes et qui sont articulées à certaines formes de gouvernance internationale et locale. L'autre dont il est question, c'est par exemple celui de la souffrance mise à distance dont parlait Luc Boltanski dans son livre du même titre (1993), c'est l'autre compassionnel qui suscite l'émotion, dont nous avons pu analyser ailleurs les figures ; c'est aussi l'autre des citoyens qui vivent dans les zones grises au sens où l'entend Agamben (1998). Du côté de l'État, il faut par exemple valoriser le pluralisme et assurer que l'une ou l'autre des différences soit égale en traitement et incluse par l'action légale ; ce sont le plus souvent ces mêmes différences concrétisées dans des expériences de la différence inégale et vulnérabilisant les sujets qui seront la cible des ONG internationales mais aussi locales. Quelque chose dans le récit national doit donc être repris par des récits alternatifs, par exemple des récits de ce que représentent parfois la souffrance de la différence, la peur de l'exposition, les déficits de droits, la faible capacité mémorielle au sujet des injustices collectives passées ou structurelles, la répression de certains langages. L'horizon commun qui se construit au sein de ces espaces, c'est celui de la commune humanité idéalisée.

Cet autre-là, il apparaît dans les campagnes de sensibilisation des organismes d'aide internationale ou locale, mais il apparaît aussi dans les médias alternatifs, les petits festivals de films, ou encore lors des grandes opérations collectives que sont les téléthons qui suivent les catastrophes, telles celles d'Haïti ou du Japon.

C'est ainsi que les organisations de la société civile abordent autrement l'humanité plurielle. Au sein des ONG, en particulier celles à caractère international, celles-là typiques des sociétés contemporaines et ayant aussi pignon sur rue au Québec, s'élaborent des discours et des images sur les « Autres » et les raisons de leur être solidaire, donc de « nous » relia à « eux » malgré la distance géographique, sociale et culturelle. Nombre d'images qu'elles produisent en sont une illustration potentielle, sachant qu'elles constituent, lorsque regroupées, un immense album virtuel des « altérités représentées » sur la toile du Web. On en trouve par exemple sur les sites de diverses organisations d'aide telles que Care¹⁰, Médecins sans frontières¹¹, Actions contre la faim¹², Oxfam¹³, pour ne nommer que ces dernières : visages en demande d'aide, actions d'aide, villes précaires sous la tente remplies de réfugiés dans des pays lointains. Les organismes montrent par les images leur présence et leur aide directe jugée nécessaire pour que cette idée d'humain et d'humanitaire prenne forme et sens. Ces images suggèrent toujours un petit quelque chose

10 http://care.ca/main/index.php?en&_home

11 <http://www.msf.ca/>

12 <http://www.actioncontrelafaim.ca/>

13 <http://oxfam.qc.ca/fr/accueil>

de stéréotypé, associant le manque à la demande puis à la compassion et à l'aide. Les communications publiques de ces organismes névralgiques et largement politiques, et encore plus leurs images, sont essentielles à la visibilité de leur cause et à celle de ceux qu'ils défendent et soutiennent (Saillant 2011).

Les mouvements sociaux : l'autre de la marge et de l'exclusion

Tout comme l'État et la société civile organisée des ONG ne sont ni l'un ni l'autre la société et la culture toute entière, leurs instances n'en représentent ni n'en résument tous les liens et toutes les préoccupations, non plus que tous les récits et régimes d'images qui leurs sont associés ; ils n'épuisent pas davantage les formes d'expression de la diversité, du pluralisme et de la différence

et ce qu'elles devraient ou pourraient mobiliser en termes d'horizon commun. Les mouvements sociaux, notamment ceux que l'on a appelé nouveaux, sont ces mouvements identitaires différents de ceux des travailleurs qui dominaient dans les années 1960-1970 et que l'on trouve au Québec comme ailleurs à partir des années 1970-1980 (comme les mouvements des femmes, des personnes handicapées). Fraser (2005) dirait : « ces mouvements qui ne sont plus basés sur l'expérience et la conscience de la classe sociale et de l'oppression mais sur celle de la différence revendiquée ou d'intérêts communs »¹⁴. Ces mouvements opèrent dans la logique de la quête de transformation et de prise de parole dans l'espace public. Les revendications identitaires en particulier, traduites par l'expression haute en jugement de « communautarismes » par ceux qui sont effrayés par trop de diversité et que le différencialisme effraie, sont celles des sujets placés dans la marge ou dans l'exclusion. Les minorités de la Nation, les vulnérables des organismes d'aide, sont en certaines circonstances susceptibles de devenir, dans ce troisième cas de figure, les sujets politiques « de la différence qui parle ». La différence revendiquée est, faut-il le reconnaître, parfois un miroir — mais un miroir déformé — de la différence qui arrive par décret, programme ou loi ou encore par compassion. Au sein des mouvements sociaux, on cherche l'application des lois et décrets, incomplets, on cherche à se délester de lois et décrets, imparfaits ou désuets, on cherche des actions gouvernementales plus adéquates. Ce qui est mobilisé au sein de tels mouvements a ceci de particulier que l'action ne vient pas de l'extérieur (État, ONG) mais de l'intérieur (du mouvement) à partir de ceux et de celles qui occupent justement le lieu de la différence et de l'iniquité,

à partir de cette expérience collective d'un groupe identifiable par son occupation de la marge et/ou de l'exclusion, par l'expression de ses espérances et par son usage de la marge formatrice qui vient diversifier l'espace public. Il ne s'agit pas de glorifier la marge et la différence de et par la marge, mais de faire que la société puisse se penser aussi collectivement par ses marges, par ses pratiques émancipatrices qui mélangent expérience individuelle, collective, nationale et transnationale, et qui font de la politique par le bas, justement là où le porteur de différence occupe un espace incertain, non parfaitement prévisible, qui parle et qui agit. La question de l'identité est au cœur des demandes et des revendications émanant des mouvements sociaux, mais aussi



1. Un statut pour toutes et tous, 5 mai 2007. Photo : No one is illegal-Montréal.

2. ATSA, État d'Urgence 2004. Photo : Martin Savoie.

¹⁴ Nous aurions pu prendre en compte les mouvements sociaux les plus récents, moins hiérarchisés, plus rhizomatiques, tels ceux évoqués dans cet ouvrage par Bertho. Ces mouvements méritent une discussion tout à fait différente de celle que nous présentons ici eu égard à la question de la diversité.

et surtout celle de la reconnaissance (Renault 2004). Car l'identité ne vient pas seule puisqu'elle s'arrime constamment au problème de l'(in)justice et de la non-redistribution des biens. L'autre apparaît alors par sa propre voix, ni citoyen par décret ni assisté par défaut de citoyenneté, agissant dans un espace tissé d'expérimentations politiques, d'alternatives culturelles et de productions biopolitiques (Negri et Hardt 2000). Surtout, il se pense comme même et non comme autre, égal et différent, tout en s'en réservant la jouissance car c'est d'elle que vient la créativité émancipatrice. Son récit est celui des petites gloires, des petites victoires gagnées sur l'État, des expériences de cohabitation et de ré-génération, de re-vitalisation, des quêtes de droits, des combats menés dans les zones grises du social, des héros anonymes qui s'adressent à l'État en lui rappelant de « penser logique »¹⁵ et qui refusent l'assistanat au nom d'une pleine citoyenneté. Au sein de cet espace, plusieurs vont alors théâtraliser ou glorifier la différence pour lui donner une plus grande force, ou la performer au sens de Butler (2004), faire preuve d'essentialisme stratégique au sens de Spivak (2011), développer des régimes de visibilité qui prendront la voie de marches et de parades publiques de façon à transformer leur figure et à trouver la reconnaissance. Les images de ces luttes et surtout des sujets de ces luttes ne sont pas toujours au rendez-vous des grands médias : elles foisonnent pourtant dans les médias sociaux et alternatifs en même temps qu'elles sont nécessaires à la visibilité des figures de la marge et de l'exclusion. Elles sont au centre de l'auto-représentation et même d'une vie nouvelle donnée à ces mouvements comme le signalent dans cet ouvrage Bertho et La Chance.

Les images qui nous proviennent de divers médias alternatifs suivent le chemin des mouvements sociaux. Les mouvements sociaux ne sont pas très loin des milieux associatifs puisqu'ils incarnent une part de leur action. Ainsi, le Collectif pour un Québec sans pauvreté¹⁶ qui épouse la cause du quart-monde, celui Personne n'est illégal¹⁷ qui parle avec et pour les sans papiers, tout comme Solidarité sans frontières¹⁸, et enfin le groupe des LGBT qui se manifeste lors de la Journée internationale de lutte contre l'homophobie¹⁹, en sont tous des exemples. Leurs images sont moins prévisibles, moins lissées que celles des organismes gouvernementaux cités ou encore des ONG d'aide internationale mentionnées ; elles montrent surtout des groupes exclus ou marginalisés, créatifs et agissant sur l'espace public, cela à travers des actions symboliques, des marches, des icônes et des slogans qui témoignent des injustices dont ils sont l'objet. Leurs actions mises en images témoignent également des réalités de groupes qui brouillent le récit du pluralisme, qui clament que tout ne va pas de soi au pays des oubliés du droit d'avoir des droits (au sens de Rancière 2007).

Les laboratoires de l'art. L'autre imaginé

Nous voici parvenus maintenant à la dernière étape de notre périple. Un dernier groupe d'images que nous avons retenues fait écho pour plusieurs à d'autres que nous avons vues dans les trois cas qui précèdent. Les univers d'images rencontrées ne s'extirpent pas des préoccupations

15 L'expression est d'Yvette, une femme du Collectif « Un Québec sans pauvreté ».

16 <http://www.pauvrete.qc.ca/sommaire.php3>

17 http://cybersolidaires.typepad.com/ameriques/2005/06/personne_nest_i.html

18 <http://solidarityacrossborders.blogspot.com/>

19 <http://www.homophobie.org/>

sociales évoquées jusqu'alors. En effet, il peut aussi être question à travers elles de diversité des mondes, de situation d'aide et d'urgence, d'exclusion et de marge ; il peut encore être question de critique sociale, de capitalisme, du tout au commerce, de déshumanisation. L'intervention photo ou l'installation d'artistes et de groupes d'artistes est, après tout, une autre manière de parler de diversité, de lui donner vie, cela par l'actualisation de formes de vie inédites (Benjamin *op.cit.*) présentes dans les propositions esthétiques qui étendent les champs perceptuels, relationnels, subjectifs et politiques face à l'idée même de pluralité. Ces images proviennent finalement moins des médias officiels que, plus souvent, des médias alternatifs ou artistiques et elles se réduisent parfois à des moments d'art éphémères d'un jour ou de quelques jours, ou encore d'expositions dématérialisées ou virtuelles. L'altérité se déplace et le récit qui l'inclut ou la relate également.

Ce quatrième cas, qui est aussi un quatrième espace où se trouvent concrétisées des préoccupations pour la diversité, est donc celui de mouvements artistiques en arts visuels qui se posent comme engagés vis-à-vis de certains groupes marginalisés ou de certaines causes. Leurs propositions accueillent le pluralisme et font de la critique sociale une question centrale. Le pluralisme ne s'épuise pas sur les chemins de marche des mouvements sociaux pas plus que sur ceux des autres instances que nous avons évoquées ; son expression et sa sensibilité trouvent dans l'action artistique encore une autre voix. Le pluralisme a besoin d'un travail sur la subjectivité, sur l'expérimental expérimenté, il a besoin de viviers et de laboratoires, il doit rejoindre l'imaginaire pour transformer et rendre enfin possible l'impensé et l'impensable. C'est pourquoi nous dirions que la préoccupation du nombre de laboratoires artistiques n'est pas nécessairement la transformation sociale programmée (comme dans le cas de l'art soviétique ou nazi) mais la métamorphose et la répétition rituelle de la métamorphose (Ouellet 2002). Il ne faut pas penser en termes de revendications seulement – quoi qu'elles soient parfois présentes, de là la possibilité de photos en écho à des causes précises (cela pourrait être Haïti ou encore la Somalie) – mais aussi en termes d'affirmations de mondes existants et créés pour qu'ils existent en les performant (Butler *op.cit.*) : faire de l'impossible l'advenu. L'autre, une fois de plus, c'est celui qui parle mais son langage n'est jamais construit en miroir d'un autre langage. L'autre c'est celui que l'on n'attend pas, que l'on n'attendait pas, qui étonne, surprend, désarçonne, déprogramme, instruit, déplace. Les liens entre le « Soi » et « l'Autre », désessentialisés, se font fluides et difficilement saisissables, ils passent par un autre qu'il faut imaginer et que nous côtoyons, comme chez les exilés qui apparaissent dans la pièce *les Naufragés du Fol espoir* mise en scène par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du soleil²⁰, ou chez les victimes du génocide ressuscités dans la pièce *Rwanda 94* mise en scène par le Groupov²¹. L'autre c'est aussi l'artiste qui en prend les habits comme dans l'œuvre théâtrale de la québécoise Pol Pelletier, *Une contrée sauvage appelée courage*²². L'altérité est celle du désir de rencontre qui émerge d'un travail de dépossession de soi et de réécriture, entre autres visuelle et replacée dans l'espace public conçu comme hégémonique. L'autre du laboratoire de la création artistique pose les limites du collectif imposé et qui écrase, du décret et des obligations morales, et même de la voix souvent frontale des mouvements sociaux. Il pose aussi les limites de l'image elle-même,

20 <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php>

21 <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9>

22 <http://www.polpelletier.com/fr/index.php>

puisque il la défie, la déplace, la travestit, la rend douteuse, voire l'oblitére. L'image passe parfois par de l'oblicité et de la transversalité, du Sujet et du Politique au sens de Laplantine (2007 ; voir aussi sa contribution dans ce livre) ; par l'écart constant cultivé dans les œuvres et les actions transposées et posées dans l'espace public. L'autre est radical car il n'est pas si facilement capté et capturable et son récit est multiple, rhizomatique, il ne parle pas à voix unique et à partir de certitudes ; il n'est pas justement l'Autre d'un Soi d'un éternel tandem hégélien ; il se recrée sans cesse car sans cette loi de re-création et re-génération, il meurt. Il crée des espaces entre des Sois et des Autres qui prennent les formes d'interventions publiques qui agissent à la manière de laboratoires relationnels. Peut-on parler d'un horizon commun qui se construit dans ces laboratoires de l'art où l'autre n'est généralement pas objet d'interdit, du moins en régime pluraliste ? Peut-on s'attendre à ce que l'autre soit nécessairement au rendez-vous de son miroir ? Certains mouvements d'art, plus politiques et engagés, comme ceux étudiés par Ève Lamoureux (2009), sont certes des signes de la possibilité de telles expérimentations, comme elle a pu le montrer avec les exemples d'ATSA (Art terroriste socialement acceptable²³, de Folie culture²⁴, d'Engrenage noir²⁵. N'en trouve-t-on pas un autre exemple dans l'évènement public présenté dans les rues de Québec, en six tableaux déambulatoires, *Où vas-tu la nuit quand tu dors en marchant ?* (Mottet, Pellerin, Poirier 2010). Les régimes de visibilité ne sont pas dans ces cas-là, des régimes au sens plein de la chose, car ils sont eux-mêmes en constante expérimentation sur eux-mêmes. Or, qui dit régime dit régulier, répétition, mémeté. L'autre c'est ici celui de la métamorphose qui donne un souffle aux altérités du monde et ouverture sur le vivre-ensemble en mode subjonctif.

CONCLUSION

L'essai que nous avons proposé ne consiste pas, rappelons-le, en une étude exhaustive des modalités de représentations des organisations et mouvements retenus, pas plus que des images qui cristalliseraient ces représentations. Cet essai n'est pas non plus exhaustif quant à l'ensemble des sphères du social, des organisations et mouvements existants dans une société comme le Québec, de même qu'il ne peut en révéler toute la complexité et la diversité interne et externe. Cet essai consiste plutôt en une modeste contribution à l'étude de la manière dont des organisations et mouvements font la promotion de la diversité à travers leurs images et ce qu'elles en donnent à voir. On voulait surtout mettre en lumière certaines des relations entre ces organisations et mouvements, leurs récits collectifs et leurs images. Bien que les quatre cas étudiés puissent laisser croire à une sorte de typologie rigide, telle n'est pas l'intention. Si nous avions pu approfondir davantage les interrelations concrètes entre chacun de ces cas, nous aurions pu apercevoir des sujets évoluant au sens de l'un ou l'autre des cas examinés, pouvant au contraire s'abreuer à plus d'un projet, d'une idéologie, d'un groupe de valeurs, d'un récit, et recomposer sans doute leurs représentations et images du vivre-ensemble selon les contextes qui rendent possible des hybridités organisationnelles et expérientielles.

Il est clair que cet essai mériterait une étude nettement plus exhaustive et systématique. Malgré les limites que nous reconnaissons, on a compris, du moins l'espérons-nous, que de diverses

23 <http://www.atsa.qc.ca/pages/accueil.asp>

24 <http://folieculture.org/>

25 <http://www.engrenagenoir.ca/>

manières les organisations et mouvements tentent de renforcer et de stimuler la diversité au nom de diverses valeurs non nécessairement compatibles entre elles et qui conduisent à des projets différents, à des récits collectifs différents, ainsi qu'à des formes diversifiées de mise en représentation du vivre-ensemble dans l'espace public. Dans cet essai, on a aussi pu saisir que l'idée de diversité, d'une organisation ou d'un mouvement à l'autre, au sein d'une même société, n'est pas la même ; on a pu saisir aussi que l'autre du pluralisme qui se rattache à l'une ou l'autre de ces organisations ou mouvements n'est pas non plus le même. Et enfin, que le vivre-ensemble porté par des projets et idéologies et valeurs et prenant forme à travers des récits et figures à travers des images choisies, ne l'est pas davantage. Nous pourrions avancer que les organisations et mouvements suggèrent leurs récits collectifs à travers les exposés de leurs diverses propositions à propos du vivre-ensemble et de ce qu'il convient de mettre en œuvre pour « faire société ». Leurs récits sont ici appelés collectifs parce qu'ils mettent en œuvre des collectivités qui sont justement données à voir à travers les images qu'elles suggèrent sur le Web et ailleurs, ce qui ne veut pas dire qu'ils sont élaborés collectivement par ces mêmes collectivités. Que ce soit le cas ou non, elles révèlent à chaque fois des modalités *de* (et non *du*) vivre-ensemble. De chaque organisation et de chaque mouvement, des modèles et des modulations de la pluralité découlent. Ces modèles et modulations diversifiés de la diversité et de la pluralité ne se forment pas exclusivement à partir d'une fragmentation communautariste, laquelle serait plutôt le propre de certaines dérives multiculturalistes ou interculturalistes, mais ils se forment depuis diverses sphères du social prises dans toute leur complexité, allant des organisations les plus hiérarchisées et institutionnalisées aux organisations les plus réseautées et les moins institutionnalisées. Le pluralisme traverse de ce point de vue de nombreuses sphères du social déjà ouvertes par la modernité. Alors que les difficultés du vivre-ensemble dans les sociétés pluralistes sont souvent débattues en considérant certains des torts que causeraient trop de pluralité ou de pluralité « mal gérée », on se rend compte ici que la pluralité est bien loin de s'épuiser avec les « communautés » des soi-disant communautarismes, bien au contraire. Cette peur de trop de fragmentation depuis trop de diversité devrait bien être examinée autrement. La hantise du fragment et de la perte de l'horizon du commun pourrait bien s'avérer en partie une chimère des sociétés contemporaines qui perdent de vue la diversité qui les traverse et les lézarde, voire les capillarise de part en part, sans nullement se concentrer dans les seuls archipels fantasmatiques des « communautés ». Cela n'est pas l'opposition entre le fragment et le commun qui devrait attirer notre attention, mais les projets qui définissent la pluralité et leurs qualités intrinsèques : quelle pluralité voulons-nous vraiment ? Quelle forme de pluralisme répond aux idéaux du commun énoncés plus haut ? Voilà des questions qu'il faut poser.

Ceci étant dit, n'est-ce pas vers des récits alternatifs de la diversité et du vivre-ensemble que notre attention devrait maintenant se tourner ? Le passage des modes les plus institutionnels aux modes les moins institutionnels d'organisations et de mouvements que nous avons effectué pourrait nous laisser croire à une sorte de téléologie et à un rôle quasi messianique des mouvements sociaux ou artistiques (l'expression est sans doute trop forte). Tel ne fut pas le propos. Il est cependant certain que quiconque cherche au vivre-ensemble des modalités basées sur l'ouverture des récits et des manières de faire récit et se représenter avec les autres, donc d'ouvrir sur les images que nous produisons de nous-mêmes et des autres, trouvera des réponses moins prévisibles dans les milieux qui se façonnent en tant que laboratoires du social et viviers d'un futur en

train de se définir ou non encore défini. La question de la capacité de chacune de ces mouvances d'ouvrir avec force l'idée d'un vivre-ensemble en combinant dissensus et horizon du commun, diversité et lien, individu et collectivité, critique et création, exige de l'audace face aux modèles les plus éculés débattus depuis plus d'une vingtaine d'années sur le pluralisme et ses exigences (multiculturalisme, républicanisme, par exemple), en même temps qu'un mélange de sagacité, de rigueur et d'ouverture au risque. Les images qui nous parviennent de ces expérimentations du vivre ensemble invitent à nourrir cette réflexion. ■

RÉFÉRENCES

- Agamben, G., *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 1998.
- Appadurai, A., *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.
- Beauchemin, J., *La société des identités, Éthique et politique dans le monde contemporain*, Outremont, Athéna éditions, 2004.
- Benjamin, W., *Paris capitale du XIX^e siècle*, 1939, Texte réédité, [En ligne] : http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/Benjamin_Paris_capitale.pdf
- Boltanski, L., *La Souffrance à distance*, Paris, Métailié, 1993.
- Butler, J., *Undoing gender*, Londres, Routledge, 2004.
- Fraser, N., *Qu'est ce que la justice sociale ?*, Paris, La découverte, 2005.
- Gauchet, M., *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2008.
- Hardt, M. et A. Negri, *Empire*, Boston, Harvard University Press, 2000.
- Laplantine, F., *Le sujet, Essai d'anthropologie politique*, Paris, Téraèdre, 2007.
- Lamoureux, D., *Pensées rebelles*, Montréal, Remue-Ménage, 2010.
- Lamoureux, E., *Art et politique*, Montréal, Écosociété, 2009.
- Mottet, P., G. Pellerin et C. Poirier, *Où vas-tu la nuit quand tu dors en marchant ?*, Québec, L'instant même, 2010.
- Ouellet, P., *Asiles, langues d'accueil*, Montréal, Fides, 2010.
- Perraton, C. et M. Bonenfant, *Vivre ensemble dans l'espace public*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009.
- Rancière, J., *La haine de la démocratie*, Paris, La fabrique, 2007.
- Rancière, J., *La méésentente*, Paris, Galilée, 1995.
- Renault, E., *Mépris social*, Paris, Du passant, 2004.
- Saillant, F., « Vers une anthropologie critique de l'humanitaire », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 31, n° 2, 2007 : p. 7-24.
- Saillant, F., « Formes, contenus et usages du témoignage dans les ONG d'aide internationale, La vérité à l'épreuve du marketing », *Alterstices*, vol. 1, n° 2, 2011.
- Spivak, G.C., *Nationalisme et imagination*, Paris, Payot, 2011.
- Touraine, A., *Pourrons-nous vivre ensemble ? Égaux et différents*, Paris, Fayard, 1997.
- Wacquant, L., *Parias urbains. Ghetto, banlieues, État, Une sociologie comparée de la marginalité sociale*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2007.

MOULIN À IMAGES OU MUSÉE D'IMAGES

COMMENT RACONTER L'HISTOIRE
D'UNE VILLE À TRAVERS SON ICONOGRAPHIE

PHILIPPE DUBÉ

Professeur de muséologie, CÉLAT, Université Laval

*Au temps qui détruit tout,
l'homme répond par l'image.*

Michel Tournier, *Petites proses*
(Paris, Gallimard, 1986 : 168).

Québec est une ville au riche passé offrant son épaisseur historique à nombre d'interprétations dont souvent les historiens réclament l'exclusivité¹. Il va sans dire que la « Vieille Capitale » — comme on la surnomme — ne se laisse pas facilement prendre au jeu de ceux qui veulent l'enserrer dans un cadre trop restreint. D'ailleurs, elle inspire depuis des siècles aventuriers, touristes, promeneurs, poètes, artistes, commentateurs de tout genre, sans toutefois se laisser piéger par une image qui peut sembler figée, sinon éternelle. Cependant, on remarque que Québec mise largement sur son capital d'ancienneté pour mieux s'affirmer parmi les villes les plus attractives de l'Amérique du Nord. Par cette connotation au passé, elle se campe malgré tout dans le rôle d'un personnage historique et à quel prix le fait-elle ? C'est ce que nous allons tenter de voir à travers une œuvre magistrale, *Le Moulin à images*, qui s'inscrit dans la mouvance commémorative tout en voulant échapper au genre par l'innovation et l'imagination.

Afin d'être clair au sujet de ma participation au « Moulin à images », je dois d'abord préciser que j'ai agi comme co-concepteur du scénario original du spectacle multimédia que j'oserais qualifier « d'œuvre murale cinétique » de Robert Lepage, créée en hommage à la ville qui fêtait son 400^e anniversaire de fondation en 2008². Faut-il aussi préciser que j'ai mené ces travaux à titre de muséaste — et non d'historien que je ne suis pas — et que cette posture de l'*exhibition maker*, dans laquelle je me reconnais pleinement, a induit l'ensemble de ma démarche, plus proche ici de la recherche-crédation que de la recherche académique classique. Bien humblement, je devrais par ailleurs me limiter à vous présenter le point de vue d'un seul individu membre d'une équipe de neuf personnes, à son origine en octobre 2005, agissant sous l'égide de Ex Machina, alors que j'étais personnellement jumelé avec le designer Philippe Meunier de Sid Lee de Montréal [<http://www.sidlee.com/>]. Cette tâche de co-conception, nous l'avons menée avec enthousiasme, parfaitement conscients que nous participions à quelque chose de grand, à la hauteur d'une ville à tout

- 1 Pour en savoir davantage sur une certaine polémique à ce sujet : « Se souvenir du Moulin à Images », *Argument*, vol. 11, n° 2, 2009 : p. 84-100 ; Bruno Lessard, « Site-Specific Screening and the Projection of Archives : Robert Lepage's Le Moulin à images », *Public, Art culture, Ideas*, n° 40, « Screens », 2010 : p. 70-82 ; <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/actualites/la-capitale/200904/11/01-845888-lhistorien-denis-vaugois-souhaite-un-moulin-a-images-educatif.php>, consulté en février 2011 ; et <http://www.septentrion.qc.ca/denisvaugois/histoire/>, consulté en février 2011.
- 2 La compagnie de Robert Lepage loge à La Caserne avec son équipe de création mondialement connue et reconnue sous le nom de Ex Machina, <http://lacaserne.net/index2.php/>, consulté le 10 juillet 2010.

le moins, et ce texte témoigne à lui seul qu'elle déborde largement de ses propres frontières municipales. En bref, ma démarche dans ce projet aura été de scénariser ni plus ni moins un parcours d'exposition, c'est-à-dire développer une idée dans l'espace public sur la base d'objets et d'images et pouvoir stratégiquement la communiquer au plus grand nombre. Ceci dit, d'entrée de jeu, je me dois de vous livrer l'ampleur de la commande faite en 2004 à Robert Lepage qui devait raconter, dans le cadre du 400^e anniversaire de la Ville de Québec, l'histoire de cette ville à ceux et celles qui l'habitent et/ou qui l'aiment.

Le grand tableau historique du *Moulin à images* que nous allons tenter de détailler plus loin se laisse réfléchir en tant que produit d'une société donnée, mais aussi produit d'un temps précis avec sa technicité qui, implicitement, laisse entrevoir un rapport singulier au monde. Je rappelle ce qu'Adorno (1974 : 496) nous offre à penser par cette citation : « Toute œuvre d'art, même si elle se présente comme une œuvre d'une parfaite harmonie, est en elle-même une suite de problèmes. C'est en tant que telle qu'elle participe à l'histoire et dépasse ainsi sa propre unicité ». C'est sous cet angle que j'aimerais pouvoir aborder cette œuvre immense, non seulement pour sa taille gigantesque, mais aussi dans ce qu'elle suggère comme possible laboratoire de nouvelle épistémologie, notamment dans le domaine des sciences historiques. Je doublerai cet avertissement du philosophe de l'École de Francfort par une note judicieuse d'André Malraux (1946, III : n.p.) : « Confusion entre le mot historique et l'instant suggestif, significatif, proprement "artistique". Certes, il existe de tout chaos des instants privilégiés, mais ils sont déterminés précisément par chacun des arts qui doivent exprimer ce chaos ». J'aborderai donc le *Moulin à images* sous l'angle de sa face cachée, de son *making of* intellectuel, tentant de mettre au jour les idées qui sont venues organiser les images.

Dans cet exercice de mise à distance, je tenterai plus spécifiquement de dégager la structure portante de ce méga-récit qui reste l'aboutissement d'une gestation de plus de trois ans de travail « à la manière Lepage ». Mais qu'en est-il au juste de cette façon de produire, en forme de *work in progress* ou « création évolutive », un spectacle à la mémoire de la Vieille Capitale ? En fait, comment une équipe de « non-historiens » peut-elle prétendre raconter l'histoire d'une ville porteuse de quatre siècles d'histoire ? Quel matériau de base a pu servir à cette construction narrative ? La matière sélectionnée, souvent pour des raisons esthétiques, est-elle crédible du point de vue de la « véracité historique » ? En quoi des images seules, assorties de sons, sans le support



Le Château Frontenac dans toute sa splendeur architecturale. Juché au sommet du Cap-Diamant, il offre une scénographie théâtrale qui amplifie ses traits historiques. Photo : Luc Antoine Couturier (www.quebec-photo.com).

de la parole, ni du texte, sans discours aucun, peuvent-elles rendre compte d'une histoire pourtant marquante pour toute la civilisation française d'Amérique ? Si, dans cette entreprise de création, il n'y a pas de prétention, on peut tout de même supposer qu'il y a présomption. En effet, au préalable de tout ceci, il y a un pari qui repose sur un préjugé favorable à l'égard de l'intuition qui deviendra non seulement le fil conducteur de la proposition narrative, mais le fil noueur qui relie les morceaux d'un récit forcément éclaté parce qu'avant tout **imaginaire**, au sens où il le sollicite puissamment.

En guise de remarque préliminaire, nous avons aussi à préciser — pour donner une incise à notre propos — que Québec est une ville qui a choisi de théâtraliser son passé, malgré notre avertissement du début. Cette orientation lui fait jouer un rôle de composition et l'on pourrait à cet égard la qualifier de ville-musée. Cette attribution de rôle titre en tant que ville « historique »³ par excellence en Amérique du Nord s'affirme d'ailleurs de manière non équivoque dès le XIX^e siècle, avec notamment Lord Dufferin⁴ (référence directe à la terrasse qui porte son nom aujourd'hui devant le non moins théâtral Château Frontenac) alors qu'il rend public, en novembre 1875, un plan de mise en valeur des vestiges de la ville de Québec (*Morning Chronicle, Commercial and Shipping Gazette*, 22 novembre 1875 : 2). Il faut rappeler qu'il est le premier Gouverneur général du Canada à utiliser la Citadelle comme seconde résidence vice-royale à Québec. Et c'est lui qui, après d'âpres discussions, convainc le Conseil municipal, au départ mal avisé par les marchands de la ville, d'abandonner le projet de raser les murs qui ceinturent la vieille ville, aujourd'hui reconnu comme « Joyau du patrimoine mondial ». Ce moment sera déterminant pour le destin de cette cité car il viendra camper, de façon irrévocable, l'identité urbaine de Québec dans le créneau patrimonial, pour finalement la faire devenir le symbole « de roc et de pierres » (Noppen et Morisset 1998) de toute une civilisation. C'est ce même Dufferin qui, un an auparavant, avait confessé au Secrétaire d'État aux colonies, en Angleterre, dans une lettre datant du 21 décembre 1874, que

Quebec is one of the most picturesque and beautiful cities in the World, not only from its situation, but also from the diadem of wall and towers by which it is encircled. Its wretched inhabitants, however, who are all of them pettifogging shopkeepers, would willingly flatten out their antique city into the quadrangular monotony of an American town. [...] I have however put my foot down, and by dint of using the most abusive language, calling them Goths and Vandals, and telling them that the next generation, being better educated than themselves, will blush for what theirs forefathers have done [...] (Dufferin-Carnarvon, Correspondence 1874-1878, 1955 : 124-125).

3 Rôle qu'elle partage tout de même avec Jamestown et Santa Fe. Voir à ce propos le collectif *Jamestown, Québec, Santa Fe, Three North American Beginnings*, 2007.

4 Né à Florence, en Italie, le diplomate Frederick Temple Blackwood, marquis de Dufferin et Ava (1826-1902), est mieux connu sous le nom de lord Dufferin. Il est gouverneur général du Canada de 1872 à 1878. Durant ces six années, il s'intéresse notamment au sauvetage et à la restauration des fortifications de Québec. Il présente, en effet, un projet d'amélioration urbaine qui préserve la ville fortifiée tout en l'adaptant aux besoins d'une ville moderne. Pour l'aider à réaliser son entreprise, lord Dufferin fait venir de Belfast l'architecte irlandais William H. Lynn, lequel est à l'origine de la propagation du style Château à Québec. Bien qu'une partie seulement du projet ait été réalisé, il a donné le ton au développement futur de la cité, voir http://www.ville.quebec.qc.ca/fr/ma_ville/toponymie/rues/dufferin.shtml.

Le plan de mise en valeur des vestiges historiques militaires aura l'effet d'un nouvel acte de baptême pour la ville, une sorte de refondation de Québec, qui la mènera inévitablement au statut officiel de Joyau du patrimoine mondial en 1985⁵. Le projet du Gouverneur Dufferin sera l'une, sinon la première opération de sauvetage et de conservation d'un arrondissement historique au Canada. Sans son intervention, Québec aurait sans doute à jamais perdu ses fortifications⁶. Ce qui, par la préservation de ses reliques militaires, vient en prolongement la consacrer « sainte parmi les saintes » dans son rôle de gardienne et protectrice du berceau de la civilisation française en Amérique ; avec en prime un rapport étonnamment complice avec la scénographie théâtrale historiée. Dès 1875, dans l'article du *Morning Chronicle* du 22 novembre, on affuble déjà la ville du titre de « ville-spectacle du continent » (Murphy 1974), alors que la récente mise en lumière de la cité vient aujourd'hui confirmer ce rapport à la représentation et à la mise en scène urbaine autoréférentielle — presque narcissique — si l'on pense tout spécialement à l'actuel plan d'aménagement de la Commission de la Capitale nationale. Cette précision nous amène simplement à faire remarquer, en préambule, qu'il a été parfaitement logique de faire appel à un homme de théâtre comme Robert Lepage pour venir ajouter, aux couches sédimentaires de théâtralité — le palimpseste de la mémoire de Québec — une nouvelle vision scénique à cette ville que seul un grand metteur en scène pouvait lui donner.

QUESTION DE MÉTHODE

L'histoire n'est pas chose badine, elle emprunte un appareillage scientifique savant pour établir de manière rigoureuse le parcours dans l'espace-temps d'un individu, d'un groupe, d'une communauté, d'une ville ou encore d'une nation. Cela dit, chaque histoire tire sa source d'une variété de matériaux pour se laisser narrer et c'est habituellement leur croisement dans la diversité qui en confirme la valeur. Dans un premier temps, nous tenterons de réfléchir à une méthode que nous avons appliquée intuitivement pour élaborer un récit dans le contexte de création du *Moulin à images* de Robert Lepage⁷. Il va sans dire que notre démarche collective a laissé place à l'imaginaire du créateur en lui proposant une trame narrative crédible et capable de porter l'histoire d'une ville à partir d'un regard contemporain et singulier. C'est à la croisée du ludique et du scientifique que nous avons esquissé un parcours qui s'approche de l'exposition muséale avec les stances de sa cadence.

Le Moulin à images est en quelque sorte un musée d'images⁸ alors que son commissaire insuffle une vision où se croisent l'authentique et l'onirique, le véridique et l'illusoire, le réel et

5 Cette filiation a fait l'objet de nombreuses études et trouve en quelque sorte son plein aboutissement avec l'ouvrage *Empreintes & mémoire, L'arrondissement historique du Vieux-Québec* (Commission des biens culturels, 2007).

6 Pour en savoir davantage : Règlement 324, 1878 ; *Dictionnaire canadien des noms propres*, Larousse Canada, 1989 : 211 ; Cameron, Christina, « Lord Dufferin contre les Goths et les Vandales », *Cap-aux-Diamants* 6, été 1986 : p. 39-41 ; Ville de Québec, *Vieux-Québec, Cap Blanc : Place forte et port de mer*, Les quartiers de Québec, 1989 : p. 31-33 ; Lebel, Jean-Marie, *Le Vieux-Québec : guide du promeneur*, 1997 : p. 215-216, 246 ; voir aussi *Dictionnaire Biographique du Canada*, vol. XIII.

7 Projection géante sur la structure de béton [600m X 30m] des élévateurs à grains BUNGE au Bassin Louise du Vieux-Port de Québec qui a été présentée 80 fois en 2008, 57 fois en 2009 et 60 fois en 2010.

8 À ce sujet, pour aborder sommairement cette question, on peut se référer au numéro de *Champs visuels* dirigé par Jean-Michel Tobelem, « L'image et les musées », avril 2000.

Vue du Vieux-Port de Québec avec, en fond de scène, les élévateurs à grains Bunge qui ont servi d'écran à la projection géante du *Moulin à images*. Photo Francis Vachon, 2009.



l'imaginaire. En somme, tous les ingrédients nécessaires à composer une histoire que le public peut s'appropriier à travers l'expérience sensible que procure ce spectacle en plein air. C'est du moins ce que nous avons espéré au départ. Nous ne pouvons évidemment pas ignorer comment le champ du visuel est actuellement investi de toutes parts par les chercheurs et créateurs, et pour parler comme Jacques Lacan, la « pulsion scopique »⁹ dans notre société est si présente qu'elle la menace en quelque sorte ; car elle laisse effectivement peser sur elle une ombre puisque, comme Bernard Stiegler l'affirme, « la dissociation est la destruction du social »¹⁰. Ce qui semble se réaliser peu à peu autour de nous, mais ceci est une tout autre histoire¹¹. Il nous paraît donc primordial de saisir l'occasion de venir réfléchir sur une approche qui, quoiqu'elle ne semble pas encore avoir fait totalement ses preuves, réfère directement à ce contexte sociétal, même si on le juge parfois inquiétant. Le problème en est un, d'abord et avant tout, de perception et c'est à la croisée forcée des disciplines que nous arriverons à mieux comprendre ce qui se trame sous notre regard souvent ébahi. Cette myopie est en bonne partie due au mauvais calibrage de jugement que nous portons sur la situation ; j'en veux pour exemple notre propre champ (les sciences historiques et patrimoniales) qui semble parfois souffrir de cécité.

9 Par le jeu de mots « dans le savoir, il y a du voir », Lacan tend à réunir certaines pulsions selon le propre classement de Freud.

10 On pense notamment à *La technique et le temps*, ouvrage en six volumes dont trois parus aux éditions Galilée à partir de 2001.

11 D'entrée de jeu, on trouvera dès l'article premier du manifeste situationniste l'essence de cette condamnation qui deviendra historique : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (Debord 1971 : 9).

L'histoire s'est ouverte à l'histoire culturelle mais a mis longtemps à prendre en considération l'étude propre du visuel, sauf pour les périodes anciennes où la rareté des pièces a conduit à ce type d'interprétation. Or, la conservation exponentielle des images, leur circulation mondiale, leur production industrielle depuis le XIX^e siècle, posent des questions neuves qui ne sont plus périphériques mais centrales dans la compréhension d'un monde médiatisé (Gervereau 2006 : 6).

Instruit par cette observation, nous allons tenter d'établir la méthode de co-création du *Moulin à images* qui s'avère en fait une démarche propre à raconter l'histoire d'un lieu — une ville en l'occurrence — à travers son lot et son flot d'images¹². Des vœux mêmes du créateur, il fallait d'emblée écarter tout repère se référant explicitement à la chronologie, à l'évènementiel ou encore au carcan biographique. Une histoire somme toute sans temps, sans évènements et sans personnages, mais une histoire tout de même. Est-il utile de rappeler que le travail de Robert Lepage¹³ se situe au cœur d'une problématique de récit sans écrit formel ; une écriture scénique qui cherche en définitive à se libérer du scripturaire. « Se sortir des Saintes Écritures pour être enfin de son temps », pourrait-on résumer en une formule-choc¹⁴. De son propre aveu, le créateur reconnaît que : « Si on jette un coup d'œil au-delà des images et du vocabulaire formel qui caractérise les spectacles d'Ex Machina, on découvre rapidement que le désir de raconter des histoires — des fables qui puissent émouvoir et intéresser le public — est au cœur de la démarche de la compagnie » (Caux et Gilbert 2007 : 22).

Mais quand cette sortie obligée des Écritures entraîne aussi un glissement vers le non-événement, cet écart, loin des référents traditionnels, pose définitivement un problème de récit¹⁵. Sur-tout si l'on songe à ce que nous rappelle Maurice Halbwachs (1947 : 31) : « Le temps n'est réel que dans la mesure où il a un contenu, c'est-à-dire où il offre une matière d'évènements à la pensée ». Et Fernand Dumont (1968 : 232) n'est pas en reste en soulignant avec justesse et poésie : « Si le temps est un flux, il est aussi un tissu : on le palpe à partir d'évènements qui en sont les nœuds ».

Alors, comment ignorer ces énoncés et se permettre d'envisager qu'un récit puisse être encore possible malgré ces judicieuses remarques ? Comme si nous devions présumer d'une histoire qui ne repose plus nécessairement sur une assise de preuves crédibles, voire d'ancrages narratifs solides. Céder à la fabulation n'est pourtant pas historique, du moins ce n'est pas de cette manière que l'on forme les jeunes historiens, bien au contraire. D'ailleurs, c'est de la même manière que les Québécois

12 Nous ne pouvons ignorer l'effort extraordinaire que poursuit la Réunion des musées nationaux (RMN) en animant son site 1789-1939, *L'histoire par l'image*, <http://www.histoire-image.org/>.

13 Pour en comprendre le véritable sens, on doit se référer à Rémi Charest, *Robert Lepage, quelques zones de liberté* (1995) ; Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos « *La face cachée du théâtre de l'image* », 2001 ; Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, 2005.

14 « Lepage revendique la nécessité que le théâtre parle un langage d'aujourd'hui, et ce dernier est visuel avant tout. [...] Chez lui, le théâtre reste dernier et le regard est premier. Avant même la démarche technologique, plastique, avant l'exploitation d'un répertoire, c'est l'aspect visuel qui est privilégié. L'œil est le grammairien de ce langage, créant une syntaxe qui conjugue les éléments en multipliant les coïncidences » (Fouquet 2005 : 339).

15 Aleksandar Dundjerovic, *The cinema of Robert Lepage: the poetics of memory*, 2003: 42 : « This is particularly important for Lepage's work, because [...] his visual language arose from the need to develop a mode of communication that could overcome the political and cultural limitations of textual language ».

La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle-France.
Artiste inconnu. Huile sur toile
(219 cm x 219 cm), 17^e siècle
tardif. Collection du Monastère des
Ursulines de Québec. Musée des
Ursulines de Québec. Photo : Centre
de conservation du Québec.



sont amenés à se figurer un Samuel de Champlain dont les archéologues désespèrent de trouver le tombeau. Il s'agit pourtant du père fondateur de la Nouvelle-France, mais sans preuve « ostéologique », ni trace de ses restes. Une figure mythique sans reliques, pourrait-on dire. C'est donc une sorte d'acte de foi qu'il fallait faire en tant qu'équipe de création devant cette sorte de néant, de vide historique qu'il fallait combler autrement. Livrer en quelque sorte une nouvelle « matrice historique » dirait Létourneau (2006 ; voir aussi 2010). Traiter cette matière d'une nouvelle manière : raconter l'histoire d'une ville, presque à contretemps ou du moins, d'une façon radicalement neuve¹⁶. Dans cette optique et surtout, dans l'esprit du créateur, Québec ne pouvait plus se traduire en langue algonquine par « *Là où le fleuve se rétrécit* », mais il fallait plutôt inverser la dénomination en proposant « *Là où le fleuve s'élargit* ». Après quatre siècles d'*Habitation*, il est temps de changer de point de vue et de témoigner de la présence des Québécois au monde (et non seulement de l'arrivée des Européens dans le Nouveau Monde). Voilà une première opération de changement révolutionnaire d'orientation, du moins d'esprit — en théâtre, on dirait *plot point* (un point de rupture) –, où l'inventivité devient le seul gage de succès pour une intrigue captivante. Lepage avait aussi établi

dès le départ que les élévateurs à grains du Vieux-Port de Québec allaient servir d'écran — et non d'écran — et que cette partie de la ville allait être investie à chaque soir de l'été 2008 par des milliers de badauds urbains à la recherche d'une célébration qui les rassemble (l'analogie avec la messe [une grand'messe] ne serait pas exagérée, même s'il n'en a jamais été question).

La base du canevas allait donc reposer sur l'exploitation frénétique d'images et idéalement, aucune référence aux dates, aux personnages et aux événements ne devait intervenir de manière explicite dans le récit. Certains diront qu'il s'agit là d'une messe plutôt païenne ; je leur répondrais que la religion chrétienne a longuement eu recours aux images pour raconter ce qu'elle voulait transmettre au plus grand nombre. Quand on pense simplement, à titre d'exemple, au tableau de la Chapelle des Ursulines de Québec, « *La France apportant la foi aux Hurons de Nouvelle-France* », d'un peintre encore inconnu, réalisé au XVII^e siècle (Gagnon 1975, 1984 ; Lacroix et Gagnon 1983), on reconnaît tout de suite la stratégie discursive déjà très ancienne de l'Église de porter la « bonne parole » par l'image. Une fois ces données établies, il fallait trouver le concept qui allait révéler le fil conducteur (ligne de récit ou *story line*) de cette manifestation à grands déploiements.

16 Déjà, en 1967, Roland Barthes pose admirablement le problème avec « Le discours de l'histoire » : « La narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la « science » historique, placée sous la caution impérieuse du « réel », justifiée par des principes d'exposition « rationnelle », cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle que l'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame ? [...] la narration historique meurt parce que le signe de l'Histoire est désormais moins le réel que l'intelligible » (*Le bruissement de la langue*, 1984 : 153, 166).

Pour tout dire, trois idées fondatrices, trois auteurs majeurs, ont permis l'émergence d'un tel déroulement et traversent, de part en part, l'ensemble de cette réalisation. Tout d'abord, celle de l'architecte Le Corbusier selon laquelle la forme doit répondre adéquatement à la fonction de l'objet créé, sans détours inutiles parce que nuisibles à la bonne compréhension de son usage. En gros, l'artifice tue l'art. Deuxième idée, celle de Marshall McLuhan avec son « le médium est le message », voulant que le véhicule ait plus, sinon autant, d'importance que le contenu qui nous est livré ; à tout le moins, son dispositif véhiculaire l'induit notoirement. Troisième idée, élaborée par le philosophe-médiologue Régis Debray selon laquelle les modes de transport de la culture (livre, média, image, école, théâtre, église, musée, cinéma, Internet) en transmettant les contenus les transforment et du coup, formalisent les modes de pensée qui les articulent, tant au stade de l'émission qu'à celui de la réception.

Voici trois idées, trois auteurs qui ont marqué à leur manière le XX^e siècle, en une sorte de succession générationnelle couvrant respectivement les champs de l'architecture, de la communication et de la philosophie. Nous allons donc les revisiter à la suite pour mieux comprendre d'abord la CONSTRUCTION du *Moulin à images* (l'instance d'émission diraient les spécialistes de la communication), puis la COMMUNICATION (les modalités techniques du transport des messages) et enfin, la TRANSMISSION des messages du *Moulin à images* (l'instance de réception) que les publics ont tour à tour captés au fil des soirées passées devant cette murale cinématique et numérique de Robert Lepage.

CONSTRUCTION

Au-delà des prescriptions du metteur en scène (raconter l'histoire sans égrener le chapelet des épisodes magnifiés à outrance : la Découverte, la Fondation, la Conquête, la Rébellion, la Confédération, la Grande Guerre, la Crise, la Seconde Guerre mondiale, la Révolution tranquille, etc.)¹⁷, il fallait d'abord et avant tout prendre en compte le bâtiment et le site choisis pour cette manifestation. Il était clair dans l'esprit du créateur que cette structure de béton devait être vue et perçue comme une sculpture monumentale qui allait se mettre à bouger dans l'espace du bassin Louise du Vieux-Port de Québec. Comme si cette masse de béton armé allait s'animer à chaque tombée de nuit et, tel un monstre gigantesque, se mettre à articuler en mimant l'histoire dont la bête légendaire avait été le témoin oculaire privilégié, face à la Pointe-à-Carcy, sur la rive orientale de l'embouchure de la rivière Saint-Charles.

Cette première donnée est fondamentale pour comprendre l'œuvre du muraliste cinématique qu'a été Robert Lepage avec ce *Moulin à images*. Cette masse immonde de rouleaux verticaux allait devenir le porte-voix du récit en question et, par ses formes, devait introduire, par ses expressions volumétriques en mouvement, une narration sans paroles, sinon la chorégrapheur. C'est dire que l'architecture ici exprime en elle-même un message en soi, en allant au bout des capacités que lui offre son vocabulaire architectonique, celles des stances de cette histoire-fable de Québec.

C'est ici qu'intervient tout d'abord Le Corbusier qui a repensé l'architecture moderne à l'aune d'une vision fonctionnaliste, clairement en faveur d'une « esthétique de l'ingénieur ». C'est lui

17 Une approche micrologique de l'Histoire est ici privilégiée, laissant tomber des pans entiers de la macro-histoire.

qui, dès 1920, dans un manifeste adressé à « Messieurs les Architectes » rappelait en trois leçons ce qu'est (ou devrait être) l'architecture, déplorant que l'architecture ne se souvint plus de ce qui l'avait vu naître : le volume, la surface et le plan. Il insiste donc sur le fait que : « Le volume [...] est l'élément par quoi nos sens perçoivent et mesurent et sont pleinement affectés. [...] L'architecture est un fait d'art, un phénomène d'émotion, en dehors des questions de construction, au-delà » (*Vers une architecture* 1920 : 8). Saluant l'œuvre artistique des ingénieurs à travers les formes primaires qu'ils créent, il insiste sur la valeur d'un assemblage savant de volumes en se servant explicitement de l'exemple des élévateurs à grains canadiens comme étant l'expression absolue d'un « organe vital », pour reprendre ses termes : « des silos magnifiques, prémices du nouveau temps ». Cette première leçon établit le matériau de base comme étant une matière active allant servir directement à raconter. La structure, par ses volumes, informe d'un propos proportionnel à sa masse dans l'espace et, selon le précepte, en donnant à voir, elle raconte.

COMMUNICATION

Puis, du côté des principes fondateurs du récit du *Moulin à images*, il y a une deuxième idée capitale qui nous a directement servi et que le prophète de la Galaxie Gutenberg, Marshall McLuhan, a porté aux nues des énoncés faciles mais brillants, à travers son fameux *The medium is the Message*. Au-delà de l'architecture des silos à grains où l'écran est davantage un écrin — une cimaise dédiée à la mise en valeur d'une œuvre — il y a ici un choix éditorial, si l'on peut dire, de la part du créateur qui est celui d'en faire une projection géante rendue possible par plusieurs stations de projecteurs, au nombre de vingt-sept au total, qui permettent de juxtaposer les surfaces/écrans assemblés en un montage les réunissant côte à côte (*stitching*). Ce véritable découpage du récit, énoncé en phases parallèles, interagit parfois avec le reste et d'autres fois, parfaitement autonome, vient déterminer par sa forme le message à faire passer.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il s'agit d'un récit non linéaire, même s'il épouse la forme narrative convenue avec un début, un développement et un semblant de fin. Il laisse tout de même des trous, des percées, des trouées, des errances, qui en font un récit foncièrement éclaté et c'est le médium qui impose justement cet ordre/désordre où une lecture livresque de l'histoire est abandonnée au profit d'une lecture image/inaires. Le badaud qui regarde invente en quelque sorte sa propre histoire à partir de ce qu'il capte dans l'espace signifié à travers les interstices agissant comme des pages blanches à remplir (auto-construction narrative). C'est encore McLuhan qui explique que : « le musée est un environnement préparé, préparé pour provoquer des effets spéciaux » (McLuhan, Parker et Barzun, 2008 : 151). Et c'est précisément de cette manière que le *Moulin* procède dans l'espace, en lançant au gré de son récit des idées, des images, en forme de capsules d'émotions, que le spectateur/promeneur saisit sur son passage pour construire son propre récit et le faire passer éventuellement à quelqu'un d'autre.

TRANSMISSION

Ce nouveau mode de communication avec les publics nous amène à notre troisième référent que Régis Debray a su définir à travers son système philosophique appelé médiologie. Il précise : « C'est l'aller-retour entre le dispositif (technique et donc daté) et la disposition (permanente et mutante) qui intéresse le chercheur en médiologie » (*Les Cahiers de médiologie, une anthologie*, 2009 : 9). Une sorte de regard axé sur les moyens — en prolongement de la pensée

mcluhanienne et de celle de son maître, l'historien canadien Harold Innis — qui transmettent les éléments de la culture sur un temps long, distinguant par là la communication de la transmission. C'est ici qu'il devient intéressant de penser l'histoire de la ville de Québec à travers les réseaux qui lui ont permis de se développer.

Dans un exercice qui lui a été demandé à mon invitation pour élaborer un projet d'exposition en marge du *Moulin à images* et qui devait se faire simultanément à Paris et à Québec en 2008, Régis Debray fit un premier découpage scénaristique de l'histoire de l'Amérique française à partir de l'ouvrage capital du sociologue Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise* (1993). Cette première mouture, qui n'a malheureusement pas donné de fruit concret, nous a amené tout de même sur le terrain d'une perception médiologique de notre propre histoire et c'est par le biais d'une autre voie en parallèle que nous en sommes venus à penser qu'il devenait plausible d'imaginer les quatre siècles concernant Québec à travers le canal privilégié du transport : l'eau pour le XVII^e, la terre pour le XVIII^e, le fer pour le XIX^e et l'air pour le XX^e. L'ordre médiologique¹⁸ venait tout à coup offrir une première organisation thématique en ciblant les moyens qui permettent l'histoire et non son contraire, qui reste trop souvent idéologique, sinon abstrait. À preuve, sans bateaux, impossible de traverser l'Atlantique et d'aller fonder une nouvelle colonie. Sans outils aratoires, sans chevaux, pas de colonisation possible. Sans trains, pas d'expansion territoriale aussi vaste. Sans électricité, pas de communication permise, du moins pas à l'échelle où elle est maintenant rendue. Cette induction de base allait orchestrer tout le reste en agissant comme principe de construction narrative. Le médium devenait alors l'indice de son dépassement et la matière, son matériau de référence.

Ce découpage de base allait devenir la trame narrative qui devait servir de toile de fond pour le récit de la ville de Québec. Explorer le temps à travers son espace allait être le moyen de raconter de façon implicite le passage des années à travers l'espace-temps de Québec. Debray avait somme toute fait la part du feu en exaltant l'Histoire par l'étude des moyens techniques à disposition. Autrement dit, Québec est à l'image des techniques qui l'ont conçue et ce regard se communique dans un langage proche de la concrétude et souvent à un niveau micro que tous sont à même de comprendre parce qu'il met de l'avant la matière qui modèle et module le monde que nous habitons ; celui que nous construisons, celui aussi que nous détruisons et reconstruisons sans cesse, faisant de nous des Sisyphe obstinés.

Enfin, pour boucler la boucle et nous convaincre de la pertinence du choix des quatre routes qui ont créé Québec, nous sommes revenus à Le Corbusier avec son ouvrage de 1939 intitulé *Sur les quatre routes*, et nous relisions avec bonheur : « Les 4 routes ouvrent sur le monde la meilleure vue, ou plutôt le faisceau varié de leurs vues : [...] Les terres se sont étendues, des frontières sautent, de nouvelles unités de grandeur se proposent ou s'imposent » (1970 : 41-42). Pour conclure sur cette mise au point concernant l'organisation intellectuelle de l'œuvre en question, c'est à Régis Debray que sera laissé le dernier mot à cet exercice anatomique du *Moulin à images* pour situer quelque peu le bonheur et surtout l'espoir que nous nourrissions à travailler à cette

18 Pour reprendre Régis Debray : « La médiologie est l'étude des moyens de traverser la rue, les siècles et les spécialités » (*Un candide en Terre Sainte*, 2008 : 399) ; voir aussi, <http://www.mediologie.org/>. Par exemple, selon André Malraux, « le gratte-ciel est né de la découverte du béton armé et de celle de l'ascenseur » (*Esquisse d'une psychologie du cinéma III*, 1946 : n.p.).

œuvre gigantesque. « C'est l'avantage qu'il y a à être un peuple qui s'invente au fur et à mesure par l'imaginaire et la légende, et non une simple ethnie descendant d'une souche unique. Nous pouvons toujours changer d'ancêtres en choisissant parmi eux celui qui maximisera nos chances de vie » (Debray 2010 : 124-125).

Proposer donc un « *iconorama* » où se croiseront, dans un enchaînement frénétique, textures visuelles et thématiques, dans un ordre indéfini, tout en visant à créer une œuvre plus sculpturale que picturale à partir d'une masse de béton inerte mais épousant la forme des rouleaux successifs qui fait penser au moulin, voire à une machine automate à créer des images. À propos de cette structure — les silos à grains — qui est la source première d'inspiration de Robert Lepage pour *Le Moulin à images*, il faut se rappeler que Le Corbusier, dès 1920¹⁹, avait vu dans cette forme architecturale une parfaite démonstration de sa conception renouvelée de l'architecture où la forme devait nécessairement témoigner de la fonction du bâtiment. Le reste n'est qu'habillement et babillage, selon la conception fonctionnaliste de l'architecte. Cette première considération nous ramène au testament de Le Corbusier²⁰ qui, par son caractère doctrinal, invite justement au « dépassement de la contingence de l'événement ». Ce qui, du coup, rejoignait une préoccupation initiale de Robert Lepage et venait ainsi imposer l'orientation thématique fondatrice du récit où la tétralogie allait enfin trouver tout son sens. À quatre siècles, quatre chemins donc : une voie d'eau pour naviguer vers le Nouveau Monde (XVII^e), une route de terre pour développer la colonie (XVIII^e), un chemin de fer permettant le déploiement de l'industrie naissante (XIX^e) et enfin, un trajet d'air pour transmettre l'information à l'ère des communications (XX^e siècle). Évidemment, ici l'épaisseur du temps en tranches séculaires n'est pas aussi bien définie qu'il y paraît ; il s'agit plutôt de longues périodes en construction, de couches successives qui s'additionnent les unes aux autres.

UNE CONSTRUCTION NARRATIVE EN QUATRE TEMPS

Au-delà de ces prescriptions, nous avons à raconter une histoire et même si nous devons transcender les règles établies, il fallait malgré tout créer un récit. Nous avons donc à produire en tout premier lieu un pré-concept autour d'une idée-force et, dès l'automne 2005, les éléments ont commencé à se mettre en place autour d'un noyau dur, d'un cœur narratif. Dans une lente progression, le propos se structure d'abord autour d'une idée simple qui se résume à exploiter le chiffre quatre et qui allait forcément créer une tétralogie. Le découpage temporel des quatre siècles imposait la répartition thématique de ce qui allait devenir l'histoire à raconter (scénario). Ceci dit, rien ne semblait parfaitement défini sauf l'idée que les chemins d'eau, de terre, de fer et d'air allaient représenter l'essence de chacun des siècles. Cet enchaînement nous paraissait riche et porteur d'une vision micrologique de l'Histoire, essentiellement narrée à partir de moyens à disposition pour construire, siècle après siècle, l'espace-temps de Québec.

19 « Trois rappels MM. les Architectes » (*L'Esprit Nouveau* 1, octobre 1920 : 95, réédité dans *Vers une architecture* (1928 : 11-20) : « Les architectes d'aujourd'hui ne réalisent plus les formes simples. Opérant par le calcul, les ingénieurs usent des formes géométriques, satisfaisant nos yeux par la géométrie et notre esprit par la mathématique ; leurs œuvres sont sur le chemin du grand art ».

20 « La route de terre est millénaire, la route d'eau est millénaire, la route de fer a cent ans, la route d'air vient de naître » (*Sur les 4 routes* [1939] 1970 : 39).

Quelques mois plus tard, soit au printemps 2006, un tableau synoptique se structure autour des pratiques culturelles.

Cette première mise en ordre par tranches séculaires aura permis de décliner un certain nombre d'éléments qui, par leur matérialité, expriment leur époque. Cette première opération de ciblage thématique aura favorisé la mise en vrac des thèmes qui allaient définir singulièrement chaque période. Des mots, des images surtout, constituaient une sorte d'inventaire qui allait servir de réserve, une sorte de puits de ressourcement pour le développement thématique. À cette étape, l'intention narrative s'exprime autour d'une idée assez générale, sans pouvoir réellement se traduire sous une forme articulée de récit. Il s'agissait plutôt pour l'équipe de dresser le magasin des accessoires narratifs qui allaient composer éventuellement le récit. Ce premier exercice nous a mené inexorablement à la *Grille des pratiques culturelles* de Jean Duberger (1997) qui allait nous servir d'outil de nomenclature pour dresser de façon systématique la somme des pratiques culturelles observées et observables sur le territoire de la ville de Québec, toutes périodes confondues. Cette organisation de la matière ne pouvait évidemment pas nous mener directement à un scénario. Cependant, elle s'est avérée d'une grande richesse parce que permettant d'explorer les nombreuses facettes de la vie au quotidien des Québécois. Cette approche méthodologique a de fait favorisé la collecte de nombreux faits et gestes de la population de Québec, ce qui nous permettait de développer un regard micrologique sur la réalité culturelle du lieu. Un schéma narratif prend finalement forme à l'automne 2006, soit après le début des travaux de co-construction scénaristique de l'équipe de création.

Cette étape fut décisive en ce qu'elle est venue marquer significativement l'aboutissement d'une première élaboration du récit attendu. Écrire une histoire qui allait faire l'économie des dates, des personnages et des événements demandait une capacité réelle de pouvoir se référer constamment au quotidien des gens et de s'y accrocher tant bien que mal afin de pouvoir tisser une trame qui donnait sens, malgré tout, au destin collectif de la communauté concernée. Maintenant, comment se référer directement à la communauté en faisant abstraction des schémas connus (figures de dénouement) est demeuré une question entière et non résolue jusqu'à la fin du projet de scénarisation. La matrice historique classique (ce qui vient définir le cadre du déroulement de l'Histoire par les historiens) a un puissant pouvoir d'attraction, difficilement contournable, et c'est à cette contingence intellectuelle (se savoir piégé par le connu et le reconnu ou céder aux lieux communs) que nous avons été confrontés tout au long du processus d'élaboration du scénario. Il s'agissait de construire une histoire crédible qui fasse sens sans toutefois s'inscrire automatiquement dans le convenu et ses cadres pré-définis. Ce fut un combat de résistance constant afin de pouvoir laisser jaillir d'autres sources (culture populaire, dynamique communautaire, vie de quartier, rumeurs, légendes urbaines, fêtes, hantises, tabous, imaginaires, etc.) d'une histoire à réinventer sinon à réévaluer à l'aune de ces nouveaux ingrédients. Le résultat final témoignera malheureusement de nombreuses concessions faites au récit officiel (macrologique) qui brosse à gros traits (clichés) le destin singulier d'une communauté donnée. Nous aurions voulu pouvoir inventer une nouvelle histoire, radicalement distante de l'officielle, mais je dois confesser que nous n'y sommes pas réellement parvenus. Cette ambition était peut-être disproportionnée par rapport à la commande publique qui devait s'adresser au plus grand nombre. Était-ce un réel obstacle ? Je n'en sais trop rien.



Panorama du *Moulin à images* lors des projections nocturnes devant le bassin Louise du secteur du Vieux-Port de Québec.
Photo : Francis Vachon, 2009.

Ceci dit, un an avant les projections nocturnes, soit à l'été 2007, une articulation structurelle prend forme et donne un cadre définitif de narration au récit visuel. En bout de parcours scénaristique, il convenait d'avoir un schéma thématique complet et une articulation structurelle du récit qui allait tenir bon, eu égard à la recherche de milliers d'images. D'abord pour ce qui est de la thématique, il fallait avoir un tableau d'ensemble qui soit cohérent et, au-delà du respect de la course chronologique du temps historique, il fallait découvrir une histoire basée sur la matière, la concrétude venue modeler Québec, avec la pierre, le bois, le fer et même les vides qui viennent progressivement occuper l'espace urbain. C'est à cette hauteur que nous avons voulu rendre un discours probant, basé le plus possible sur la vie quotidienne afin de révéler la culture des personnes et leurs interactions face au déroulement des travaux et des jours. Ce grand tableau devait aussi reposer sur une structure solide qui allait non seulement mettre bout à bout les capsules du vécu de tous les jours, mais aussi rythmer le destin de cette ville au gré des réussites et des échecs, des jours heureux et malheureux, des avancées et des reculs. C'est à ce point précis du développement narratif que le découpage se définissait de plus en plus précisément et où, finalement, trois événements tragiques, nécessaires à toute épopée, venaient sonner le glas d'une époque révolue. Comme si l'inconvenu d'un certain temps revenait à la surface d'un autre pour enfin le faire basculer en l'évacuant. Une sorte d'enchaînement qui venait diviser la pièce en quatre actes avec, à chaque fois, une chute et une levée de rideau.

Si une image vaut mille mots, que dire de milliers et de milliers d'images...

EN GUISE DE CONCLUSION

Un nouveau type d'artiste apparaît qui ne raconte plus d'histoire. C'est un architecte de l'espace des événements, un ingénieur de mondes pour des milliards d'histoires à venir. Il sculpte à même le virtuel (Lévy 1995 : 145).

Nous avons tenté d'examiner sommairement, à partir du cas du *Moulin à images* de Robert Lepage, comment une approche de création artistique peut venir induire un récit qui se veut historique sans pour autant être historien. Un canevas de base qui avait pour but de cadrer le passage de quatre siècles en un lieu donné à travers un enchaînement de changements technologiques aura permis l'élaboration d'un récit renouvelé sur l'histoire d'une ville qui s'exprime à travers ses transformations, ses transmutations si l'on peut dire. L'angle manifestement médiologique imposait un regard matérialiste sur le développement urbain de Québec, écartant par là toute vision romantique ou nostalgique — voire même politique au sens idéologique du terme — sur une destination outre-Atlantique assumant pleinement son destin nord-américain. Cet angle de regard a guidé la sélection d'images qui venaient, à leur tour, inspirer des sons qui allaient devenir musique sous la gouverne artistique du compositeur René Lussier²¹.

Ce que l'on remarque et qui semble notoire quand on prend un peu de recul, c'est que le théâtre et le spectacle ont occupé une place prépondérante, non seulement dans la programmation des célébrations du tricentenaire de Québec en 1908, mais encore récemment en 2008. Selon notre hypothèse, c'est lord Dufferin qui est à l'origine d'une représentation théâtralisée de Québec. On doit se rappeler que l'anniversaire de fondation d'il y a cent ans (1908) s'était déployé en déguisements, en théâtre de rue et en spectacles vivants, selon un mode connu depuis Shakespeare, le *pageantry*, adopté au Québec sous le titre de « pageant historique » (Tourangeau 1994). Comme si la réalité ancienne, donc morte, ne suffisait pas face au pouvoir d'évocation de la fiction jouée par le vivant. C'est ce filon que nous avons exploité, non pas pour expliquer mais pour mieux saisir l'enjeu qui se trame aujourd'hui sous nos yeux. Les fêtes de commémoration offrent un temps du souvenir, une manière de se rappeler le passé glorieux mais à des fins manifestement *présentielles*, si l'on peut dire²². Autrement dit, ce retour en arrière est orchestré pour permettre un bilan très actuel du chemin parcouru et offrir, par là, l'élan nécessaire à la poursuite de la route²³ non seulement à suivre, mais aussi à inventer. Car si le passé est de l'ordre du connu parce que vécu, l'avenir est virtuel et a besoin d'esquisses de projection pour se laisser deviner et faire poindre un horizon d'attente viable et désirable. C'est à ce savant dosage de réalité et de fiction que l'histoire ici racontée peut ou non mobiliser le grand public. Le pari de Robert Lepage et de l'équipe Ex Machina a été de faire émerger le génie du lieu (*genius loci*), non pas tant à coups de scalpel découpant la réalité en tranches de raison (démarche cognitive) mais au jet de l'émotion (démarche intuitive) qui inspirera finalement le déroulement d'un récit mixte. Force est de reconnaître que la réalité finit toujours par nous rattraper — et elle le

21 Connu pour ses compositions libres, notamment *Le trésor de la langue*, Radio-Canada (AM015CD), 1989, <http://www.renelussier.com/> juillet 2010.

22 Selon le mot de Régis Debray dans « Qui ne se reconstruit un passé avec les nostalgies de son présent ? », *Un candide en Terre sainte* (2008 : 107).

23 Dans ce cas précis, l'idée de route pour définir le temps était plutôt bien choisie.

fera sans doute encore une fois — mais les fêtes d'anniversaire sont tout de même des moments privilégiés pour rêver sa vie à partir de matériaux que son passage nous a laissés. Ceci dit, nous endossons sans hésitation les paroles concluantes de l'historien Nelles à propos justement des fêtes commémoratives de 1908 :

Art involves wilful deception. The artist creates illusions; the audience suspends disbelief. The Tercentenary of Québec spun an illusion of nation based upon a plausible past. Some found the whole inspiring. Others savoured the parts selectively. [...] Some things could be admired in theatre that could not be admitted politically. [...] It is not that the fantasy ended and history began again. Rather, history, which had been part of this all along, simply continued in a more prosaic way (Nelles 2006: 318-319).

Fut-il vain de chercher une autre vérité en matière de passé, et ce au-delà de la résistance des historiens ? Nous n'en sommes pas si sûrs. Car on ne peut pas nier que la vérité historique mérite d'être revisitée par l'intuition de l'artiste, du créateur qui, parfois, peut lui faire gagner en pertinence. Fernand Dumont nous propose une vision, selon notre propre interprétation, où la part des arts (intuitive) et celle des sciences (cognitive) peuvent enfin se conjuguer à l'unisson, malgré les tensions inhérentes à ces deux rapports au monde diamétralement opposés. « C'est dans cette distance entre deux histoires, dans cette tension aiguë entre le sens comme évènement et le sens comme avènement que l'homme témoigne de sa présence au monde comme il ne l'a jamais fait encore » (Dumont 1971 : 216).

Or, on l'a vu — lors des projections du *Moulin à images* durant l'été 2008 et les suivantes — le défi a été relevé en bonne partie avec succès. À cette première étape, nous avons simplement tenté d'esquisser, à partir du méga-récit qu'est *Le Moulin à images*, une méthode alter/native (naître autrement), de raconter autrement l'histoire de la ville où l'eau du moulin continuera sa course, comme elle l'a fait avant et le fera après nous, et il semble bien que rien ne l'arrêtera. ■

RÉFÉRENCES

- Adorno, Théodore, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
 Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
 Cameron, Christina, « Lord Dufferin contre les Goths et les Vandales », *Cap-aux-Diamants*, vol. 6, été 1986, p. 39-41.
 Caux, Patrick et Bernard Gilbert, *Ex Machina*, Québec, Septentrion et L'instant même, 2007.
 Charest, Rémi, *Robert Lepage, quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même / Ex Machina, 1995.
 Collectif, *Jamestown, Québec, Santa Fe, Three North American Beginnings*, Washington et New York, Smithsonian Books, 2007.
 Commission des biens culturels, *Empreintes et mémoire. L'arrondissement historique du Vieux-Québec*, Québec, Les Publications du Québec, 2007.
 Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Champ libre, [1967] 1971.
 Debray, Régis (dir.), *Les Cahiers de médiologie, une anthologie*, Paris, Éditions du CNRS, 2009.
 Debray, Régis, *Un candide en Terre Sainte*, Paris, Gallimard, 2008.
 Debray, Régis, *À un ami israélien*, Paris, Flammarion, 2010.
 Duberger, Jean, *Grille des pratiques culturelles*, Québec, Septentrion, 1997.
 Dufferin-Carnarvon Correspondence 18774-1878, Toronto, The Champlain Society, vol. XXXIII, 1955.
 Dumont, Fernand, *Le lieu de l'Homme*, Montréal, HMH, 1968.

- Dundjerovic, Aleksandar, *The cinema of Robert Lepage : The poetics of memory*, Londres et New York, Wallflower Press, 2003.
- Fouquet, Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même, 2005.
- Gagnon, François-Marc, *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975.
- Gagnon, François-Marc, « L'implantation de la foi », dans *Le grand héritage : l'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, p. 15-29.
- Halbwachs, Maurice, « La mémoire collective et le temps », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. II, 1947.
- Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001.
- Lacroix, Laurier et François-Marc Gagnon, « La France apportant la foi aux Hurons de la Nouvelle-France : un tableau conservé chez les Ursulines de Québec », *Journal of Canadian Studies*, vol. 18, n° 3, automne 1983 : p. 5-20.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1920.
- Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Paris, Denoël/Gonthier, [1939] 1970.
- Le Corbusier « Trois rappels MM. les Architectes », *L'Esprit Nouveau*, vol. 1, octobre 1920 : p. 95.
- Le Corbusier « Trois rappels MM. les Architectes », *Vers une architecture*. Paris, Les Éditions G. Crès, 1928 : p. 11-20.
- Létourneau, Jocelyn, « Mythsistoires de Losers : introduction au roman historial des Québécois d'héritage canadien-français », *Histoire sociale/ Social History*, vol. 39, n° 77, mai 2006 : p. 157-180.
- Létourneau, Jocelyn, *Le Québec entre son passé et ses passages*, Montréal, Fides, 2010.
- Lévy, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995.
- « Lord Dufferin and Quebec », *Morning Chronicle, Commercial and Shipping Gazette*, lundi 22 novembre 1875, p. 2.
- Gervereau, Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Québec, Septentrion, 2006.
- Lebel, Jean-Marie, *Le Vieux-Québec : guide du promeneur*, 1997.
- Malraux, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, vol. III, Paris, Gallimard, 1946.
- McLuhan, Marshall, Harley Parker et Jacques Barzun, *Le musée non-linéaire, Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Lyon, Aléas, 2008.
- Murphy, Achille, « Les projets d'embellissements de la Ville de Québec proposés par Lord Dufferin en 1875 », *The Journal of Canadian Art History*, vol. I, n° 2, 1974 : p. 18-30.
- Nelles, Henry V., *The Art of Nation-Building, Pageantry and Spectacle at Quebec's Tercentenar*, Toronto, University of Toronto Press, [1999] 2006.
- Noppen, Luc et Lucie K. Morisset, *Québec de roc et de pierres. La capitale en architecture*, Sainte-Foy, Québec, Éditions MultiMondes et Commission de la Capitale Nationale, 1998.
- Tobelem, Jean-Michel, « L'image et les musées », *Champs visuels*, n° 14, avril 2000.
- Tourangeau, Rémi, « Les pageants historiques de scène comme médium du discours idéologique », *Theatre Research in Canada/Recherche théâtrale au Canada*, vol. 15, n° 1, printemps 1994, [En ligne], http://www.lib.unb.ca/texts/tric/bin/getprint.cgi?directory=vol15_1/&filename=tourangeau.htm, consulté en juillet 2010.
- Ville de Québec, *Vieux-Québec, Cap Blanc : Place forte et port de mer*, Les quartiers de Québec, 1989.

PERTURBATIONS DU VIVRE ENSEMBLE ET TROUBLES DE L'ÉNONCIATION

LA DÉNOMINATION « QUÉBÉCOIS DE SOUCHE » DANS UN DÉBAT TÉLÉVISUEL D'INCLUSION

KHADIYATOU LAH FALL

Titulaire de la Chaire CERII, CÉLAT, Université du Québec à Chicoutimi

MOUHAMED LY

Stagiaire post-doctoral CERII, CÉLAT, Université du Québec à Chicoutimi

Les débats télévisuels d'inclusion sur les identités et la diversité sur lesquels portent nos recherches depuis plusieurs années donnent la mesure des changements sociaux qui se produisent et qui s'installent dans la polémique en charriant nos idées reçues, nos prêt-à-penser, nos préjugés et nos louvoisements dans le « politically correct ». Les animateurs de ces débats mettent en scène un « savoir social » sur le « vivre ensemble » et ils tentent, souvent dans l'imprécision, de le faire saisir en prenant en charge les « différences » existantes et les tensions sur ces « différences ». Bien menés, ces débats télévisuels peuvent permettre de faire connaître autant la réalité irréversible de notre diversité que l'obligation démocratique de concourir à l'équilibre de la société. Mal dirigés, ils peuvent figer des stéréotypes, alimenter le rejet de la différence et le conflit des ignorances.

Dans cet article, nous partons de l'étude d'un débat télévisé, « Les mots qui piègent », animé par Pierre Maisonneuve, pour penser les articulations entre troubles de l'énonciation et perturbations du vivre ensemble au Québec. Ce débat télévisuel relativement ancien (2001), nous l'avons choisi parce qu'il a entre autres mérites celui d'attester que presque dix années plus tard, le Québec continue d'être empêtré dans la polémique des dénominations ethniques ainsi que l'illustrent par ailleurs les nombreux mémoires et échanges qui ont eu lieu en 2007, lors des audiences de la Commission Bouchard-Taylor. Après avoir rappelé le malaise social et les événements politiques qui précèdent et alimentent cette émission, nous précisons la notion de « débat télévisuel d'inclusion », en faisant ressortir ses articulations avec divers ordres de récits, autobiographiques et collectifs, perceptibles dans le débat. Une fois posées ces données sociopolitiques et théoriques, nous procéderons à une analyse de corpus basée sur une recension et une interprétation des tensions et des résolutions de ce débat télévisé (acquiescement, reniement, évitement, réajustement, déplacement, prolongement...). Ce travail permettra de dévoiler la manière dont la dénomination ethnique « Québécois de souche » fonde tension et événement discursif, c'est-à-dire provoque une circulation discursive polémique et révèle conjointement des troubles du dire et du vivre-ensemble au Québec.

MOTS DU REJET ET REJET DES MOTS : DE L'IMBROGLIO DES DÉNOMINATIONS ETHNIQUES AU QUÉBEC

La nuit du 30 octobre 1995, le Québec s'approcha à quelques milliers de votes près de l'indépendance mais le « Non » l'emporta par 50,6 % des voix. Le soir de cette défaite, le discours laconique de Jacques Parizeau comporte quelques phrases amères au sujet de « l'argent et des votes ethniques ». Il parle de « Nous », c'est-à-dire les francophones qui avaient voté « Oui » et déclare que ce groupe majoritaire, pour la première fois, n'avait plus peur de l'indépendance politique. Jacques Parizeau fut aussitôt vivement critiqué pour ses commentaires, qu'il reconnut plus tard « malheureux » et méritant la désapprobation avec laquelle ils furent accueillis.

Le 13 décembre 2000, lors des audiences publiques de la Commission des États généraux sur la situation et l'avenir de la langue française, Yves Michaud, député du Parti québécois, tint un discours tout aussi controversé. Il fut question dans sa réaction « d'intolérance zéro », de « rejet » et « d'hostilité » à propos de ceux qui n'ont pas adhéré au projet souverainiste. Le lendemain, 14 décembre, les libéraux de Jean Charest, alors dans l'opposition, qui voient dans la déclaration de Michaud une attaque des communautés ethniques, particulièrement de la communauté juive, soutiennent la motion de blâme proposée par le député libéral Lawrence S. Bergman. La motion secondée par un député péquiste, André Boulerice, fut votée à l'unanimité par l'Assemblée nationale.

Avec ces deux « affaires » (Parizeau et Michaud), la presse québécoise a commencé à porter son attention sur l'imbroglgio des dénominations ethniques, sur la cacophonie des désignations de soi et de l'autre dans l'espace public québécois. Plusieurs journalistes ont ainsi organisé des débats télévisuels autour de ces dénominations ethniques pour exprimer la confusion et le désarroi des commentateurs de la presse devant la multiplicité des critères pour identifier les habitants du Québec, mais aussi pour comprendre les enjeux derrière les tensions suscitées par ces différents modes de renvoi à l'altérité.

Ce sont cette confusion et cet imbroglgio de la dénomination ethnique ainsi que son potentiel à fonder tension et événement discursif qui poussent, en 2001, le journaliste de Radio Canada, Pierre Maisonneuve, dans le cadre de son émission « Maisonneuve à l'écoute », à organiser un débat télévisuel sur le thème des « Mots pièges ».

Le choix des participants dans ce genre de débat n'est jamais aléatoire. Les invités sont au service des préconstruits d'un contrat de parole qui se définit au départ par la confrontation. Il est intéressant de remarquer que dans ce débat, Pierre Maisonneuve a invité surtout des universitaires, des intellectuels, des journalistes, un fonctionnaire du ministère de l'Immigration et des communautés culturelles, bref, des individus qui ont une forte relation avec la production et la circulation des mots et des savoirs¹. À travers cette sélection, Maisonneuve semble avoir mis ce groupe au banc des accusés comme acteurs, créateurs et plateformes de lancement et de dissémination de ces mots porteurs de distorsion du vivre-ensemble.

1 Il s'agit de Marc Angenot, Yakov Rabkin, Jacques Beauchemin, Gretta Chambers, Josée Legault, Franco Nuevo.

LE DÉBAT TÉLÉVISUEL D'INCLUSION : TÉLÉONOMIE, STRATÉGIES ET RÉCITS

Si, comme pour tout débat télévisuel, le débat télévisuel d'inclusion est une pratique conversationnelle à forte portée informative et argumentative, sa spécificité réside dans le fait que l'animateur tente toujours des conciliations, notamment vers la fin de l'exercice, pour ne pas donner aux téléspectateurs et aux participants l'impression que l'exercice discursif a été vain, qu'il a été sans issue et s'est terminé dans les méandres de l'inconsistance. Autrement dit, l'orientation qui prime dans le débat télévisuel d'inclusion est que l'interaction verbale est forcément « finalisée ».

La désignation et la mise en récit d'un inconfort social perçu comme partagé par les différents protagonistes réunis et qui est posé comme un objet de grandes préoccupations pour les uns et les autres, l'échantillonnage de points de vue différents et la recherche de pistes de solution face à cet inconfort social, constituent les trois invariants de la téléonomie du débat télévisuel d'inclusion (Fall, Forget et Vignaux 2005 ; Fall 2011). Il peut donc être lu comme une tentative de dépassement d'une conflictualité sociale pour définir des conditions susceptibles de favoriser le vivre ensemble. En effet, portant sur un enjeu de société, le débat télévisuel d'inclusion se propose de soulever des points litigieux et d'ouvrir une réflexion en s'appuyant sur la dynamique interactionnelle. Ainsi, il ne sert pas uniquement à faire ressortir des idées sur un sujet. C'est une discussion organisée et orientée qui se déploie dans le temps en développant des lieux de polémiques, des registres de problématisation qui sont des ensembles dialogiques appelés à être dépassés vers des enjeux communs. D'où le travail de l'animateur, consistant à encourager différenciation et contradiction, montrant ainsi la complexité d'une situation, tout en suscitant des rapprochements dans le but de valoriser la raison d'être sociale d'un tel type d'interaction.

Moment télévisuel de mise en scène iconique et linguistique des difficultés du vivre ensemble, le débat télévisuel d'inclusion peut être lu comme une mosaïque enchâssée de récits de divers ordres. En effet, l'on peut voir dans la succession temporelle d'actions et de réactions (prologue, tension et mise en intrigue, dénouement) qui jalonnent le débat télévisuel d'inclusion une forme de narration du vivre ensemble (des problèmes à la résolution des problèmes). Ensuite, des récits de vie : itinéraires, vécus, filiations, affiliations, etc. sont actualisés par les participants, comme nous le verrons plus loin. Des récits de vie qui ont généralement une visée persuasive ; ils tendent à attester de la véracité et de la pertinence de faits relatés, présentés ou réfutés par les interactants. Ces récits autobiographiques sont généralement détaillés et des marques linguistiques telles que les embrayeurs, les déictiques et les temps verbaux utilisés, les rendent perceptibles. Enfin, le débat télévisuel d'inclusion capture des récits collectifs qui alimentent la communication et l'intercompréhension entre les participants. Ils sont moins détaillés parce qu'ils découlent le plus souvent de rappels lapidaires, de références sommaires à des moments et à des événements notoires, censés être connus de tous. C'est pourquoi, ces récits collectifs peuvent rendre certaines séquences du débat difficilement intelligibles à un observateur peu au courant de la situation sociale et politique du Québec. Ce dernier butera très souvent sur des ellipses, des vides, des blancs, qu'il lui sera difficile de combler. Ces récits collectifs qui concernent généralement l'identité, l'histoire, les « affaires » — comme celles que nous avons relatées plus haut — donnent à voir les représentations que les participants se font de la société québécoise. Par exemple, dans ce débat, la représentation d'une société québécoise confrontée à un pluralisme et à une difficulté de vivre ce pluralisme est souvent revenue dans les échanges. Les marques d'énonciation subjectives, les jugements de valeur, cèdent généralement la place à une distance plus nette entre le « narrateur » et le « récit »

dans l'actualisation de ces récits collectifs ; il y a une prédominance du « nous » et du « ils » comme marque de la voix du « narrateur », à la place du « je ».

L'INDICIBLE : L'ÉVITEMENT OU LE REFUS DU DIRE

Dans ce débat, une première tension est certes fournie par le titre de l'émission, « Les mots qui piègent », mais la tension de départ qui structure l'interaction, notamment les tours de parole qui constituent le mouvement général de la première partie du débat, est la question posée par Maisonneuve :

Tension

PM : Est-ce [qu'il y a] des mots que vous considérez comme dangereux, des mots qui vous font peur et que vous n'oseriez peut-être pas utiliser, sauf dans l'intimité euh... de votre maison ?

À la suite de cette question qui est naturellement à replacer dans le cadre de la situation (politique, sociale) québécoise au moment d'énonciation, un faisceau d'autres tensions vont émerger, en rapport plus ou moins direct avec la tension de départ parce que la plupart des participants répondent tous « négativement » et ne peuvent, par conséquent, se contenter d'une réponse « fermée ».

Résolutions

GC : [...] je **ne** vois **pas** de mots [...]

JL : [...] **moi non plus**, j'ai **pas** de mots qui me choquent particulièrement [...]

VT : [...] en fait, j'ai pas de mots **moi non plus** [...]

PA : [...] un mot en soi, c'est **neutre** [...]

À la suite des trois premières interventions (à savoir GC, JL et YR), l'animateur, conscient peut-être du fait que la question de départ, en tant que telle, ne peut donner lieu à débats — elle ne génère que des réponses négatives —, intervient au cours de l'intervention d'YR et s'adresse à l'ensemble des participants (*vous* collectif) et non uniquement à YR, comme ce dernier semble le croire :

YR : Oui, moi non plus je n'ai pas de mots qui me font peur.

PM : **Vous êtes d'une prudence excessive ou...**

YR : Non, normalement je le suis pas.

C'est aussi la raison pour laquelle PM, à la suite de l'intervention d'YR, tente de déplacer la tension du débat sur une expression, « exclusion politique », formulée par YR :

YR : [...] dans l'affaire Michaud, par exemple, ce qui était, c'était pas le mot comme qu'il a prononcé [...] c'est le fait qu'il a envoyé un message d'**exclusion politique**, euh... heureusement au Québec on a pas d'exclusion économique.

Nouvelle tension

PM : Bon, donc je retiendrai de vous **exclusion politique**, c'est un mot que... que euh... monsieur Nuovo ?

L'émergence d'une tension ciblée sur une expression précise génère une réponse différente de celles des autres intervenants chez FN.



Résolution

FN : Moi je trouve ça un peu particulier, parce que cette exclusion politique, elle existe, elle est vraie et elle est vraie pour n'importe quelle communauté immigrante et pour n'importe quels immigrants.

Or, on le voit encore, FN ne répond pas vraiment à la question de PM. En effet, la stratégie de PM, que FN ne perçoit pas (ou plus) est la suivante :

- 1) **Tension de départ (PM)** : mots dangereux ? Résolutions (majorité des intervenants) : négatives.
- 2) **Tension reformulée à travers un exemple précis** : « exclusion politique », mot dangereux ?
- 3) **Résolution attendue de FN par PM** : positive.

La question ne porte donc pas, pour le moment, sur l'existence ou non d'une exclusion politique et tout ce qui s'ensuit dans le contexte du Québec, ce que confirme l'intervention de PM qui tente de recentrer le débat sur les mots :



PM : Ça, on pourra [avoir] l'occasion d'en débattre dans ce débat, on peut être exclus ou s'exclure [...]

PM : est-ce qu'il y a quelqu'un qui va me donner... [un mot] monsieur Rabkin a **parlé d'exclusion politique**...



Dans ce premier mouvement général du débat, la réponse de MA se distingue de celles des autres participants. En effet, pour MA, c'est l'intégralité de la tension de départ qui est niée, puisqu'il ne se contente pas de répondre positivement ou négativement ; il déjuge la pertinence de la question :

Résolution

MA : [...] je suis désolé, notre affaire c'est **très peu** une affaire de mots.

Le terme *mot* sera repris à plusieurs reprises dans le discours des participants. D'une part dans les résolutions déjà mentionnées plus haut et qui se situent toutes au début des interventions de chaque participant et d'autre part dans le corps des interventions elles-mêmes. Néanmoins, si l'on considère l'objet de discours **MOT** dans le contexte général du débat, on observe un certain nombre de relations entre cet objet et d'autres éléments qui ne sont pas tous de même nature. Il est possible de dégager les différents aspects associés aux mots, aspects qui peuvent à leur tour faire l'objet d'une « centration ».

Pour GC, l'objet de discours **MOT** est associé à [motif/motivation ; comportement] :

GC : [...] quand je l'entends, c'est une imputation de **motifs** à... euh... des **comportements**... bien définis des autres, d'autres personnes [...] et tout à coup, c'est le **motif** qui est euh... critiqué, pis pas le **comportement** [...]

Pour JL, l'objet de discours mot est associé à [attitude ; contexte ; étiquette ; catégorie ; écoute] :

JL : [...] je pense que c'est l'**attitude** et le **contexte** dans lesquels sont prononcés certains mots qui peuvent troubler [...] C'est justement, non seulement l'imputation de motifs, mais c'est aussi... le nombre incalculable que nous avons d'**étiquettes** et de **catégories** que nous... que nous apposons sur le front des gens [...]

Pour YR, l'objet de discours **MOT** est associé à [exclusion politique] :

YR : [...] dans l'affaire Michaud par exemple, ce qui était, c'était pas le mot comme qu'il a prononcé [...] mais euh... c'est le fait qu'il a envoyé un **message d'exclusion politique** [...]

Pour MA, l'objet de discours mot est associé « négativement » à [mentalité ; tournure d'esprit] :

MA : [...] c'est pas justement le problème de mots, c'est un problème de **mentalité, de tournure d'esprit** [...]

Pour JCG, l'objet de discours **MOT** est associé à [théâtre ; joul ; langage ; écoute] :

JCG : [...] dans les années soixante-dix, lorsqu'on faisait du **théâtre joul**, le **langage** lui-même choquait [...] fondamentalement pour dépasser, pour aller plus loin dans le débat, ben faudrait pas s'arrêter au mot mais **écouter** [...]

Pour JB, l'objet de discours **MOT** est associé à la [difficulté ; peur de nommer] :

JB : C'est que **on a beaucoup de difficulté à... nommer** les choses, **on a peur de les nommer** [...] L'erreur qu'on ne devrait pas faire, c'est d'éviter de nommer ces choses-là.

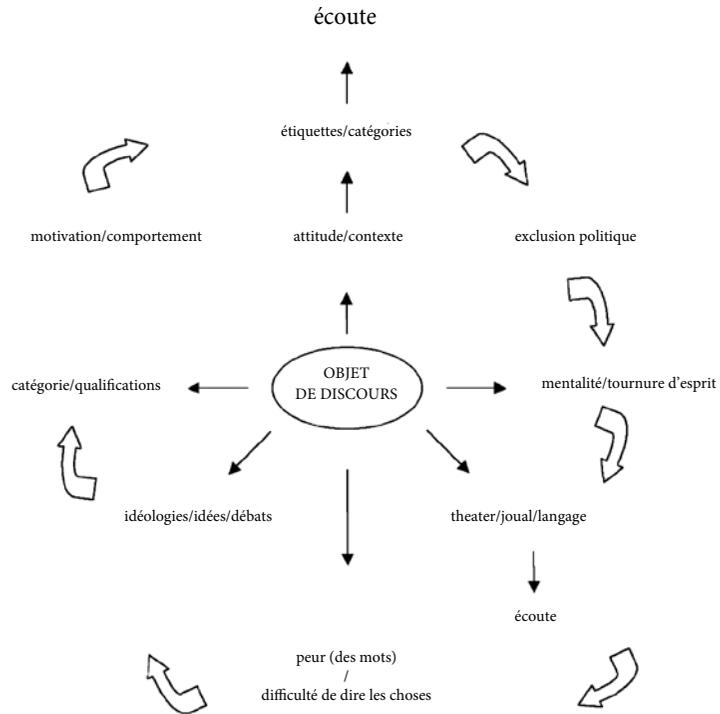
Pour VT, l'objet de discours **MOT** est associé à [idéologie ; idées ; débat] :

VT : [...] ce sont les **idéologies** [...] qu'ont les mots qu'on utilise pour traduire les **idées** qu'on a et malheureusement, au Québec, dans les débats, euh... on va pas tellement loin dans la définition de nos **idées** parce que, bien souvent, on a un débat comme aujourd'hui où on s'empêche de dire des mots et ça fait en sorte que on n'est pas capable de faire éclore les **débats** et pis de... vraiment savoir ce que les gens veulent dire [...] Alors y'a pas de mot comme tel, si y'a pas, on n'est pas capable d'expliquer... **l'idée** qu'y a en arrière.

Pour PA, l'objet de discours **MOT** est associé à [catégorie ; qualification] :

PA : [...] un mot en soi, c'est neutre, on utilise... À moins, à moins que ce soit une insulte ou euh... quelque chose qui est marqué racialement ou avec une **catégorie** qui est insultante et agressant [...]

Le faisceau d'aspects généré par l'objet de discours mot rapporté au contexte (politique, social) du débat sur l'identité et à l'expérience des intervenants peut être, dans cette première partie, schématisé de la manière suivante :



Ce schéma montre que, pour chaque intervenant et d'une manière générale, l'objet de discours mot revêt des « significations » différentes. Cependant, on note deux recoupements entre les intervenants : d'abord entre JL et JCG autour de l'[écoute] et ensuite entre JL et PA autour de [catégorie].

Dans cette première partie du débat, malgré les incitations continues et parfois soutenues du journaliste visant à faire citer à ses invités des « mots pièges », le malaise des intervenants qui se matérialise par des évitements, des déplacements, des refus de dire, etc. est bien sensible. Par exemple, dans l'intervention de GC qui suit, le pronom anaphorique *le* ne renvoie pas à l'occurrence du terme *mots* (au pluriel) actualisé dans l'énoncé de PM, mais à un mot en particulier qui, lui, n'est pas actualisé dans le discours :

PM : [...] Est-ce [qu'il y a] **des mots** que vous considérez comme dangereux, **des mots** qui vous font peur et que vous n'oseriez peut-être pas utiliser ?

GC : Vous allez me demander de... de vous... de **le** prononcer ici "**oui madame**" je ne vois pas de mots, sauf que ce qui... ce qui m'inquiète beaucoup quand je l'entends, c'est une imputation de motifs à... euh... des comportements euh... bien définis des autres, d'autres personnes [...]

On retrouve ce même flou autour du « mot » chez YR :

YB : [...] C'était pas le **mot comme qu'il a prononcé** même si certaines **expressions** effectivement, on se sentait un peu mal, mais euh... c'est le fait qu'il a envoyé un message d'exclusion [...]

De quel mot s'agit-il précisément ? La seconde partie du débat indique qu'il s'agit vraisemblablement de *Québécois de souche*.

« QUÉBÉCOIS DE SOUCHE » : LE MOT DU NON VIVRE ENSEMBLE ?

Alors que dans la première partie du débat, on assistait à une sorte de *brainstorming* autour de l'objet de discours mot, dans la seconde, en revanche, une construction discursive autour des aspects se produit.

La tension de départ de cette deuxième partie est contenue dans l'intervention d'ouverture de PM à partir d'une « représentation du discours autre » (RDA) et d'une question :

PM : [...] je retiendrai **un mot que vous avez souligné qui était le mot, dites-vous, Québécois de souche**, qui peut être interprété... Franco Nuovo ?

FN : Oui.

PM : **Est-ce qu'y a un débat ou est-ce qu'y en a pas ?**

Québécois de souche semble bien être le « mot dangereux » que les intervenants n'osaient pas prononcer dans la première partie du débat, ainsi que nous l'avons souligné plus haut. D'ailleurs, dans ses occurrences précédentes, *Québécois de souche* n'est actualisé que dans les énoncés qui ne relèvent que de « conditions », au sens de Jacobi, par opposition à la tension principale et aux résolutions (Fall et Simeoni 1992). L'on note en effet, à la fois chez MA et JB, que *Québécois de souche* est précédé ou suivi de *par exemple* (*par exemple* Québécois de souche ; Québécois de souche *par exemple*), ce qui confère à ces énoncés un statut d'exemplification ou d'illustration :

MA : [...] *par exemple*, **Québécois de souche** c'est un mot agaçant [...]

JB : [...] alors de parler de **Québécois de souche** *par exemple* ne me semble pas poser un grand problème de manière apriorique au départ [...] mais les **Québécois de souche** ça existe [...]

C'est bien ce mot qui est donc en jeu dans le présent débat et dont PM fait la tension de cette deuxième partie. Cependant, en tant qu'animateur de l'émission, sa position reste neutre puisqu'une précaution oratoire (RDA) lui permet de ne pas « assumer » ce « mot dangereux » :

PM : [...] je retiendrai **un mot que vous avez souligné qui était le mot, dites-vous, Québécois de souche**, qui peut être interprété... Franco Nuovo ?

La tension de départ ainsi posée porte, premièrement sur l'expression Québécois de souche, deuxièmement sur la présence ou l'absence de débat qui entoure l'expression. Il semble qu'à partir du moment où le mot est prononcé on entre dans le vif du sujet, comme les résolutions vont en témoigner. Les résolutions vont osciller entre deux pôles : certains intervenants se focalisent sur la tension proprement dite (débat « québécois de souche ») ; d'autres se centrent soit sur le terme québécois de souche, poursuivant la tension de la première partie portant sur les mots, soit sur la question de l'identité, « aspect » associée à la problématique soulevée par Québécois de souche :

RÉSOLUTIONS SUR LE DÉBAT « QUÉBÉCOIS DE SOUCHE »

FN : Mais moi, je crois, **le débat part tout à fait de là** [...]

VT : Ben moi “est-ce que le Québécois de souche il est mort” moi en fait, ce qu’on a voulu dire, **c’est qu’on voulait pas partir de débat sur ces bases-là** [...]

JB : La vérité, **c’est que dans le débat qui nous divise actuellement, il y a des soupçons, y’a des soupçons**, celui qui se réclame euh... d’être Québécois de souche par exemple s’attire des soupçons [...]

MA : [...] enfin je crois que je préférerais, ne serait-ce que pour la simplicité des choses, encore me dire Canadien que d’être obligé de passer trente ans de ma vie à me demander **si je suis de souche, pas de souche, à moitié de souche, enfin c’est... c’est un débat absurde**.

JL : [...] bien sûr, Madame Trépanier a raison, nous sommes tous des Québécois, euh... **le débat autour du nationalisme ethnique et civique** est pas mal académique [...]

À présent, tous les participants s’accordent sur le fait qu’il y a un débat autour de la notion *Québécois de souche* ; cependant, bien que les réponses soient « affirmatives », il n’en demeure pas moins que chaque intervenant possède son propre point de vue sur les débats tenus. On peut tenter de dresser une échelle graduelle qui part d’une position de refus à une position d’acceptation autour du débat *Québécois de souche*.

MA, dans la lignée de ses premières interventions, refuse qu’un débat s’instaure autour des mots, qui plus est autour de *Québécois de souche* :

MA : Je voudrais pas refaire mon point mais, vous voyez, on est revenus sur la même affaire. C’est... je vous écoute depuis dix minutes là, c’est une manière de penser, **c’est pas des mots, je suis de souche, je suis pas de souche, je suis un peu moins de souche**, notre projet est inclusif, notre... notre nationalisme est ethnique, il est civique, etc. [...]

D’une certaine manière, **MA** refuse de se prêter au « jeu » du débat de l’émission et refuse également que *Québécois de souche* puisse constituer la base des débats qui divisent les politiques (*c’est une manière de penser ; c’est pas des mots, je suis de souche*). Dans cet énoncé qui précède celui cité plus haut, **MA** se démarque des autres intervenants, comme l’usage des pronoms le montrent : *je* par apposition à *vous* (*je voudrais pas refaire mon point ; je vous écoute* marquent une distance vis-à-vis du débat tenu et des autres intervenants ; *vous voyez on est revenus* où *on* exclut **MA**).

VT, quant à elle, reconnaît qu’il y a un débat autour de *Québécois de souche* mais que, ce faisant, le débat est d’emblée biaisé compte tenu de la situation actuelle du Québec (*c’est qu’on voulait pas partir de débat sur ces bases-là ; on a voulu sortir de ces affaires-là, historiques canadiennes-françaises où on renvoie au groupe d’« intellectuels engagés »* auquel elle appartient) ; le débat doit s’instaurer autour de *Québécois* en tant que tel et autour de la notion de *territoire* :

VT : [...] les habitants de ce territoire qu’on appelle Québec sont des **Québécois** et c’est à partir de ça qu’on doit fonder un État, une nation, bon, etc., un État [...]

Ainsi, le débat autour de *Québécois de souche* n’a plus lieu d’être — contrairement à **MA** qui prétend qu’il n’a tout simplement *pas* lieu d’être — et doit être déplacé sur ce qui fait le Québec, ses habitants, qu’ils soient de souche ou non.



Au centre de cette confrontation, on retrouve JL qui tente de replacer le *débat Québécois de souche* dans son contexte d'origine en l'associant à l'expression *nationalisme ethnique et civique* par le biais de deux résolutions :

JL (1) : [...] le débat autour du **nationalisme ethnique et civique** est pas mal académique [...]

JL (2) : [...] c'est un outil politique [...]

JL quant à lui, ne cherche ni à cautionner ce débat ni à le contester, ce que confirme l'énoncé suivant — il s'agit d'une « condition », au sens de Jacobi — qui lui sert à rappeler les faits, semble-t-il, connus de tous :

JL : [...] c'est des... c'est... les fédéralistes aussi se servent de ça pour discréditer le... mouvement souverainiste, etc., etc. [...]

Si JL s'accorde avec VT sur la définition de *Québécois* (*habitants du Québec*), cette définition lui paraît cependant insuffisante, car celle-ci doit aussi inclure la diversité intrinsèque des Québécois. Ainsi, le terme *Québécois* ne doit pas signifier l'uniformisation mais la *diversité* ; c'est à partir de l'argument « sociologique » que JL appuie sa thèse :

JL (1) : [...] mais de dire que nous sommes tous Québécois ça ne fait... ça... ne gomme pas **les réalités sociologiques du Québec** et là je dis bien sociologiques [...]

JL (2) : [...] **alors** nous sommes des Québécois mais nous avons différentes [...] **mais** en tant qu'individu dans une société pluriethnique et diversifiée nous avons une multitude d'identités chacun que nous portons [...]

Dans les deux énoncés, on relèvera l'alternative fournie *mais*. Le dernier énoncé a à la fois une valeur générique (propre à toute société pluriethnique) et une valeur spécifique (le Québec est constitué d'une société pluriethnique) : *en tant qu'individu* et non *en tant que Québécois* (nous : individus dans une société pluriethnique, mais il existe d'autres sociétés de ce type). La double valeur de ce dernier énoncé lui confère une validité qui semble difficilement récusable.

JB, dans son intervention, se centre également sur le *débat Québécois de souche* mais d'une manière différente puisqu'il se centre sur le « politique », à l'inverse de JL qui évacue le politique pour se recentrer sur le sociologique ou de VT qui refuse que le débat politique puisse s'établir à partir de la notion de *Québécois de souche*. Ainsi, l'intervention de JB tente de dépasser les clichés qui subsistent autour du *débat Québécois de souche* en clarifiant les conduites politiques :

JB : Il faut quand même dire une chose, c'est que y'en a un, problème **politique** [...]

L'entreprise de clarification est introduite par le vocable vérité :

JB : [...] **la vérité** c'est que dans le débat qui nous divise actuellement, il y a des **soupons**, y a des **soupons** [...]

Cet énoncé (résolution d'un problème) va se focaliser sur un élément qui est significatif dans les propos de JB, le soupçon ; c'est à partir du soupçon que JB entreprend de « dévoiler la vérité » (condition qui devient une tension en fait par le biais du questionnement et qu'il résout par le « soupçon ») :

JB : [tension créée] Pourquoi présume-t-on spontanément et immédiatement qu'il y a fermeture alors que tous les signes sont là pour nous montrer bien au contraire que le projet souverainiste, pour parler de lui, est un projet euh... dans sa forme inclusif, démocratique et ouvert [résolution]. C'est... **c'est la question du soupçon.**

Ainsi, le *débat Québécois de souche* est réintroduit cette fois dans sa dimension politique.

Sur l'échelle graduelle que nous cherchons à établir à partir des différentes interventions des participants autour de l'acceptation ou non du débat Québécois de souche, FN se place en haut de l'échelle en cautionnant intégralement ce débat :

FN : [...] **je crois, le débat part tout à fait de là** [...]

Alors que JL plaçait le débat autour du sociologique et que JB réinvestissait le politique, FN se tourne vers l'« historique » :

FN : [condition] [...] parce que c'est toujours la **perspective historique** [...]

Cette condition, dans l'intervention de FN, se transforme en tension/résolution :

FN : [...] mais **donc** je crois que c'est toujours cette **perspective historique** que l'on oublie [...]

FN : [...] donc aujourd'hui on semble oublier ça [...]

FN : [...] mais **le... le Québécois de souche, il existe.**

Ce dernier énoncé valide la présence du *débat Québécois de souche*, renforcée par une série de conditions :

FN (1) : [...] **parce que c'est quand même la quête d'indépendance d'un peuple et ce peuple, c'était un peuple qui se tenait pour quoi ? Pour sa culture, pour sa langue.**

FN (2) : [...] **maintenant, qu'y ait une inclusion des autres communautés à ce peuple qui cherche son indépendance, c'est une chose, mais le... le Québécois de souche, il existe.**

FN (3) : [...] **parce qu'y a pas pour... pour un peuple, il n'y a pas un projet plus légitime que se donner une terre et un pays.**

La position de FN s'avère ainsi la plus militante et la plus « tolérante » vis-à-vis du débat Québécois de souche, alors que FN est lui-même issu d'une autre communauté (italienne).

En résumé, l'échelle graduelle (qui va donc du moins au plus) peut se résumer par ce tableau :

2	MA	VT	JL	JB	FN
	--	--	0	+	++
Position	Débat absurde	Débat biaisé	Débat (ou querelles) de partis politiques	Débat politique (le projet souverainiste est inclusif)	Débat historique
Glose	On est « Canadiens »	On est tous « Québécois » (aplanissement de la diversité)	On est tous « Québécois » (le terme inclut une diversité sociologique)	On a le droit de se dire « Québécois de souche » sans signifier l'exclusion.	On est tous « Québécois », mais il y a, parmi les « Québécois », des « Québécois de souche ».

Le problème que pose le terme *Québécois de souche* touche à sa définition (métalinguistique), que les participants ont présente à l'esprit, et à ses connotations. Or il semble que, pour la communauté linguistique québécoise, la définition épilinguistique de *Québécois de souche* soit un amalgame entre la définition métalinguistique et les connotations, d'où le débat incessant autour du terme.

Si l'on s'en tient à la « Liste des noms propres de lieux et des noms d'habitants et adjectifs correspondants » du *Petit Robert*, *Québécois* signifie *les habitants du Québec*, ce qui rejoint la définition donnée par VT plus haut. *Souche*, de son côté, est défini comme une « Personne qui est à l'origine d'une famille, d'une suite de descendants, d'une lignée ». PA pose donc bien le problème : combien de générations faut-il pour pouvoir être qualifié de *Québécois de souche* ? Le *Petit Robert* fait cependant apparaître, dans l'article québécois, une définition spécifique : « Du groupe ethnique et linguistique canadien français composant la majorité de la population Québécoise ». Il semble que cette définition, répandue dans les années 1965 (dixit le *Petit Robert*), ne soit plus valide à l'heure actuelle, d'où l'émergence peut-être de *Québécois de souche* dans les discours pour rappeler cette distinction habitants/origine ethnique et linguistique française.

De sorte que si l'on reprend les énoncés des trois intervenants (GC, JCG, PA), JCG se base sur la définition « linguistique » de *Québécois de souche* et GC s'accorde avec cette définition :

JCG : [...] pis le problème qu'y a, c'est que moi, j'ai pas d'autre pays, j'en ai pas d'autre, je veux dire que vous me disiez souche ou pas souche [...]

JCG : [...] ce que vous pouvez pas refuser, le fait que moi je pars de vers 1650 dans ce coin-là et qu'on remonte [...]

JCG : [...] mais l'idée que on me reproche d'être **Québécois de souche**, j'ai pas d'autre définition de moi-même [...]

JCG : Bien souvent on dit que **le mot est pas correct** [...]

GC : Non, non, **c'est très correct**.

Chez JCG, *souche* implique ici le trait /historicité/, historicité que l'on retrouve dans la définition de *souche* du *Petit Robert*. Ce trait est également cautionné par PA :

PA : On a un magnifique exemple de citoyen [...] qui décide de se définir à partir d'une **histoire**, euh... d'un courant culturel, euh... d'une situation X et Y, et je pense que chaque citoyen est libre d'appartenir à une communauté ou pas, euh... de... de choisir dans l'histoire une appartenance, une identité, **là-dessus, y'a pas de problème** [...]

Au-delà de la définition initiale de *Québécois de souche* (qui repose donc sur le trait /historicité/) se greffent des « connotations politiques ». Dans son intervention, JL aborde le cas des mots et du politique en général, tandis que dans celles de GC et PA, c'est le cas spécifique de *Québécois de souche* qui est abordé. Le terme *Québécois de souche*, dans l'ensemble de ces interventions, est associé d'une part à *exclusion*, d'autre part à *politique* :

GC : Le **terme Québécois de souche** ne devrait... ne devrait pas dire ou inclure l'exclusion [...]

PA : [...] si c'est exclusif de dire **Québécois de souche** [...]

GC : [...] si ça devient politiquement incorrect de parler de **Québécois de souche** [...]

PA : [...] parce que **on... on... on...** définit seulement les gens issus d'un groupe historique précis.

En dehors de l'énoncé de GC qui marque une résolution, les autres propositions « défini-toires » passent par des conditions — Jacobi (*si ; parce que*) — rendant finalement floues les « connotations politiques ». Quoiqu'il en soit, ces différentes interventions semblent parvenir à un consensus sous-jacent : on ne peut bannir l'usage du terme *Québécois de souche* mais celui-ci se justifie dans son acception historique à la condition que cette acception ne serve pas d'argument au politique pour signifier l'exclusion.

Pour défendre leur position, soit par rapport au « débat *Québécois de souche* », soit par rapport au mot *Québécois* et/ou *Québécois de souche* (voir les deux sections précédentes), certains participants se réfèrent à leur identité personnelle et ces détours par l'auto-identification vont constituer autant d'arguments (qui peuvent également être ici considérés comme des *conditions* au sens de Jacobi) dans le développement du discours identitaire. C'est le cas de FN, VT, JCG, MA et JL :

FN : [...] moi, Franco Nuovo, **je suis Québécois et je me sens Québécois**, et je suis né ici même si mes parents ne sont pas nés ici, mais **je ne suis pas Québécois de souche ; il y a une différence**, mais ça ne veut pas dire qu'on n'est pas Québécois.

VT : [...] **moi** la première, je me... quelqu'un... vous me dites, vous êtes **canadienne-française**, ça ne me... vous pourriez me dire que je suis blonde, ça va faire la même chose euh... ça me donne... ça me dit rien [...] Mais ce que je veux dire, c'est que ça ne me définit pas ; c'est moi, je suis Québécoise d'abord et premièrement, et c'est à partir de ça que je... je... je veux travailler à construire un pays qui me ressemble, **mais canadienne-française**, bah !

JCG : [...] ben oui pourtant si vous voulez savoir, je viens de Paris, donc à ce moment-là je pourrais dire [...] **je suis un Parisien**, mais c'est fini depuis bien longtemps [...] mais l'idée **qu'on me reproche d'être Québécois de souche, j'ai pas d'autre définition de moi-même**.

MA : Enfin je crois que je préférerais, ne serait-ce que pour la simplicité des choses, me dire **Canadien** que d'être obligé de passer trente ans de ma vie à me demander si je suis de souche, pas de souche, à moitié de souche.

JL : Bon, alors moi, **je suis une Québécoise d'ascendance française et je vais sortir du placard aujourd'hui, j'ai du sang écossais et oui**, alors nous sommes... nous sommes... écoutez, nous sommes métissés et tout le monde a des identités culturelles, ethniques, appelez-les comme vous voulez.

Cette stratégie argumentative s'actualise, d'une part, par un recours systématique aux formes personnelles (*moi, je, me*) et, d'autre part, par des processus d'identification par rapport au prédicat « être québécois ». Le Québec apparaît dans ces circonstances comme un « melting-pot » par excellence.

CONCLUSION

La désignation « Québécois de souche » est marquée par une fluctuation sémantique qui découle, entre autres, des investissements multiples dont elle fait l'objet (« sociologique », « historique », « politique »...) et qui sont parfois opposés. Par exemple elle est posée, selon les contextes, comme équivalent de « Canadiens français » ou « Canadiens francophones » là

où, dans d'autres situations, elle fonctionne indépendamment de ces deux désignations qui ne sont pas actualisées.

Les cooccurrences fréquentes de « Québécois de souche », c'est-à-dire les objets qui sont sélectionnés dans les discours où il apparaît (« État », « Nation », « nationalisme », « souveraineté », « citoyenneté », « civisme », « communauté », « langue », « culture »), manifestent ou reflètent des enjeux névralgiques de la vie collective tout en étant poreuses à des conceptions antagoniques, ce qui renforce également la « conflictualité » qu'elles portent.

Les controverses, les « affaires » (bévues, polémiques...), les débats de société antérieurs qui conservent les stigmates de ces tensions, constituent aussi une mémoire discursive qui, réactualisée dans le débat (rappels, citations, renvois...), génère des litiges.

« Québécois de souche » est également une expression « émotionnellement » chargée si l'on se réfère à l'actualisation récursive des récits de vie (naissance, origine, parcours migratoire...) qu'elle a fait émerger dans un débat qui s'est révélé être, de par sa composition (« origines » et trajectoires des participants), un tissu de mixité.

« Souche », dans sa conjonction avec l'ethnonyme « Québécois », opère un marquage et un réglage qui réfèrent à un ancrage « ethnicisant » inscrit dans une « corporéité », un lien « organique » originel et figé qui ne « s'ouvre » finalement que par le filtre de la filiation, de l'ascendance : « on peut se sentir "Québécois de souche" mais on ne peut le devenir ».

Si l'ethnonyme « Québécois » n'est pas perçu, en lui-même, comme « excluant » et fait même l'objet de délimitations, d'attributions, de catégorisations, de reformulations plutôt inclusives, il n'en demeure pas moins qu'associé à « souche », il circonscrit l'appartenance dans un enracinement et une allégeance uniques et irréductibles.

Au-delà de cette attache organique et territoriale, ce sont les valeurs d'une communauté autochtone qui sont mises en relief. Même lorsqu'elles ne sont pas ouvertement déclinées comme immuables, se pose la question, dans les termes d'une alternative (imposition ou négociation), de leur redéfinition dans une situation où des individus, des groupes, rejoignent des fondements déjà là.

L'opposition entre valeurs fondatrices et valeurs spécifiques, ou supposées l'être, corrélées à une identité, à un passé, devient incontournable, au même titre que le sort qui doit être réservé à l'héritage...

Il y a dans donc dans ce figement (« Québécois de souche ») une ethnicisation implicite des « rapports sociaux ». L'identité se révèle seulement par l'enracinement et l'origine des sujets. La question de l'appartenance culturelle, culturelle, géographique, etc., est réduite à un sème ethnique.

Si l'on peut dire les « nouveaux Québécois », les « nouveaux francophones », voire les « nouveaux "autochtones" »... l'on admet plus difficilement « les nouveaux Québécois de souche ».

La manière dont l'expression est construite et pensée, les implicites que l'on y infère, sont autant de raisons qui motivent des formes variées d'évitement, de desserrement, de « louvoiment », de recension et de pointage des flottements de sens perceptibles tout au long de ce débat.

L'insécurité révélée par l'énonciation de « Québécois de souche » découle en partie de la manière dont il est identifié comme un terme qui capture et charrie de l'essentialisation et de l'exclusion.

Le fait même que dans ce débat, le non-dit, le soupçon, soient plus porteurs de tensions que ce qui est exprimé, semble attester que les dénominations de soi et de l'autre et les troubles de l'énonciation qui les accompagnent sont des révélateurs profonds d'un malaise social qui perturbe le vivre ensemble. ■

RÉFÉRENCES

- Fall, K., *Diversité et débats télévisuels d'inclusion : les désignants ethniques comme enjeux du vivre ensemble*, Québec, Montréal, Nouvelle Série du Discours social, 2011.
- Fall, K., D. Forget et G. Vignaux, *Construire le sens, dire l'identité. Catégories, frontières, ajustements*, Québec, Paris, Presses de l'université Laval et Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2005.
- Fall, K. et D. Simeoni, « Syntagmatic Dysfluency and Discourse Appropriation : Topic Haze and Notional Tug of War in International Spoken Language », *Semiotic Inquiry*, vol. 12, n° 3, 1992, p. 87-119.
- Rapport Bouchard-Taylor, *Fonder l'avenir. Le temps de la conciliation*, Québec, Bibliothèque et archives nationales du Québec, 2008.

JUDAÏSME HASSIDIQUE ET LAÏCITÉ DANS L'ESPACE PUBLIC À OUTREMONT

PIERRE ANCTIL

Professeur d'histoire, CÉLAT, Université d'Ottawa

Après un questionnement collectif parfois déchirant sur fonds de survie culturelle, la majorité démographique francophone a fait le choix, à la fin des années 1970, d'orienter les immigrants allophones vers l'école publique de langue française. S'est aussi manifestée en corollaire à cette époque la volonté expresse d'ouvrir la société québécoise à de nouvelles formes de diversité, choix qui s'est traduit entre autres par la promotion explicite d'une idéologie interculturelle et par l'élargissement des référents de base de la québécoïté (Anctil 1996). Est ainsi apparu pour la première fois un récit collectif qui cherchait à aller au-delà des balises traditionnelles du devenir historique canadien-français, pour englober des personnes et parfois des collectivités dont l'origine se situait dans un cadre nettement plus vaste. Bon an mal an, des milliers d'immigrants pouvaient revendiquer une appartenance au Québec sans être de langue maternelle française, sans se déclarer d'origine chrétienne et surtout sans devoir partager certaines formes particulières de civilité ou de vouloir vivre collectif déjà établies. Dans le nouveau récit national québécois en émergence, il était dorénavant possible de tolérer une palette identitaire nettement plus étendue et des manifestations culturelles jusque-là inconnues, pour autant que le français soit reconnu comme langue commune et que les frontières demeurent perméables entre les différentes communautés culturelles présentes sur le territoire. Ces conceptions généreuses de la diversité se sont toutefois heurtées dans certains cas à des réalités plus complexes, où se trouvaient posée la question de la laïcité, de l'imperméabilité de certaines collectivités au dialogue et du refus de maintenir ouverts certains canaux de communication sociale. Lors du débat sur l'accommodement raisonnable et en particulier au moment des audiences de la commission Bouchard-Taylor, de nombreux exemples présumés de repli et d'isolement culturel délibéré ont été cités par divers intervenants, qui presque tous mettaient en cause des collectivités juives ou islamiques de tradition orthodoxe.

La plupart de ces dénonciations reposaient sur des informations partiales véhiculées par certains médias montréalais, souvent à partir de reportages incomplets ou présentant des informations fausses¹. On y trouvait par exemple pêle-mêle des propos déformés sur le coût de la nourriture cachère, sur les contraintes de nature religieuse que les pratiquants juifs et musulmans imposeraient aux institutions publiques, ainsi que concernant la localisation de certains lieux de culte. Plusieurs événements d'ampleur limitée ont même été érigés en cas types par des

1 On peut trouver dans le rapport de la commission Bouchard-Taylor une compilation de ces reportages pour la période de mars 2006 à juillet 2007 (Rapport 2008 : 18, 53).

reportages très insistants, au point où ils sont devenus le symbole de la résistance de certaines collectivités fortement religieuses à l'intégration et au changement. Ce fut le cas par exemple en 2006-2007 de l'épisode entourant les vitres extérieures du YMCA du Parc, qu'une communauté hassidique voisine jugeait source d'embarras du fait que l'on pouvait observer depuis la rue des femmes pratiquant la gymnastique. Surtout, concernant les juifs et les musulmans, les médias ont reproduit à satiété et hors contexte des images porteuses de stéréotypes visuels explicites. Dans ces photographies, l'on voit des individus, la plupart du temps des hommes, portant des vêtements inclassables et arborant des couvre-chefs inhabituels. Repris à satiété, ces clichés ont projeté une impression très forte de marginalité et de repli sur soi, alimentant ainsi les pires préjugés au sujet de pratiquants traditionnalistes, souvent des juifs hassidiques habitant les quartiers centraux de la métropole. De telles images ont même fini par convaincre de nombreux observateurs, mal renseignés, que l'ensemble des juifs et des musulmans installés à demeure au Québec étaient des adhérents des courants religieux conservateurs ou ultra-orthodoxes. Au sein de ces collectivités, la plupart des adhérents rejetteraient tout accommodement avec le milieu environnant et prôneraient le maintien d'une forte distance avec la culture dominante. Or la réalité est toute autre. Une fine observation anthropologique montre au contraire que même attachés à des croyances religieuses traditionnalistes, les tenants de ces communautés non chrétiennes adoptent, dans certains contextes, des pratiques et des comportements tout à fait modernes qui se rapprochent de ceux que l'on retrouve au sein de la population majoritaire. Face à certains développements technologiques entre autres, et confrontés à des valeurs de libéralisme politique aujourd'hui très répandues, ils choisissent librement d'adapter leur discours et leur attitude sans pour autant modifier leur récit fondateur. Nous examinerons en particulier sous cet angle le cas des juifs hassidiques de la municipalité d'Outremont, dont la notoriété est devenue très grande depuis quelques années dans les médias francophones et qui constitue en quelque sorte, pour le meilleur et pour le pire, un cas type au sein de la société québécoise.

* * *

Les juifs hassidiques, en plus de leur comportement échappant aux normes sociales en vigueur, présentent une image extérieure qui reste difficile à décoder pour la masse des citoyens. Regroupés dans des quartiers spécifiques de Montréal — et en particulier dans la partie la plus à l'est de l'arrondissement d'Outremont — où ils entrent en contact soutenu avec des populations francophones de tradition catholique, les Pieux offrent au regard une concentration démographique et une densité institutionnelle religieuse peu communes dans un contexte de modernité. Qui plus est, la face visible de leur culture, telle que perçue d'un point de vue exogène, présente une opacité particulière qui peut paraître déroutante au premier abord, ceci en l'absence de récit ou de discours explicatif dirigé vers ceux qui ne font pas partie du groupe. Car, et c'est bien ce qui semble le plus incompréhensible au premier venu, les Juifs de tradition hassidique ne paraissent pas vouloir communiquer avec le milieu ambiant dans lequel ils baignent et donnent l'impression de se refuser à toute explication quant à leur attitude face à la société dominante. Ils vont et viennent selon une logique connue d'eux seuls, apparemment indifférents au jugement de leurs concitoyens, ce qui peut provoquer le trouble au sein d'une société où les valeurs de partage et de civilité figurent très haut dans les priorités communes. Parfois désarmés par un tel silence,

les voisins des Pieux ne peuvent le plus souvent que s'en remettre à des impressions et à des stéréotypes qui, souvent, débouchent sur des perceptions susceptibles d'alimenter la méfiance et l'incompréhension. Dans les sociétés modernes, basées sur une acceptation générale des critères reconnus de vivre-ensemble et où se manifeste un pluralisme sans cesse croissant, cette situation sème le doute quant à la sincérité de ceux qui paraissent se mettre si volontairement à l'écart. Il y a donc là, dans le cas des Pieux, à la fois une difficulté à résoudre sur le plan de l'inclusion et de l'acceptation de la différence, et une impasse à surmonter dans l'ordre d'un récit explicatif illisible ou esquissé seulement en filigrane au milieu du tumulte général de la vie urbaine.

Partons immédiatement à la recherche de la trame historique à l'origine du comportement observé dans le milieu outremontois contemporain. Le mouvement hassidique doit sa naissance à la prédication et au comportement mystique d'un thaumaturge d'origine modeste né en Pologne vers 1700, connu sous le nom d'Israël ben Eliezer. Peu de faits objectifs sont avérés au sujet de sa biographie, sinon que le fondateur insista au cours de sa vie sur la piété, la méditation et la simplicité dans la croyance, en opposition au courant misnagdique dominant au sein du judaïsme qui mettait l'accent sur l'étude savante, l'érudition et l'exégèse biblique. En somme, deux conceptions de la judéité s'affrontaient dans ce cas, dont la première visait à soulager les souffrances ainsi que les difficultés matérielles des gens simples par des interventions mystiques et le recours à l'épanchement affectif, tandis que la seconde envisageait le salut de l'âme surtout par la réflexion et la pensée rationnelle. Israël ben Eliezer attira bientôt à lui des disciples fascinés par son enseignement et ses qualités charismatiques, et leur nombre ne cessa de croître de son vivant. Ces fidèles lui donnèrent bientôt le nom de Baal Shem Tov (le maître du nom divin), ou Besht selon l'acronyme hébraïque, et se déclarèrent ses disciples d'une manière exaltée et admirative de sa piété, d'où leur nom de *Hassidim*, c'est-à-dire les Pieux. La tonalité particulière du hassidisme polonais et son caractère fortement communautaire s'étendirent au cours du XIX^e siècle à de nouvelles régions et furent repris aux générations suivantes par des maîtres qui fondèrent à leur tour de nouvelles écoles autonomes toutes érigées dans l'esprit du créateur du mouvement. Sans jamais abandonner les bases traditionnelles du judaïsme, ni ses ouvrages fondateurs, notamment la lecture attentive du Talmud, les Hassidim en vinrent ainsi à occuper un espace considérable au sein de la mouvance juive est-européenne, en opposition parfois virulente au positionnement de l'élite rabbinique en place. Sans dévier sur le plan doctrinal ou quant aux préceptes et exigences essentielles du judaïsme, les Hassidim n'en offraient pas moins une interprétation divergente de certains devoirs spécifiques de piété et de l'esprit général de la pratique religieuse. Surtout ils se regroupèrent en un réseau dense de maisons de prière et d'académies talmudiques, souvent placées sous l'autorité d'une figure mystique, et qui prirent de forts accents communautaires avec le temps. En une époque marquée par la persécution antisémite et par un dénuement matériel très grand, le hassidisme est-européen attira à lui des masses juives considérables et laissa des traces dans toute la mouvance judaïque jusqu'à aujourd'hui.

Nous trouvons là le récit fondateur du hassidisme, présenté comme une réponse à l'isolement social croissant et à la discrimination parfois violente que subissaient les Juifs au sein de l'Empire russe. Faute de pouvoir agir véritablement sur ces phénomènes de marginalisation imposés depuis l'extérieur, les adeptes du Baal Shem Tov se portèrent vers la sphère mystique et accentuèrent l'intensité de leur pratique religieuse, au point d'en faire le centre de leur existence tant sur le plan affectif que communautaire. En somme, tout dépend de Dieu et chaque geste, même

sans signification doctrinale particulière sur le plan du judaïsme, pouvait être transformé en une quête de la présence divine et en une reconnaissance de l'ascendant du spirituel sur les préoccupations de ce monde. Dans cette prise de position piétiste, on aurait eu peine à trouver un message particulier sur le plan de l'idéologie sociale ou de la lutte politique. Le hassidisme en effet ne cherchait pas à combattre directement l'oppression dont ses membres étaient victimes, en se portant à l'encontre d'une situation objective ou en se projetant dans un univers de significations matérialistes. Plutôt, il tentait de resserrer les liens entre ses adeptes pour les mettre à l'abri, si possible, des exactions les plus graves et pour leur insuffler un sentiment de proximité face aux finalités ultimes de l'existence, soit la fidélité à la loi judaïque et l'attente exaltée de la Jérusalem céleste. Né au sein d'un monde juif traditionnel, dans le sens de prémoderne et de préscientifique, où dominaient l'habitat rural et les occupations commerciales à petite échelle, le hassidisme se porte aujourd'hui avec le même élan religieux mystique à l'assaut des sociétés où sont apparues la démocratie, l'industrialisation et la modernité. Le mouvement porte donc en lui un rejet assez ferme, par ses origines historiques, des mœurs dites contemporaines et maintient le cap sur l'observation la plus stricte des lois mosaïques, même dans un fort contexte de libertés individuelles. De là vient généralement sa couleur souvent fortement conservatrice sur le plan social et sa propension à l'isolement, même au sein des grands ensembles urbains.

Ce rejet apparent de la modernité, source d'étonnement parfois pour ceux qui l'observent de l'extérieur, se note par de nombreux traits et comportements, dont la séparation stricte des sexes dans les activités communautaires et au sein de la famille, la méfiance face aux influences culturelles dites contemporaines et face aux médias de masse, et enfin dans le contrôle social qui s'exerce au sein des groupes eux-mêmes, notamment pour ce qui est du mariage endogame. Les hassidiques ne s'exposent en général pas au vivre-ensemble qui paraît si naturel à la plupart des citoyens, règlent leur existence selon un calendrier rythmé par les fêtes juives et le repos du sabbat, et travaillent au sein de petites entreprises où la pratique stricte du judaïsme ne rencontre aucun obstacle particulier. C'est sans compter la consommation en toutes circonstances de nourriture cachère, l'adhésion à des mouvements sociaux appartenant en propre au hassidisme et le recours à un réseau institutionnel très balisé dans toutes les sphères d'activité humaine. Le discours explicatif interne que proposent les différentes communautés hassidiques présentes à Montréal trouve donc ses racines dans le récit biblique de la création du monde, puis dans les différents épisodes qui constituent la trame des cinq livres de Moïse, aussi appelés *Torah*, mieux connus dans la chrétienté sous le nom de Pentateuque. À partir de ce matériau traditionnel du judaïsme, plusieurs fois commenté et remanié au cours des siècles, les juifs hassidiques composent une narration messianique s'appliquant à l'ère présente, c'est-à-dire où la venue de Dieu est imminente et la nécessité de respecter sa loi d'autant plus impérieuse dans ces circonstances. À ce fonds spirituel immuable du judaïsme, sous son incarnation plusieurs fois millénaire, s'ajoute donc une sensibilité historique beaucoup plus récente enracinée dans la vie polonaise est-européenne, laquelle enseigne de se méfier des diverses incarnations de la modernité, du libéralisme politique et de l'émancipation de l'individu.

Ces positionnements pourraient très bien ne pas être porteurs en eux-mêmes d'une imagerie spécifique, d'autant plus que Dieu ne trouve pas dans le judaïsme à revêtir une incarnation physique ou matérielle particulière. De même qu'il est impossible de prononcer le nom de Dieu, on ne peut le représenter sous une forme quelconque, ni humaine, ni abstraite, ni éthérée.



Inauguration d'une nouvelle torah par la communauté hassidique Belz, rue Jeanne-Mance, quartier Mile-End, Montréal. Photo : Stephen Lapidus, 2010.

La rupture entre le hassidisme et l'image serait ainsi consommée en somme, n'eût été l'attachement intense des adeptes de cette tradition à la période historique qui avait été celle de leur fondateur, le Besht, et au pays dont il était issu, la Pologne. Privés d'une imagerie visuelle judaïque qu'ils auraient partagée avec les juifs des courants plus tournés vers la modernité et bien inscrits dans le milieu nord-américain séculier, les Hassidim ont sacralisé les coutumes et les pratiques sociales les plus prosaïques qui avaient été celles des premiers adeptes de leur interprétation du judaïsme. La manière qu'ont les Pieux de se vêtir — pour les hommes avec de longues redingotes noires et des chapeaux de fourrure —, de manger et de célébrer, leurs gestes et leurs intonations de voix, veulent souvent rappeler un attachement indéfectible aux grandes figures historiques du hassidisme, qui toutes ont vécu dans diverses parties de l'Empire russe et adopté les coutumes les plus courantes du XIX^e siècle est-européen. Jusqu'à la langue patrimoniale des Hassidim, le yiddish, qui dans ses divers dialectes régionaux rappelle le vernaculaire des populations d'origine modeste qui embrassèrent au départ le point de vue mystique du Besht. Ceci n'exclut pas bien sûr certains gestes très visibles dictés par la *Torah*, comme le port pour les hommes de couettes sur le côté du crâne, appelées *peyes*, la construction de cabanes extérieures pour la fête de Souka et le port de phylactères chaque matin. Il reste que la face visible des Pieux évoque en tout point la culture séculière du XIX^e siècle, souvent non juive, des diverses contrées est-européennes dont ils sont originaires.

On se retrouve ainsi devant le paradoxe d'une identité hassidique se réclamant à grands cris de la tradition judaïque la plus exigeante sur le plan des pratiques quotidiennes et liturgiques,

mais dont l'image extérieure, celle qui est offerte aux observateurs indifférenciés, se rattache fermement au contexte historique récent ayant présidé à la diffusion des enseignements du Besht et de ses héritiers principaux. Peut-être faut-il comprendre par là que les conditions concrètes et l'esprit dans lesquels est apparu le hassidisme comptent presque autant aux yeux de ses adeptes que les commandements du judaïsme, identiques sur tous les continents et à travers tous les contextes culturels qu'ait connus l'humanité au cours des trois derniers millénaires. La piété exemplaire des premiers « saints » hassidiques, appelés *tsadikim*², l'impression très forte qu'ils ont laissée dans leur milieu d'appartenance immédiat et leur capacité à transmettre un héritage durable dans un contexte culturel précis, ont donc marqué de manière permanente le hassidisme jusqu'à aujourd'hui. Ceci se vérifie d'autant plus que ce mouvement religieux n'est certes pas unanime dans ses diverses incarnations régionales et historiques, et qu'une différenciation importante s'est imposée peu à peu au sein de cette mouvance à mesure que des « ramifications » nouvelles apparaissaient en Hongrie, en Ukraine ou dans diverses parties de l'Empire russe. Montréal compte au moins une dizaine de groupes distincts, issus de la prédication de personnalités hassidiques actives surtout au XIX^e siècle, et qui vivaient dans des régions européennes parfois géographiquement éloignées les unes des autres. Ils sont d'ailleurs aisément identifiables par des détails vestimentaires, par les dialectes du yiddish et par le fait qu'ils se réunissent pour la prière et la vie sociale en des endroits distincts.

Les Hassidim de Montréal appartiennent à des groupes transnationaux de tailles très variables, certains regroupant plus de cent mille adeptes dans plusieurs pays, d'autres à peine quelques milliers. Des dix groupes présents dans la région montréalaise, cinq constituent plus de 90 % du total et cinq moins de dix pour cent. Après le nom de chaque groupe, nous avons précisé l'origine territoriale.

Les cinq plus nombreux sont, dans l'ordre alphabétique, Belz (Galicie), Loubavitch (Russie), Satmar (Hongrie), Skver (Ukraine) et Tash (Hongrie) ; les autres sont Bobov (Galicie), Brestslav (Podolie), Klausenburg (Transylvanie), Munkacs (Hongrie) et Viznitz (Bucovine) (Bauer 2010 : 219).

* * *

Il reste que, malgré une fidélité exemplaire à la fois au judaïsme et à la tradition ashkénaze européenne d'avant la Shoah, les Hassidim de Montréal ont traversé depuis quelques décennies un processus très profond d'adaptation au monde nord-américain et québécois. Sans modifier d'un iota le récit fondateur sur lequel leur comportement est basé, et sans transformer substantiellement leur image extérieure, les Pieux ont entamé un travail d'adaptation à une société où l'antisémitisme n'est pas une politique d'État et où le recours à la violence physique contre les



Le Centre communautaire des Satmar, séparé par une simple ruelle du YMCA du Parc, rue Saint-Viateur, Montréal. Photo : Pierre Ancitil, 2011.

La façade de l'édifice du YMCA du Parc, avenue du Parc, Montréal. Photo : Pierre Ancitil, 2011.

2 *Tsadik* au singulier.

Juifs, en tant que collectivité constituée, demeure pour l'essentiel impensable. La démocratie, la laïcité, le libéralisme et les droits fondamentaux de la personne ont pesé de tout leur poids sur ces communautés hassidiques transplantées depuis plus de soixante ans en terre québécoise, de même que plus récemment le récit national québécois portant sur la diversité culturelle. Généralement, il est en effet possible de faire remonter à 1941 l'arrivée à Montréal des premiers groupes hassidiques polonais ayant échappé au génocide nazi. Leurs adeptes voyagèrent vers l'est depuis la Pologne dans des conditions très périlleuses, via le chemin de fer transsibérien, puis débarquèrent sur la côte de la Colombie-Britannique après avoir traversé le Pacifique depuis Shanghai ou un port de mer japonais³. Ils traversèrent ensuite tout le Canada pour s'établir à Montréal, où les attendait un petit noyau de pratiquants orthodoxes. Pour l'essentiel toutefois, les Pieux ont commencé à s'établir au Québec après 1948, quand les portes de l'immigration canadienne se sont ouvertes de nouveau au lendemain du deuxième conflit mondial. À part de rares exceptions, comme celle du rabbin Yudel Rosenberg⁴, installé à Montréal avec sa famille vers 1918, le hassidisme québécois demeure un phénomène de l'après-guerre, et dont la présence dans le milieu urbain montréalais ne s'observe vraiment qu'à partir des années 1980. Autre fait déterminant, les Juifs hassidiques d'aujourd'hui sont les survivants de communautés est-européennes beaucoup plus anciennes, décimées pendant l'occupation allemande de la Pologne et de la Russie, et que l'on a tenté de reconstituer en Amérique du Nord ou en Israël après 1948. Il n'y a aucun doute que l'expérience du génocide et de la persécution sous des formes aiguës fait partie de l'héritage historique récent des Hassidim montréalais et colore encore très nettement leur vision d'eux-mêmes et de la société au sein de laquelle ils vivent.

Malgré cela, il suffit d'observer le mode de vie des Pieux pour constater à quel point les ajustements au monde contemporain sont fréquents dans leur comportement quotidien. Bien qu'ils réprouvent le contenu habituel des médias de masse, les Hassidim utilisent couramment des technologies de communication sophistiquées et nombre de groupes ont mis en ligne des sites très alléchants sur le plan de la forme et de l'interactivité, sans jamais délaisser toutefois les enseignements de base de leur mouvement. On se retrouve ainsi en présence de portails audacieux et modernes quant au mode de transmission de l'information, mais proposant un contenu extrêmement traditionnel et des valeurs sociales plus que conservatrices. Ce parti pris se note par exemple dans le fait qu'aucune femme n'apparaît dans les médias hassidiques et qu'on n'y retrouve aucun message à portée strictement séculière. Il en va de même au sein de la vie urbaine où les Pieux peuvent côtoyer, parfois de très près, différents phénomènes sociaux qu'ils réprouvent, mais sans se laisser influencer dans leur attitude générale par ce genre de proximité. De fait, il n'existe pas une seule avancée technologique récente dont les juifs hassidiques n'aient tiré profit d'une manière ou d'une autre, toujours en s'empressant cependant d'en baliser le contenu objectif et la signification symbolique. Il y a longtemps par exemple que les ordinateurs, les téléphones cellulaires et les sites Internet à vocation sociale font partie du quotidien des Hassidim, et ils en font un usage intensif et constant, sauf les jours de sabbat et de fête quand un embargo universel entre en vigueur. Il en

3 Ces événements eurent lieu avant l'attaque japonaise sur Pearl Harbour, le 7 décembre 1941.

4 Voir la biographie du rabbin Rosenberg dans l'ouvrage de Haim-Leib Fuks, *Hundert yor Yidische oun Hebreyshe literatur in Kanade*, Montréal, 1982, traduit par Pierre Anctil, *Cent ans de littérature yiddish et hébraïque au Canada*, Sillery, Septentrion, 2005, p. 357-361.

va de même depuis des décennies pour ce qui est des automobiles, des ouvrages pieux finement imprimés, de la médecine et des voyages au long cours, à condition cependant que les préceptes habituels de séparation des sexes, de la cachérouet et de modestie vestimentaire soient respectés, de même que tout ce qui touche le calendrier judaïque. Les Hassidim n'adhèrent pas nécessairement à la culture scientifique en soi, si cela pouvait signifier par exemple un affaiblissement de leurs croyances religieuses ou l'introduction d'un doute ontologique dans leur système de valeurs, mais ils n'ont aucun scrupule à faire usage à leurs fins d'un outil de communication moderne ou d'une application concrète. Plusieurs grands leaders spirituels hassidiques, dont le *rebbe* Menachem Mendel Schneerson de la secte des Loubavitch, n'ont pas hésité à apparaître de leur vivant sur des plateformes de transmission électronique de l'information, dont *YouTube*, ou y ont été insérés par leurs disciples soucieux de donner à leur message un retentissement plus universel.

Des adaptations particulières au milieu québécois ont aussi été remarquées au cours des dernières années, en plus de celles qui ont trait plus précisément au contexte nord-américain. Ces ajustements donnent aux Pieux qui vivent sur le territoire de l'île de Montréal une identité spécifique par rapport à leurs coreligionnaires vivant dans d'autres localités ou sur d'autres continents. Entre autres, il est possible d'observer au sein des différentes communautés hassidiques québécoises un usage accru du français, notamment dans le vaste milieu scolaire confessionnel qui a été mis sur pied par eux au cours des deux ou trois dernières décennies. Dans ces maisons d'éducation, quatre langues sont couramment enseignées dont, en plus du yiddish et de l'hébreu, deux langues qui ne sont pas considérées comme expressément juives et méritant la même attention pédagogique que les premières, soit le français et l'anglais. Dans ce contexte, où les langues véhiculaires de la judéité se méritent la priorité, l'anglais ne semble pas posséder de statut symbolique supérieur au français. Les témoignages ne manquent pas au sujet du fait que, malgré l'image de repli social et d'immobilisme culturel que projettent les tenants du hassidisme, le français ait gagné en influence au sein des diverses communautés locales, surtout dans le cas où des avantages administratifs et financiers peuvent être obtenus du gouvernement du Québec. Ces avancées ont été répercutées récemment dans une presse plus soucieuse de refléter la situation au sein des diverses communautés hassidiques (Gervais 2010a, 2010b). À tout le moins, l'impression est apparue dans certains milieux pieux qu'une sensibilité accrue au contexte linguistique québécois est utile et nécessaire. Certaines institutions religieuses outremontoises associées au hassidisme affichent d'ailleurs leur raison d'être exclusivement en yiddish et en hébreu, c'est-à-dire sans avoir recours à l'anglais. Plusieurs commerces tenus par des Pieux sur le Plateau Mont-Royal et dans les environs, et qui offrent de la marchandise adaptée au goût et aux exigences religieuses des Hassidim, sont maintenant visités par des clientèles non juives, en particulier un certain nombre de pâtisseries et de petits commerces de détail. Il en va de même de la mixité sociale dans les rues et dans les parcs, sans compter le fait que l'attention médiatique que se sont mérités les juifs hassidiques depuis quelques années a contribué à faire apparaître des porte-parole officiels au sein des diverses communautés, dont à Outremont un organisme fédérateur appelé COHO ou Coalition des organisations hassidiques d'Outremont et qui est présidé par Alex Werzberger⁵.

5 En Yiddish : *Feraynigte haredishe organizatsyes foun Outremont*.

Au moment où ces changements d'attitude étaient constatés de la part des Hassidim, des conflits plus pointus sont apparus entre cette minorité religieuse et une partie de la population francophone d'Outremont. La présence plus insistante de communautés hassidiques dans certains quartiers montréalais oblige en effet les résidents issus d'autres traditions à se questionner sur leur propre identité, dont les parlants français, et à redéfinir les balises sociales établies. L'émergence de contacts plus soutenus, ou à tout le moins d'une présence plus permanente des Pieux dans l'espace social commun, force parfois un repositionnement inattendu du vivre-ensemble et introduit de nouveaux éléments au sein de voisinages bien établis, dont celui d'une présence religieuse qui va parfois au-delà du consensus reconnu. Ces irritants potentiels se mesurent entre autre par la peine que se sont donnés certains élus et certains citoyens pour tenter d'interdire les signes extérieurs manifestes du hassidisme, comme dans le cas récent de l'érouv⁶ ou lorsque des lieux de prières dits illégaux ont été ouverts dans des résidences privées par des petites communautés de Hassidim (Patriquin 2010). La fréquence des rencontres dans des lieux publics, la densité accrue des populations d'allégeance hassidique et certaines manifestations plus visibles de piété, ont attisé parfois un sentiment d'intolérance dont se sont vite saisis les médias. Des enjeux comme le déneigement des rues⁷, la circulation d'autobus scolaires à certains moments de la journée ou des comportements plus exubérants associés à certaines fêtes religieuses sont ainsi vite devenus des sujets discutés partout dans la municipalité et même au-delà. Certaines attitudes d'aversion face à la présence hassidique ont par ailleurs été surtout avancées au nom d'une prise de position laïque radicale, qui exige que l'espace public soit libéré de toute forme de religiosité et le vivre-ensemble soumis à des critères de neutralité stricts. En soi ces notions n'ont rien d'offensant, si ce n'est qu'elles cachent dans certains cas une détestation à peine déguisée du hassidisme ou du judaïsme, et ne s'adressent pas par exemple aux adeptes d'un christianisme pourtant très ouvertement affiché dans les rues d'Outremont, entre autres à l'occasion des fêtes de Noël et du Nouvel An.

* * *

Or plusieurs éléments d'observation anthropologique, ainsi que de nombreuses déclarations faites au cours des ans à Montréal par les tenants du hassidisme, montrent sans l'ombre d'un doute que les Pieux comprennent très bien, sans vouloir s'en prévaloir pour eux-mêmes, les impératifs de la laïcité tels que manifestés au sein d'une société démocratique. De fait, ils ont décodé depuis longtemps que la neutralité de l'État et des intervenants dans le domaine de la santé et des services sociaux leur permet au contraire de préserver dans leur sphère privée un espace de religiosité judaïque intense. Il en va de même de la Charte des droits et des libertés du Canada, et de son équivalent québécois, qui offrent aux Hassidim des garanties en vue d'une pleine expression

6 L'érouv est un espace délimité par une frontière physique, parfois un fil qui court à plusieurs mètres au-dessus du sol, et qui permet aux juifs de se déplacer le jour du sabbat sur un territoire donné tout comme s'ils demeuraient à l'intérieur de leur résidence. Ceci rend possible entre autres de transporter ou de pousser des objets sur la rue sans violer le sabbat.

7 Pour éviter aux juifs hassidiques de devoir déplacer leur voiture le jour du sabbat, l'arrondissement d'Outremont repousse de quelques heures l'enlèvement de la neige dans les zones les plus associées à cette communauté.

de leurs croyances. Sans adhérer pour eux-mêmes à une idéologie légaliste qui préserve et privilégie les choix de l'individu face au collectif, les tenants du hassidisme n'en jouissent pas moins d'avantages qui les mettent pour l'essentiel à l'abri de l'arbitraire et de la discrimination. Ces gains issus de l'affirmation des libertés fondamentales, et qui prennent toute leur importance pour une minorité ayant fait l'expérience historique du génocide, peuvent paraître au-delà de certaines dénégations un bien précieux et un progrès notable par rapport à des époques antérieures. Malgré une distance pratiquée dans les rapports sociaux et une adhésion plutôt tiède au vivre-ensemble, les Pieux sont néanmoins plongés dans un contexte de modernité tout à fait incontournable et dont ils sentent les effets de manière constante. Jour après jour ils utilisent des technologies de communication de pointe, entrent en interaction avec la société québécoise et nord-américaine, et constatent de visu comment vivent leurs voisins non juifs. Les Hassidim ont même appris à se positionner sur le plan des relations publiques et recourent à des stratégies efficaces lorsqu'il est nécessaire pour eux de faire du lobbying politique, comme en témoignent certains articles parus dans la presse récemment⁸.

Malgré tout ce qui s'est écrit sur un ton sensationnaliste à leur sujet dans certains médias, les juifs hassidiques cultivent la bonne entente dans les quartiers où ils sont majoritaires et tendent à développer des liens avec l'extérieur. Il est facile de noter par exemple que le côtoiement entre eux et les personnes d'autres origines est généralement pacifique et que leur comportement dénote un respect de l'autre. La difficulté tient à ce que les Pieux se gardent à l'écart des rapports sociaux les plus courants, surtout lorsqu'il s'agit d'individus n'appartenant pas à leur communauté immédiate, incluant les Juifs perçus comme séculiers, et qu'ils conservent une distance plus grande que la norme face aux tenants d'autres traditions religieuses. Ces attitudes sont souvent comprises à première vue comme étant la marque d'une indifférence coupable ou un manque de politesse élémentaire. Il y a aussi que le port des signes extérieurs de la foi, particulièrement insistant chez les juifs hassidiques, irrite les défenseurs de la laïcité qui y voient parfois un envahissement du religieux dans l'espace public. Ce rappel est particulièrement cuisant pour les populations d'origine catholique qui émergent à peine d'une époque où l'Église dominait les consciences et imposait son enseignement à l'ensemble de la population. Le fait demeure que les francophones ne possèdent pas en général les clés requises pour resituer la présence de communautés hassidiques à Outremont ou ailleurs à Montréal, et qu'ils ont une notion trop différente du vivre-ensemble pour apprécier les raisons d'une mise à l'écart en apparence volontaire de la part des Pieux. Malgré une tolérance accrue à la diversité sous toutes ses formes et une meilleure articulation entre le récit national québécois et les communautés hassidiques, il reste que l'expression d'une croyance religieuse continue de poser des difficultés majeures dans certains cas, surtout si elle ne se rattache pas à la tradition chrétienne. On note cette tendance dans la médiatisation excessive dont les juifs hassidiques ont été l'objet, y compris il y a quelques années lors

8 Le 5 juin 2011, une congrégation hassidique de la rue Hutchison, située dans le Mile-End et appartenant au mouvement Bobov, a ouvert les portes de sa maison de prière afin de convaincre ses voisins non-Juifs du bien-fondé d'une rénovation immobilière soumise à un référendum municipal. Malgré que la consultation n'ait pas donné les résultats escomptés, la visite des lieux n'en constituait pas moins une première pour la communauté et mettait à jour une volonté nouvelle de dialogue avec les autres habitants du quartier (Deglise 2011).

de certaines campagnes de presse négatives (Herman 2008-2009 : 139-166), et dans l'attitude de plusieurs intervenants au moment des audiences de la commission Bouchard-Taylor⁹. Il en va de même à Outremont de certains citoyens qui ont tenu au sujet de la présence hassidique des propos outrageants qui portent toutes les marques d'un discours obsessionnel.

Tout de même, comme pour contrebalancer cette impression insistante au premier abord de refus de communiquer au-delà de la barrière culturelle et religieuse, il est intéressant de remarquer qu'il semble aussi exister un effet de fascination mutuelle entre Juifs hassidiques et francophones. Dans l'agglomération montréalaise, le côtoiement entre les deux ensembles est très prononcé dans le Mile-End et dans la partie est d'Outremont. Il n'existe aucun équivalent à cette situation dans les territoires à majorité anglo-britannique situés plus à l'ouest sur l'île de Montréal. Il en va de même de la petite communauté des juifs hassidiques de Tash qui est entièrement entourée, dans la municipalité surtout rurale de Boisbriand, de populations francophones unilingues. Le témoignage de foi intense que présentent aujourd'hui les Pieux au sortir d'une *yeshiva* ou d'une *beys-medresh*, incluant le port de tenues vestimentaires facilement identifiables, rappelle une époque pas si lointaine où les catholiques canadiens-français se pressaient en grand nombre dans leur propres lieux de culte et s'adressaient à un clergé vêtu de longs vêtements noirs. Vulnérables sur le plan du nombre et assaillis lors d'un passé récent pour n'avoir pas voulu se conformer à des normes dites universelles, Juifs hassidiques et francophones forment des minorités unies symboliquement par une résistance à l'américanisation et à l'anglicisation, ou à tout le moins dont la mémoire collective s'illustre par le rappel de discriminations à caractère historique. D'autre part, l'étalement des symboles catholiques, notamment sous la forme d'édifice monumentaux, est encore très visible à Montréal, et n'a rien à envier à la propension hassidique à meubler le paysage urbain de significations religieuses. Jusqu'à la littérature québécoise contemporaine qui s'est récemment enrichie d'un roman de Miriam Beaudoin (2006), intitulé *Hadassa*, lequel relate le quotidien d'une jeune enseignante francophone travaillant dans une école hassidique pour filles de Montréal¹⁰. Et que dire du succès inespéré en langue française des récits à caractère hassidique publiés par Malka Zipora en 2006, elle-même membre de la communauté satmar, et qui racontent le quotidien d'une famille pieuse à Outremont¹¹. Tout dernièrement, la romancière Abla Farhoud (2011) a même fait paraître une œuvre intitulée *Le sourire de la petite juive*, qui se veut un regard jeté par une écrivaine francophone fictive sur les communautés hassidiques de la rue Hutchison.

Dans nos sociétés démocratiques, le vivre-ensemble intègre une composante laïque qui est rarement remise en question et que sous-tend l'expression des droits fondamentaux, même en l'absence d'une clause légale explicite. Dans la même veine, nos chartes canadienne et québécoise accordent aussi aux individus des privilèges inaliénables et considèrent l'affirmation d'une croyance religieuse comme faisant partie des libertés premières. Les Juifs hassidiques bénéficient de ces notions tout comme les autres citoyens, sauf qu'ils forment aussi des communautés organiques et occupent par

9 Voir à ce sujet les déclarations du Congrès juif québécois : <http://www.cjc.ca/2007/11/07/hearings-present-biased-view-jewish-group-says-quebec-is-welcoming-but-you-wouldnt-get-that-impression-from-the-commission/>.

10 Ce roman s'est mérité en 2007 le Prix des lecteurs France-Québec et le Prix des Collégiens.

11 L'édition originale en langue anglaise a été publiée sous le titre de *Rather Laugh Than Cry : Stories from a Hassidic Household*, Montréal Véhicule Press, 2007.

leur densité de peuplement des espaces territorialement définis et facilement identifiables au sein de certains quartiers. Qui plus est, les Pieux appartiennent à une tradition spirituelle plusieurs fois millénaire et offrent un positionnement doctrinal cohérent et systématique. S'agissant d'eux, l'ouverture interculturelle ne reste pas un phénomène lointain ou un concept abstrait que l'on peut étendre à des situations plus générales, comme par exemple pour ce qui est des « femmes voilées » ou de « l'orthodoxie religieuse » globalement. Ici le vivre-ensemble doit s'enrichir d'une connaissance minimale des traditions de l'autre et d'une volonté de tolérance clairement manifestée, qui souvent passe par un apprentissage plus pragmatique et plus exigeant des grands principes de la démocratie libérale. Il est important de noter à ce sujet d'ailleurs que les grands principes légaux de la société civile moderne trouvent une correspondance intéressante dans un principe talmudique fondamental très ancien, lequel exige que les Juifs respectent dans les pays où ils habitent les lois légitimes en vigueur. Ce précepte formulé sous l'expression araméenne *dina de malkuta dina*¹², rappelle aux juifs hassidiques l'importance qu'il y a pour eux à respecter et à mettre en application les principes essentiels de la démocratie participative.

La présence des communautés hassidiques à Outremont soulève aussi des enjeux importants dans le cadre des discussions ayant cours présentement dans la société québécoise autour de la laïcité. Ce principe soulève en fait la question de l'attitude que l'État doit prendre face aux croyances religieuses en général et surtout face aux citoyens qui affichent ouvertement dans l'espace public un attachement à une tradition spécifique. Dans le cadre d'une société où les chartes canadiennes et québécoises consacrent la liberté d'expression religieuse comme un droit fondamental et inaliénable, un positionnement de laïcité ouverte et de tolérance bienveillante semble la seule voie qui s'offre aux citoyens¹³. Si l'État chemine vers une laïcité toujours plus affirmée dans un contexte légal respectueux des différences, les simples citoyens eux n'ont aucune obligation à cet égard et peuvent conserver dans leur vie privée l'attitude que leur dicte leur conscience. Il en va de même de leur droit de se réunir en communautés constituées autour de pratiques religieuses communes, à condition de maintenir la paix publique et de ne pas s'engager dans des démarches insistantes visant la conversion d'autres individus n'appartenant pas au groupe. Ce droit fondamental permet aux tenants d'une croyance d'obtenir des services gouvernementaux jugés essentiels sans se départir des signes extérieurs de leur foi ou sans être placés dans une situation de fait contraire à leur sensibilité ou à leurs principes religieux. Bien qu'ils représentent un cas plus visible et plus médiatisé, et par là parfois plus difficile à aborder pour certains intervenants, les juifs hassidiques ont droit eux aussi à une juste interprétation de la laïcité ouverte. Plusieurs jugements récents des tribunaux ont confirmé cette interprétation de la liberté d'expression religieuse, dont celui au sujet de l'érouv qui obligeait en 2001 la municipalité d'Outremont à ne plus retirer le fil mis en place par les communautés hassidiques à quelques mètres au-dessus du sol.

Plus important encore, de nombreux organismes et services gouvernementaux de l'arrondissement d'Outremont et des quartiers montréalais avoisinants se sont adaptés à la présence de juifs

12 L'expression rédigée à l'origine en langue araméenne se traduit par : « La loi du pays est la loi ». Elle appartient à un corpus de réflexions légalistes formulées vers le III^e siècle de notre ère et consignées dans le Talmud de Babylone.

13 « Manifeste pour un Québec pluraliste », *Le Devoir*, <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/282309/manifeste-pour-un-quebec-pluraliste>, consulté le 3 février 2010.

hassidiques au sein de leurs clientèles régulières et ont procédé à des ajustements de bon aloi ne nécessitant pas le recours à une cour de justice ou à une interprétation strictement légaliste d'une situation donnée. Plusieurs affaires ont ainsi défrayé la chronique dernièrement, qui sont l'illustration d'une volonté partagée de trouver par les voies normales un terrain d'entente entre les Pieux et leurs voisins, comme par exemple en 2007 lors de l'épisode des vitres givrées au YMCA du Parc. Les Hassidim d'autre part ne forment qu'une petite partie des populations montréalaises qui affichent un attachement à une tradition autre que chrétienne. D'autres communautés de croyants sollicitent à ce sujet l'attention des pouvoirs publics et négocient des arrangements satisfaisants, sans pour autant se mériter une couverture médiatique abusive et une attention démesurée par rapport à leur nombre. Il reste que dans le cas plus particulier des juifs hassidiques d'Outremont, l'État et ses représentants ont une obligation de négociation, de dialogue et d'échange constructif, menant à des ajustements raisonnables là où des enjeux fondamentaux de neutralité et de laïcité ouverte ne sont pas en cause. Il en va de même de tous les citoyens qui résident dans l'arrondissement et partagent l'espace public avec les Pieux. Ceci inclut le devoir de ne pas nourrir les préjugés par des jugements à l'emporte-pièce, ou en véhiculant des informations biaisées au sujet de communautés dont les croyances fondamentales sont en général mal comprises du grand public. De même, les Hassidim — et ils ont commencé à le comprendre — ont tout intérêt à suivre les lignes de force de la démocratie participative et à tenter de communiquer leur récit fondateur par de nouvelles voies, qui restent à inventer. ■

RÉFÉRENCES

- Ancil, Pierre, « La trajectoire interculturelle du Québec : la société distincte vue à travers le prisme de l'immigration », dans André Lapierre, Patricia Smart et Pierre Savard (dir.), *Langues, cultures et valeurs au Canada à l'aube du XXI^e siècle*, Ottawa, Conseil international d'études canadiennes et Carleton University Press, 1996, p. 133 à 154.
- Bauer, Julien, « Les communautés hassidiques de Montréal », dans Pierre Ancil et Ira Robinson (dir.), *Les communautés juives de Montréal, histoire et enjeux contemporains*, Sillery, les Éditions du Septentrion, 2010.
- Beaudoin, Miriam, *Hadassa*, Montréal, Leméac, 2006.
- Deglise, Fabien, « Les portes s'ouvrent, les voisins compatissent », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/ethique-et-religion/324863/les-portes-s-ouvrent-les-voisins-compatissent>, 2011, consulté le 6 juin 2011.
- Farhoud, Abla, *Le sourire de la petite juive*, Montréal, VLB éditeur, 2011.
- Gervais, Lisa-Marie, « Communauté juive orthodoxe. Prête pour le Québec d'aujourd'hui ? », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/312120/communaute-juive-orthodoxe-pretres-pour-le-quebec-d-aujourd-hui>, 2010a, consulté le 1^{er} décembre 2010.
- Gervais, Lisa-Marie, « Communauté juive orthodoxe. Virage à 180° à l'école Belz », *Le Devoir*, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/education/311987/communaute-juive-orthodoxe-virage-a-180-a-l-ecole-belz>, 2010b, consulté le 2 décembre 2010.
- Herman, Dana, « "An Affair to Remember": the Outremont dispute of 1988 », *Canadian Jewish Studies / Études juives au Canada*, vol. 16-17, 2008-2009, p. 139-166.
- Patriquin, Martin, « Outremont's Unholy Mess. A Long-Brewing Fight over Accomodating Hassidim Turns Ugly », *Maclean's*, [En ligne], <http://www2.macleans.ca/tag/pierre-lacerte/>, 2010, consulté le 14 avril 2010.
- Rapport intégral de la commission Bouchard-Taylor, *Fonder l'avenir. Le temps de la réconciliation. Rapport de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodements reliés aux différences culturelles*, Québec, gouvernement du Québec, 2008.
- Zipora, Malka, *Lekhaim ! Chroniques de la vie hassidique à Montréal*, Montréal, Éditions du passage, 2006.

THÉÂTRE DE L'AMÉRICANITÉ

L'INVERSION DU COSMOPOLITISME MODERNE DANS LA PERFORMATIVITÉ CULTURELLE DES AMÉRIQUES

JEAN-FRANÇOIS CÔTÉ

Professeur de sociologie, CÉLAT, Université du Québec à Montréal

J'inscris d'emblée mon propos dans le contexte des « nouvelles études américaines » qui ont entrepris, depuis une vingtaine d'années particulièrement, et par le biais de nombreux ouvrages et d'innombrables articles (de même que dans la formation de deux nouvelles associations internationales), de reconsidérer la signification des Amériques en questionnant leur développement historique – tout autant que présent – en fonction de perspectives transnationales et interdisciplinaires¹. Les défis posés à cette entreprise colossale sont tout aussi redoutables que passionnants, puisqu'ils s'insèrent en particulier dans la visée d'une redéfinition des références symboliques qui ont structuré la culture des Amériques (ou les cultures de l'Amérique) selon une dynamique dont l'originalité, si elle ne fait aucun doute, peine toutefois souvent à obtenir sa pleine et juste reconnaissance, tiraillée qu'elle est entre les épisodes coloniaux, puis nationaux, et enfin contemporains qui la constituent, d'une part, et entre les alternatives impériales, transnationales et cosmopolitiques qui, d'autre part, en situent présentement les formes spécifiques. Une « guerre des images » – pour employer une expression de Serge Gruzinski sur laquelle je reviendrai – se joue sur la scène des Amériques, et cela depuis leur « fondation », et elle ne semble pas prête de s'épuiser aujourd'hui, bien au contraire, puisqu'elle est liée à la facture même de ce que sont ces Amériques, ainsi qu'à la manière dont leur propre « scène » s'est justement définie et redéfinie par rapport aux fluctuations conjoncturelles qui en ont assuré et assumé la « mise en acte », soit ce qu'on peut aussi appeler la *performance*. La « scène inaugurale » des Amériques, si l'on peut dire, est structurée fondamentalement par la *rencontre des cultures* (et ses suites), et c'est ainsi par ce renvoi à la conflictualité des représentations, plus ou moins ouverte, ou plus ou moins ouvertement sublimée, ou encore au contraire complètement refoulée, que l'on peut appréhender sa perception générale, au travers d'une économie où les « archives » de la mémoire se livrent dans un « répertoire » actuel ouvert au travail de l'imagination (pour employer ici des expressions de Diana Taylor (2003), sur lesquelles je reviendrai également). Afin d'entrer rapidement dans le vif du sujet de cette « guerre des images », je proposerai un bref parcours allant d'abord vers un questionnement de l'histoire des Amériques et surtout de sa (ou ses) représentation(s), pour me diriger par la suite vers une exemplification des processus d'hybridation culturelle et de transculturation à l'œuvre au sein des Amériques, afin de

1 Les études auxquelles je me réfère vont par exemple dans le sens de celles qu'on trouve dans Levander et Levine (dir.), *Hemispheric American Studies*, 2007 et Shukla et Tinsman (dir.), *Imagining Our Americas. Toward a Transnational Frame*, 2007, ainsi que Siemerling et Phillips Casteel (dir.), *Canada and its Americas. Transnational Navigations*, 2010. Les associations récemment formées qui mettent de l'avant une telle perspective sont l'*International American Studies Association* et l'*International Association of Inter-American Studies*.

me concentrer enfin sur certains enjeux de la performance culturelle américaine que l'on trouve aujourd'hui, notamment sur la scène théâtrale ; je conclurai très brièvement sur la nécessaire inversion du cosmopolitisme européen moderne à laquelle procèdent toutes les représentations qui interrogent depuis leur fondation et jusqu'à aujourd'hui la signification des Amériques.

Nous verrons ainsi comment la problématique des représentations, à travers le récit ou les images, rencontre dans les Amériques un contexte particulier qui force, pour ainsi dire, son inscription dans le champ de la « performativité », c'est-à-dire dans une théâtralité requise par une mise en acte des significations symboliques dont le but premier est d'en tirer une « efficace » auprès des populations dont la composition est hautement hétérogène. S'il s'agit d'élaborer, à travers tout l'hémisphère, une expression sachant prendre la mesure des situations inouïes provoquées par la rencontre aussi massive de populations étrangères les unes aux autres (et dont les *Relations des jésuites*, en Nouvelle-France, donnent par exemple un aperçu parmi d'autres) – une tâche de *médiation* peu commune – il s'agit tout autant de voir comment ces expressions deviennent des fondements à partir desquels s'élabore toute la suite de l'expression culturelle des Amériques – pour peu que l'on sache bien entendu la percevoir et l'interpréter dans ce sens qu'elle recèle. Ce sens est bel et bien actif alors, et le demeure aujourd'hui, au sein même des transformations qu'il subit à travers l'évolution qui le mène jusqu'à nous, selon une herméneutique dont les principes s'élaborent à travers le parcours même des exigences qui nous sont aujourd'hui posées de savoir comment nous pouvons nous situer par rapport à ce qui constitue notre « condition continentale » – si l'on veut bien voir là le rapport qui lie les sociétés d'ici les unes aux autres, ainsi qu'aux autres sociétés du monde, sur le plan historique autant que sur le plan de l'actualité.

L'HISTOIRE DES AMÉRIQUES : L'AUTORITÉ CULTURELLE ET LE POUVOIR EUROPÉEN DANS L'ÉCRITURE

Je voudrais tout de suite situer le registre de mes préoccupations dans ce que Pierre Legendre a appelé les « montages institutionnels » permettant la structuration d'un ordre symbolique spécifique venant réguler en général les discours, activités et représentations en tous genres d'une société ; lorsque Legendre parle à ce titre d'un « théâtre de la Raison », c'est parce que la rationalité européenne moderne qui s'affirme à partir de la Renaissance établit des principes de représentation par lesquels elle pourra faire apparaître, sur cette scène même de la Raison, tous les objets qu'elle pourra désigner ainsi, marquant au premier chef les individus, dans leur corps et dans leur discours propres, d'un édifice de règles, de dispositifs, d'autorisations et d'interdits permettant de sanctionner les manières – de penser, d'agir, de ressentir, etc. (Legendre 1998). Il est bien entendu hors de mon propos de résumer ici l'œuvre dense et profonde de Legendre, mais j'en retiendrais tout de même deux éléments qui me paraissent susceptibles de mettre en relief la problématique de représentation des, ou dans les, Amériques : en premier lieu, ces montages institutionnels, s'ils correspondent à la reconnaissance de l'édifice de la Raison moderne européenne s'élevant graduellement à partir de la fin du XV^e siècle dans ses prétentions d'universalité (notamment à travers le développement de l'État), correspondent sur le plan anthropologique à la reconnaissance de l'ordre symbolique agissant dans une société, et c'est avec ce regard précisément, qui en relativise la portée universelle, que nous pouvons aujourd'hui l'appréhender (et cela pas tant pour Legendre, en fait, que pour nous-mêmes) ; en deuxième lieu, et en corollaire, ce que l'on peut dire de l'application de ce théâtre de la Raison dans les Amériques

est qu'il s'institue en recouvrant de manière brutale tout ce qui s'oppose à lui, et en cela, la scène de la Raison moderne européenne ne peut être comprise dans sa réalité historique américaine que dans et par son revers obscur, dans ce qu'elle laisse dans l'ombre (de la mort, de la répression et de l'oubli), soit les cultures qui la confrontent et la défient dans sa consistance même. En d'autres mots, et pour joindre ces deux éléments dans l'exigence se posant à partir de là pour comprendre l'édifice culturel qui s'échafaude dans la rencontre et le choc des cultures, c'est que la scène de la Raison ne pourra jamais être tout à fait à l'image des Amériques – ou que les Amériques ne pourront jamais être tout à fait à l'image de l'Europe et de sa rationalité moderne bourgeoise, qui en assume pourtant les nouvelles conditions de représentation à travers le pouvoir qu'elle exerce dans le contexte colonial – et même au-delà. Je dirai pour ma part, et pour faire court, que ce qui est inauguré à ce moment dans les Amériques est bien plutôt, et parce que cela implique la rencontre des cultures, non plus le théâtre de la Raison si cher à Legendre, mais bien le *théâtre de la communication* – sans pouvoir expliciter davantage ici, faut d'espace et de temps, les détails épistémologiques, théoriques et méthodologiques de ce nouveau montage institutionnel, dont la reconnaissance est d'ailleurs toujours en cours présentement.

En effet, c'est à la compréhension de la problématique originale d'une définition de l'identité culturelle propre aux Amériques, et faisant notamment la juste part de l'apport des cultures autochtones à leur constitution, que s'attardent présentement des auteurs comme Enrique Dussel ou Walter Mignolo ; pour ce dernier, et comme il l'a démontré dans des ouvrages tels que *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization* (2006), ou *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (2000), c'est toute l'épistémologie propre à la modernité européenne de la Raison, avec au premier chef sa technologie de l'écriture (et plus largement de la représentation) qui est à remettre en question aujourd'hui, si l'on veut se faire une idée adéquate de ce que sont les Amériques². La « redécouverte » de ce qui est en cause, en effet, sur le plan du savoir historiographique particulièrement, ne peut se faire que par le biais d'une réflexion transdisciplinaire faisant appel aux ressources autant de la sémiotique que de l'anthropologie, autant de l'ethnologie que des études littéraires ou de la sociologie (et, pourrait-on rajouter, des études sur la performance). Et cela rejoint l'idée que l'on se fait justement de l'histoire des Amériques, selon la perspective d'une réflexion sur le travail d'écriture de l'histoire – telle que l'avait saisie par exemple Michel de Certeau lorsqu'il écrivait :

Le réel qui s'inscrit dans le discours historiographique provient des déterminations d'une place. *Dépendance* à l'égard d'un pouvoir établi par ailleurs, *maîtrise* des techniques concernant les stratégies sociales, jeu avec les symboles et les références qui font autorité dans le public, tels sont les rapports effectifs qui semblent caractériser ce lieu d'écriture. (M. de Certeau 1975 : 17).

Remarquant ainsi la « fiction » par laquelle le récit historiographique prend corps, d'un côté, pour marquer comment cette fiction prend appui sur l'actualité qui est le « commencement réel » de l'historiographie, de Certeau nous indique, à la suite de Legendre et de Mignolo, que s'il y a des principes symboliques à l'origine de la représentation, ceux-ci, devons-nous reconnaître, sont

2 Cette perspective développée par Mignolo doit beaucoup aux travaux antérieurs de Dussel, E., *The Invention of the Americas : Eclipse of the Other » and the Myth of Modernity*, 1995.

forcément déplacés aujourd'hui lorsque l'on entreprend de réfléchir à nouveau aux représentations historiographiques – en poursuivant ainsi, mais selon une logique désormais inverse, que l'on a parfois appelée *postcoloniale*, la « guerre des images » dont les Amériques se sont constituées depuis leurs plus lointaines origines. Dans l'ouvrage qu'il signe, portant précisément sur cette question, Serge Gruzinski insiste pour faire correspondre les préoccupations les plus actuelles susceptibles de nous permettre de percevoir à nouveau, et surtout sous un jour ou un éclairage novateur, les enjeux de ces questions, dans le contexte plus précis du Mexique colonial, qui condense en lui seul une série d'enjeux dont le théâtre de la communication nous montre bien que l'*autorité transculturelle* est celle qui permet aujourd'hui de les reconsidérer dans un pouvoir de représentation différent, marquant maintenant l'histoire de notre présence.

Très tôt les ethnies se mélangent, les êtres, les croyances, les comportements se métissent. L'Amérique hispanique devient de la sorte la terre de tous les syncrétismes, le continent de l'hybride et de l'improvisé. Indiens et Blancs, esclaves noirs, mulâtres et métis coexistent dans un climat d'affrontements et d'échanges où sans peine nous pourrions nous reconnaître. Amérique, « chaos de doubles »...

Le choc imprévu et brutal des sociétés et des cultures exacerbe les tensions, multiplie les mises en question, impose à tout moment des choix. Il évoque trop notre monde contemporain en sa version post-moderne pour ne pas susciter la réflexion : sur le sort des cultures vaincues, sur les métissages de toutes sortes, sur la colonisation de l'imaginaire... (Gruzinski 1990 : 18)

Si Gruzinski invoque ici à juste titre le parallèle faisant de la nouvelle compréhension historique des Amériques une question en lien avec notre contexte contemporain, c'est que les éléments principaux qui tenaient la définition des Amériques et d'une bonne partie du monde aujourd'hui ont leur source dans cette origine du « monde moderne » qui s'est affirmée au travers de la formation du « Nouveau Monde », mais dans une perspective coloniale qui n'en permettait pas la reconnaissance véritable, et dont le contexte contemporain appelle cependant le dépassement³. Et c'est à juste titre qu'il met l'accent sur diverses problématiques ainsi que sur certains enjeux cruciaux apparaissant aujourd'hui – faisant rejaillir ainsi des aspects de ce qui se jouait déjà dans la formation des Amériques, comme notre lecture actuelle permet de bien les situer.

Bien des tentatives sont allées dans ce sens ces dernières années, en passant par exemple par le bais de l'étude des « transferts culturels », plus susceptibles de révéler ces processus complexes, aux yeux de Laurier Turgeon et d'autres auteurs regroupés dans un effort de faire en sorte que le récit historiographique soit « déplacé » par rapport aux conventions antérieures le liant à ses assises usuelles (étatiques, nationales ou ethnoculturelles)⁴. On se rend compte très rapidement

3 J'ai abordé certains aspects de cette question, en rapport aux visions des « rapports amoureux » qui transpirent de la lecture des célèbres *Relations des jésuites*, dans « Un érotisme illimité, du Québec au Brésil : autochtones et jésuites dans les Amériques », *Interfaces Brasil/Canada*, vol. 11, 2010a, p. 77-93.

4 Dans l'introduction de l'ouvrage qu'il codirige, il écrit : « Nous voulons d'abord envisager une histoire relationnelle de l'Amérique du Nord – centrée sur les contacts, les métissages et les syncrétismes plutôt que sur les groupes interculturels – et rompre avec une certaine historiographie qui sépare l'Europe de l'Amérique, les Européens des Amérindiens, et qui les étudie comme entités distinctes. Ces catégorisations ethnoculturelles correspondent d'ailleurs à des spécialisations disciplinaires. [...] Nous souhaitons ensuite

toutefois que les considérations en cause dépassent largement le cadre du récit à proprement parler, puisque ce sont autant les représentations sous toutes leurs formes qui sont mises en cause, de même que les pratiques qui entourent la vie culturelle et sociale au sens très large du terme ; Turgeon donne ainsi, en s'appuyant sur les travaux de Gruzinski, l'exemple d'une icône nationale du Mexique, formée dans les temps coloniaux :

Après la période de destruction systématique des idoles indigènes qui a suivi la conquête, apparaît l'imagerie baroque, une forme d'art hybride destinée à favoriser une acculturation progressive. L'image de la *Vierge de Guadalupe* [sic] domine rapidement l'iconographie chrétienne du Mexique. Figure hybride, elle est née d'une combinaison d'éléments allogènes et autochtones : une vierge chrétienne, très connue en Espagne, un indigène à qui elle apparaît dans un sanctuaire préhispanique et une effigie de la vierge imprimée miraculeusement. Nommée par les indigènes « Tonantzin », du nom de l'ancienne déesse-mère, elle ne tarde pas à devenir la patronne de la ville, puis du pays tout entier. Si la Vierge de Guadalupe [sic] rallie avec tant de succès ce monde de plus en plus métissé, c'est sans doute parce qu'elle est, elle-même, une image métissée. (*Ibid.* : 29)

C'est à la faveur d'un contexte bien particulier, soit celui des Amériques où se rencontraient justement dans un croisement inouï toutes sortes de références culturelles, au sein d'une problématique de la colonisation d'où ne sortiraient indemnes ni les cultures autochtones, ni les cultures européennes (pour ne rien dire des cultures africaines, puis asiatiques qui allaient se joindre à ce mouvement), et où les tensions sociales demeuraient tout de même extrêmes, en raison de cet immense entrecroisement des populations s'entrechoquant dans une certaine recherche d'ordre. Le pouvoir colonial, tout en imposant ses vues, ne peut être imperméable à ce qui lui échappe constamment ; le contexte « mexicain » de la Nouvelle-Espagne offre à ce titre un condensé spectaculaire du creuset où s'élaborent ces mises en forme, ces représentations permettant de faire coexister tensions et croisements culturels. Comme le précise Gruzinski, en spécifiant le rôle qu'y joue le développement d'une imagerie baroque :

L'image baroque s'adresse à tous. La guerre des images que les religieux menaient contre les Indiens au XVI^e siècle s'était déplacée ; elle s'exerçait désormais au sein même de la société coloniale en suivant les clivages qui opposaient les milieux dirigeant péninsulaires, créoles, voire indigènes, à l'immense majorité d'une population aux origines mêlées. D'évangéliste, l'image se fit intégratrice. [...] Ainsi s'instaura une nouvelle politique de l'image que rendirent possible le succès d'une stratégie ecclésiastique, l'essor d'un milieu d'artistes et la montée d'une population créole et métissée. C'est entre 1550 et 1650 que se déploya par relais successifs l'image baroque coloniale. Qu'on n'y cherche pas toutefois l'application pure et simple d'un programme théorique, mais plutôt des cheminements multiples qui affleurent dans les sources de manière souvent sporadique et partielle (Gruzinski 1996a : 437 ; 429).

ouvrir le champ interculturel aux études diachroniques. [...] L'étude des transferts culturels dans les sociétés coloniales peut nourrir la réflexion sur le fonctionnement inter-culturel dans le monde contemporain » (Turgeon 1996 : 17-18).

Ajouté à ce complexe problématique de la représentation, il nous faut comprendre ici au surplus la manière par laquelle les représentations se mêlent à la vie sociale à travers tout le contexte colonial. En effet, le récit et l'image dont nous tentons aujourd'hui, à travers leur traitement historiographique et leur interprétation historique (donc *a posteriori*) et historicisée (dans l'effort de contextualisation que l'on y consacre), redoublent en quelque sorte la difficulté de savoir comment ces éléments se *vivaient* alors, au sein d'une population largement analphabète et peu scolarisée. C'est ici que la *mise en acte*, ou ce qu'on peut comprendre comme la *théâtralité* ou la *mise en scène*, prend un relief singulier, là où le récit historique ne s'est pas encore élaboré, et là où les images et représentations doivent acquérir « force de loi », ou encore forcer l'adhésion *in situ*, de manière performative peut-on dire, particulièrement dans le cours du processus de colonisation ; de nouveau, en soulignant ces problèmes vis-à-vis des possibilités de retracer les sources discursives qui meublent la vie sociale, sans toutefois laisser de trace écrite ou visuelle, mais pourtant liées aux exigences pressantes de communication qui ont cours dans ce contexte spécifique des débuts de la colonisation, antérieur à la formation de l'image baroque, Gruzinski précise :

Pour compenser ce déficit et parce que ces expressions non verbales constituent une dimension majeure de leur culture, les envahisseurs multiplient les mises en scène : c'est ainsi que le spectacle des conquérants agenouillés, en prière, celui des messes célébrées sur des autels improvisés, ou celui des processions, servent à « expliquer » l'image chrétienne et à « faire passer » la suprématie du dieu chrétien. Le choix d'un terrain visuel est une constante au moment des premiers contacts et demeurera prédominant dans les premières décennies ; les gigantesques chapelles ouvertes, la symbolique de la voûte, les mystères du théâtre d'évangélisation ; même si, dans tous ces cas, il s'agit de reconstitutions fragmentaires de l'univers occidental qui sont soumises au regard indigène (Gruzinski 1996b : 145).

C'est donc au sein de ce « théâtre de la communication » que deviennent les Amériques que l'on voit s'élaborer des processus culturels fondamentaux qui détermineront dans ce sens la signification de l'expérience culturelle de tout l'hémisphère, en possédant bien entendu dans chaque contexte « local » des résonances spécifiques, liées aux formes d'expressions trouvant leurs contours propres dans la matière brute de la vie sociale, à l'œuvre en chaque occasion dans le façonnement de ses repères symboliques.

HYBRIDATION CULTURELLE ET TRANSCULTURATION : LE THÉÂTRE DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ

J'invoque à cet effet un exemple parfaitement probant du théâtre de la communication sur lequel se sont édifiées les Amériques, en l'empruntant au XVII^e siècle « mexicain » (on excusera l'anachronisme...), pour montrer comment émerge alors une problématique de l'hybridation culturelle et/ou de la transculturation (deux notions qui traduisent selon moi des processus similaires) susceptible de nous instruire sur les effets directs de la guerre des images à l'origine de la culture des Amériques⁵. Cet exemple est celui de Sor Juana Ines de la Cruz (1648-1695), reconnue aujourd'hui comme première dramaturge de la Nouvelle-Espagne (sinon du Nouveau Monde

5 Sur la proximité des concepts de transculturation et d'hybridation, je renvoie à mon article, « From Transculturation to Hybridization : Redefining Culture in the Americas » (2010b : 121 ; 147).

dans son entier), dont la vie et l'œuvre sont marquées par les tensions présentes dans la culture de l'époque. Figure tout à fait remarquable – et déjà fort remarquable – en son temps, Sor Juana continue aujourd'hui d'agir en tant que représentante d'un esprit complètement novateur, au Mexique comme ailleurs (et cela à plusieurs titres : tant dans son parcours de femme que de lettrée, et autant pour ses audaces et prouesses littéraires que pour la répression dont elle fut l'objet par le pouvoir ecclésiastique colonial). Dans une de ses œuvres, notamment, *El divino Narciso*, elle met en scène la rivalité entre *Occident* et *Amérique*, d'un côté, et *Religion* et *Zèle*, d'un autre côté, quatre personnages principaux qui s'affrontent dans une joute oratoire visant à faire reconnaître la véritable nature de la spiritualité présente en terre d'Amérique⁶. L'intérêt que présente cette courte pièce de théâtre est bien entendu situé dans le rapport entre les contenus des représentations divines faisant respectivement autorité dans le contexte aztèque et dans le contexte européen (espagnol), mais l'issue qu'on croirait jouée d'avance dans le triomphe édifiant du christianisme sur le paganisme est fortement troublée en fait par l'ingéniosité de la dramaturge qui en rend une compréhension beaucoup plus complexe et subtile ; d'une part, la scène s'ouvre sur la célébration du dieu aztèque des semences, auquel *Occident* (un galant à la figure aztèque) et *Amérique* (une noble aztèque) vouent une cérémonie, animée par *Musique* (qu'on doit assimiler ici à un personnage aztèque également). Ce dieu des semences – qui n'est toutefois pas nommé dans le contexte, alors qu'il doit bien évidemment être alors connu de tous, acteurs comme spectateurs, en tant qu'une des figures majeures du panthéon polythéiste aztèque – est glorifié en ce temps de l'année, puisque c'est lui qui, en faisant pousser le maïs, permet de produire le « pain quotidien », et que c'est en son nom entre autres que des sacrifices humains sont consentis, dans lesquels le « sang » devient aussi nourriture pour la communauté ; on voit déjà ici toute la proximité qui existe, en dépit de la distance apparente, entre les éléments du corps et du sang divins servant, autant du côté païen que chrétien, de références cardinales de la célébration rituelle de la communauté (*Amérique* dit : « We eat his body, drink his blood, and by this sacred meal are freed and cleansed from all that is profane, and thus, he purifies our soul »). Les déplacements qui sont ici autorisés par Sor Juana vont si loin qu'ils permettent la confusion complète dans les registres théologiques, sur la base d'une argumentation intégrant le dieu des semences aztèque au pouvoir supérieur du dieu chrétien, capable lui de régner à la fois sur les semences, la terre, les conditions climatiques, etc., dans une rhétorique que la rationalisation théologique du christianisme a conquise au fil de sa propre institution monothéiste au travers d'une lutte séculaire contre diverses formes de polythéisme et de paganisme – et tout cela est explicitement joué et dit, montré sinon démontré, dans la pièce de Sor Juana⁷. La théâtralité absolument spectaculaire est d'ailleurs ici

6 On trouve la traduction de ce texte, précédée d'une excellente présentation de Diana Taylor, dans Taylor et Townsend (dir.), *Stages of Conflict. A Critical Anthology of Latin American Theatre and Performance*, 2008, p. 81-93.

7 Commentant cet aspect des choses au sein de la poétique de Sor Juana, à la suite d'autres analystes, Leo Cabranes-Grant précise : « Dario Pucini points out that in the *loa*, Sor Juana manages to suggest that Amerindian religions are, together with Judaism and classical antiquity, a substantial element in the genealogy of the Christian faith. Sor Juana inherits from Catholic humanism this conceptualization of Christ as a transhistorical figure capable of absorbing dissimilar cultural elements. Emilio Bejel argues that *The Divine Narcissus* helped Lezama develop his Neobaroque aesthetic, in which this type of syncretism plays a fundamental role » (Cabranes-Grant 2010 : 472). La référence à l'esthétique du Cubain José Lezama Lima

poussée au point d'une sophistication magistrale – dont le théâtre moderne, chez Shakespeare ou Racine entre autres, sinon toute la représentation moderne, se sont montrés capables, comme l'a montré Foucault avec les *Ménines* de Vélasquez – par une mise en abyme dans laquelle *Religion* se propose d'écrire une pièce, intitulée *Le divin Narcisse*, qui devra être jouée à Madrid, « centre de la foi » et « siège de la majesté catholique », dans laquelle elle mettra en œuvre les déplacements théologiques requis afin de gagner *Occident* et *Amérique* à la cause du christianisme, finalement triomphant ; ce triomphe, toutefois, est d'une facture tout à fait ambivalente, puisque la pièce se conclut sur une scène qui voit sortir tous les protagonistes réunis dans les chants et les danses (forcément aztèques) célébrant... le « vrai dieu des semences ».

On voit donc très bien ici je crois la portée de ce qui se trame derrière le jeu théâtral à l'emblème des Amériques : une série de déplacements dans le contenu des représentations proposées, qui fait en sorte que ni la culture européenne espagnole, ni la culture aztèque, n'en sortiront pour ainsi dire indemnes. Le processus de transculturation qui est à l'œuvre dans ce contexte impose, et cela en dépit des jeux de pouvoir tenant à réaffirmer l'immuabilité des symboles et la permanence des références, des transformations inévitables subies dans le cours de cette reproduction culturelle au sein d'un cadre devant en admettre, et cela souvent malgré lui, les tensions constitutives relatives à ses nouveaux ancrages⁸. Bien entendu, la portée véritable de cette expression ne peut nous apparaître tout à fait franchement que dans le contexte contemporain – quoiqu'elle soit apparue déjà aux autorités ecclésiastiques de l'époque comme des audaces expressives éminemment suspectes et hautement condamnables (et d'ailleurs condamnées), puisque l'impudence de Sor Juana Ines de la Cruz lui vaudra des remontrances définitives la forçant même à répudier finalement elle-même ce fruit de tant d'intelligence et de talent qu'est son œuvre poétique et théâtrale⁹. Mais l'historicité de cette hybridation culturelle dans les représentations autorise aujourd'hui de tout autres dispositions, autant à la mémoire de Sor Juana qu'à l'imagination contemporaine qui s'en réclame.

L'évaluation que l'on fait d'une telle expression contemporaine de la transculturation la situe très clairement à l'enseigne d'une « communication historique » à l'intérieur de laquelle les dimensions esthétique et politique interviennent pour marquer la transition qui s'opère par le

(1910-1976), dans la dernière phrase de la citation, nous indique comment s'établissent des ponts entre le procès de la représentation à l'œuvre dans le contexte colonial des Amériques et la création contemporaine, et cela dans une perspective transnationale – nous y reviendrons dans la dernière section, en abordant l'esthétique de Jesusa Rodriguez dans le contexte mexicain contemporain.

- 8 De nouveau, Cabranes-Grant souligne dans son analyse le processus de transculturation à l'œuvre chez Sor Juana, en écrivant : « By manipulating a common imaginary to represent both America and Europe, Sor Juana opens her text to the possibility of an anthropologic outlook in which cultures may be simultaneously similar and different. Thus the nature of transculturation can be exposed and explored. [...] So the "basic fabric" of Sor Juana's Baroque art... [shows] that cultures, once translocalized, are indeed changeable. Home is not a place but a process of transformation, a mediation between spaces that create a common language, a within. Neither Hispanic or American but both, the Divine Narcissus justifies post-Tridentine Catholic theology, and also marks the conflicted space in which circum-Atlantic performance emerges into literary visibility » (*Ibid.* : 476-477).
- 9 On trouve une excellente biographie de Sor Juana de la Cruz, ainsi que nombre de ses textes originaux, sur le site extraordinaire de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/sorjuana/pcuartonivel.jsp?conten=presentacion

biais des formes de sa réalisation ; que l'on invoque à cet effet les rapports entre le baroque colonial et le néo-baroque contemporain, ou que l'on entende les conflits politiques à travers lesquels se pose la médiation théâtrale, il reste que l'on perçoit tout à fait clairement comment s'établit une filiation culturelle, voire une tradition culturelle, à l'aune de laquelle nous apparaissent les enjeux qui sont *toujours* présents pour la saisie de l'expression américaine – c'est-à-dire pour comprendre la spécificité de ce qui constitue cette expérience du Nouveau Monde à l'intérieur de laquelle s'est jouée, dans une perspective transnationale et d'un bout à l'autre de notre continent, la redéfinition des rapports symboliques structurant son expression propre¹⁰. C'est ce processus conduisant à reconnaître l'importance de la performativité à l'œuvre dans l'activité de représentation qui permet de renouveler le sens des récits et des images impliqués dans l'expression contemporaine des Amériques.

ARCHIVE ET RÉPERTOIRE : PERFORMANCE DE L'EXPRESSION CULTURELLE AMÉRICAINE

La reprise contemporaine de cette figure du passé colonial mexicain sert en effet le propos de la dramaturge mexicaine Jesusa Rodriguez dans une pièce, intitulée *Sor Juana en Almayola* (*Sor Juana in Prison : A Virtual Pageant Play* en traduction anglaise), écrite et jouée en 1995 pour le Canal 40 à Mexico¹¹. Dans cette pièce où elle interprète le rôle titre de Sor Juana, Jesusa Rodriguez met à profit le caractère oppositionnel de la religieuse, mais dans une transposition qui la voit cette fois-ci s'en prendre ouvertement aux pouvoirs de notre temps ; incarcérée à la prison Almayola (centre de détention à sécurité maximum des environs de Mexico, rebaptisé La Palma, dans lequel Mario Aburto Martinez, l'assassin présumé du candidat du PRI en 1994, Luis Donaldo Colosio, purge sa peine de 45 ans de prison), le personnage de *Sor Juana* écrit une lettre à l'ex-président mexicain, Carlos Salinas de Gortari, en réponse à la lettre publique que celui-ci écrivit réellement à l'époque pour se disculper de toute implication dans l'assassinat de Colosio, en impliquant toutefois un gigantesque complot politique au sein de la société mexicaine (dans lequel, naturellement, étaient épargnées les figures réelles du pouvoir – et notamment l'*establishment* du Partido Revolutionario Institucional [PRI], parti au pouvoir pendant 70 ans, avant l'assassinat de Colosio et l'élection subséquente du candidat Vicente Fox, du PAN, soit le Partido de l'Accion Nacional). Dans sa propre lettre qu'elle va envoyer par courriel, *Sor Juana* relie directement Salinas de Gortari à plusieurs noms de l'administration Bush (Cheney, Rumsfeld et... Kissinger y sont entre autres interpellés) et s'en prend ouvertement à l'*establishment* qui fait régner la terreur dans le monde contemporain – sous le couvert, entre autres, de la « guerre au terrorisme » menée sous l'égide d'un « nouvel ordre mondial » ; elle écrit ensuite un sonnet à l'adresse du même Gortari, dénonçant les abus du pouvoir politique mexicain et transnational, avant de recevoir la visite d'autres personnages qui viennent illustrer sa propre

10 Soulignant à cet égard que les rapports entre le baroque et le néo-baroque font intervenir une transformation radicale du *type* de médiation mise en scène (soit l'absence de médiation divine pour l'expression contemporaine, supplantée par le simple *jeu*, ainsi que par les artifices propres à la *technologie*), tel qu'on le retrouve dans les expressions théâtrales de Carlos Fuentes ou de Jesusa Rodriguez, Leo Cabranes-Grant (*Ibid.* : 477, 482) n'en relève pas moins la cohérence de ce que j'appelle ici cette « communication historique » qui en structure la signification d'ensemble.

11 Voir le texte de la pièce dans Taylor et Costantino (dir.), *Holy Terrors. Latin American Women Perform*, 2003, p. 209-226.

situation. Accusée d'avoir écrit une pièce contraire aux normes morales de notre époque, puisqu'elle fait état ouvertement de son homosexualité et de ses propres mœurs beaucoup plus libres et critiques, elle sera condamnée à perpétuité et son œuvre sera bannie – comme l'a été celle de la véritable Sor Juana – au nom du respect de l'ordre répressif de notre temps, non sans que, justement, la mise en abyme de la pièce à laquelle nous assistons révèle précisément une brèche dans cet ordre établi¹².

Cette pièce de Jesusa Rodriguez s'inscrit elle-même dans une longue suite au sein de l'œuvre de cette dramaturge qui est aussi comédienne, metteuse en scène et plus largement, activiste politique et militante féministe et lesbienne, et dont les coups d'éclat se sont poursuivis depuis son entrée sur la scène théâtrale mexicaine au début des années 1980¹³. Le sens et la signification de son œuvre dramaturgique, ainsi que les formes qu'elle lui donne, s'inscrivent résolument dans la perspective postcoloniale qui lui permet de puiser aux archives de la mémoire profonde des Amériques coloniales, afin de travailler un répertoire en vue de performances susceptibles d'agir directement dans la transformation des représentations et des conditions politiques d'existence de la société mexicaine – ou de la société contemporaine au sens large du terme.

Diana Taylor, qui a traduit une partie de l'œuvre de Jesusa Rodriguez et en a produit certaines interprétations analytiques, fournit également le cadre théorique plus large dans lequel nous pouvons envisager une opposition dynamique entre la « mémoire » des archives et l'« imagination » des répertoires ; Taylor insiste en effet pour marquer la distance qui sépare les traces archivistiques d'une culture passée des possibilités de répertoires qui s'offrent aux performances auxquelles ces traces peuvent et doivent donner lieu aujourd'hui, alors qu'elles sont réactivées (Taylor 2003). Pour elle, la mobilisation des éléments mémoriels de la culture des Amériques dans le contexte des performances théâtrales contribue non seulement à transformer les images du passé dans leur actualisation même, mais elle participe tout autant d'une activité politique au sens large du terme, intervenant dans le cadre des débats actuels de nos sociétés qui s'interrogent activement sur les processus transculturels qui les travaillent si intensément. C'est dans ce sens que les études que mène Taylor, ainsi que toute l'activité qu'elle déploie à la direction de l'Hemispheric Institute, basé à la New York University depuis son inauguration en 1998 et voué aux études des rapports entre la performance et la politique, sont à situer dans cette perspective de redéfinition de l'identité des Amériques en fonction d'une perspective transculturelle tablant sur l'interdisciplinarité et sur l'appréhension transnationale des réalités continentales¹⁴. Dans cet esprit, où l'activisme politique fait le lien entre le travail académique et le développement de l'expression artistique, on voit qu'un effort véritable est consenti afin de transformer les conditions de définition de l'identité culturelle de toutes les Amériques, en fonction de la mémoire qu'elles partagent et des conditions d'imagination qu'elles peuvent mettre en œuvre. Je conclus donc très brièvement sur cette idée.

12 On peut visionner une captation vidéographique de cette pièce sur le site du Hemispheric Institute, <http://hidvl.nyu.edu/video/001148708.html>

13 Pour une vision plus étoffée du parcours de Rodriguez, voir notamment Franco (1994 : 159-175) ; voir aussi Rodriguez (2003: 227-230).

14 Sur les différentes activités et la perspective développée par le Hemispheric Institute, affilié à la New York University, voir notamment <http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/>

CONCLUSION : L'INVERSION DU COSMOPOLITISME MODERNE AU SEIN DE L'AMÉRICANITÉ

Le présent contexte postcolonial appelle une réflexion sur la redéfinition des Amériques en tant qu'entité originale, possédant des virtualités symboliques toujours actives sur les plans autant historiques qu'actuels. Ce n'est que dans la reconnaissance de ce contexte spécifique que peut être saisie l'identité continentale américaine – qu'on peut comprendre comme son *américanité*. Celle-ci ne peut advenir à sa reconnaissance d'ensemble que par un effort d'interprétation et de mise en scène et en action, ou en acte, visant à définir la particularité de sa situation sociohistorique en fonction de la problématique initiale de la rencontre des cultures et de ses suites, dans les processus d'hybridation culturelle et de transculturation qui se sont inscrits au sein de tous les contextes coloniaux, nationaux et transnationaux des cultures américaines. Et cet effort d'interprétation s'ouvre sur une perspective que j'appelle, pour ma part, cosmopolitique.

Cette perspective cosmopolitique met en scène la théâtralité des Amériques, comme institutionnalisation de pratiques et de symboles en usage sur le continent, et répondant à une exigence de communication culturelle qui s'oppose jusqu'à un certain point à l'édifice de la Raison tel qu'il a cours dans la société européenne. En cela, le cosmopolitisme américain diffère du cosmopolitisme d'origine européenne moderne, axé sur le développement de la Raison – tel qu'il avait été thématiqué par exemple chez Kant dans son texte *Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique*, datant de 1784. Ce type de cosmopolitisme a en effet atteint ses limites avec le développement de l'État nation fondé sur l'idée d'unité et d'homogénéité des cultures nationales, ce qui dans le contexte des Amériques n'a jamais pu se réaliser conformément à l'idéal des projets européens – eux-mêmes confrontés aujourd'hui, par ailleurs, aux défis de la reconnaissance pluriculturelle de leurs nouvelles constitutions. L'inversion du cosmopolitisme moderne au sein de l'américanité signifie au contraire la redéfinition de l'identité continentale à l'aune d'une transculturation qui trouve écho du côté de repères institutionnels, dont on peut dire que, s'ils manquent toujours dans leur forme unifiée d'entité politique reconnue, ils n'en connaissent pas moins des formes expressives et cognitives issues d'hybridations culturelles marquant aujourd'hui l'enjeu d'une médiation normative de leur ancrage continental. ■

RÉFÉRENCES

- Cabranes-Grant, L., « The Fold of Difference : Performing Baroque and Neobaroque Mexican Identities », dans L. Parkinson Zamora et M. Kaup (dir.), *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 467-486.
- Côté, J.F., « Un érotisme illimité, du Québec au Brésil : autochtones et jésuites dans les Amériques », *Interfaces Brasil/Canada*, vol. 11, 2010a, p. 77-93.
- Côté, J.F., « From Transculturation to Hybridization : Redefining Culture in the Americas », dans Afef Benessaïeh (dir.), *Amériques transculturelles / Transcultural Americas*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010b, p.121-147.
- De Certeau, M., *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- Dussel, E., *The Invention of the Americas : Eclipse of « the Other » and the Myth of Modernity*, New York, Continuum, 1995.
- Franco, J., « A Touch of Evil : Jesusa Rodriguez's Subversive Church », dans D. Taylor et J. Villegas (dir.), *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin America*, Durham, Duke University Press, 1994, p. 159-175.

- Gruzinski, S., *La guerre des images, De Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.
- Gruzinski, S., « Colonisation et guerre des images dans le Mexique colonial (XVI^e – XVII^e siècle) », dans L. Turgeon, D. Delàge et R. Ouellet (dir.), *Transferts culturels et métissages Amérique / Europe XVI^e – XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996a, p. 423-448.
- Gruzinski, S., « Découverte, conquête et communication dans l'Amérique ibérique : avant les mots, au-delà des mots », dans L. Turgeon, D. Delàge et R. Ouellet (dir.), *Transferts culturels et métissages Amérique / Europe XVI^e – XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996b, p. 141-154.
- Legendre, P., *La 90^e conclusion. Étude sur le théâtre de la Raison*, Paris, Fayard, 1998.
- Levander, C. F. et R. S. Levine (dir.), *Hemispheric American Studies*, Piscataway (NJ), Rutgers University Press, 2007.
- Mignolo, W.D., *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- Mignolo, W.D., *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, N.J., Princeton, University Press, 2000.
- Rodriguez, J., « Nahuatlismo : The Aztec Acting Method, Conversation with Diana Taylor », dans D. Taylor et R. Costantino (dir.), *Holy Terrors. Latin American Women Perform*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 227-230.
- Shukla, S. et H. Tinsman (dir.), *Imagining Our Americas, Toward a Transnational Frame*, Durham, Duke University Press, 2007.
- Siemerling, W. et S. Phillips Casteel (dir.), *Canada and its Americas, Transnational Navigations*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2010.
- Taylor, D., *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Taylor, D. et R. Costantino (dir.), *Holy Terrors. Latin American Women Perform*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Taylor, D. et S.J. Townsend (dir.), *Stages of Conflict. A Critical Anthology of Latin American Theatre and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008.
- Turgeon, L., « De l'acculturation aux transferts culturels », dans L. Turgeon, D. Delàge et R. Ouellet (dir.), *Transferts culturels et métissages Amérique / Europe XVI^e – XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 11-32.

RÉSISTER PAR LES IMAGES ET LES MÉDIAS SOCIAUX



ÉMEUTES ET PRODUCTION MONDIALE D'IMAGES EN RÉSONANCE

ALAIN BERTHO

Professeur d'anthropologie, Université de Paris 8

Le temps des émeutes est-il nécessairement celui de la fin des récits collectifs des mobilisations sociales et politiques ? L'hypothèse qui sera ici examinée est que, pour le moins, le temps des émeutes nécessite de repenser la figure collective de ce récit comme sa discursivité.

Le récit collectif est un des enjeux des mobilisations populaires, qu'elles soient sociales ou directement politiques. Il s'agit de mettre sur la révolte des mots, un regard, une subjectivité qui ne soient pas ceux de l'adversaire, de l'État ou de la police.

Maîtrise de la mobilisation mémorielle, maîtrise du récit historique : l'enjeu a été sur-politisé au cours du XX^e siècle. Mais au-delà de ce champ de bataille symbolique explicite, la chanson, le roman, le théâtre, le cinéma ont été les vecteurs de ces récits partagés, commentés, critiqués.

Si la modernité politique a été marquée par la mise en place de dispositifs de représentation, il semble que la logique de cette dernière ait largement débordé l'espace électoral. Mais pour que ces dispositifs aient été subjectivement partagés, deux conditions ont été nécessaires : qu'il y ait du collectif à représenter (un groupe social, le peuple dans son ensemble...) et qu'il y ait un espace de partage culturel et discursif, l'espace public.

Or la généralisation du face-à-face émeutier nous dit la rupture généralisée de ces dispositifs. L'émeute surgit là où il y a rupture d'interlocution et effondrement des dispositifs sociaux et politiques de représentation ainsi que des identités collectives. Comme nous le signale si pertinemment Giorgio Agamben, la « communauté qui vient » est celle des « singularités quelconques » irréprésentables.

Les conséquences de cette rupture sont considérables. Elles touchent aux conditions de la politique comme activité collective. Elles touchent à la possibilité même d'un espace public régi par les échanges discursifs.

Dimension imprévue de la « société du spectacle » depuis longtemps annoncée, l'émeute contemporaine est devenue une écriture visuelle et cette écriture est mondialisée. Tel est l'un des traits singuliers de notre époque où l'image, le numérique et le virtuel ont pris une part plus importante encore que nous ne pensons le savoir.

Cette nouvelle écriture qui s'invente dans la confrontation muette des peuples et des pouvoirs appelle la découverte d'un mode de lecture, d'un mode d'intelligibilité qui lui soit propre. L'exercice est inédit. Il est loin d'être évident.

Nous devons préalablement en établir la nécessité sur deux points. Le premier concerne la modernité de l'émeute et le second la place de l'image dans son mode opératoire contemporain.

AUJOURD'HUI, IL Y A DES ÉMEUTES

J'ai déjà établi ce premier point dans un livre paru en octobre 2009. Depuis sa parution, le rythme des événements s'est accéléré : plus de 500 situations ont été recensées en 2009 (Bertho 2010) dans le monde et plus de 500 entre le 1^{er} janvier et le 31 juin 2010¹. Cette prégnance de l'affrontement direct des personnes et des pouvoirs nous permet d'identifier notre époque comme l'une des séquences qui, tous les demi siècles environ, scandent l'histoire mondiale moderne : fin du XVIII^e siècle, milieu du XIX^e, début du XX^e, années 1960...

Mais contrairement aux séquences précédentes, celle-ci, pourtant vraisemblablement plus massive, est invisible. Chacune des séquences précédentes a été identifiée par les contemporains eux-mêmes dans sa singularité historique : révolutions française et américaine, printemps des peuples (1848), émergence du communisme (1917 et ses suites), « événements » de 1968. Chaque séquence a concerné une aire géographique plus large que la précédente. Les trois premières ont été fondatrices d'une conception de l'État et de la politique. Un cycle a ainsi commencé il y a plus de deux siècles qui s'est clos à la fin du siècle dernier, le cycle de la modernité de l'État et de la politique, cycle de la tension de l'État nation et de la lutte des classes.

Il y a eu, bien sûr, des émeutes et des insurrections en-dehors de ces quatre séquences, mais plus sporadiques, plus partielles, moins fondatrices.

Ce cycle achevé, la séquence que nous vivons s'ouvre sur quelque chose de neuf qui reste assez énigmatique. Cette séquence sera-t-elle fondatrice ? Ce n'est pas, en tout état de cause, la perception qu'en ont ses contemporains au point qu'elle n'est même pas identifiée dans sa singularité et sa mondialité. L'époque n'a pas encore trouvé les mots pour identifier les situations qui se multiplient.

Ni insurrections, ni révolutions, ces situations sont toujours perçues comme des perturbations de l'ordre existant et le plus souvent nommées au travers des forces de police chargées de rétablir l'ordre en question : forces anti-émeutes, *riot police*, forces *anti-sommossa* ou *anti-motin*, chaque langue a ainsi ouvert un petit registre lexical. On y trouve pêle-mêle violence urbaine, *unrest*, *Krawalle*, *disturbios*, *clashes*, *enfrentamiento*...

Certes, la variété des situations nationales et des circonstances dans lesquelles l'émeute se déclenche ne favorise pas la vision d'ensemble et la conceptualisation, même si quelques lignes de force s'affirment au fil des ans. On y trouvera, entre autres, la mort d'un jeune dans laquelle la responsabilité des forces de police ou des pouvoirs publics semble impliquée. Cet élément déclencheur est aujourd'hui commun à nombre de pays sur tous les continents.

On y trouve aussi les émeutes « de l'électricité » déclenchées par les coupures répétées du courant électrique dans les quartiers populaires en Amérique Latine, en Afrique ou en Asie, des émeutes liées aux problèmes de logement et aux politiques publiques en direction des bidonvilles, des émeutes liées aux élections. On rencontre un nombre grandissant d'émeutes ouvrières en Asie (Chine, Corée, Bangladesh...), en Afrique, mais aussi en Europe.

La question de l'unité du phénomène est donc bien posée. Si cette unité n'est pas directement perceptible au travers de la diversité des situations, elle l'est au travers de la nouveauté du répertoire de l'émeute, de son mode opératoire.

1 Un relevé quotidien alimente une base de données en ligne depuis 2007 : <http://berthoalain.wordpress.com/documents/>

LE RÉPERTOIRE COMME LANGAGE DE L'ÉMEUTE

De Montréal à la Chine, de la banlieue française à la Grèce, de l'Italie à l'Iran ou à l'Algérie, ces émeutes se ressemblent toutes dans leur mode opératoire, dans les images qu'elles produisent et dans la gestion de ces images par nombre de leurs acteurs.

Le spectacle est saisissant. Quiconque se laisse défier par un test à l'aveugle sur des images muettes se laissera surprendre. D'où surgit cette silhouette encagoulée (« encapuchada » dira-t-on en Amérique latine ou en Espagne), la pierre à la main, sur fond de fumée et d'incendie urbain ? De Villiers-Le-Bel ? De Srinagar ? De Jérusalem-Est ? De Santiago du Chili ? De Bursa en Turquie ? De Souzhou ? Le nouveau langage du corps insurgé semble universel. Il ne ressemble en rien à celui de Gavroche sur les barricades du XIX^e siècle parisien ou à celui des barricades du Quartier latin en mai 1968. Car le cycle qui va du XVIII^e à la fin du XX^e siècle avait lui-même son répertoire, récurrent d'une séquence à l'autre. Et ce répertoire n'est plus : les affrontements du Quartier latin en 1968 ressemblaient plus à ceux de février 1848 qu'à ceux d'octobre-novembre 2005 dans les banlieues françaises.

Nous vivons l'époque des incendies de voitures sporadiques, des groupes mobiles, des jets de pierres, des cagoules et des blocages. La ville n'est plus un territoire à conquérir et à défendre de façon quasiment militaire mais un espace à investir, un système de circulation et d'échange à bloquer. Les lieux de pouvoir ne sont plus les cibles d'un assaut conquérant et central : ce sont les symboles de la « violence légitime » et notamment les commissariats de police qui sont la cible d'assauts destructeurs à Wengan (Chine) comme à Oran (Algérie), à Anderlecht (Belgique) comme à Salliquetto (Argentine).

C'est notamment leur rapport au pouvoir et à l'État que les émeutiers révèlent au travers de leurs actes. À l'époque des insurrections conquérantes a succédé une posture de face-à-face apparemment plus statique. Même lorsque les émeutes mettent en cause un gouvernement comme en Iran ou en Thaïlande, voire permettent le renversement du pouvoir et son remplacement comme à Madagascar ou au Kirghizistan, la rue reste aux portes des palais et des ministères, laissant aux politiques la responsabilité d'un coup d'État qui ne lui appartient plus.

Cette extériorité politique va de pair avec un fréquent silence des acteurs. La rupture de l'interlocution avec les pouvoirs publics faisant le plus souvent partie des facteurs déclenchants, c'est l'émeute alors qui parle en lieu et place des slogans oubliés. Nous faisons donc l'hypothèse que loin d'être des « violences aveugles », ces émeutes sont des récits ou des énoncés non discursifs de la colère, de la souffrance et de la violence subie.

VOIR EST UN ACTE (RENÉ MAGRITTE)

Or, aujourd'hui, la production d'image fait partie intégrante du répertoire de nombre de ces émeutes. Au point que l'on peut se demander si certains éléments du répertoire ne sont pas déterminés par la production d'images qu'ils génèrent. L'incendie de voiture la nuit est assez significatif de ce point de vue. On le retrouve en photos sur de nombreux blogs en octobre-novembre 2005 en France. Depuis lors, le développement de l'usage des plateformes de mise en ligne amateurs que sont Youtube et Dailymotion a donné à cette pratique une dimension tout à fait inattendue.

La mise en ligne de mini-clips est souvent devenue un prolongement naturel de l'action émeutière contemporaine qu'elle relaie, en image et comme image, sur le réseau mondial, créant ainsi entre les situations des effets de résonance.

Cette production d'images est un défi pour l'anthropologue. Il en circule des centaines sur le Net, visionnée quelques dizaines ou quelques centaines de milliers de fois, reprises, commentées, mises sur Facebook, relayées maintenant sur Twitter... Il va de soi que nous ne connaissons rien de leurs auteurs. Anonymes et volontairement muets, nous n'en ferons aucune sociologie. Nous n'en connaissons pas les motivations. Le plus souvent, nous ne savons rien des circonstances singulières de leur présence et de la prise de vue. Nous n'avons que l'image comme répercussion publique d'une vision, d'une subjectivité sur l'événement, sur la place de l'acteur, sur son regard sur les actes.

C'est cette production qui fait l'objet de la recherche ici présentée. Elle commence par une véritable chasse sur Internet qui est parfois une sorte de course contre la montre : certaines images restent peu de temps en ligne. Il faut donc au plus vite les télécharger et les répertorier.

Que faire de ce matériau ? Avant tout commentaire, voire avant toute tentative d'interprétation, il nous faut tenter d'être dans sa présentation. Ce qu'il nous livre de plus précieux est sans doute son épistémè implicite. C'est elle que Michel Foucault va traquer dans la composition des *Ménines* de Vélasquez (Foucault 1966 : chapitre 1, « Les suivantes »). C'est ce qui fait dire à René Magritte, son interlocuteur occasionnel, que « l'art de peindre est un art de penser » (2009 : 273).

S'il ne s'agit pas ici de peinture, il s'agit bien d'un regard, d'un regard construit et pensé.

De ce regard, il nous faut identifier deux dimensions :

- Quel est l'œil qui nous est ici prêté ? Quel est le champ et quel est le hors-champ ? Où est cet œil et que regarde-t-il ? Qu'est-ce qu'il ne nous montre pas ? De la lecture de l'image découle l'identification de la posture et du regard porté sur l'événement
- Qu'est-ce que ce regard nous dit de l'événement ? Au-delà des éléments purement factuels, c'est-à-dire les bribes de répertoire que l'image a pu saisir, ce qui nous intéresse ici c'est l'image comme fabrique de l'événement et donc comme élément actif de ce répertoire.

Nous avons en effet une variété de regards qui renvoient à quelques grands types de scénarisation, de la mise en scène épique au regard froid porté sur la banalité de l'affrontement.

L'HÉROÏSATION DU COLLECTIF

Commençons par la scénarisation la plus traditionnelle, celle de la mise en scène épique ou dramatique de l'événement. C'est un peu la plus attendue car c'est ce type de scénarisation que nous avons eu l'occasion de voir sur des événements passés, soit au travers de documentaires militants, soit au travers de fictions pour les événements les plus anciens, de la *Marseillaise* d'Abel Gance à l'escalier d'Odessa filmé par Eisenstein.

Ces scénarisations sont souvent militantes : elles tiennent sur l'événement un propos explicite avec commentaires, ou simplement implicite : énoncé de revendications, dénonciation de la répression, justification de la révolte. Elles sont souvent accompagnées de musique et mobilisent des images qui peuvent ne pas être des images amateurs mais des reprises d'images professionnelles glanées sur le Net.

On en trouve des exemples dans des pays très différents : à Sidi Ifni au Maroc lors de la répression féroce en juin et août 2008², à Redeyef en Tunisie lors du violent conflit des mines de Gafsa

2 <http://www.youtube.com/watch?v=boZofXdv33k>

<http://www.youtube.com/watch?v=hW6ustt5KtQ>

d'avril à juin 2008³, à Téhéran après les élections en juin 2009 avec en fond musical la chanson chilienne « El pueblo unido jamás será vencido⁴ » en version perse, en Grèce en décembre 2008⁵, à Vigo en Espagne lors des émeutes ouvrières de mai 2009⁶.

Certaines scénarisations sont plus contemporaines dans leur propos et dans leurs choix musicaux, comme cette vidéo mise en ligne après l'émeute du Vert-Bois à Saint-Dizier qui combine le montage d'images d'incendie et un fonds musical à base de rap⁷.

Ces images sont plutôt l'exception. Elles accompagnent plus souvent des événements qui s'inscrivent dans la durée : plusieurs jours, voire plusieurs semaines, et qui mobilisent des formes d'action organisée plus traditionnels, comme des syndicats.

VU DE SA FENÊTRE : FABRICE À WATERLOO

En contraste complet avec cette implication fortement idéologisée, nous trouvons les images les plus distancées au sens propre comme au sens figuré. Le regard est le plus souvent en hauteur, en surplomb de l'événement, à distance respectable, loin du tumulte et des dangers. La vue est panoramique. Ces scènes de foule sont nombreuses. Une des plus impressionnantes par sa longueur et par les informations qu'elle livre est sans doute cette séquence filmée en Chine à Shishou dans le Hubei le 23 juillet 2009⁸.

Les circonstances douteuses de la mort d'un jeune cuisinier d'un hôtel et le soupçon d'implication des autorités locales corrompues avaient provoqué ce que le gouvernement chinois nomme des « incidents de masse ». Des milliers d'habitants sont descendus dans la rue et ont affronté les forces de l'ordre. La vidéo nous montre précisément le moment de cet affrontement. On y voit le caractère massif de la mobilisation et, surprise, la modération relative des forces de police qui, submergées par le nombre et ne faisant pas usage de leurs armes, ont été amenées à battre en retraite.

Ce regard en extériorité peut se rencontrer au niveau du champ de bataille. Le champ de vision en est considérablement rétréci. On perd en effet panoramique ce qu'on gagne en émotion. La caméra de Fabrice à Waterloo nous montre d'abord la confusion de la rue. On ne sait jamais trop bien de quel côté elle se trouve physiquement : derrière les forces de l'ordre ou du côté des émeutiers. Elle ne connaît pas de frontière : on la trouve à Oran en mai 2008⁹, comme à la Martinique en février 2009¹⁰, en Espagne, à Vigo, en mai 2009¹¹ ou à Longnan dans le Gansu en novembre 2008¹².

3 http://www.dailymotion.com/video/x5pd8t_1-martyre-et-19-blisses-a-redeyef-t_news

4 « Le peuple uni ne sera jamais vaincu », écrite par le compositeur chilien Sergio Ortega en juin 1973. Cette vidéo est depuis devenue introuvable. D'autres tiennent un propos semblable ; voir par exemple <http://www.youtube.com/watch?v=5Z7l2r12z4k>

5 <http://www.youtube.com/watch?v=XqAGc0cnw0w>

6 <http://www.youtube.com/watch?v=pyO83HyZStA>

7 <http://www.youtube.com/user/landy052>

8 <http://www.youtube.com/watch?v=ogNO9DcqFhI>

9 <http://www.youtube.com/watch?v=GJmM5Vddl1I> ; <http://www.youtube.com/watch?v=QBgilTBlmgY>

10 <http://www.youtube.com/watch?v=YVxMhO-QweM>

11 <http://www.youtube.com/watch?v=Dma4tovmhp0>

12 <http://www.youtube.com/watch?v=keh1aYNrBgl>

LE REGARD DU CORPS

L'œil de l'acteur est, pour sa part, bien reconnaissable. Non qu'il rompe avec le spectacle de la confusion. Mais il est d'abord franchement localisé, du côté des émeutiers, jamais du côté des uniformes. Il est à hauteur d'homme (ou de femme) et à hauteur de danger. Surtout ce qu'il montre d'abord ce sont des actes et non un paysage de bataille. C'est un œil en action plus qu'un œil aux aguets.

À Sofia, il est au milieu d'une foule qui charge la police le 1^{er} janvier 2009 devant le Parlement bulgare¹³, comme à Chisinau en Moldavie, le 7 avril de la même année. À Téhéran, il est au front, face à la répression, au milieu des assaillants le 14 juin¹⁴ ou le 21 juin 2009¹⁵, le 20 juin au milieu des blessés¹⁶ et lors de la mort d'une manifestante¹⁷. À Erivan, le 1^{er} mars 2008, on entend le bruit des armes automatiques¹⁸. On retrouve le même regard participatif, les mêmes cris, à Athènes le 10 décembre 2008¹⁹ ou à Longnan au Gansu (Chine) en novembre de la même année²⁰.

À Strasbourg, le 7 avril 2009, on est en pleine action d'incendie et de destruction de bâtiment public²¹.

Des cris, des pierres, du feu, des gaz lacrymogènes. Ces images se répètent à l'envi d'un continent à l'autre, d'une année sur l'autre, mois après mois. Ce sont des images de guerre, brutes, saccadées, incohérentes. Elles respirent autant la peur que la colère. C'est ici un regard qui s'expose, qui frôle le danger ou va à sa rencontre, à mi-chemin entre la fascination (celle de l'acteur qui avance et filme) et la panique (celle de la foule qui hurle et de l'œil qui recule).

Ces images ne tiennent aucun propos. Elles manifestent une situation subjective brutale et fugace, le cœur de l'émeute, la mise en jeu du corps, la prise de risque, le désir d'affrontement.

FILMER L'ACTE

On peut peut-être admettre que le film tient un propos propre à l'émeute quand le regard se pose sur l'acte. Non pas sur les circonstances, l'ennemi ou la répression car ce regard-là est celui de la militance, proche du propos discursif, quand il n'est pas souligné par lui, mais sur l'acte lui-même, dans sa singularité.

Nous sommes à Suzhou dans la province du Jiangsu, en Chine, vraisemblablement au début de 2007. La vidéo de 1 minute 6 secondes mise en ligne sur Youtube annonce bien une « 暴动 », terme chinois très fort signifiant émeute et rarement employé dans le pays²². C'est la nuit. Une voiture de police est en stationnement sous un éclairage public. Des silhouettes se rassemblent peu

13 <http://www.youtube.com/watch?v=dUS87yQbf9o>

14 <http://www.youtube.com/watch?v=EyssJGHsGyw>

15 <http://www.youtube.com/watch?v=z-ruVHV4KcU>

16 <http://www.youtube.com/watch?v=jUmqF-26X8Y>

17 <http://www.youtube.com/watch?v=DxjJZqjEMos>

18 <http://www.youtube.com/watch?v=e1GfOF7Ddhg>

19 <http://www.dailymotion.com/video/k574ytcDW9tj19S93D?start=1>

20 <http://www.youtube.com/watch?v=SLxS5buXDOM>

21 <http://www.youtube.com/watch?v=LtCH74eUmLQ>

22 <http://www.youtube.com/watch?v=rwGxy1IP67w>

à peu au premier plan. Elles se précipitent sur la voiture. Puis se dispersent, laissant le véhicule de police sur le toit... Aucun autre commentaire, ni sur les circonstances, ni sur les raisons, ni sur les conséquences. Juste l'acte, collectif, en direct. Juste un acte éclair devenu par son enregistrement et sa mise en ligne, un acte durable, mis en partage. En août 2010, la vidéo était toujours en ligne.

Le répertoire des actes émeutiers qui sont ainsi immortalisés n'est pas très vaste. Il s'agit d'actes impliquant des véhicules qu'on renverse ou qu'on brûle, des bâtiments qu'on dégrade ou qu'on incendie, des projectiles envoyés sur les forces de police le plus souvent très éloignées, voire hors champ. La violence de l'acte filmé est d'abord une violence contre les choses. Le feu, surtout le feu nocturne, y a une place de choix.

Les flammes anonymes, tel est sans doute le propos le plus universel de l'émeute : en Chine dans le Sichuan en janvier 2007²³ comme à Montréal-Nord en août 2008²⁴, comme à Woippy en France en janvier 2010²⁵.

L'incendie des anciens bâtiments de douane du pont du Rhin à Strasbourg lors du sommet de l'OTAN²⁶ ou de l'hôtel IBIS²⁷ en avril 2009 font partie des incontournables du Net émeutier, comme l'incendie du commissariat de Wengan dans le Ghuizhou (Chine) en juin 2008²⁸.

LA BANALITÉ DE L'ÉMEUTE

Avec ces dernières séquences on touche à une autre dimension du propos implicite de cette mise en image : celle de la banalité de l'émeute. On est frappé par le caractère ludique de l'attaque de la voiture de police à Suzhou. Le son qui accompagne les images de voitures en flammes de Montréal-Nord n'a rien de commun avec les cris de panique des images d'affrontement ; ce sont des commentaires tranquilles de passants sur le jet des grenades lacrymogènes. Devant l'hôtel IBIS de Strasbourg, des passants filment tranquillement les flammes et les pompiers qui s'activent.

Toutes les vidéos concernant Wengan²⁹ nous montrent la même chose : une foule tranquille et bavarde observant le résultat de ses actes, voitures et bâtiments en flammes, applaudissant, allant et venant, filmant au passage avec des téléphones portables. Cette forêt de bras levés est fréquente : elle indique notamment que les images visibles sur le Net sont une infime partie des images saisies sur le vif par les acteurs témoins.

Mais le plus frappant est cette sorte de sérénité un peu joyeuse qui suit l'affrontement et l'acte destructeur, une sérénité et une gaieté en partage. Elle ne peut que rappeler, pour ceux qui les ont vécus, ces moments particuliers et collectifs dans les quartiers français en flammes d'octobre-novembre 2005. Loin des images d'apocalypse et des discours dramatiques diffusés par les médias, il régnait dans ces quartiers une atmosphère curieuse de soulagement goguenard.

23 <http://www.youtube.com/watch?v=AFI31EHMQN4>

24 <http://www.youtube.com/watch?v=427PhxilPGI>

25 <http://www.youtube.com/watch?v=4RD2tBWjO90>

26 <http://www.youtube.com/watch?v=WCp8sXsjO2E>

27 http://www.youtube.com/watch?v=2tGbq_5_964

28 http://www.youtube.com/watch?v=l3dqK7-_3M

29 On pourra aussi regarder celle-ci qui dure plus de 9 minutes : <http://www.youtube.com/watch?v=n1uXPR-PZTs>



1. La banalité de l'émeute : captures d'écran de trois vidéos de Weng'an (Guizhou) juin 2008 :

贵州瓮安县公安局和政府大楼正在被烧
<http://www.youtube.com/watch?v=V668sBWnFO8>
<http://www.youtube.com/watch?v=jalRKhsSUKk>
http://www.youtube.com/watch?v=l3dqK7-_3M

2. Trois points de vue sur un incendie de car : Huzhou (Zhejiang) octobre 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=aZOPVxPTfjo>
<http://www.youtube.com/watch?v=ApPGyR4S410>
http://www.youtube.com/watch?v=Fml_IQxU08A

La banalité de l'émeute n'est pas la banalité du quotidien. C'est la banalité partagée d'un nouvel espace subjectif ouvert par l'émeute dont l'incendie est le signal symbolique. En 2006, devant le lycée de Saint-Denis bloqué par les lycéens opposés au Contrat première embauche, l'incendie de la voiture ne marquait pas le paroxysme de l'affrontement mais son aboutissement. C'était le signal de l'apaisement.

LE PROPOS DES ÉMEUTIERS D'ANDERLECHT

Ces différents ingrédients entrent dans la composition du scénario du film d'Anderlecht³⁰ en novembre 2009. La vidéo de 4 minutes 19 secondes mise en ligne est la seule mise en ligne, le 21 novembre, sur un compte YouTube nommé *lepeupleréagitTV*. Elle concerne l'incendie du commissariat d'Anderlecht intervenu la veille dans la soirée.

Le film est très scénarisé. Une première longue séquence montre les pompiers et la police aux prises avec les flammes sur une petite place encombrée par des travaux urbains sur fonds de musique dramatique. On entend les bruits de la rue : sirènes, aboiements d'un chien à la terrasse d'un café. La prise de vue amateur est effectuée très près des forces de police et des pompiers, à quelques mètres parfois. Un repérage effectué sur place quelques mois plus tard permet de confirmer cette impression. Les auteurs du film qui se revendiquent comme les auteurs de l'incendie sont revenus sur les lieux, ou y sont restés, et livrent ainsi une forme de pied de nez aux forces de l'ordre qui les ont eus au sens propre à portée de main durant plusieurs minutes. Puis l'écran devient noir et un texte s'affiche en écrans successifs :

- Des incidents ont éclaté vendredi soir, vers 19 h, à Anderlecht : un cocktail Molotov a été jeté sur le commissariat situé Rue Van Linde N°4
- La police craignait des violences liées à l'affaire de maltraitances présumées de détenus à la prison de Forest par des policiers de la zone Bruxelles-Midi
- L'incendie a ravagé le commissariat situé en-dessous de la maison communale. Il serait assez fortement endommagé, selon le porte-parole de la police d'Anderlecht



L'incendie du commissariat d'Anderlecht, novembre 2009.

30 <http://www.youtube.com/watch?v=ztJwISjPd5M>

- Les émeutiers réagissent et témoignent de leur solidarité quant aux informations parvenues en début de semaine concernant les violences infligées par des policiers à des détenus de la prison de Forest³¹
- N'ayez d'intolérance que vis-à-vis de l'intolérance. Vous nous respectez, nous vous respecterons. Vous abusez, nous réagirons !
- Le feu qui semble éteint souvent dort sous la cendre
- La société serait une chose charmante, si l'on s'intéressait les uns aux autres
- 1070 Clémenceau³²

Les incidents survenus à la prison de Forest sont avérés. La presse locale s'en est fait l'écho. Une enquête est alors en cours.

Si la dramatisation du propos est assurée par la bande son, on est loin du discours militant et de l'héroïsation. Les acteurs restent dans la nuit et surtout ne posent pas de revendication au sens traditionnel du terme. Ils donnent à leur geste le sens d'une délimitation des espaces de chacun. Il ne s'agit pas de changer le monde mais d'en préserver et d'en gérer la pluralité dans une sorte de principe de non-ingérence.

Moins qu'un moyen de pression, le cocktail Molotov et le film sont une fenêtre qui s'ouvre sur un autre monde, un espace hors du champ de l'État. Les auteurs du film indiquent juste qu'il existe, qu'il a sa logique et ses principes et qu'il ne faut pas l'ignorer.



Kanellos : le chien de l'émeute, Grèce, mai 2010.

KANELLOS : L'ESPRIT DE L'ÉMEUTE

Cet autre espace subjectif, hors de l'espace public institutionnel, de ses codes, de sa langue de bois, c'est bien de lui dont il est question dans l'émeute. C'est sur cet espace subjectif que s'ouvre l'émeute comme une fenêtre sur l'inconnu dont les auteurs ne nous livrent que rarement les codes.

Au cœur des affrontements qui comptent parmi les plus dramatiques, cet « esprit de l'émeute » peut se donner à voir de façon distanciée et humoristique. C'est en Grèce, au printemps 2010, alors que les manifestations contre le plan de rigueur ont déjà fait plusieurs morts, que « Kanellos » fait son apparition.

Kanellos est un chien jeune, de l'allure la plus générique qui soit. Une rumeur circule, appuyée sur des compilations de photos originales ou truquées : Kanellos est et a été de toutes les manifestations violentes depuis au moins décembre 2008³³.

Le personnage de Kanellos « Riot dog » prend corps. Il a son profil sur Facebook³⁴, plusieurs sites³⁵. On lui consacre des affiches aux slogans divers : « Riot Dog doesn't take shit », « Rio Dog was here », « I breathe tears gaz », « Riot dog is ready to fight »³⁶.

31 Ville voisine d'Anderlecht dans la banlieue bruxelloise.

32 Code postal d'Anderlecht et nom du quartier voisin du commissariat.

33 La mort du jeune Alexis Grigopoulos avait provoqué plusieurs semaines d'émeutes.

34 <http://www.facebook.com/pages/Riot-Dog/112204342124708>

35 <http://kanelos.blogspot.com/>

36 <http://berthoalain.wordpress.com/2010/05/10/kanellos-riot-dog-saffiche-mai-2010/>

Des dizaines de films lui sont consacrés. Citons entre autres :

- « Τραγούδι για σ. Κανέλο » (une chanson pour Kanellos) avec une chanson originale³⁷. Il a été visionné plus de 100 000 fois³⁸
- « The Legendary Athens Greece Riot Dog³⁹ » qui retrace son histoire. Visionné plus de 100 000 fois
- « The Legend of The Riot Dog⁴⁰ » avec une musique d'Ennio Morricone. Visionné plus de 120 000 fois

Tous ces films ont en commun une démarche de détournement de la scénarisation héroïque dont nous avons vu au départ quelques exemples de type traditionnel (syndical par exemple) ou rénové (images de banlieue et son hip hop). L'héroïsation est distanciée car le héros est mythique : c'est une « légende », il n'est pas humain, il est plus générique que singulier. Il n'y a ni exposé de la situation, ni dénonciation de l'adversaire, ni exposé des revendications. L'héroïsation se joue des lieux, des dates, des enjeux des batailles. Il ne reste plus qu'une épure : un chien errant multiple, comme l'esprit omniprésent, non d'une bataille en particulier, mais de l'émeute en général : « Rebel Dog is just one of the new generation of political strays » dit le commentaire de « Τραγούδι για σ. Κανέλο ». C'est l'altérité proche, omniprésente et quasiment invisible de cet espace subjectif contemporain et populaire qui se donne à voir dans l'affrontement.

UN « ETHNOSCAPE » DE L'ÉMEUTE ?

Au-delà de la frappante similitude des images d'émeutes dans le monde, on voit que l'auto-production audiovisuelle nous confronte à une autre similitude, plus complexe : celle des propos portés par ces images, par les regards qui les portent et les forment. Or ces différentes visions de l'intérieur de l'émeute traversent les frontières, les situations nationales, les cultures comme les situations concrètes dans lesquelles se sont déclenchés les affrontements.

C'est plus qu'un « ethnoscape ». Cette production audiovisuelle cosmopolite nous livre les bribes d'un propos commun sur la disjonction subjective dans l'espace public, sur la désincarnation contemporaine de la politique et de son discours, sur la pluralité des mondes vécus et sa difficile identification, sur l'extériorité subjective de l'État et le continuum de résistance.



37 <http://www.youtube.com/watch?v=5FTaVgqSilk>

38 Ce film est accompagné d'un commentaire écrit : *A song for comrade Kanelos, the riot dog. song, lyrics S. Drogosis. The legendary Kanellos passed away about 2 years ago. His name means Cinnamon. He lived a long and free life. He must have been about 17 when he died. He was always there to stand next to the students, the protesters and the people hanging around the central area of Athens, especially at Exarcheia. In his last 12 years he moved into the Polytechnio premises, the Technical University of Athens which is in the Exarcheia area. He became a frequenter, more frequent than many students and started to hang around the corridors, the classes and students councils becoming more of a friend than a mascot. When the Dean of the Architecture department called the dog catcher the people rised. A petition and even a demonstration was held, in demand of Kanellos release. Finally they let him go but he was already worn out by arthritis and old age and had trouble walking. The students gathered money and bought him a wheelchair for dogs. One student took him in so he could take care of him in his last days. Kanellos finally passed away on the 2nd of July 2008 and returned again into Polytechnio where he was buried accompanied by many of his friends. Rebel Dog is just one of the new generation of political strays. You can find strays attending demonstrations in many cities of Greece, such as Thessaloniki. All the dogs would like to be like Kanellos, free, happy and restless.*

39 http://www.youtube.com/watch?v=_HPb46aK7hM

40 <http://www.youtube.com/watch?v=IFd0hztEUWk>

C'est moins qu'un « ethnoscope » car ces images dont la similitude nous frappe ne circulent vraisemblablement pas beaucoup. Il ne faut pas confondre les possibilités universelles de connexion qu'offre Internet et la réalité d'une connexion universelle qui reste sur ce terrain essentiellement virtuelle, du moins pour l'instant. C'est le multiple d'une production locale qui nous donne à voir du commun. Ce sont les effets de résonance qui nous frappent, pas l'unité d'un récit. L'émeute déconstruit les discours des pouvoirs et des espaces publics, de la politique en général. Sa production picturale n'est pas discursive. Mais elle laisse les traces évidentes d'un autre récit possible que celui des pouvoirs. D'un autre récit nécessaire, peut-être.

POST-SCRIPTUM : TUNIS, LE CAIRE, DAKAR, RÉCITS MÉTISSÉS

L'année 2011 restera sans doute comme une année fondatrice. L'enchaînement des événements qui ont conduit à la chute de Ben Ali en janvier en Tunisie, à la chute de Moubarak en février en Egypte et dans une moindre mesure au recul du président Wade sur sa réforme constitutionnelle en juin au Sénégal donne à voir quelque chose de nouveau. À l'évidence, ces événements s'inscrivent dans le prolongement de la séquence émeutière que nous avons identifiée. L'émeute de Sidi Bouzid le 17 décembre 2011 est une émeute urbaine classique à la suite de la mort d'un jeune dans laquelle les forces de police sont impliquées, même indirectement. L'émeute de Dakar le 23 juin fait suite aux nombreuses émeutes de l'électricité que connaît la capitale sénégalaise. Mais dans les deux cas, comme en Égypte, la jeunesse urbaine coutumière de la révolte de rue a agrégé autour d'elle un peuple divers sur les plans social et générationnel. Un « nous » a émergé face à l'État, un « nous » qui n'était ni un « nous » de classe ni un « nous » confessionnel. Nous n'avons vu ni drapeau rouge, ni drapeau vert. « Nous les Tunisiens », « nous les Égyptiens », « nous les Sénégalais » : ils ont parlé ensemble, sans intermédiaire ni dispositif de représentation.

L'émergence de l'émeute dans le champ officiel des débats sur l'État et son gouvernement, sa légitimité soudaine, ouvre de nouveau en grand l'enjeu du récit collectif. Elle n'abolit en rien la place de l'image dans l'émeute mais convoque le regard émeutier aux spectacles officiels. Les grands systèmes d'information (France 24, Euronews, par exemple) cherchent alors de façon explicite à capter les images amateur et à les intégrer dans leur propre récit. Qu'est-ce qui se transforme alors ? Est-ce que ce sont les pratiques du vidéaste amateur qui sont soumises à la discipline de « l'information » comme la nécessité de rendre identifiable l'événement ou le choix des images produites (répression, mort en direct...) ? Est-ce le récit des grands médias qui se transforme pour pouvoir être alimenté par des regards hors des standards (Riboni 2011) ? Du devenir de ces métissages, il nous faudra bien rendre compte dans des recherches futures. ■

RÉFÉRENCES

- Bertho, Alain, *Le temps des émeutes*, Paris, Bayard, 2009.
 Bertho, Alain, « Les émeutes dans le monde en 2009 : ethnographie de la colère », *Revue internationale et stratégique*, n° 79, automne 2010, p. 75-85.
 Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
 Magritte, René, « Le véritable art de peindre », *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 2009.
 Riboni, Ulrike, *Quand la vidéo amateur pénètre le système médiatique. Circulation, domestication et évolution*, Mémoire de Master 2, Institut Français de Presse, 2011.

MÉDIAS SOCIAUX, RÉCITS COLLECTIFS ET ART PERFORMANCE

MICHAËL LA CHANCE

Professeur de théorie et d'histoire de l'art, CÉLAT, Université du Québec à Chicoutimi

Avec cette étude nous tentons de comprendre comment les médias sociaux ont servi de relais dans la formation d'un récit collectif d'émancipation, mettant en jeu un sujet : « la jeunesse arabe », affirmant la légitimité de son désir de justice et de reconnaissance.

Il est vrai que les médias sociaux bénéficient au départ d'une réputation favorable : on leur attribue un potentiel démocratique parce qu'ils assurent une continuité sociale, parce qu'ils sont revêtus d'un attribut mythique des technologies de la communication : c'est un fantasme de panconnexion de tous les sujets dans la Société, qui doit compenser une expérience de déconnexion (de la Nature, de l'Histoire, de la Communauté, de l'Origine — du Dehors) instaurée et accentuée par les technologies. L'ironie n'échappe à personne : la technologie des médias sociaux aurait pour fonction de compenser une atomisation générée par la société techno-industrielle !

Or, il semble, avec les événements récents dans le monde arabe, que les médias sociaux ont favorisé le rendez-vous d'une génération avec le destin de la collectivité, démontrant ainsi une capacité de connectivité profonde : un rapport à la Nature et à l'Histoire. En nous appuyant sur la notion d'expérience subjective de la limite et du repli chez Michel Foucault, nous voyons comment l'expérience de la contrainte (censure, répression), la représentation d'un rapport à la mort, sinon le vécu du danger réel dans les affrontements urbains, tout cela devient un moment important dans la recherche d'une histoire personnelle et l'investissement de l'individu dans le récit collectif.

Les médias sociaux permettent à tout un chacun de se connecter au continuum artificiel que Wallace décrit également comme « *a continuum, involving a fundamental orientation. Lookin' for easy pleasurable stuff outside me to make things all right*¹ » (Lipsky 2010 : 155-156). Cette facilité est envisageable pour une minorité d'individus sur la planète lorsque le coût réel des vivres et des biens de consommation n'est pas considéré, lorsqu'on ne regarde que le coût monétaire de ces biens. Le système global de la finance, les mécanismes économiques qui produisent la richesse monétaire et les régimes politiques qui contrôlent la répartition de cette richesse, tout cela produit un continuum économique-politique dans lequel nous n'avons pas de décision à prendre. Le système mondialisé de l'industrie agroalimentaire, de la production des objets, vise la création d'une société de clients satisfaits pour lesquels les défis du quotidien sont faciles et prévisibles.

Ce qui nous intéresse ici, c'est comment les médias sociaux, en favorisant l'élaboration de récits collectifs, auront eu des effets de discontinuité. Nous tenterons aussi de relier la mobilisation

1 Habituellement les médias sociaux alimentent une connectivité de surface, à savoir un besoin de continuité sociale, le « *addictive continuum* » dont parle David F. Wallace.

Facebook et le rôle du microactivisme issu du milieu des arts dans ces mouvements de révolte, et aussi d'observer les mécanismes de performativité du sujet et de ses utopies de transformation².

Cette réflexion sur l'influence des médias sociaux dans les révolutions du monde arabe début 2011 nous fournit l'occasion d'analyser le dispositif de représentation qui caractérise la société civile moderne : soit toute société où la représentativité politique se révèle insuffisante, ses manques étant comblés par les grands médias et par le discours gouvernemental.

Ce dispositif fixe le champ symbolique, toute manifestation qui ne s'accorde pas avec son régime de visibilité est perçue comme agitation qui perturbe le statu quo. Le système médiatique filtre les événements selon un vocabulaire qui lui est propre : terrorisme, émeute, désordre, contamination, subversion, insurrection, violence urbaine, etc. Termes auxquels s'oppose un autre vocabulaire : jeunes insurgés, aspirations, colère, solidarité, révolution, clash, manifestation ouvrière, assaut, mouvement de foule, etc. Un système tend à nier toute subjectivité, l'autre tente au contraire de « mettre sur la révolte des mots, un regard, une subjectivité » comme le dit Alain Bertho dans ce collectif.

Il s'agit, par des rassemblements et des gestes performatifs, d'opérer une disjonction dans le dispositif en place. Soit de provoquer un déficit de représentation, pour laisser jaillir une autre parole et permettre de nouveaux tracés dans la ville. Soit d'introduire le pli du subjectif et du singulier dans le discours politique totalisant, une subjectivité parfois creusée par la panique, grisée par le danger. On assiste au repli d'une intériorité contre le régime plein, lisse et sans bord de l'extériorité politique. Car le rassemblement et le geste performatif peuvent provoquer des « situations subjectives » parfois brutales, explosives, qui provoquent une déchirure de l'espace public et introduisent des « lieux de partage » dans celui-ci.

Ce partage est d'abord la concordance des (prises de) vues, de la solidarité dans la colère. En effet, les récits collectifs relayés par les médias sociaux sont des « récits multitudinaux », parce que chaque événement est annoncé par une multitude d'appels dans les médias sociaux, soumis à une multitude de captations (photos et vidéos depuis une diversité d'appareils, tant des téléphones que des caméras) : on voit au cœur de l'événement des dizaines de bras levés, des participants en train de filmer et participer. Alors les images que l'on voit sont un échantillon dans la multitude des reportages citoyens. Chaque regard ne saurait s'épuiser sans être repris par d'autres regards, pour relayer une perspective non standard, qui échappe au système médiatique et finit par le submerger. Ces récits multitudinaux acquièrent une valeur de fondation car ils jouent le rôle des mythes qui racontent l'origine, nomment les acteurs principaux, signifient leurs déplacements.

Nous pouvons ainsi redéfinir un lieu en le parsemant (dont le premier sens est de « couvrir (une surface) par endroits de quelque chose ») d'éléments narratifs, en le mitraillant d'images de vidéo amateur, en le prenant d'assaut par l'expression du vécu et des attitudes. Les récits d'émancipation individuels confrontent le récit de l'ordre officiel. Ces actions individuelles sont alors des occasions d'une autodéfinition du sujet en fonction d'une image qu'il se donne de la collectivité : complice ou dénonciatrice, terrorisée ou audacieuse. De même, le public qui assiste ou

2 Cette réflexion fait suite à notre « Microactivismes. Nouvelles subjectivations entre médias sociaux et rituels », *Inter Art Actuel*, n° 108, 2011, p. 39-43. L'article dans *Inter* revisite certaines notions chez Foucault pour situer le microactivisme ; tandis que l'article présent interroge l'émergence de certaines actions performatives au cœur des révolutions du monde arabe.

participe à ces actions se redéfinit en fonction de l'image qu'il reçoit des récits à partir desquels il construit une cohérence de l'action.

C'est le pouvoir performatif de ces rassemblements : ils ont le pouvoir de redéfinir les récits collectifs sous-jacents à la formation des cultures et des identités. Avec l'art action aussi, ces récits collectifs sont tour à tour déconstruits et remodelés par divers acteurs : le sujet se dissout dans un vide dynarratif pour se raconter selon une parole qui lui est propre. Les pratiques de performance nous rappellent combien, dans le pluralisme croissant des sociétés contemporaines, il est crucial pour tous et chacun de se raconter et de se traduire dans des récits collectifs, quand ces récits expriment des causes micropolitiques, ou dans de vastes mouvements sociaux de justice et de reconnaissance.

Contre l'ordre qui veut « arrêter » l'individu, la charge pulsionnelle reste labile (non fixée dans la représentation), la subjectivité se veut mobile, la foule est nomade (non fixée par un discours). Le sujet tend à bloquer une circulation des images et de la marchandise et à susciter une nouvelle mobilité. Il tend à définir une « place » hors du champ totalisé de l'État. Ces places ainsi investies par la subjectivité sont perpétuellement « déplacées ». Alors l'individu est errant, le citoyen est hétérotopique.

Le citoyen hétérotopique : celui qui devient un citoyen dans les zones liminaires, ou espaces intermédiaires, un citoyen des passages, un citoyen passant, toujours en processus de devenir citoyen. Un tel citoyen hétérotopique essaie de créer un environnement intermédiaire à l'intérieur du réseau de l'interaction sociale, sachant très bien qu'il n'y a pas de place « dehors » (Azoulay 2001 : 194)³.

Alors ce sont les mêmes sujets inénarrables et dispersés qui sont à la base de l'écriture de la dérive des réfugiés (lyrisme du désert de Vilela⁴), de l'écriture de l'émeute (granularité de la masse chez Canetti), ou des actions performatives éphémères créatrices d'interzones.

MÉDIAS SOCIAUX ET RÉCITS COLLECTIFS DE LA RÉVOLTE ARABE, ÉGYPTÉ ET TUNISIE

Le mouvement pro-démocratie dans le monde arabe est désigné comme « Révolution Facebook ». Nous examinons en premier lieu l'Égypte, premier usager Web dans le Moyen-Orient, dont 30 % de la population est sur Facebook, avec quatre millions d'internautes dans les médias sociaux. Nous pouvons commencer à partir du mouvement d'indignation provoqué par le meurtre de Khaled Saïd par des policiers. La page Facebook (en arabe et en anglais) « We are all Khaled Said » a plus de 100 000 adhérents, le hashtag *khaledsaid* est devenu le mot d'ordre de mobilisation sur Twitter. Les médias avaient des effets de commandement anonymes : on voit dans les rues des graffitis au nom de Twitter et Facebook et non pas au nom d'un leader révolutionnaire. Il semble en effet que *the medium is the message* : le fait de communiquer aurait un pouvoir d'émancipation.

-
- 3 « [T]he heterotopic citizen [is] the one who becomes a citizen of liminal zones, or of intermediate spaces, a citizen of passages, a citizen in passing, one who is always in the process of becoming a citizen. Such a heterotopic citizen tries to create an intermediate environment "inside" the networks of social interaction, knowing all too well that there is no place "out there" ».
- 4 Eugénia Vilela, « Dans le silence d'un corps. Déplacement et témoignage », *Immigration, rétentions, expulsions : les étrangers indésirables*, Revue *Lignes*, n°26, 2008 ; voir aussi Laura Waddington, *Borders*, 2004, 27 min.

Un récit collectif véhicule une image des pays développés, établit une équivalence entre les possibilités d'échanger librement et la libre circulation des richesses. Il semble que l'accès à l'information, par la télévision et le cellulaire, ouvre le chemin de l'accès à la richesse, nous propulse en prise directe sur les événements de la rue. Les adhérents de la page Facebook ont appris la démission de Moubarak en ligne : « MUBARAK RESIGNSSSSSSSSSSSS... ». Comment un mouvement anonyme et quasi immédiat — il faudrait parler d'« im-médias sociaux » — peut-il avoir un tel impact ? Certains ont pu se demander s'il n'y a pas une idéologie sous-jacente, marxiste révolutionnaire ou islamiste, ou encore une manipulation américaine.

Rappelons qu'en Égypte la pénétration Facebook est de 20 à 40 %. Environ 3,4 millions d'Égyptiens sont sur Facebook. Numéro 1 des usagers dans le monde arabe et 23^e mondial. Quelques deux millions d'usagers Facebook égyptiens ont moins de 25 ans⁵.

6 juin 2010 : Khaled Saïd est battu à mort par la police d'Alexandrie. Khaled Saïd a été interpellé, le 6 juin, dans un cybercafé d'Alexandrie en Égypte, et battu à mort par deux policiers, en pleine rue et sous le regard de tous, pour avoir diffusé sur le Web une vidéo montrant les forces de l'ordre en train de se partager de la drogue et de l'argent saisis à la suite d'un coup de filet. 25 janvier 2011 : manifestation au Caire à la suite d'un appel Facebook et Twitter. En Égypte, 70 % des personnes ont des cellulaires⁶, ce qui permet une large diffusion du hashtag #khaledsaid. Le mouvement est anonyme et pourtant il a un visage d'absent : Khaled Saïd⁷. Cet épisode a provoqué l'apparition d'un récit collectif particulier : celui du deuil. Comme si le disparu pouvait continuer à vivre dans la dimension du récit. Depuis la mort, il peut approuver et donner courage, tant et si bien que les proches diront : voilà ce qu'il aurait voulu (la vengeance ou le pardon). Le récit multitudinaire de la mort de Khaled Saïd retrouve la rupture de la représentation (Derrida, Lacoue-Labarthe) qui caractérisait le tragique. Avec le peuple devenu le chœur qui répond à un choréute absent (que ce soit Khaled Saïd, le jeune cuisinier chinois à Shishou, Hamza Ali Al Khateeb, etc.), le martyr générique de la répression policière.

Outre Saïd, s'il faut mettre un visage, la « face » du Facebook égyptien, ce serait Wael Ghonim, un Égyptien/Américain de trente ans, directeur du marketing pour Google Middle East and Africa. Wael Ghonim, arrêté le 25 janvier 2011, pendant les manifestations antigouvernementales en Égypte, a été libéré après douze jours d'incarcération. Il avait déjà été impliqué dans Movements.org, fondé par Jared Cohen, une organisation qui aide les jeunes activistes à s'impliquer dans leur communauté grâce aux technologies⁸. Il est l'administrateur du groupe Facebook « We are Khaled Said ».



Source : Chris Taylor, « Why not call it a Facebook revolution ? » CNN, February 24, 2011.

Image sur le web : <http://i.cdn.turner.com/cnn/2011/TECH/social-media/02/24/facebook.revolution/story.facebook.egypt.gi.jpg>

source : http://articles.cnn.com/2011-02-24/tech/facebook.revolution_1_facebook-wael-ghonim-social-media?_s=PM:TECH

5 <http://www.internetworldstats.com/stats.html>

6 <http://www.internetworldstats.com/stats.html>

7 Sur ce modèle s'est créé en Syrie « We are All Hamza Alkhateeb ».

8 <http://www.articlesbase.com/politics-articles/do-you-really-know-wael-ghonim-4246113.html>

Selon l'analyse des bases de la croyance par Jean-Pierre Deconchy (1971), il y a trois piliers de l'ordre social et religieux : le texte, l'autorité, et la communauté. Ici pas de texte explicite (un manifeste, une doctrine, etc.) sinon le livre Facebook révélé par la modernité ; ici pas d'autorité (pas de leader charismatique) sinon la contre-autorité spectrale d'un disparu, figure de ralliement qui continue à vivre dans le virtuel. Il y a en premier lieu une perception par la masse de ses aspirations en tant que masse. Cette perception des aspirations de la communauté, et l'historiographie des actions pour accéder à ses demandes, permet à la multitude d'exister en tant que communauté de revendication. Comment créer cette image du collectif ? Comment ce collectif acquiert-il une forme d'existence à travers l'image projetée de son désir de changement ? Deconchy a montré comment on peut faire varier et manipuler notre perception de l'opinion commune, comment une conviction apparaît répandue, et ancrée, dans l'opinion publique.

Les médias sociaux ont servi des causes démocratiques : début janvier 2011 en Tunisie, Slim Amamou a été interpellé, comme ses amis blogueurs Azyz Amamy et Slah Eddine Kchouk. Le gouvernement pensait tenir des responsables des cyber-attaques, lancées par le mystérieux collectif *Anonymous*, contre les sites officiels du pays. Mais ils ne peuvent réduire la mobilisation à quelques individus ; le jeudi 13 janvier 2011 Slim Amamou annonçait sur Twitter : « Je suis libre ». Puis, le lundi 17 janvier Slim Amamou annonce sur Twitter : « Je suis secrétaire d'État à la Jeunesse et aux Sports ».

CYBER-RÉPRESSION ET CARTES DE CONTACTS

Les médias sociaux connaîtront un grand succès en Tunisie, ce n'est pas le cas de l'Iran : la Révolution Verte sera sévèrement réprimée. Les médias sociaux n'ont pas que des effets positifs, ils participent de la mise en place d'un cyber-panopticon. À travers Facebook, les usagers sont « phishés ». Il a été découvert, après la chute de Moubarak, qu'une technologie allemande et britannique aidait les forces de la Sécurité d'État de l'Égypte à espionner les activistes égyptiens, à pénétrer leur ordinateur, à prendre le contrôle de l'appareil photo de leur portable, en « hackant » leurs comptes personnels sur Yahoo, « gmail » et « hotmail », et même en surveillant leurs communications Skype¹⁰. Le logiciel utilisé est le Trojaner-Software « Finfisher » produit par le Gamma Group de Leipzig.

La « Twitter Revolution¹¹ » en Iran 2009 a avorté. Twitter permet de préserver un certain anonymat, par contre Facebook et les appels cellulaires ont servi à retracer les manifestants. Evgeny Morozov fait le bilan :

As we know from the post-protest crackdown in Iran, the Internet has proved a very rich source of incriminating details about activists ; the police scrutinized Facebook groups, tweets, and even email groups very closely. Furthermore, the Iran government may have also analyzed Internet traffic and phone communications related to the opposition. [...] This brings me to a somewhat depressing conclusion : if the dictator doesn't fall in the end, the benefits of social mobilization afforded by the Internet are probably outweighed by its costs (i.e. the ease of tracking down dissidents – let alone organizers of

10 <http://www.fr-online.de/politik/trojaner-fuer-nahost/-/1472596/7946390/-/index.html>

11 <http://gawker.com/#!5294581/why-theres-no-twitter-revolution-in-iran>

the protests). The question then is whether the social mobilization afforded by the Internet provides a force that is so powerful that no dictator would be able to withstand it. Judging by the events in Iran, the answer seems to be “no”... (Morozov 2011 : en ligne).

Internet semble faciliter la mobilisation dans un premier temps, mais c'est un accélérateur volatile et dangereux. C'est également ce qui s'est passé avec la « Twitter Revolution », ou « Révolution 2.0 » en Moldavie. Répondant au Twitter Tag *#pman*, 10 000 personnes se sont réunies à Chisinau, le 6 avril 2009. Là encore, si les médias sociaux ont un potentiel démocratique, ils sont aussi une arme à double tranchant. Ils deviennent rapidement les instruments d'une cyber répression. Voici une liste des opérations :

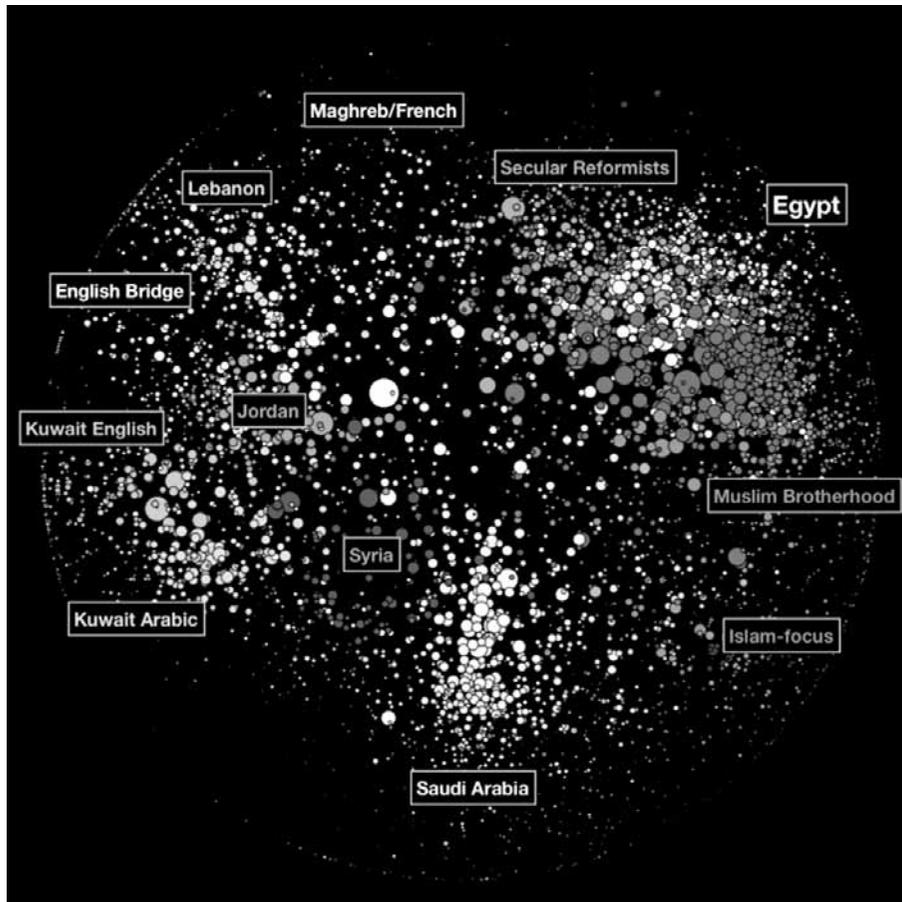
- filtrage : trouver l'activité « sensible », la supprimer, fermer les sites ;
- exécuter une *Deep Packet Inspection* au moyen des outils développés par Narus/Boeing ou autre technologie telle Cisco vendue aux Chinois ;
- faire dérailler par des discussions sans fin, envenimer les discussions : *flamer* ;
- discréditer l'administrateur du site (ex. Waël Ghonim serait juif, etc.) ;
- utiliser des points de diffusion anonymes pour répandre des rumeurs ;
- faire du *data mining* des profils dans les médias sociaux : du *scraping* ;
- utiliser un logiciel de reconnaissance de visage sur les profils Facebook pour identifier les manifestants ;
- lancer des cyber-attaques, dénis de service et autres ;
- établir des cartes des contacts — exemple : Theresa Carroll Buchanan, juge fédérale américaine (Virginie) a décidé, le vendredi 11 mars 2011, que Twitter devait fournir des informations sur des personnes en contact avec WikiLeaks.

Un nouveau visage de la société apparaît, lorsque les médias sociaux permettent de circonscrire des sphères d'influences : ils permettent de dessiner la carte des blogosphères géographiques et politiques¹². Ces cartes sont les instruments visuels d'un récit collectif d'émancipation. Elles montrent comment la pénétration des moyens de communication dans certains pays serait un apprentissage de la démocratie dans ces mêmes pays. Evgeny Morozov, ayant longtemps été actif en tant que cyber dissident dans les pays de l'Est, par son travail dans Transition Online, préfère adopter une attitude de méfiance.

By assuming that the internet does help the bad guys, we by default adopt a far more critical attitude, for example, to Western companies that supply technologies of censorship and surveillance in these governments. Or we adopt a far more critical attitude to companies like Facebook, which, despite the role they played in Egypt, still have a lot of things to change¹³.

12 Voir pour la carte politique : http://cyber.law.harvard.edu/publications/2010/Public_Discourse_Russian_Blogosphere

13 E. Morozov, cité dans John D. Sutter, « When the Internet actually helps dictators », CNN, <http://edition.cnn.com/2011/TECH/web/02/22/authoritarian.internet.morozov/index.html?hpt=Sbin>, consulté le 22 février 2011. Morozov, ancien directeur média de *Transition Online*, professeur invité à l'Université de Stanford, est l'auteur de *The Net Delusion : The Dark Side of Internet Freedom*, Ed. PublicAffairs, 2011.



Blogosphère du Monde arabe.
 Source : Berkman Center for Internet
 & Society (http://cyber.law.harvard.edu/publications/2009/Mapping_the_Arabic_Blogosphere/Arabic_blogosphere_map)

La décision de chaque utilisateur devient : est-ce que je reste chez moi et ne risque rien, acceptant le statu quo, ou plutôt je rejoins l'agitation dans la rue, je participe à l'actualisation du récit collectif ? En fait, le choix aurait déjà été fait, au foyer, par l'usage que l'on fait d'Internet, par l'espoir que l'on place dans ces technologies. Twitter et Facebook permettent de communiquer à l'échelle de la ville, de la nation, mais permettent aussi une intrusion de la surveillance chez soi. Il apparaît que nous avons déjà fait un choix à notre domicile, lorsque l'action inscrit une adresse IP. Alors les policiers interrogent l'activiste sur ses contacts, interrogent ces contacts et, à partir de la carte des contacts, identifient les points nodaux, soient les personnes-relais les plus importantes dans le mouvement. D'un côté, les usagers des médias sociaux tentent d'actualiser les récits collectifs qui font d'eux des acteurs ; de l'autre côté, les autorités s'emploient à reconstituer des cartes de contacts.

CYBER UTOPIE ET TECHNOLOGIES POLITIQUES

Notre réflexion sur Facebook et l'apparition des nouveaux récits collectifs nous conduit à caractériser les médias sociaux comme technologies politiques.

Facebook est une technologie politique

En effet, il y a un risque que les médias sociaux deviennent notre panopticon, tel qu'analysé par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* en 1975 : dans le panopticon comme dans Facebook, tout le monde est vu. On retient du *Panopticon (1791)* de Jeremy Bentham la mise en place du sujet panoptique. On peut s'attarder sur « La prière du prisonnier » où le détenu est tourné vers la tour de surveillance centrale, laquelle est transformée en chapelle afin de moraliser les criminels. Le détenu, dans son recueillement, se tourne vers son gardien et fait de son gardien son Dieu. Le moment méditatif qui m'est accordé me permet de sublimer l'ordre qui m'est imposé !

En fait le panopticon préfigure une emprise du pouvoir sur les sujets qui se saisit de leur psyché mais aussi de leur corps. Foucault désigne par biopouvoir « les calculs et les tactiques qui permettent d'exercer cette forme bien spécifique, bien que complexe, de pouvoir, qui a pour cible principale la population » (Foucault 1978 : 655). Ce qui permet de poser de façon plus large la question de l'expérience du sujet humain dans un système *techno-spectacle* : celui-ci réduit l'individu à n'être qu'une force économique de production, de travail et de consommation. L'individu, contrôlé par des besoins artificiels, est une source d'énergie pour le système biopolitique qui l'exploite. Récursivement, le système produit l'individu, tout comme le spectacle a pour but de produire un public, que le spectateur est le produit du spectacle.

Facebook, en tant qu'entreprise publicitaire productrice d'utilisateurs et de consommateurs, par l'assujettissement subtil qu'il exerce sur les corps, appartient aux technologies politiques. Dans les médias sociaux nous sommes tous des spectateurs — et non des sujets acteurs — et aussi des produits. L'usager est le produit des médias sociaux en tant que technologie politique qui crée un assujettissement somatique. On est saisi par la prescience des propos de Foucault à une époque (1975) où les médias sociaux, sinon Internet, ne pouvaient nous préoccuper, Robert Kahn venant tout juste de parler de l'*internetting* (1972) :

C'est pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination ; mais en retour, sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement (où le besoin est aussi un instrument politique soigneusement aménagé, calculé et utilisé) [...]. Cet assujettissement [...] peut être calculé, organisé, techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni des armes, ni de la terreur, et pourtant rester de l'ordre physique. C'est-à-dire qu'il peut y avoir un « savoir » du corps qui n'est pas exactement la science de son fonctionnement, et une maîtrise de ses forces qui est plus que la capacité de les vaincre : ce savoir et cette maîtrise constituent ce qu'on pourrait appeler la technologie politique du corps. (Foucault 1975 : 34)

Autre considération, à partir de la pensée de Foucault toujours : cette technologie politique s'applique dans un espace collatéral de la société, celui des réseaux interdiscursifs. Ce qui signifie, si nous voulons suivre ce schéma, que Facebook et Twitter déploient un espace collatéral à l'intérieur de l'espace multifolié des systèmes d'institutions, des sujets et des énoncés. Il convient

<i>Espace III complémentaire</i>	Pratiques institutions A''	C'' B''	<i>Système de pratiques politiques</i>
<i>Espace II corrélatif</i>	Sujet, objets A'	C' B'	<i>Système de places Système d'objets</i>
<i>Espace I collatéral</i>	Énoncés A	C B	<i>Réseau interdiscursif</i>

d'analyser les effets transversaux et obliques du réseau de communication intersubjective avec les autres réseaux ou systèmes de places et d'objets, et aussi systèmes de pratiques dont il ne faut pas négliger l'analyse.

Il s'agit pour l'instant de situer notre analyse : les médias sociaux sont des réseaux interdiscursifs, et aussi des systèmes intersubjectifs qui déterminent l'expérience du sujet. Ici la dimension performative commence à apparaître : la performativité, au sens de Judith Butler, à partir de sa lecture de Foucault, cherche à mettre en place, à structurer et émanciper une expérience du sujet. À enrichir une expérience de vie qui ne serait pas par avance calibrée par une économie de la consommation et du spectacle.

Facebook exhibe des sujets unidimensionnels

Dans le réseau, nous sommes usagers et consommateurs passifs, spectateurs et produits. On croit que les médias sociaux font apparaître une sphère publique, un espace commun d'échange politique, qui aurait un effet de contrepoids aux vues officielles, au discours des dirigeants, aux représentations de l'oligarchie corporatiste. Les médias sociaux véhiculent l'utopie d'une sphère publique, alors qu'en fait tout est spectacle des sujets. La devise du Web 2.0 serait trompeuse en effet : « *Users of the world unite !* » (Kaplan et Haenlein 2010 : 61).

En fait, ils servent à la promotion d'un sujet appauvri. Les médias sociaux sont avant tout des lieux où les sujets se produisent dans une expérience subjective anémique et calibrée. Facebook nous donne le sentiment de devenir un sujet, avec une mémoire singulière, avec des amis caractéristiques, mais c'est un sujet unidimensionnel. On exhibe son visage et ses « préférences » dans une hypersubjectivation qui dilue le sujet véritable. Selon Jean-Michel Besnier : « nous avons désormais affaire [...] à des hommes disposés à se débarrasser de leur intériorité au profit d'une étourdissante propension à communiquer tous azimuts les signes de leur subjectivité appauvrie » (2009 : 43).

La question de la performativité du sujet, et aussi de l'identité collective, se pose de façon critique lorsqu'il apparaît que le cyber sujet est un pseudo sujet, qui bloque une véritable expérience du sujet, laquelle exige un rapport à la limite et à l'altérité. Quel rapport à la performance en tant que pratique d'art action ? La performance est le moment de la performativité du sujet. Notre analyse des médias sociaux en tant que technologies politiques nous invite à réfléchir sur les structures qui gouvernent l'expérience du sujet. Évoquons d'emblée différentes formes d'en-

gagement de l'usager : il sera tour à tour Microactiviste, Cyberdissident, Hacktiviste, Journaliste citoyen YouTube, Lanceur d'alerte (whistleblower), Sentinelle de veille, Clicktiviste, Créateur de samizdat électronique, etc.

Certes, Facebook fonctionne initialement en tant que base de données : *dating network*. Réseau ou filet de rencontre pour partenaires sexuels. Tribune virtuelle de la parade amoureuse où tout le monde saura se montrer sous son plus beau jour. Tout le monde s'exhibe dans l'hyper visibilité Facebook. Tout le monde a un visage comme le souligne le détournement de Facebook par Lovelyface. Tout le monde peut raconter son histoire, la faire connaître à tous. Nous pouvons reconnaître ici l'hypersubjectivité, dont Richard Sennett décrivait l'émergence dans les années 1970. À ne pas confondre avec un processus de subjectivation dont Foucault a donné la description comme formation d'un sujet acteur de son histoire.

Sennett voudrait renouveler son analyse aujourd'hui, il prendrait en compte le fantasme de panconnexion et aussi l'intro-addiction qui caractérisent les médias sociaux. Narcose culturelle, addiction vidéo (besoin de stimuli), trou noir Facebook (exister/se perdre dans le réseau), sans voir que notre mise en scène comme sujets unidimensionnels correspond en fait à une subjectivation nulle. Car les technologies politiques du biopouvoir ont tôt fait de renforcer l'emprise des médias sur les corps et les esprits malléables. Le biopouvoir installe en chacun une addiction croissante à des (hyper) stimulations, dont nous ressentons de plus en plus le besoin dans un environnement devenu synthétique. Nous sommes technocconnectés parce que éco-exilés. Collés à nos écrans car dissociés de la nature, sinon de notre propre nature. Unidimensionnels, devenus une énigme à nous-mêmes. Contre l'anomie du Dehors, nous cultivons l'exacerbation interne d'une subjectivité affolée par une pléthore d'images.

Facebook entretient une subjectivité hypomaniaque, lorsque nous voulons faire un copier-coller de notre identité sur toutes les tribunes, nous engager dans toutes les causes, mettre notre visage sur nos super-héros : « *your face here* », fait de chacun de nous des champions de la liberté et de la justice. Telle est notre illusion de participer, notre illusion de changer les choses. La cyber utopie est, comme le rappelle Morozov, la « croyance naïve dans la nature émancipatrice de la communication en ligne, qui repose sur un refus obstiné de prendre en considération ses aspects négatifs ». Tandis que l'hypomania consiste à croire que l'on peut changer le monde parce qu'on peut parler au monde.

L'expérience du sujet structurée par l'archive

Nous voulons également évoquer deux aspects des médias sociaux, la constitution de l'archive (3.3) et l'expérience de la limite (3.4). La généalogie de Foucault attire notre attention sur le fait que le sujet n'est pas pur rapport de soi à soi (l'illusion cartésienne de l'identité à soi du « je pense, je pense ») mais passe par une détermination structurale dans l'archive savoir-pouvoir. Google et Facebook, avec Wikipédia, Flickr... sont des méga-archives de gestion du savoir, où le panopticon numérique devient un panologon.

C'est en effet l'ambition de Google de devenir un Index Universel : il s'agit pour Google de 1) posséder et exploiter l'index de tous les savoirs, d'assurer sa position en tant que moteur de recherche universel ; 2) d'assortir tous les savoirs et requêtes de messages publicitaires ; 3) de devenir la page d'entrée de la toile. Google ayant indexé Wikipédia devient effectivement l'archive universelle. Nous ne voulons pas analyser ici les effets importants de validation identitaire

de Wikipédia, tant sur le plan individuel que collectif. Passons directement à Facebook, le deuxième géant du monde cyberculturel¹⁴.

L'ambition Facebook est de constituer le graphe social (*Social Graph*) le plus large : 1) de créer une masse critique d'utilisateurs ; 2) de développer un système de requêtes horizontales qui sondent l'entourage et mettent à profit le graphe social ; 3) l'ambition aussi de coloniser le Web quand il ne serait pas nécessaire de se connecter sur Facebook pour mettre en relation des milliers d'usagers ; 4) de vendre de la publicité sur tous les sites, pas seulement Facebook ; 5) et finalement de favoriser la pénétration de la culture numérique sur la planète¹⁵. On voit que la construction du sujet Facebook prend place dans le contexte d'une appropriation du savoir, d'une privatisation de nos histoires individuelles, d'une instrumentalisation de nos réseaux de proches et amis pour le profit commercial. Selon Micah White :

There is no system for organising knowledge that does not carry with it social, political and cultural consequences. Nor is an entirely unbiased organising principle possible. The trouble is that too few people realise this today. We've grown complacent as researchers ; lazy as thinkers. We place too much trust in one company, a corporate advertising agency, and a single way of organising knowledge, automated keyword indexing. The danger of allowing an advertising company to control the index of human knowledge is too obvious to ignore. The universal index is the shared heritage of humanity. It ought to be owned by us all. No corporation or nation has the right to privatise the index, commercialise the index, censor what they do not like, or auction search ranking to the highest bidder¹⁶.

Le commentaire de Micah White vaut autant pour Google que pour Facebook, lorsqu'il apparaît que nos histoires individuelles ne nous appartiennent plus, elles rejoignent instantanément une archive www que nous ne pouvons plus effacer ou modifier. Facebook élabore un *Social Graph* : ces cartes/archives de contacts seront toujours surdéterminées par les diagrammes savoir-pouvoir : Foucault cherchait à distinguer l'archive du visible de l'archive de l'énonçable, afin de mettre en évidence les effets de renforcement réciproque dans la constitution de nos objets et des sujets. Car pour Foucault, il importe de comprendre comment l'actuelle strate supra-historique de l'archive détermine une nouvelle expérience du sujet.

Le système, parvenu à sa limite, se replie sur lui-même

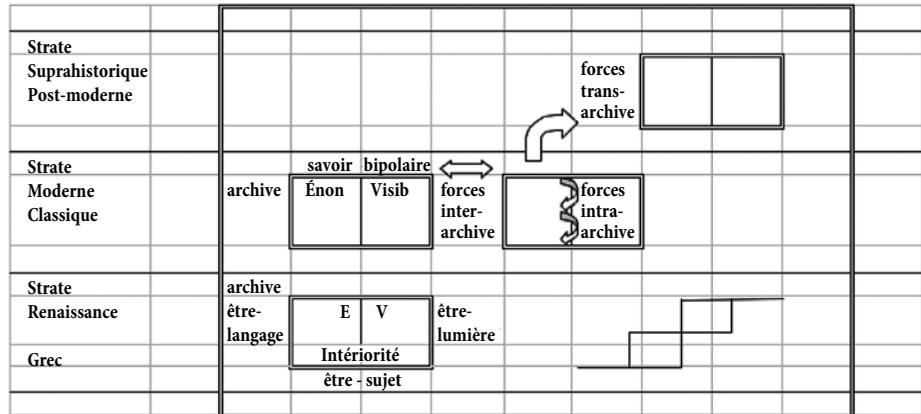
Un dernier point, important pour comprendre le processus de subjectivation : comment le sujet « se performe » dans une expérience de la limite. Que ce soit dans l'expérience de la limite inhérente à notre langage, ou encore dans l'expérience de la censure et de la répression (je ne peux rien montrer, je ne peux rien faire, je ne peux rien dire), le repli sur soi est fondateur d'une expérience de l'intériorité. Foucault thématise la constitution du sujet comme « réflexion en miroir

14 Selon Éric Schmidt au D9, Rancho Palo Verdes, 31 mai 2011, les quatre géants sont Google, Facebook, Amazon, Apple (auxquels pourrait se joindre Twitter).

15 Fred Vogelstein, « Great Wall of Facebook : The Social Network's Plan to Dominate the Internet — and Keep Google Out », http://www.wired.com/techbiz/it/magazine/17-07/ff_facebookwall

16 Voir Micah White, « Google is polluting the Internet <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/oct/30/google-polluting-internet>

DIAGRAMME DU SAVOIR-POUVOIR



sur la mort ». Le microactivisme ayant cette portée : aller à la rencontre de sa limite, sonder la dimension de sa subjectivité et en même temps s'engager dans le monde en tant que sujet citoyen.

Dans le schéma de Foucault, c'est parce qu'il se rapporte à un dehors (l'ineffable et la fin, la mort et l'impossible sortie du langage), que le langage est renvoyé à lui-même : le dehors est déjà en lui. C'est ainsi que le langage se prend pour objet dans « la réduplication du langage [...] constitutive de son être » et que la subjectivité est issue de ce repli. Foucault définit le langage comme un système vertical de miroirs : « [...] sa réflexion en miroir sur sa mort et la constitution à partir de là d'un espace virtuel où la parole trouve la ressource indéfinie de sa propre image et où à l'infini il peut se représenter déjà là en arrière de lui-même, encore là au-delà de lui-même » (Foucault 1963 : 45-46).

Cette approche topologique définit un moment tournant où, de buter sur le Dehors, le sujet se replie dans un dedans. Et ce Dehors ressurgit en tant que dedans du dedans. Ce qui met en relief notre expérience de l'impasse de la vie sociale, lorsque les aspirations d'une génération rencontrent un mur juridico-policié : le Dehors c'est la Loi et la Violence¹⁷.

Microactivisme et expérience du sujet

Pour le plus grand nombre, il s'agit de se mettre en retrait dans un univers artificiel. Mais pour certains activistes ce retour suscite de nombreuses initiatives, il oblige l'acteur politique à faire preuve de créativité : « *get a life !* » Ce qui saura provoquer l'apparition de nouvelles pratiques politiques — des microactivismes. Selon Daniel Drache :

Le microactivisme a créé une culture politique globale qui remet en question les idées reçues de la conformité politique et sociale. Plus encore, la société civile et les mouvements sociaux augmentent leur capacité d'innover et de créer de nouvelles formes de pratiques politiques [...] L'hypertexte, le

17 Voir ce point de vue chez Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme* (1992) ; voir aussi notre analyse de ce rapport à la limite dans « Foucault et l'Iran. Une histoire rêvée » (2001 : 25-48).

mécontentement généralisé, et le microactivisme ont provoqué le virage à 180 degrés que l'on n'osait plus espérer à notre époque (Drache 2008 : 20 ; voir aussi Ball 2000).

La nouvelle pratique [microactiviste] politique :

- adopte des stratégies de subversion non frontales, des actions locales, sur soi-même et son entourage immédiat ;
- travaille sur l'auto-identification du sujet, sur l'identité virtuelle dans les médias sociaux, sur le rapport singulier au corps ;
- interroge ses dépendances (récits fantasmatiques, statut, richesse, etc.) et dénonce la société en tant que laboratoire psycho-expérimental au service des médias ;
- affirme la diversité des expériences, par-delà toute synthèse possible ;
- se définit soi-même par des expériences de la limite (du dicible, du pensable, etc.) ;
- utilise Internet et les médias sociaux de façon créative et imprévisible : prendre en charge le passage de dedans au Dehors (la Nature, l'Histoire, la Communauté), soit de l'écran à l'action¹⁸.

Encore une fois, les médias sociaux ne peuvent provoquer le passage de l'activisme en ligne à l'action hors ligne. Comme le rappelle Micah White, « we [cannot] rely on digital technologies to get people off the screen ». L'infrastructure des médias sociaux prend en charge un mouvement de subjectivation, mais n'en complète pas l'actualisation. Par contre ces médias permettent une performativité du rapport entre le sujet et le collectif, ils permettent de catalyser l'expérience des affrontements de rue : depuis la mort symbolique (du sujet que j'étais) jusqu'à la mise en place de rites de passage (vers un sujet souverain). On devient sujet à se donner à soi-même un rite de passage et à se performer. Selon Michael Meade :

L'étude des rites de passage permettrait, en premier lieu, de reconnaître dans les événements de la rue, dans les éruptions aux frontières et croisements de notre ère posthistorique, la régénération des énergies archaïques de la vie elle-même. [...] Lorsqu'une culture perd sa capacité d'effectuer des changements et de produire de la signification à partir de la souffrance individuelle, le niveau global de violence, de sang versé et de morts inutiles augmente pour tout le monde. [...] derrière l'engagement des jeunes gens dans le danger il y a un désir de trouver une vie pleine à travers une mort symbolique qui révélera le noyau de sens et les finalités de leurs vies (Meade 1996 : 29).

Nous verrons (dans le cinquième point) comment la performativité amorcée par l'usager dans les médias sociaux trouvera son prolongement dans un rituel pour soi, un exercice individuel de méditation : la performance d'une affirmation du sujet activiste.

¹⁸ Nous développons ces aspects dans notre « Microactivismes. Nouvelles subjectivations, entre médias sociaux et rituels » (2011 : 39-43).

MÉDIAS SOCIAUX ET RÉCITS COLLECTIFS DE TRANSFORMATION

Nous voulons maintenant retrouver notre propos sur le rôle des médias sociaux dans certains épisodes révolutionnaires du monde arabe. Il semble ainsi que Facebook et Twitter développent leur potentiel démocratique de trouver leur « moment ». La question devient : à quel moment le sujet se sent-il effectivement investi d'un potentiel de changement et passe à l'action ? Car c'est à partir de ma perception de l'homogénéité (de mécontentement) qui m'entoure, de ma volonté d'adhérer à un récit collectif de transformation révolutionnaire, que j'entreprends d'affirmer ma subjectivité singulière (indignation, enthousiasme).

La perception du mécontentement généralisé

Une mobilisation devient possible quand l'individu adhère à un récit collectif : le plus grand nombre aspire au changement, les puissances du changement sont supérieures aux puissances de la répression, le moment est venu. Ce que les pouvoirs ont bien compris : il faut diviser pour régner, car il y a une puissance d'insurrection dans l'autoreprésentation de la masse, d'autant que celle-ci se ressaisit comme force thymique irrépessible et peut réaliser une synchronicité de l'action. Mikhaïl Bakounine disait déjà que le peuple est habité par une force invincible qui n'acquiert sa puissance que lorsqu'elle est concentrée et « agit simultanément en tout lieu » (Bakounin 1990 : 215). Il aurait pu ajouter : et aussi lorsque le peuple perçoit cette puissance. Les paramètres en faveur de la mobilisation seraient :

- l'insatisfaction généralisée quand des milliers d'individus sont excédés, ils sont nombreux à se raconter leur mécontentement, lequel est rendu tangible par leur expression dans les médias sociaux ;
- le sentiment partagé de la nécessité d'échapper à l'impasse sociale, l'adhésion massive à un récit collectif du changement ;
- la convergence des efforts vers le changement, de parvenir à une synchronicité de l'action collective ;
- la convergence à la base doit coïncider avec la divergence au sommet : les rivalités dans le gouvernement en place et son incapacité de gérer une crise.

Facebook a permis de créer et diffuser une perception du mécontentement généralisé ; il agit en tant qu'instrument de mobilisation et d'organisation des actions collectives : une logistique de la rue, une coordination des manifestants. De plus Facebook et YouTube se sont révélés une source d'information pour les grands médias étrangers : le journalisme citoyen (Iran, Birmanie, Moldavie, Égypte, Tunisie) offre une vision alternative. Pour être efficace, la mobilisation Facebook doit coïncider avec un moment critique où le peuple en colère se perçoit comme puissance de changement. Nos récits personnels coïncident sur ce point : nous sommes « *similarly fed up* ». Selon Zeynep Tufekci :

The people acted in a world where they had more means of expressing themselves to each other and the world, being more assured that their plight would not be buried by the deep pit of censorship, and a little more confidence that their extended families, their neighbors, their fellow citizens were similarly fed up, as poignantly expressed by the slogan taken up by the protestors : « Yezzi Fock ! Enough ! » (Tufekci 2011).

Depuis toujours, bien sûr, les gouvernements et les patrons se sont préoccupés de gérer le mécontentement des citoyens. L'art de gouverner, et aussi de se faire réélire, implique cette connaissance du niveau de tolérance du citoyen, de la nécessité de l'enrober dans un récit de la satisfaction généralisée. La politique est un art qui requiert de savoir jusqu'où on peut aller trop loin dans l'exploitation et la répression (Sanguinetti 1976). Elle contrôle la perception que chacun a des intentions d'autrui, un contrôle de notre capacité d'évaluer le degré de complicité des autres dans une stratégie coopérative. Un calcul qui s'apparente au dilemme du prisonnier, en théorie des jeux¹⁹, mais qui a pour base un positionnement des forces telles que représentées dans un récit collectif.

Saisir le moment opportun, le *kairos* révolutionnaire

Convaincu que mes aspirations sont partagées, je suis prêt à faire confiance à mon voisin (il ne me dénoncera pas), j'ai confiance dans le caractère légitime des aspirations de ma génération. La force des régimes autoritaires, c'est d'amener tout le monde à se méfier de tout le monde, à pulvériser toute croyance dans la capacité d'altruisme de mes semblables, à dissoudre l'effet de génération. Les médias sociaux ont permis l'émergence d'un récit collectif de la « jeunesse arabe », de l'avènement de cette génération dans une période de transition, où chacun entrevoit la possibilité d'un « moment tournant », au risque de répandre l'illusion très optimiste d'une universalité de ce récit, comme lorsque Marcel Gauchet déclare que : « l'individualisme peut être sacrificiel et dévoué à autrui. La jeunesse du monde est partout sur la même longueur d'onde : techniquement, culturellement, mais aussi politiquement. Elle a une même représentation de son destin » (Gauchet 2011 : 26).

Porté par ce récit ultra optimiste d'un destin commun, chacun doit néanmoins s'évaluer soi-même, mesurer son degré de courage personnel et d'écoeurement, en fonction de sa perception du caractère irrépressible des forces de changement qui l'entourent. C'est le *kairos* : nous pouvons saisir l'occasion qui se présente à nous, notre époque est possibilité unique d'accomplir notre destin. Le calcul des risques et des gains doit être transcendé dans un moment épiphanique personnel : sommes-nous parvenus au « moment » où une société est prête à changer ?

Les médias sociaux permettent de construire le récit de cette émancipation, de se donner une image en temps réel du progrès de la protestation, afin d'en précipiter l'actualisation. Les médias sociaux permettent une synchronicité nécessaire, quand l'action (dans la rue) coïncide avec la perception (en ligne) d'une masse critique. Alors on peut dire : « il est temps ». Selon Ethan Zuckerman :

Tunisians got an alternative picture from Facebook, which remained uncensored through the protests, and they communicated events to the rest of the world by posting videos to YouTube and Dailymotion. As unrest spread from Sidi Bouzid to Sfax, from Hammamet and ultimately to Tunis, Tunisians documented events on Facebook. As others followed their updates, it's likely that news of demonstrations in other parts of the country disseminated online helped others conclude that it was time to take to the streets. And the videos and accounts published to social media sites offered an ongoing picture of the protests (Zuckerman 2011).

DILEMME DES PRISONNIERS
Matrice des gains

	Coopère	Dénonce
Coopère	1 ; 1	10 ; 0
Dénonce	1 ; 10	5 ; 5

19 D'après Nicolas Eber, *Le dilemme du prisonnier* (2006).

Sans la perception d'un moment propice à la révolte, le nœud de la répression se met en place de façon imperceptible, il se resserre progressivement, sans secousse trop spectaculaire²⁰. Alors il est difficile de trouver un temps d'arrêt, le moment propice d'un retournement, ce que Jacques Lacan a appelé le « temps logique », où je me donne le temps d'observer la mobilisation des autres avant de décider si je bouge ou pas²¹.

LES SILENT STANDS

Nous terminons en examinant un type singulier de mobilisation : le *Silent Stand*. Dans la réflexion de Foucault sur la technologie politique, que nous avons mentionnée *supra*, il est fait mention de l'assujettissement du corps par des cérémonies obligées. Nous mentionnons ceci lorsque l'apparition de cérémonies « non obligées » aurait une valeur subversive : « Le corps est [...] directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes » (Foucault 1975 : 34).

Avec les *Silent Stands*, l'agitation politique devient cérémonie intempesive, une performance privée : se tourner vers le Dehors (la mer, la nature, etc.) et se replier en soi : méditation, lecture, silence. Parmi les premiers *Silent Stands*, il faut mentionner un *flashmob* de deux minutes en Tunisie, le 29 décembre 2010, dans une station de tramway, chacun avec sa main sur la bouche, qui provoquera incidemment un blocage momentané de la circulation, et qui se termine par des applaudissements²². On est frappé de voir comment les actions performatives d'Amanda Heng, qui arrête le tramway à Dresde, annoncent les actions en Tunisie.

Des artistes, des comédiens et des acteurs connus dans les médias égyptiens ont participé aux « Silent Stands » qui s'organisaient régulièrement sur la page Facebook²³. On en connaît la chronologie : 1^{er}, 14 juin ; 2^e, 25 juin ; 3^e, 9 juillet ; 4^e, 23 juillet (Black Silent Revolution) ; 5^e, 20 août (10^e Ramadan). Le *Silent Stand* du 9 juillet 2010 (le troisième) prendra place dans six emplacements. On remarquera que ces *Silent Stands* ont connu une forte participation féminine à l'insurrection. La biosubjectivité relève de cette volonté d'entretenir des rapports singuliers à son corps et à sa propre existence. Le sujet est silencieux, immobile, vêtu de noir, isolé : tourné vers le dedans et face à la mer, face au Nil... au Dehors. Il s'agit de tourner le dos aux cordons de police, de tourner le

A Silent Stand
Partager · Évènement public

Heure 20 août 2010 · 17:00 – 17:30

Lieu Anywhere in the world – in your own home town.

Créé par We are all Khaled Said

En savoir plus Friday 20th August is the time for our next silent stand. A stand against torture in Egypt and against the 30 years running emergency law.

We call on all our international supporters to join us by standing silent in their home or in any public place in their town.

Please send us photos of you standing silent dressed in black wherever you are. Please carry a sign with few words of support, a photo of Khaled or anything you like. You are all invited to participate and remember that your support does make a big difference. We are looking forward for your photos after tomorrow's silent stand.

Please email your photos to: alshaheed@gmail.com or upload them on the fan photos section.

Are you joining us?

20 Ce qu'illustre la strangulation progressive de Nyan Lin Htet, artiste birman, RIAP, 2010.

21 Voir dans les *Écrits*, « Le Temps logique et l'assertion de certitude anticipée », 1945, de Jacques Lacan. Ce modèle, qui met en scène trois prisonniers, est un modèle de l'émeute.

22 <http://www.movements.org/blog/entry/protest-continues-tunisia/> ; voir aussi <http://24sur24.posterous.com/video-flashmob-in-tunis-yesterday-in-support>

23 <http://jssnews.com/2010/09/07/en-egypte-ils-sont-tous-des-khaled-said/>



dos à la torture et la brutalité policière, à la barbarie humaine²⁴. Il s'agit de donner un temps à l'introspection : selon Micah M. White (2010), « clicktivism neglects the vital, immeasurable inner events and personal epiphanies that great social ruptures are actually made of ».

Le 5^e *Silent Stand* du 20 août 2010 (10 Ramadan) sera également un événement public Facebook. L'appel dans les médias sociaux précisait que le but est « to stop torture in Egypt and end the 30 years running emergency law that gave impunity to Egyptian Police ». Ce stand aura lieu en partie devant la demeure de Khaled Saïd²⁵, ce qui est tout à fait approprié puisque le *Silent Stand* est un moment de recueillement, où chacun est immobile, silencieux, vêtu de noir, absorbé dans une lecture — dans une expérience privée de deuil. Ces manifestations éphémères et dispersées semblent inoffensives, et pourtant la police égyptienne procédera à la répression d'un *Silent Stand*, le 9 juillet 2010 sur la Corniche, face à la mer, à 18h30, heure d'Alexandrie²⁶.

Thousands of Egyptians stood in long chains along Egypt's seafronts in several cities spaced five metres apart. All Egyptians stood silently or read their Qur'ans or Bibles. This way, we expected, we will not be breaking the emergency law that bans assemblies (of 5 people or more !), bans demonstrations, slogans, etc, etc. We will just stand silent upset wearing black clothes. Black because we are sad for what happened to our country, and to what is happening daily to our people. Despite all of that, Egyptian police forced silent standing participants to leave their places and in some cases, attacked them and punched/kicked some of them²⁷.

1. Silent Stand, 18 mai 2010.

Source : <http://becassine.owni.fr/files/2011/06/SilentstandAlex.jpg>

2. Silent stand, 9 juillet 2010.

3. Silent Stand, Le Caire, 25 juin 2010.

Source : Flickr : usager : « s a l m a » intitulée : « Khaled Said protest 25/6 Cairo ». image sur le web : <http://www.flickr.com/photos/10181667@N00/4735271232>
http://allyoumov.3cdn.net/bd046442af6e23940a_6km6bnt4t.jpg

24 <http://dedi.org.eg/index.php/en/hiwar-mag/71-featured/485-protesters-qturn-their-backs-q-to-egyptian-police-abuse>

25 <http://www.youtube.com/watch?v=Zm16Tvwhab0> et aussi <http://www.movements.org/blog/entry/pointing-the-spotlight-on-digital-activism-in-egypt/>

26 <http://www.globalpost.com/webblog/egypt/follow-khaleds-stand-nations-stand>

27 <http://www.elshaheed.co.uk/silent-stands/>

Deux femmes entourées d'un cordon de policiers, Alexandrie, 9 juillet 2010. Légende originale : « Police surrounding demonstrators in the silent stand protest in Alexandria, Egypt » dans *We are all Khaled Said. Against torture in Egypt and inhuman treatment of Egyptians in their own country* <http://www.elshaheed.co.uk/page/3/> Source : <http://www.elshaheed.co.uk/wp-content/uploads/2010/07/Alex-Police-Surrounding-demo.jpg>



L'événement prend des noms divers : Silent Stand, Khaled's Stand, Nation's Stand. La Bible peut côtoyer le Coran ou encore la poésie, tous s'y reconnaissent : « our silence stand is our scream » comme l'écrit Zeinobia, dans les *Egyptian Chronicles*²⁸. Que ce soit pour des petits événements de vingt personnes, au parc Al Azhar, au Caire, ou bien des événements avec des dizaines de milliers de participants de ces *stand-in*.

Le recueillement occasionné par le deuil ou la lecture est l'occasion d'un moment d'introspection poétique et spirituel : je suis dans la société, je suis *on line*, mais aussi je fais face au dehors. La performance est interstice entre le dedans et le dehors, révèle une ambivalence de l'acte performatif : décrire c'est agir, face au Dehors je suis aussi tourné vers le dedans. C'est une performance car cela modifie notre expérience personnelle : cela provoque des « inner events and personal epiphanies », selon White. Cette reprise de contact de chacun avec lui-même en tant que sujet se révélerait plus efficace, à long terme, que l'immersion dans une foule en colère ? Cette expérience ineffable serait-elle plus subversive que la revendication sur des pancartes et des slogans ? Ce retour à soi constitue pour chacun une façon de réaffirmer la valeur de l'individu au cœur d'une action collective. Selon Marcel Gauchet :

La totalité de la planète [est] saisie par les moyens de la communication. [...] un téléphone portable, c'est la liberté de parler publiquement à qui je veux et quand je veux [...] Il y a une pénétration de toutes les cultures de la valeur de l'individu au sens fort du terme : indépendance protégée contre l'autorité... (2011 : 26).

Chaque individu fait coïncider son apparition dans l'espace public avec une cérémonie privée, dont il a le secret. Il s'agit en premier lieu de s'affranchir d'un assujettissement somatique, de

²⁸ Zeinobia, *Egyptian Chronicles*, <http://www.globalpost.com/webblog/egypt/follow-khaled-stand-nations-stand>

regagner une intériorité, de reconquérir une mobilité : la subjectivité hétérotopique. La constitution d'une histoire personnelle est corrélative à notre participation à un récit collectif qui dit que le changement est inévitable, que le changement a lieu en ce moment, que chacun peut y trouver son moment. Une cérémonie où chacun, l'artiste comme le citoyen, vient incarner l'utopie de la transformation, vérifie dans sa façon d'être que le changement est non seulement possible, mais qu'il est inévitable. ■

RÉFÉRENCES

- Azoulay, Ariella, *Death Showcase : The Power of Image in Contemporary Democracy*, Cambridge (MA) et Londres, MIT Press, 2001.
- Ben Achour, Yadh, *Philosophie Magazine*, n° 47, mars 2011, p. 20-21.
- Bakunin, Mikhail, *Statism and Anarchy*, Marshal Shatz, Cambridge University Press, Appendix A, [1873] 1990.
- Ball, Corrie Ann, *Microactivism : Making a Conscious Ripple*, Portland, University of Southern Maine, 2000.
- Bentham, Jeremy, « Panopticon », dans Miran Bozovic (dir.), *The Panopticon Writings*, Londres, Verso, 1995, p. 29-95.
- Besnier, Jean-Michel, *Demain les posthumains, Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris, Hachette Littérature, 2009.
- Deconchy, Jean-Pierre, *L'Orthodoxie religieuse. Essai de logique psycho-sociale*, Paris, Editions Ouvrières, 1971.
- Drache, Daniel, *Defiant publics. The Unprecedented Reach of the Global Citizen*, Cambridge, Polity Press, 2008.
- Eber, Nicolas, *Le dilemme du prisonnier*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2006.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel, « La "gouvernementalité" », *Dits et écrits*, t. III, texte 239, Paris, Gallimard, 1978.
- Foucault, Michel, « Le langage à l'infini », *Critique*, 1963, p. 45-46, dans *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 250-260.
- Fukuyama, Francis, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1992.
- Gauchet, Marcel, « ... par la religion », *Philosophie Magazine*, n° 48, avril 2011.
- Kaplan, Andreas M. et Michael Haenlein, *Users of the world, unite ! The challenges and opportunities of social media*, Business Horizons, vol. 53, n°1, 2010.
- La Chance, Michaël, « Foucault et l'Iran. Une histoire rêvée », dans Marie-Hélène Parizeau (dir.), *Pluralisme, modernité et monde arabe : politique, droits de l'homme et bioéthique*, Sainte-Foy (Québec) et Beyrouth, Presses de l'Université Laval et Bruylant, 2001, p. 25-48.
- La Chance, Michaël « Microactivismes. Nouvelles subjectivations, entre médias sociaux et rituels », *Inter Art Actuel*, vol. 108, 2011, p. 39-43.
- Lipsky, David, *Although Of Course You End Up Becoming Yourself : A Road Trip with David Foster Wallace*, New York, Broadway Books, 2010.
- Meade, Michael, « Rites of passage at the end of the millenium », dans Louise Carus Mahdi, Nancy Geyer Christopher et Michael Meade (dir.), *Crossroads : the quest for contemporary rites of passage*, Chicago, Open Court Pub., 1996, p. 27-34.
- Morozov, Evgeny, « What if Tunisia's revolution ended up like Iran's ? », *Foreign Policy*, [En ligne], http://neteffect.foreignpolicy.com/posts/2011/01/14/what_if_tunisia_revolution_ended_up_like_irans, consulté le 15 janvier 2011.
- Sanguinetti, Gianfranco, *Véridique rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie* (trad. Guy Debord), Paris, Champ Libre, 1976.
- Sennett, Richard, *The Fall of Public Man*, New York, Knopf, 1977.
- Tufekci, Zeynep, « Tunisia, Twitter, Aristotle, Social Media and Final and Efficient Causes », *Technosociology, Our Tools, Ourselves*, [En ligne], <http://technosociology.org/?p=263>, consulté le 15 janvier 2011.
- White, Micah M., « Activism after Clicktivism », *Adbusters*, n° 93, 17 novembre 2010.
- Zuckerman, Ethan, « The First Twitter Revolution », *Foreign Policy*, [En ligne], http://www.foreignpolicy.com/articles/2011/01/14/the_first_twitter_revolution?page=full, consulté le 14 janvier 2011.

PERFORMANCE ET SOUVENIRS : LES SABLES MOUVANTS DE LA MÉMOIRE UKRAINIENNE

OLHA OSTRIITCHOUK

Stagiaire post-doctorale au CECRI, Université catholique de Louvain-la-Neuve

Le regard que l'Occident porte sur les sociétés post-communistes est le plus souvent très stéréotypé ou éloigné des véritables questionnements qui les parcourent et des pratiques qui s'y façonnent. Les rares écrits portant sur l'Ukraine post-soviétique relèvent surtout des domaines de l'histoire ou des sciences politiques, et soulignent majoritairement la face sombre du passé communiste, c'est-à-dire le totalitarisme stalinien et la Grande Terreur, ou encore les divisions est/ouest de l'électorat ukrainien qui persistent d'une élection à l'autre, sans toucher aux aspects proprement anthropologiques ou sociologiques de la perception des réalités vécues par les acteurs eux-mêmes. Or ces réalités contemporaines sont aussi marquées par une distanciation des acteurs vis-à-vis de l'héritage légué par les générations précédentes et, donc, par une nouvelle appropriation du passé qui se révèle autant dans des formes de commémoration classiques, institutionnalisées et hautement codifiées, que dans des formes nouvelles, libérées de la contrainte de « la reproduction à l'identique » des rituels, ouvertes aux bricolages et à la créativité, qui échappent facilement au contrôle de l'État, même si celui-ci peut les récupérer à son profit.

Nous proposons ici d'essayer de combler ce déficit en menant une réflexion sur l'usage des formes contemporaines d'expression artistique, de plus en plus largement exploitées et diffusées par le biais des nouvelles technologies, qui sont de nouvelles manières de toucher aux questionnements universels de l'être humain, et notamment, dans le cas qui nous intéresse, à l'identité et à la mémoire. Elle s'appuie sur l'observation de la performance d'une jeune artiste ukrainienne, Kseniya Simonova, originaire de Crimée, finaliste en 2009 du concours « L'Ukraine a ses talents » (sur le modèle de *America's Got Talents*). À partir d'une technique artistique particulière, le dessin évolutif sur sable volcanique (appelée « sand animation »), mise au service d'un récit construit sur le capital symbolique de la Grande Guerre patriotique, l'artiste, avec brio, va à la rencontre de la sensibilité d'un public qui retrouve avec émotion, dans sa performance, l'écho affectif d'une mémoire collective partagée, enfouie au plus profond de son être. Cet exemple nous révèle les potentialités du recours à la mémoire collective dans un espace public, aujourd'hui élargi aux champs médiatique et virtuel, à partir d'une démarche expérimentale personnelle, appuyée ensuite sur une large diffusion sur le Web, pratiques que l'on ne pouvait imaginer à l'époque soviétique.

Après quelques indications sur la technique utilisée, nous verrons comment, dans un contexte de divertissement public, très prisé aujourd'hui dans une société avide d'imiter l'Occident et de se distancier de son passé soviétique, « Le Requiem de sable » (tel est le titre de l'exercice) permet une récupération du sens rassembleur d'une expérience collective passée, apparemment purgée de tout contenu idéologique.

LE DESSIN ÉVOLUTIF SUR SABLE VOLCANIQUE (« SAND ANIMATION »), UNE TECHNIQUE ORIGINALE

La technique du « dessin évolutif sur sable », utilisée par Simonova, soutient un récit performatif composé d'une succession d'images dynamiques, en une sorte de fondu-enchaîné, se déclinant en plusieurs épisodes qui constituent la trame de la narration. Ce sable, noir, volcanique, particulièrement malléable, lui permet de conduire une narration picturale animée (ses personnages naissent, vieillissent, meurent, les paysages se transforment...). Elle enchaîne les éléments figuratifs, sur un support qui se modifie lui-même sous le regard du spectateur, allant crescendo au cours de la performance, avec le soutien d'une bande son élaborée à cet effet. C'est aussi une performance qui se vit en direct (*live*), en noir et blanc, où l'éphémère de la création éveille et se mêle au durable des représentations collectivement partagées. La fluidité, la rapidité de l'exécution, les jeux d'ombre et de lumière, de superposition et de transformation perpétuelle contribuent à exciter l'imagination, surprennent, permettent des ruptures de ton et des images imprévues. L'accompagnement sonore est choisi pour ponctuer ce récit en le renforçant, provoquant chez le spectateur des réminiscences qui entraînent une forme de communion avec le destin des personnages campés par l'artiste.

Cette technique de communication artistique contemporaine, spectaculaire, où le sable en mouvement sert de médium, n'est cependant pas nouvelle, puisqu'il existe une pratique primitive similaire, utilisée depuis longtemps, et encore aujourd'hui, dans les îles du Pacifique, comme au Vanuatu. Enseignée par les anciens, elle y sert de moyen de communication entre tribus, et d'éducation et de transmission aux nouvelles générations. Elle peut aussi servir de marqueur d'appartenance tribale, notamment par le recours à des figures géométriques, aux significations sacrées ou profanes dont la disposition, habituellement symétrique, permet de créer des narrations, de raconter des légendes ou d'accompagner des cérémonies. Kseniya Simonova se sert-elle sciemment de cette tradition ? Elle se dit autodidacte et affirme avoir appris la technique par elle-même, tout simplement parce que rares sont les artistes contemporains qui l'utilisent¹, et il se trouve qu'en Ukraine elle est apparemment la seule.

Étant donné la durée extrêmement courte de l'exercice, le dessin évolutif se doit d'être profondément évocateur et utiliser une symbolique directement accessible, ou, comme ici, toucher aux questionnements les plus universels. Il peut alors devenir un puissant vecteur de mobilisation et susciter l'adhésion du public, quelles que soient ses différences. C'est pourquoi le traitement du sujet choisi par Kseniya, une histoire d'amour, de vie et de mort, sur fond de guerre, revêt une grande importance dans sa réussite.

UN DEVOIR DE MÉMOIRE : ENGAGEMENT ARTISTIQUE, ENGAGEMENT MÉMORIEL

La mémoire de la Grande Guerre patriotique, puisque c'est bien de celle-ci qu'il s'agit ici, est un sujet qui touche particulièrement Simonova. C'est même pour cette raison qu'elle l'a choisie pour thème de sa première création artistique, et qu'elle l'a présentée le 15 mai 2009 pour la première fois, dans sa ville natale, Yevpatoria, à l'occasion de la célébration du Jour de

1 Notamment, Ferentz Tchako (Hongrie), Illan Yahva (Israël), Joe Castillio (Espagne), Arthur Kirilov (Russie). Certaines sources attribuent l'apparition du genre artistique « sand animation », appelé aussi « powder animation » à la réalisatrice canadienne de dessins animés Caroline Leaf.

la Victoire², auprès d'un public local nombreux, rassemblant aussi les derniers vétérans, pour un événement spécifique : l'inauguration du mémorial à la mémoire des 12 650 habitants³ de la ville, fusillés par les « fascistes et leurs collaborateurs » lors de l'occupation allemande (« terreur fasciste⁴ ») à Krasnaïa Gorka⁵, entre le 31 octobre 1941 et le 13 avril 1944.

L'histoire de ce mémorial, à la mémoire des victimes tombées pendant la Seconde Guerre mondiale, reflète l'évolution du regard que les habitants de la ville ont porté sur cette guerre. Le mémorial, sous sa première forme, a été érigé en 1954, au lendemain de la mort de Staline. À cette époque, il incluait déjà un vaste espace commémoratif circulaire sillonné par des bancs en forme de rayons qui rappelaient symboliquement les rangées des exécutés, situé à l'emplacement de la fosse commune qui avait recueilli les corps des victimes. Un monument important était intégré à cet ensemble, représentant trois marins soviétiques ayant participé au débarquement du 5 janvier 1942 à Yevpatoria, figés dans leur élan de « libérateurs ». L'un d'eux, un genou à terre, tend une fleur à la mémoire des victimes tombées sous les balles de l'occupant allemand. Le mémorial est conçu selon les canons de l'art de l'époque stalinienne : construit en matériaux durables, respectant l'exigence de grande échelle des figures sculptées dont les attitudes rappellent celles des révolutionnaires bolcheviques, l'accent étant mis sur l'héroïsme du peuple soviétique face à l'occupant fasciste. L'inscription sur une plaque commémorative en forme de livre ouvert, qui préside à l'ensemble commémoratif, reflète, à travers ses inscriptions, une volonté de valorisation du héros et de son sacrifice :

Sans limites est notre deuil et sacrée notre mémoire des compatriotes morts durant les années de la Grande Guerre patriotique (à gauche).

Nous nous inclinons devant ceux qui ont combattu sur le front et dans les rangs des partisans, ceux qui ont été portés disparus, torturés à mort entre les murs des prisons fascistes, ont succombé à leurs blessures dans les hôpitaux, nous nous inclinons devant tous les Yevpatoriens, devenus les victimes innocentes de l'occupant entre 1941 et 1944 (à droite).

Le héros est ici une figure sacrificielle globale, collective et anonyme, figure symbolique de la masse des héros qui, avec l'ensemble des citoyens, formaient le « peuple soviétique ». L'inscription sur le monument des trois marins témoigne, elle aussi, de ce sens englobant, non distinctif : « Aux héros du débarquement qui ont accompli un exploit qui restera immortel ». Il faut dire que la politique d'aménagement symbolique à l'époque soviétique laissait peu de place à l'identification du héros (à part les très distingués et exceptionnels combattants qui avaient mérité le titre de « héros de l'Union Soviétique »), préférant l'aménagement de « collines de la gloire »

2 L'inauguration du mémorial était prévue pour le 8 mai 2009, la veille du Jour de la Victoire traditionnellement célébrée le 9 mai, mais elle a été reportée au 15 mai pour des raisons de mauvaises conditions météorologiques.

3 Les exécutions ont eu lieu à plusieurs reprises mais la plupart se situent entre novembre 1941 et janvier 1942 : les premières, celles de 1941, à la suite des rafles anti-juives et anti-communistes, celles de 1942, en tant que représailles contre la population civile à la suite du débarquement de la marine soviétique. En deux jours seulement, les 6 et 7 janvier 1942, 6000 personnes ont été exécutées à Krasnaïa Gorka.

4 Ce sont les termes qui reviennent souvent dans le discours des Yevpatoriens (habitants de Yevpatoria).

5 *Krasnaya Gorka* - littéralement « la Colline Rouge ».

dédiées au Soldat inconnu, sans aucune spécification particulière (appartenance à une ethnie, par exemple), sous le terme générique de « soldat soviétique ». Si la mémoire des victimes tombées n'était pas complètement occultée, elle était détournée au profit du capital symbolique positif de la figure du Libérateur, et à travers lui, de la glorification du parti communiste qui revendiquait la légitimité de la conduite des luttes antifascistes. Ainsi l'inscription en question ne citait qu'en dernière position les victimes innocentes, c'est-à-dire passives, non héroïques⁶ (qui, pour les dirigeants, ne constituaient que des pertes civiles du peuple soviétique), seulement après avoir évoqué, en premier lieu, les victimes sacrificielles, c'est-à-dire héroïques.

En 1985, avec la *glasnost*, alors que l'Ukraine n'a pas encore proclamé son indépendance, un nouveau monument est intégré au sein de l'ensemble commémoratif. En même temps, le centre de l'attention publique se déplace insensiblement vers la victime non héroïque, la victime innocente, celle qui a subi un sort injuste et qui, faute de moyens de la combattre, s'est résignée à accueillir, avec autant de dignité que possible, la mort. Pour marquer la rupture avec le héros soviétique, le personnage sculpté, cette fois-ci, n'est plus un combattant mais un civil, qui plus est une femme, tendant une fleur à la mémoire des victimes. En reproduisant le même geste commémoratif que celui de l'un des trois marins, la statue féminine, avec sa longue robe et sa coiffure traditionnelle, incarne désormais d'autres valeurs que celles promues par le régime à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, la construction étatique nationale du héros imposée d'en haut cède la place à la glorification de la structure familiale traditionnelle d'en bas, personnifiée par son acteur le plus fort, la femme, mère et épouse, qui pleure les membres victimes de la famille et symbolise la défense de la paix et le respect de la dignité de toutes les victimes, actives ou passives, héroïques ou non héroïques. Par la position centrale qu'occupe la nouvelle sculpture, s'élevant à 4 mètres de haut et dominant le complexe mémoriel, la mémoire exclusive des victimes héroïques (combattants ou résistants actifs) passe progressivement au second plan. Mais si, durant les premières années de l'indépendance, le mémorial a pu servir de lieu de rassemblement aux vétérans de la ville, par la suite, il n'attirera plus les foules, et son état se dégradera, petit à petit, avec le temps.

Ce n'est qu'avec les années 2000, et en particulier la recrudescence de la mémoire nationaliste qui, elle, met l'accent sur la résistance anti-soviétique des insurgés ukrainiens durant la Seconde Guerre mondiale, que le conflit mémoriel entre porteurs de deux mémoires antagonistes s'attisera et aura un effet revigorant sur la commémoration même de la Grande Guerre patriotique. C'est le cas à Yevpatoria, où cette commémoration rassemble un public plus large, plus jeune, ciment de l'identité locale inclusive, en contraste avec l'identité nationale exclusive proposée par Viktor Iouchtchenko, le président issu de la Révolution orange.

Rappelons qu'une partie de l'Ukraine (à l'ouest surtout) sous Iouchtchenko s'interroge sur la légitimité des luttes soviétiques et fait surtout la promotion des luttes nationalistes, éludant la tache de la collaboration avec l'occupant allemand. Et à la fin de sa présidence, deux grandes figures de l'histoire des luttes souverainistes, contemporaines de la Seconde Guerre mondiale, très contestées à l'est du pays, Stepan Bandera et Roman Chouhevytch, sont même promues

6 Elles sont victimes, non pas parce qu'elles ont choisi un camp, mais parce qu'elles étaient là au moment où, par le hasard des circonstances, leurs vies ont été mises en péril. Nous nous inspirons ici de la distinction entre *heroic* et *unheroic* victims de Reemtsma (2002).

au statut de « héros de l'Ukraine ». La vague de patrimonialisation de la mémoire nationaliste, orchestrée par le chef de l'État ukrainien, qui remet à l'honneur les « combattants de la liberté » progressivement réhabilités, a pour conséquence de faire perdre à l'ex-soldat soviétique son crédit symbolique (il n'est plus ni « honorable » ni « commémorable » comme avant) ; il devient un simple figurant au service d'une machine totalitaire aux ordres de Staline. Il n'est pas étonnant que la commémoration de la Grande Guerre patriotique s'en trouve affectée, ce qui déclenche en réaction, à Yevpatoria (à l'instar de beaucoup de localités de l'est) une mobilisation des autorités locales pour récolter des fonds (10 millions de grivnas) destinés à la restauration du mémorial, à rendre leur dignité aux lieux et relancer la commémoration (à laquelle Simonova apporte donc son concours). La restauration du souvenir de la Grande Guerre patriotique provoque le retour du héros soviétique, qui se range tout naturellement, à égalité maintenant, aux côtés de la victime non sacrificielle.

C'est précisément au moment où les politiques identitaires de l'État ukrainien tendent de plus en plus à minorer le sens de l'effort de guerre soviétique pour « terrasser le nazisme » que Simonova se sent investie d'un devoir de mémoire. Soucieuse de rétablir l'honneur des combattants de ce que les habitants de sa ville appellent toujours la « Grande Guerre patriotique », elle décide de prendre position en offrant au spectateur sa perception, qu'elle sait largement partagée, de cette guerre, au moyen de son « Requiem de sable ». Dans sa performance publique, en plein air, au soir du 15 mai 2009, elle ne fait qu'exprimer tout haut ce que beaucoup de spectateurs ressentent tout bas, en suscitant une grande émotion dans la salle aménagée à cet effet sur le lieu du mémorial.

UNE HISTOIRE DE LA GUERRE À « VISAGE HUMAIN »

Quelle est la clé du succès de Simonova ? On peut dire, tout d'abord, qu'elle remet à l'honneur la mémoire refoulée de la Grande Guerre patriotique, dans une période où elle est très controversée, en s'appuyant sur la mémoire collective de la communauté yevpatorienne mais aussi, plus globalement, de la communauté du souvenir plus large qui partage la même vision du passé, qui, même si elle est plus ou moins conforme aux cadres de la mémoire officielle du régime soviétique, n'est pas forcément pro-soviétique, alors que la mémoire nationaliste, elle, lui est farouchement hostile. En un bref laps de temps, Simonova sait atteindre la fibre collective profonde, au cœur de l'un des rapports au passé, largement représentés en Ukraine contemporaine, sans entrer véritablement dans la polémique autour de la guerre (qui a fait la guerre, de quel côté et pour quel idéal ?), autrement dit sans s'embourber dans les préoccupations du présent en matière de mémoire historique et d'identité nationale. L'histoire qu'elle raconte sort les interrogations sur le passé du cadre strictement national pour les élargir aux questionnements universels sur l'horreur de la guerre, l'importance de la paix, le prix du sacrifice et l'existence d'une dette des survivants et des générations suivantes envers ceux qui se sont sacrifiés.

À travers son « Requiem », l'artiste ramène le pluriel du collectif au singulier de l'expérience humaine, et le rend compréhensible et accessible à tout un chacun. Elle a l'habileté d'éviter le conflit mémoriel en se cantonnant au récit de l'histoire d'un simple combattant de la Seconde Guerre mondiale, comme il y en eut des millions à travers toute l'Europe d'alors, tout en fournissant cependant les quelques indices nécessaires à la rencontre de l'imaginaire de son public : l'étoile soviétique de l'obélisque/monument aux morts, l'uniforme du marin, le message radio-

phonique de l'annonce de l'invasion de l'URSS par les armées allemandes et la proclamation de l'ordre de mobilisation générale sur fond du chant patriotique, « La guerre sacrée », suivi d'autres chants de guerre qui fleurirent à cette époque et sont dans le souvenir de tous, comme « La Nuit noire⁷ » ou « Les Hérons⁸ »... Or, si l'on ne tenait pas compte de ces marqueurs sémiotiques (comme c'est le cas pour un public occidental, par exemple), qui permettent de situer la narration et de raccrocher les souvenirs personnels du public à un moment historique facilement identifiable, il pourrait s'agir de n'importe quelle guerre, car les thèmes explorés sont d'ordre universel : l'amour et la paix, l'horreur de la guerre, la mobilisation et le sacrifice pour défendre les siens, la patrie en danger, la séparation du couple amoureux, l'attente du retour de l'être aimé (l'enveloppe qui symbolise les échanges épistolaires), la naissance de l'enfant, la nouvelle de la mort tragique du père, la reconnaissance envers celui qui a donné sa vie pour libérer son pays de l'occupant, le devoir de mémoire de la mère et de l'enfant (qui symbolisent la transmission de cette mémoire à la postérité) envers le père (qui représente la masse de ceux qui se sont sacrifiés).

Par ailleurs, il n'est pas anodin que le personnage principal de l'histoire racontée par Simonova ne soit ni un fantassin, ni un aviateur, mais un marin, autrement dit le prototype du héros local, intimement lié à l'épopée héroïque du débarquement du 5 janvier 1942 à Yevpatoria, ce que ne pouvait ignorer le public local, immédiatement conquis, lors de la soirée commémorative du 15 mai 2009. La démarche de Simonova s'inscrit bel et bien dans l'air de son temps et de son espace, se consacrant à la remise à l'honneur du héros soviétique et à la reconnaissance de son sacrifice pour repousser l'envahisseur et reconquérir la paix, dans un contexte national ukrainien qui remet en cause cette vision de l'histoire. « J'ai créé ce "Requiem de sable" en une seule nuit, confiera-t-elle au journal *Segodnia* le 1^{er} juillet 2009 (Tieriehova 2009), en hommage aux 3000 vétérans qui se réunissaient régulièrement sur la place centrale de notre ville ».

Mais comment alors passer de ce stade confidentiel à une émission nationale, « L'Ukraine a ses talents », dont l'audience rassemblait près de 11 millions de téléspectateurs de tous horizons ? Comment ce public plus large et moins monolithique allait-il accueillir son « Requiem de sable » ? Lors d'une audition précédant le concours, le jury s'était montré sceptique : « Vous avez du talent, mais je ne suis pas sûr que le sujet intéressera le public » (Driemova, journal *Pier-vaya Krymskaya* des 3-9 juillet 2009). Après quelques hésitations, Simonova décidait de suivre son intuition. Pour conquérir ce nouveau public, elle pense devoir miser sur la sincérité, comme elle le déclare dans un entretien, lors de sa participation à la III^e Assemblée de Russki Mir du 3 novembre 2009, à Moscou : « Mon mari et moi, nous n'étions pas du tout sûrs de gagner, mais nous avons décidé de suivre notre propre feeling et de choisir malgré tout ce thème qui nous était très proche. "Le Requiem" nous paraissait beaucoup plus spontané, tant au niveau des images que de la composition, que d'autres choix envisagés, même si ceux-ci étaient plus soigneusement travaillés. Et même au plan psychologique, nous n'avons pas fait d'effort particulier » (propos recueillis par Yevgueni Verlin). Et c'est bien la rencontre entre cette sensibilité personnelle et une sensibilité collective mise à nu par la performance qui est la véritable clé

7 Composé en 1942, interprété par le célèbre chanteur soviétique Mark Bernes ; musique : Nikita Bogoslovsky ; paroles : Vladimir Agatov.

8 Composé en 1969. Le « héron » est une métaphore symbolisant le soldat soviétique qui n'est pas revenu des champs de bataille.

du succès de Simonova et qui lui a valu la reconnaissance du public avec le titre de personne la plus talentueuse d'Ukraine en 2009.

L'histoire racontée au moyen des images animées peut être décomposée en sept épisodes⁹. La première séquence met en scène le couple amoureux, assis sous un ciel étoilé sur un banc public, le long d'un long chemin qui anticipe déjà la métaphore de la séparation et du destin, les chemins de la vie. C'est l'apparition en gros plan d'un haut-parleur, suivie de la reprise du message radiophonique de l'époque prononcé par Levitanov, annonçant l'invasion allemande et la mobilisation générale, qui rompent cette atmosphère paisible de la première scène. Les avions ennemis sillonnent déjà le ciel alors que l'on entend résonner les sons graves du célèbre chant mobilisateur de 1941, « La Guerre sacrée ». Sous le ballet des doigts de Simonova, une foule surgit en réponse à l'appel patriotique pour accompagner les mobilisés à la gare, tandis que le bruit du train qui s'éloigne évoque le départ pour le front. Le visage de la femme, les larmes aux yeux, fait comprendre au spectateur la douleur de la séparation d'avec son bien-aimé. La chanson suivante, « La Nuit sombre », qui évoque les pensées d'un combattant pour les siens, marque le début du troisième épisode. Comme dans la chanson, l'histoire met l'accent sur le souvenir que chaque combattant nourrit, loin de la douceur du foyer, pour sa bien-aimée, celle qui ne dort pas, berce un enfant qui vient de naître et qui grandit sans connaître son père. Les images de la séquence suivante introduisent le thème de la violence et de l'horreur de la guerre et les profils dessinés d'un geste brusque, désordonné, font penser au « Guernica » de Picasso. L'accompagnement sonore de la pièce musicale « Harmageddon » d'Apocalyptica (*heavy metal*), que couvre le bruit des bombardements, souligne la brutalité de la guerre et la férocité de l'ennemi. Puis, on revient soudain (épisode 5) à la jeune femme restée au foyer, toute à sa souffrance. Pour traduire la douleur qui la ronge dans l'attente interminable de son époux, Simonova choisit la métaphore de la transformation du personnage avec le temps, dans l'angoisse : la jeune femme belle et épanouie, à la chevelure abondante, qui tient une enveloppe entre les mains (symbolisant la mauvaise nouvelle), se transforme en une vieille femme au visage ravagé, portant le foulard de celles qui ont connu la misère, le froid et les privations, le deuil. Une larme coule sur son visage, traduisant l'immense peine qui l'envahit. Puis l'image fond littéralement et le front de la femme se transfigure en une étoile, et le reste de son visage disparaît pour être remplacé par les contours évocateurs d'un obélisque, monument soviétique dédié au soldat inconnu, déclenchant une salve d'applaudissements dans la salle. Et face à l'obélisque, sur les notes de la chanson « Les Hérons », composée en 1969 pour commémorer la Grande Guerre patriotique, on voit apparaître un personnage agenouillé qui introduit le thème du tragique et du deuil face à l'irréparable et, à sa droite, une mère qui tient son enfant par la main. Enfin, dans le dernier épisode, nous retrouvons de nouveau la femme et son enfant qui a grandi, orphelin de guerre. Alors l'enfant arbore fièrement le calot marin en souvenir de ce père qu'il n'a pas connu. Assis sur le rebord de la fenêtre, il regarde à travers celle-ci, séparateur symbolique du monde des morts et de celui des vivants, pour retrouver l'image de ce père disparu mais pieusement conservée dans le souvenir entretenu par la mère que transcrit la phrase : « Tu es toujours auprès de nous » sur « Nothing Else Matters »¹⁰. Ainsi est soulignée

9 Pour visionner « Le Requiem de sable », <http://www.youtube.com/watch?v=Z1JZ9O15280&feature=related>

10 « Nothing Else Matters », pièce de Metallica, interprétée ici par Apocalyptica.

l'importance du devoir de mémoire et de sa transmission, car la vie continue et l'oubli s'installe. Et cette belle et tragique histoire se clôt par le geste symbolique de Kseniya Simonova qui souffle la bougie allumée au début du spectacle, sous les ovations d'un public, debout, complètement conquis.

À travers sa performance, Simonova ne cherche pas à restaurer la mémoire officielle soviétique qui mettait l'accent sur le Soldat inconnu, anonyme, appartenant à la victorieuse Armée Rouge faite de millions d'autres inconnus noyés dans sa masse héroïque. Mais elle se refuse néanmoins à prendre en compte l'autre mémoire, post-soviétique, nationaliste, revancharde et révisionniste, soucieuse de rompre avec ce passé soviétique et qui se focalise essentiellement sur la victime et le deuil collectif, en relativisant, voire en niant, le rôle libérateur du soldat soviétique. Elle cherche au contraire à donner une intelligibilité contemporaine (et un sens positif) au souvenir de ce combattant de l'Armée soviétique, quelle que soit son appartenance, sachant d'avance que le public auquel elle s'adresse sera sensible à son message de réhabilitation d'un héros ordinaire aujourd'hui contesté, qui, s'il est victime, n'est pas une victime passive, mais une victime sacrificielle, héroïque, qui a contribué à la libération des siens de l'envahisseur allemand et a assuré le retour de la paix. Le terme de Patrie soviétique contestée dans la mémoire nationaliste n'a pas réellement d'importance dans un récit qui présente une version rassembleuse et partageable du souvenir de la guerre, visant d'abord l'affectif et renvoyant au vécu du commun des Ukrainiens durant cette période terrible, aussi bien que de celui des Russes ou des représentants des autres nationalités. Ce récit remet en valeur la mémoire de ceux qui ont résisté et affronté l'ennemi, apportant ainsi leur contribution personnelle à la victoire universelle sur le nazisme et au rétablissement de la paix, sans en négliger le prix payé. Il ne s'appuie donc sur aucun des cadres idéologiques disponibles (ni communiste, ni nationaliste), dans lesquels le récit de la Seconde Guerre mondiale est habituellement inséré en Ukraine post-soviétique.

Par ailleurs, la commémoration du souvenir de la Grande Guerre patriotique s'insère dorénavant dans les cadres, autrefois officiellement absents, de la mémoire orthodoxe : le recueillement de la personne agenouillée devant l'obélisque et la coupole d'une église qui domine une rangée de maisons villageoises sont des éléments nouvellement introduits, avec la bougie (« la flamme du souvenir ») que Simonova allume au début et qu'elle souffle à la fin de sa performance, dans un rituel religieusement codifié du culte des morts. Enfin, pour raviver le souvenir de l'expérience vécue (chez ceux qui ont connu la guerre) ou transmise (chez leurs descendants) et susciter l'émotion, elle use largement des oppositions binaires : l'amour et la haine ; la douceur de la paix et l'horreur de la guerre ; l'invasion et la libération ; la vie et la mort ; la jeunesse et la vieillesse, la tristesse du départ et la joie de la victoire, tout cela souligné par un jeu de noir et blanc... Résultat : la mise en scène du récit historique habilement orchestrée par l'artiste a pour effet de réactualiser des émotions enfouies (en rendant présent le sensible), de par la suppression de la distance temporelle entre le spectateur qui vit au présent ce qui a dû advenir au passé, la compression du temps historique entre ceux qui ont fait la guerre et leurs descendants qui ont un impérieux devoir de mémoire à leur égard.

C'est le message que Simonova souhaite adresser à la jeune génération, détournée de ce devoir par la politique mémorielle de l'État ukrainien sous Iouchtchenko et l'enseignement révisé de l'histoire à l'école et à l'université. Kseniya possède sur la guerre quelques connaissances qu'elle détient surtout des vétérans qui se réunissaient dans la cour de son immeuble à Yevpatoria

lorsqu'elle était petite, et dont elle a écouté les récits¹¹. « J'ai voulu faire de la Grande Guerre patriotique un thème d'actualité majeur pour ma génération mais surtout pour la suivante qui n'en sait pas grand-chose », déclare-t-elle avec fierté à la revue électronique féminine *Allwomen* (Hontcharenko, entretien exclusif du 17 décembre 2009, accordé à *Allwomen.ru*). Dans un autre entretien au *Russkiy Mir*, déjà cité, elle commente les raisons de sa position militante en faveur de la culture et de la transmission de la conscience historique :

J'ai déjà eu l'occasion de tenir entre les mains un manuel d'histoire, utilisé dans l'enseignement actuel, où il était écrit que les troupes SS « ont libéré la Galicie et les autres terres de l'Ukraine de l'ouest des troupes soviétiques », et voilà, il faudrait maintenant remercier les troupes SS ! Lorsque j'ai lu ce propos, je ne me suis pas gênée pour dire, à plusieurs reprises, à la presse ce que j'en pensais. Même si les protestations [des nationalistes] ont redoublé depuis, je reste sur mes positions : je considère que c'est un grand péché de se souvenir de la guerre en ces termes-là.

LES RÉACTIONS DES SPECTATEURS, DES TÉLÉSPECTATEURS ET DES INTERNAUTES

Dès le concours télévisé, Simonova est fortement appréciée par le public. Le visionnement de l'enregistrement de sa performance montre à quel point le public est sensible au sujet de la mémoire : la salle, emportée par l'émotion, acclame debout l'artiste, et on peut voir plusieurs personnes, dont Sacha Frolova, membre du jury, émues aux larmes, tandis qu'Igor Kontratiouk, autre membre du jury, révèle : « c'est comme si je venais de voir se dérouler sous mes yeux l'histoire de la Grande Guerre patriotique » (Ossyptchouk 2009). Les téléspectateurs, de leur côté, ont soutenu massivement la candidate (le vote a duré toute une semaine). Nous n'avons pas les moyens de mesurer précisément le succès de Simonova, au plan national, mais plusieurs indices, notamment les forums ouverts sur le Web, à l'occasion de la communication de chacune de ses performances, montrent qu'elle rassemble énormément d'admirateurs aussi bien en Ukraine qu'à l'étranger où elle est en train de conquérir un public international (aujourd'hui, Simonova dispose d'un espace personnel sur YouTube¹²).

Avec Internet, les nouvelles vont vite. Moi-même, j'ai appris l'existence de ses créations par un réseau d'amis français qui n'avait rien en commun avec l'Ukraine. Mis en ligne, « Le Requiem » a fait le tour du monde, et en quelques mois seulement les performances de Simonova ont comptabilisé plus de 3 millions de visites. Tous ses admirateurs sont-ils en accord avec la vision de l'histoire que propose la talentueuse artiste ? On ne peut pas connaître toutes les réactions, cependant les échos que l'on trouve dans les forums sont, dans la grande majorité des cas, très positifs et consensuels, à la différence de l'ensemble des débats historiques qui suscitent les controverses en Ukraine (voire dans les États post-soviétiques) autour de la mémoire de la Seconde guerre mondiale et qui débouchent rapidement sur des accusations, voire des propos injurieux.

Le forum sur YouTube a enregistré à ce jour 1413 réactions d'internautes pour le Requiem¹³, dans plusieurs langues, dont l'anglais, le russe, le polonais, l'ukrainien. Les messages postés en

11 Selon le reportage des célébrations du 65^e anniversaire de la Victoire, à Londres, nouvelles télévisées de la chaîne Inter, <http://www.youtube.com/watch?v=QAFQYUbr91Y>

12 <http://www.youtube.com/user/xensand>

13 http://www.youtube.com/comment_servlet?all_comments=1&v=Z1JZ9O15280&page=1

ligne peuvent être divisés en deux catégories (indépendamment des langues pratiquées). Les messages d'un premier groupe, rédigés pour la plupart en russe, en ukrainien et parfois en anglais, reflètent une réception de l'œuvre de Simonova conforme à ses souhaits. Dans ces messages, les internautes expriment leur émotion, évoquent parfois leur mémoire familiale, laissent des témoignages, expriment leur gratitude à l'artiste pour son rappel de l'importance du devoir de mémoire.

Nous nous souvenons de tous ceux qui sont morts pour que nous puissions vivre dans notre pays et parler **notre** langue, le russe. J'ai perdu un grand-père dans cette guerre. **Nous** allons nous souvenir. Il ne faut pas beaucoup, juste **nous** souvenir. (en russe)

Ksenya, merci beaucoup pour votre talent, et pour votre cœur plein de bons sentiments. Vous avez su, avec simplicité et maîtrise, raconter ce que les gens ont vécu pendant la guerre, et exprimer **nos** sentiments communs. Une histoire de deuil de ceux qui sont morts, une histoire de tous les âges et de toutes les nationalités. Une histoire qui raconte l'exploit des gens qui ont sauvé le monde et devant lesquels **nous nous** inclinons. (en russe)

J'ai pleuré. Bonne fête de la Victoire ! Bila Tserkva (ville de la région de Kiev) est avec vous ! (en ukrainien)

*Sorry, but foreigners do not understand. This memory is in **our** blood, in **our** genes. When you look at it – the soul is torn apart. And awakens something in the depths in **our** souls.*

*Even as a second generation russian immigrant in the US. The war and the horrors it brought upon **my** motherland breaks **my** heart every time I think of it.*

Si ce premier groupe renvoie à une histoire personnelle et éprouve une émotion essentiellement d'ordre mémoriel (souvenir familial et devoir de mémoire) qu'il partage avec la communauté du souvenir (l'emploi abondant des pronoms et adjectifs possessifs à la première personne témoigne de cette appropriation commune du passé), un second groupe montre un autre profil. Ceux qui le constituent ne font pas partie de la même communauté du souvenir en question et peinent à décrypter le message de Simonova avec les moyens dont ils disposent. Ils demandent de l'aide aux autres internautes. Le contenu des messages reflète cette quête de compréhension, d'identification : Qui chante la chanson ? Pourquoi cet extrait plutôt qu'un autre ? Pourquoi la femme pleure ? Où se trouve l'obélisque, à Kiev ou à Moscou ? Quelle est la langue utilisée pour l'inscription à la fin du Requiem ? Certains avouent avoir pensé d'abord à autre chose, comme dans le message suivant : « *At first, I thought It was the story of the Jews and WWII... either the story has the same message* ». Mais la majeure partie des commentaires expriment aussi l'admiration devant le talent de l'artiste, indépendamment du contenu mémoriel : « *No words... So talented girl with Angel heart ! God bless* ». Les réactions les plus répandues se résument à quelques qualificatifs élogieux qui reviennent tout le temps, dans toutes les langues : « magnifique », « quel talent ! », « jamais vu quelque chose d'aussi beau », « un vrai chef-d'œuvre », « génial », « brillant », etc. Enfin, certains ne se reconnaissant pas vraiment dans les images créées par l'artiste, n'hésitent pas à se lancer dans un débat sur la guerre en général, comparent les différents points de vue sur la Seconde Guerre mondiale, par exemple dans les pays de l'ex-URSS et aux États-Unis, se questionnent sur les mérites des uns et des autres dans la Victoire, tout en restant extérieurs au ressenti personnel du premier groupe.

Il n'y a pratiquement pas de commentaires renvoyant à la mémoire nationaliste, seulement quelques réactions qui rappellent l'existence de la guerre des mémoires qui se joue actuellement en Ukraine. Ainsi, un petit groupe d'internautes attribue l'expression impassible d'un spectateur dans la salle (qu'on voit dans l'enregistrement) à son appartenance supposée à l'UPA¹⁴. Un autre internaute rapporte une citation qu'il avait recueillie dans un article et dont il aurait voulu partager le lien, ce qui lui a été refusé par le modérateur du débat. Cette citation fait une lecture du « Requiem » selon les logiques narratives de la mémoire nationaliste qui insiste sur les pertes durant la Seconde Guerre mondiale et le deuil collectif, et en attribue la responsabilité à la volonté de Staline d'anéantir la nation ukrainienne, conformément à l'entreprise précédente que constituait déjà la Grande Famine de 1932-1933. Comme si l'internaute en question essayait de contextualiser le propos de Simonova et d'avertir les autres internautes : « *And that was after Stalin had killed millions during manufactured famines before the war. It to this day touches every Ukrainian. That's the context of war memory that Kseniya reaches out to* ». Autre exemple, le témoignage laissé par une jeune internaute, sur le site d'un autre forum¹⁵, qui insiste sur le souvenir partagé de l'expérience collective commune et évoque, en parallèle, les positions contrastées de ceux qui contestent cette vision de l'histoire : « C'est **notre** fête, et il n'y a que **nous** pour éprouver de telles émotions... car il est impossible d'expliquer [rationnellement] ce à travers quoi ont dû passer **nos** gens, **nos** grand-pères et **nos** grand-mères. Aucun Iouchtchenko ne pourra couper ce fil [nous empêcher de nous en souvenir]. Cela peut paraître pathétique, surtout pour ceux qui sont de l'autre côté des barricades [les porteurs d'une autre mémoire] ». Mais on est loin des échauffourées mémorielles sur la place publique entre porteurs de la mémoire nationaliste et porteurs de la mémoire soviétique, loin de la violence symbolique, des vandalismes et des bagarres entre manifestants et contre-manifestants. On voit bien, à travers ces réactions, que c'est le caractère universel, hors contenu idéologique, du message qui permet la rencontre avec la sensibilité de tous les publics, dans et hors de l'Ukraine, et qui assure le succès de la performance.

LA RENCONTRE ENTRE LA DÉMARCHE ARTISTIQUE ET L'IDENTITÉ COLLECTIVE

Dès sa première participation à la commémoration du 9 mai à Yevpatoria, suivie de près par sa victoire à « L'Ukraine a ses talents », Simonova est devenue très populaire dans sa région. C'est ce que confirme cet épisode rapporté dans les médias locaux de Crimée¹⁶. Tout de suite après la finale, Simonova était attendue dans le village de Perovo (district de Simferopil), où est situé le théâtre de son mari, « La collection privée », autrefois maison de la culture. Sans publicité particulière, la salle de 900 places était bondée puisque près de 1500 spectateurs s'y pressaient. Les gens étaient venus de partout, y compris de Simferopil et d'autres villes de Crimée ; ils avaient apporté des bancs et des chaises, encombraient les passages... Ce succès tient donc à la rencontre, réussie, entre une démarche artistique spectaculaire et la réactualisation d'une sensibilité latente chez son

14 L'Armée ukrainienne des insurgés (UPA - *Ukrainska Povstans'ka Armiya*) formée à la fin de 1942, à la suite de la fusion de petits groupes de résistants nationalistes anti-soviétiques, sous la bannière de Stepan Bandera.

15 Le forum sur le site « L'Italie vivant à la russe », <http://www.italia-ru.it/blog/artema/2009/06/06/pesochnyanimatsiya-ksenija-simonova-ya-plakala>

16 Selon le site http://www.tv.net.ua/news/na_teleekrane/1050593216-ksenija-simonova-risuet-s-zavjazannymi-glazami.html

public. La voix de l'artiste trouve « la place d'où elle peut se faire entendre en donnant au spectateur la place d'où il peut répondre et se faire entendre à son tour » (Mondzain 2008 : 88). La portée d'une œuvre d'art ne peut être saisie sans connaître la signalétique, qu'elle puise directement dans le champ de la communication et dans le pouvoir métaphorique des emblèmes et des signes qu'elle utilise pour être accessible à son public et lui permettre de décrypter, de manière univoque, le message de l'artiste (*Ibid.* : 83). Simonova a recours à une prosopopée qui fait parler autant les personnages que les choses inanimées, les morts que les vivants. Chaque détail de son dessin ainsi que de son accompagnement sonore est signifiant pour ce public-là, alors qu'une bonne partie, pour ne pas dire la totalité, de cette signalétique échapperait à un observateur extérieur, comme l'illustrent les échanges virtuels sur Internet, déjà évoqués, ou encore cet article du journal britannique *The Telegraph* du 19 septembre 2009, par Ian Johnston, dans lequel la description des séquences est très lacunaire et au premier degré, chaque épisode semblant avoir une existence indépendante. Ainsi, la continuité de l'histoire dans l'alternance des scènes de guerre et ses effets sur l'évolution de la jeune femme n'est pas décryptée, de même que n'est pas établi le lien entre le don de sa vie par le père de l'enfant et le combat pour la paix de tout un peuple : « *In the final scene, a mother and child appear inside and a man standing outside, with his hands pressed against the glass, saying goodbye* » (Johnston). Le sens profond de l'histoire que nous conte Simonova n'est compréhensible qu'insérée dans les cadres de la mémoire du contexte dans lequel elle est née et a été produite. Il y a ici de l'invisible pour le regard extérieur, qui est tout à fait visible et cohérent pour le public auquel elle s'adresse. Les sémiophores (message, bruits, annonce, chansons...) qu'elle utilise sont porteurs d'un sens bien précis qui renvoie à l'expérience, vécue ou transmise, de la guerre en ex-URSS. C'est pourquoi, en Ukraine (comme dans l'ensemble des pays ayant appartenu au bloc soviétique), autant ses partisans que ses adversaires peuvent y trouver du sens, rejoignant ainsi le théâtre des affrontements mémoriels actuels et ses questions : « Les Ukrainiens ont-ils combattu pour Staline ou pour l'Ukraine indépendante ? Avec les Allemands ou contre les Allemands ? Avec les Soviétiques ou contre les Soviétiques ? »

« Le Requiem » de Simonova est une réponse aux provocations de la politique mémorielle officielle conduite alors par Iouchtchenko, tendant à diviser. Elle lui oppose une vision rassembleuse de la mémoire collective, qui serait commune à tous ceux qui ont fait de la Seconde Guerre mondiale un combat contre le nazisme (ce qui permet, aussi aux internautes en provenance de différents horizons, d'Allemagne, des États-Unis, de Pologne... de s'y reconnaître). Elle restaure dans sa dignité le simple combattant soviétique et son héroïsme controversé, tout en rendant hommage à la population civile, victime nouvellement célébrée de la guerre, et cela sans la moindre référence à Staline ou au régime communiste de l'époque. Avec l'arrivée au pouvoir de Ianoukovitch, dès 2010, le rapport de forces entre les camps mémoriels s'inversant, le rapport au passé qu'exprime Simonova dans ses récits en images devient désormais conforme à la ligne officielle et elle est même sollicitée pour participer aux commémorations nationales autour des deux dates importantes en lien avec le souvenir de la Grande Guerre patriotique : le Jour de la Victoire (9 mai), et le Jour du deuil collectif du 22 juin (début de l'invasion allemande). Les nationalistes, de leur côté, continuent à commémorer la création de la division SS Galytchyna (désormais connue sous le nom de 1^{re} Division ukrainienne), le Jour de l'UPA (14 octobre), la restauration de l'Acte d'indépendance (30 juin) sous l'occupation allemande, et à transformer le Jour de la Victoire en Jour de la Mémoire, et le début de l'invasion allemande en début de la

guerre germano-soviétique, conformément à l'expérience historique propre à l'Ukraine de l'ouest rattachée de force à l'Union Soviétique seulement en 1939.

Dans le cadre de l'une de ces commémorations ultérieures, Simonova décide de créer une autre performance, « Encore une fois à propos de la guerre »¹⁷, qui fait écho à la première tout en lui étant complémentaire. La personnification du héros ordinaire, réhabilité, cède la place à la victime mise cette fois-ci au centre du récit, une victime à visage humain, restaurée individuellement dans sa dignité, à laquelle chacun des spectateurs pourrait s'identifier (sans toutefois aucune spécification de son origine ethnique). L'histoire prend une tournure différente de celle racontée en 2009, lors du concours. Cette fois, les rôles s'inversent : c'est la femme, et non le mari-soldat, qui n'a pas survécu. La figure de l'ennemi est aussi plus clairement identifiée : c'est un SS, assistant impassible aux exécutions. Un détail surprend, cependant : ce soldat SS porte une moustache, à la manière de beaucoup d'Ukrainiens à cette époque. Est-ce une évocation de la collaboration de certains Ukrainiens avec les Allemands (par exemple la division SS Galychyna) ?

L'histoire met en scène les exécutions de masse parmi la population civile (souvenir très présent également dans la mémoire locale) dont la personnification est la mère de l'enfant, victime. Trois personnages partagent le cadre de l'image-récit : apparaît d'abord, au premier plan, à droite, la silhouette de la petite fille tenant son ourson à la main ; puis dans le coin gauche, en face, le visage d'un SS ; enfin, au centre de l'image, la silhouette de la mère qui s'échappe en courant. La scène se fige sur une brève détonation : l'exécution de la mère, suivie des pleurs de l'enfant. On voit réapparaître en gros plan le visage de la femme exécutée, une larme coulant sur sa joue, sa bouche se transformant en oiseau (un héron¹⁸) qui prend son envol, symbole de l'âme de la défunte qui quitte le monde des vivants, pour rejoindre un vol d'oiseau, autres âmes défuntes, se dessinant sur les contours d'un soleil couchant. C'est à ce moment-là que le spectateur est mis en présence du père-époux (toujours représenté sous les traits d'un margin). On le voit accroupi, serrant l'enfant dans ses bras, dans une position de protection et de recueillement. Mais le retour du père ne met pas fin à l'histoire. Le dernier épisode revient sur le thème du prix de la Victoire, introduit dès le début de la performance par le chant de guerre « la Victoire n'a pas de prix et rien ne nous arrêtera dans notre quête de victoire... ». On reconnaît, dans cette dernière scène, la silhouette du Soldat défenseur et libérateur, tel qu'il a toujours été représenté dans l'iconographie soviétique, vêtu d'une longue capote, l'épée symbolique à la main, portant un enfant. Mais c'est désormais sur le fond d'une église orthodoxe et non plus sur celui d'un symbole idéologique du passé (la faucille et le marteau, par exemple) qu'il se détache. Ce dernier élément montre clairement l'inscription contemporaine de la relecture de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale qui, si elle reste conforme au récit de la Grande Guerre patriotique, est dépouillée de l'ancien contenu idéologique, au profit de nouvelles valeurs parmi lesquelles s'affirment les valeurs religieuses et individuelles.

Dans « Encore une fois à propos de la guerre », Simonova se rapproche davantage du récit officiel actuel qui met l'accent sur la victime : victimes du régime d'occupation lors de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi victimes du régime communiste lors de la Grande Famine de 1932-1933

17 Pour visionner cette performance, <http://www.youtube.com/user/xensand#p/u/10/7Y13YxOwtPc>

18 Qui renvoie à l'imagerie soviétique (symbole des pertes soviétiques) comme le célèbre la chanson « Les hérons » du Requiem (voir plus haut).

(appelée Holodomor) comme le suggère la reprise de la mélodie de la chanson « Le Cierge » d'Okasana Bilozir, dédiée habituellement aux victimes de l'Holodomor. Sa deuxième performance s'éloigne, encore plus que la première, du récit officiel soviétique, tout en restant radicalement opposée à la mémoire nationaliste puisque le nazi allemand est l'envahisseur. Les deux font une place à la victime, mais autant à la victime héroïque qu'à la victime non héroïque qui, une fois sacralisée, devient elle aussi une « victime/héros » ; puisque la souffrance d'une victime non héroïque (qui n'est que le fruit d'un malheureux hasard), peut se transformer en la souffrance d'une victime-martyre et être ainsi investie d'un sens héroïque, comme le soutient Jan-Phillip Reemtsma.

CONCLUSION

Comme toute œuvre d'art, celle de Kseniya Simonova, par son médium original, diffuse une force émotionnelle puissante qui touche son public. Mais comme toute œuvre d'art, elle ne peut être dissociée du monde dans lequel elle naît, auquel elle est arrimée et qui détermine l'intelligibilité du message qu'elle délivre à ceux qui en détiennent le code. La démarche de Kseniya Simonova montre à quel point l'interprétation personnelle du passé peut s'appuyer sur les sensibilités collectives. Il ne s'agit pas d'un simple récit linéaire ni d'une simple succession d'images comme dans un photo-reportage, mais d'un récit mis en images dynamiques, se fondant l'une dans l'autre, en une sorte de fondu-enchaîné au cours duquel une scène se construit en même temps que la précédente se déconstruit pour lui faire place... Un récit à forte densité sémantique, composé d'évocations univoques et universellement partagées, structuré autour des variations narratives qui renouent avec l'expérience singulière du commun des mortels, donnent un visage au héros ordinaire, qu'il soit combattant libérateur ou victime civile, car c'est le prix du sacrifice pour la victoire et la libération du nazisme qui comptent.

L'artiste, en fine connaisseuse de la psychologie collective¹⁹, insiste sur les peurs et les épreuves collectives face au Mal. Elle construit une histoire en mettant en scène des personnes qui sont aussi des personnifications, puisqu'un accord se fait sur la lecture des signes et des emblèmes auxquels elle recourt. Elle doit son pouvoir métaphorique à un discours, un usage de signes relevant d'une culture commune et d'une mémoire collective. Au fur et à mesure que son dessin, riche en sémiophores, progresse, les fils de la présence du sensible se tissent entre les personnages de ses histoires animées, mais aussi entre l'histoire racontée et le champ de l'expérience des spectateurs qui y décryptent le message d'un devoir de mémoire à travers la réactualisation de leurs souvenirs personnels ou familiaux. Les histoires performatives expérimentées par Simonova peuvent être insérées dans des trames narratives variables, il n'en reste pas moins qu'elles se lisent toutes au moyen des mêmes cadres interprétatifs partagés par la communauté du souvenir et ses porte-parole, fournis par l'expérience collective de la Grande Guerre patriotique relue à la lumière du nouvel horizon d'attente qui fait la part belle aux valeurs orthodoxes et à la nation-victime (tragedies collectives), sans pour autant disqualifier le héros combattant.

Simonova veut exprimer ce qu'elle considère comme le vécu de la majorité des Ukrainiens (soviétiques ou post-soviétiques), sans en écarter le passé de soviétisation de l'Ukraine, au risque de devenir ainsi la cible des attaques des nationalistes qui l'accusent de servir les intérêts de Moscou.

19 Elle est titulaire d'un diplôme d'études supérieures en psychologie.

Faut-il voir pour autant dans cette tentative de rattacher le récit de la mémoire collective au tronc commun des souvenirs de la Grande Guerre patriotique, partagés par les porteurs de mémoire de l'ensemble des pays post-soviétiques, une trahison nationale ? Simonova, elle-même russophone, exprime autant par ses dessins que dans ses entretiens, un réel attachement à sa région, la Crimée, à sa ville natale, Yevpatoria, comme à l'Ukraine tout entière. Et lorsque l'occasion se présente, pour elle, de choisir entre Kiev, Moscou et Yevpatoria, pour assister aux célébrations du jour de la Victoire, elle décide de répondre à l'invitation de Kiev, tout en prenant soin d'être « présente » pour ses compatriotes de Yevpatoria (elle leur promet d'organiser une projection en direct). Il est évident que l'identité nationale, pour Simonova, comme pour beaucoup de gens à l'Est et au Sud, est inséparable de la *slavité* et de l'orthodoxie ainsi que de l'expérience collective vécue ensemble à l'époque soviétique, quel que soit le jugement que l'on porte sur cette expérience. Le message de Simonova fait du souvenir de la Grande Guerre patriotique et des souffrances qu'elle a entraînées pour tous les Ukrainiens l'un des éléments forts de l'identité nationale contemporaine.

Cependant, Simonova ne réduit pas sa vision du passé à une vision particulariste. Son message insiste aussi sur l'universel, le fraternel et le partageable des destinées humaines ; il est rassembleur pour tous les Ukrainiens, mais pas seulement, qui, avant de se sentir Ukrainiens ou autres, devraient se considérer comme membres d'une humanité fondée sur des valeurs communes. Autrement dit, elle substitue à une communauté historique, « jalouse de sa continuité » et justifiant toutes les alliances, même les plus injustifiables, « fermée à ceux qui n'en sont pas dépositaires », une communauté de mémoire plus large, « ouverte sur toutes les bonnes volontés » (Finkielkraut 2000 : 117), qui, quelle que soit l'origine ethnique de ses membres, adhère au même idéal. Ainsi, les thèmes évoqués, parce qu'ils tournent autour de l'universel (famille, enfant, patrie, amour, paix...), permettent une reconnaissance plus large pour toutes les victimes du nazisme et même plus généralement pour toutes les victimes de guerres ou de violences. C'est ce qui fait la particularité de cette vision, par opposition à celle que proposent les adeptes d'une identification nationale à base ethnique qui, elle, se focalise sur le particularisme collectif et l'impartageable. ■

RÉFÉRENCES

- Driemova, Natalia, « Kseniya Simonova, originaire de Yevpatoria, fait connaître à son pays l'animation par le sable » [en russe], *Journal Piervaya Krymskaya*, n° 3, [En ligne], <http://1k.com.ua/281/details/2/2>, consulté le 9 juillet 2009.
- Finkielkraut, Alain, *L'ingratitude. Conversation sur notre temps*, Paris, Gallimard, [1999] 2000.
- Johnston, Ian, « Sand artist Kseniya Simonova, winner of Ukraine's Got Talents, becomes Internet hit », *The Telegraph*, [En ligne], <http://www.telegraph.co.uk/news/newstoppers/howaboutthat/6208721/Sand-artist-Kseniya-Simonova-winner-of-Ukraines-Got-Talent-becomes-internet-hit.html>, consulté le 19 septembre 2009.
- Hontcharenko, Igor, « Kseniya Simonova : l'Histoire de sable » [en russe], entretien avec Kseniya Simonova, accordé à la revue féminine électronique *Allwomen.ru*, [En ligne], <http://www.allwomens.ru/3190-kseniya-simonova-pesochnaya-istoriya.html>, consulté le 17 décembre 2009.
- Mondzain, Marie-Josée, *L'image peut-elle tuer ? Le temps d'une question*, Paris, Bayard, [2002] 2008.
- Ossyptchouk, Igor, « L'Ukraine a ses talents » ; « J'ai décidé de participer au concours "L'Ukraine a ses talents" pour venir en aide à la petite Nika... », publiés initialement dans le journal *Fakty*, reproduit sur le site des téléouvelles, http://www.tv.net.ua/news/na_teleekrane/6486-ukraina-maye-talant-uchastvovat-v-konkurse.html, consulté le 13 juin 2009.

Reemtsma, Jan Philipp et Winfried Hassemer, *Verbrechensopfer. Gesetz und Gerechtigkeit*, Munich, C.H. Beck Verlag, 2002, [traduction anglaise en ligne], http://www.einsteinforum.de/fileadmin/einsteinforum/downloads/victims_reemtsma.pdf

Tieriehoa, Yekaterina, « J'ai un talent, c'est lui qui me fera gagner ma vie ! », [en russe : У меня есть талант, буду зарабатывать !], *Segodnia*, [En ligne], <http://www.segodnya.ua/interview/14062064.html>, consulté le 1^{er} juillet 2009.

VOIR ENSEMBLE POUR MIEUX VIVRE ENSEMBLE ?

RÉFLEXIONS SUR DES PRATIQUES DE VISIBILISATION
EN MILIEU HLM À MONTRÉAL¹

KAROLINE TRUCHON

Doctorat en anthropologie, CÉLAT, Université Laval

[L]e voir ensemble n'est pas simplement la convergence du regard de chacun. Il est la production de cet espace commun, où va se constituer l'unité du visible et de l'invisible dans l'œuvre...

Jean-Toussaint Desanti (2003 : 31)

Notre propos, avec le *digital storytelling*, sera de montrer une manière d'être au monde qui se veut inclusive par la visibilité de personnes qui ne le sont pas souvent dans l'espace public, tout en visibilisant aussi les personnes expertes de leur entourage. Le *digital storytelling*, « machine à raconter », est susceptible d'instrumentaliser le lien social en faisant du récit une technique de communication, mais aussi un instrument de contrôle et de pouvoir (Salmon 2007 : 11-13). En effet, ce passage de l'invisibilité à la visibilité excessive pour un groupe de personnes pourrait n'être pas seulement l'expression d'une attention, mais celle d'une réprobation sociale (Voiron 2005). Cette situation risquerait de confirmer « une inversion de l'axe de visibilité du pouvoir » où nous n'aurions plus affaire à « un pouvoir qui se donne à voir et à des individus anonymes mais à un pouvoir qui se retire dans l'opacité [...] et qui cherche à mettre en lumière [...] [un] individu et obtenir de lui un maximum de données » (Beaud, Confavreux et Lindgaard 2006 : 14). Mais, d'autre part, la visibilité par la visibilisation permet d'aspirer à une « normalité » car « [c]'est se sentir anormal que de se voir interdire des activités devenues pour tous à la fois un besoin et un idéal » (Canghilem 1966 cité dans Le Blanc 2009).

J'aimerais illustrer ici comment, avec un centre pour jeunes œuvrant en HLM et d'autres partenaires, nous avons travaillé avec ce paradoxe. Dans un premier temps, je tracerai une brève généalogie du *digital storytelling* tel que conçu, pratiqué et enseigné par les pionniers de cette méthodologie. Ensuite, j'esquisserai un cadre théorique de pratique pour la création et la dissémination de ce qui au début de ma recherche doctorale était « un projet de *digital storytelling* » mais s'est rapidement transformé en l'implantation d'une « infrastructure de visibilité ». Ce cadre théorique sera suivi d'une présentation des trois éléments constitutifs de cette infrastructure de visibilité.

1 Je tiens à remercier chaleureusement Francine Saillant et Michaël La Chance de cette invitation et de leur soutien qui m'a permis de prendre le temps nécessaire pour ce texte. Je tiens également à remercier Joëlle Dupras, Isabelle Dauplaise et Véronique Morissette, toutes à l'emploi du Centre des jeunes Boyce-Viau (CJBV) pendant ma recherche doctorale. Leur soutien indéfectible a contribué à faire d'une recherche une expérience de vie. Le CJBV a aussi défrayé les coûts de l'infrastructure de visibilité dont je parle ici, je l'en remercie.

ALLIANCE DU STORYTELLING ET DU DIGITAL : LE DIGITAL STORYTELLING COMME BRANDING CONTEMPORAIN POUR CONTRER LES REPRÉSENTATIONS DOMINANTES ?

Le tournant narratif (*narrative turn*) que connaissent les sciences sociales depuis plus de trois décennies (Clandinin 2007 ; Davis 2002 ; Hyvärinen 2006 ; Salmon 2007 ; Schwabenland 2006) se décline également depuis les années 1990 par l'avènement du *storytelling*, un « nouvel ordre narratif ». Celui-ci a été favorisé « par l'explosion d'Internet et les avancées des nouvelles techniques d'information et de communication (NTIC) qui créent les conditions du *storytelling revival* et lui permettent de se diffuser aussi rapidement » (Salmon 2007 : 12). Raconter une histoire, art autorisant le lien social dans toutes les cultures depuis les débuts de l'humanité, serait, depuis la fin du XX^e siècle, un outil marketing, de gestion et de communication qui servirait, selon certains, à assujettir plus qu'à relier (Phelan 2005 ; Salmon 2007 ; Strawson 2004). Le récit est donc partout aujourd'hui (Richardson 2000 : 168) et certains s'insurgent contre ce qu'ils appellent « l'impérialisme de la narration » (Phelan 2005 : 210) ou encore « la mise en marché de la vie et de l'espace-temps » (*commodification of life and time*) (Strawson 2004 : 450).

Sans contester que rendre compte de soi par le récit de soi peut, dans certains cas, devenir une obligation qui nie la reconnaissance de la personne obligée de témoigner d'elle-même (Butler 2007), la conception voulant que la narration dans l'espace public soit un outil désincarné et avilissant relève pour d'autres de l'ordre du manichéisme. Car au cœur de cette nouvelle inscription sociale se cacherait un potentiel mobilisateur et rassembleur capable d'humanisation. Joe Lambert (2009), co-fondateur du Center for Digital Storytelling (CDS), organisme pionnier duquel plusieurs ont développé, calqué et adapté les pratiques du *digital storytelling* dans le monde anglophone, soutient qu'une histoire, encore de nos jours, nous rend humain et que la multimodalité procurée par les nouvelles technologies constitue un moteur d'expression au pouvoir subversif, selon les usages que nous en faisons. Raconter une histoire serait une manière de dire « J'existe » (Bissoondath 2007) et la technologie, un support pouvant contribuer à faire exister la parole et par extension, la personne qui parle.

À l'opposé du *storytelling* d'entreprise qui cherche à endoctriner des employés et des acteurs externes (Salmon 2007), le *digital storytelling*, tel que préconisé par Lambert (2010, 2009), permet à des novices des technologies multimédias de produire une courte vidéo (une à deux minutes) qui incorpore de la musique, des textes, de la voix et des images (photos, collage d'images, etc.) pour bâtir un narratif sur un thème qui leur tient à cœur (Lambert 2010)². Narrés à la première personne, ces films autobiographiques affichent un biais idéologique assumé car ils souhaitent mettre en valeur les participants. Ces mini-films permettent également aux créateurs de présenter leurs œuvres sur diverses plates-formes et à des publics différents. L'essor de cette pratique remonte au début des années 1990, mais elle s'est surtout fait ressentir depuis le début des années 2000. Le *digital storytelling* est principalement utilisé par des organisations paragouvernementales (pour documenter), des organismes à but non lucratif (pour inciter à une prise de pouvoir)

2 Pour des exemples de projets de *digital storytelling*, consultez les sites suivants : celui du Digital Centre for Digital Storytelling : <http://www.storycenter.org/stories/> et ceux d'autres organisations : Stories for Change, <http://storiesforchange.net/> ; Telling Lives, <http://www.bbc.co.uk/tellinglives/> ; Captures Wales, <http://www.bbc.co.uk/wales/audiovideo/sites/galleries/pages/capturewales.shtml> ; et <http://qldstories.slq.qld.gov.au/>.

et dans le domaine de l'éducation (pour favoriser des apprentissages) (Benmayor 2008 ; Burgess 2006 ; Coventry 2008 ; Davis 2004 ; Erstad et Silseth 2008 ; Fletcher et Cambre 2009 ; Hayes et Matusov 2005 ; Meadows 2003 ; Nelson et Hull 2008 ; Nyboe et Drotner 2008 ; Oppermann 2008).

L'historique de la naissance du *digital storytelling* explique ses biais idéologiques. Cet outil qui se veut expressif, rassembleur et relationnel a été développé en réaction aux manières de faire des milieux des arts et du multimédia. Joe Lambert note que : « *[d]igital media were creating many new genres of practice, but the dominant approach to the practice was a cool conceptualism, 1990s cyber-chic, very much within the traditions of modernism. We wanted to provide an alternative to this style of arts practice. [...] [We] wanted to bring our work out of the suburbs and back downtown, where it belonged* » (Lambert 2009 : 81). Il ajoute :

As soon as communities long marginalized had found their political muscle, it seems they were creating new myths that called for lockstep conformity. Artists from those communities were often the defenders of popular traditions, even as they poked fun at, or indirectly confronted the self-importance or self-righteousness of their newly installed cultural and political leadership. [...] My joining the digital media revolution was an attempt at looking beyond my socialist legacy to a hybridized future — with one foot in the emergent digital commercial world of new media, and one foot still maintaining a sense of purity and integrity within the politicized arts community (Lambert 2009 : 80, 81).

Lambert était donc intéressé autant à démocratiser l'accès aux nouvelles technologies qu'à déstabiliser les offres visuelles léchées et généralement sans âme en vogue à cette période. Il était également enclin à subvertir le médium en s'inspirant de sa propre compagnie de théâtre qui présentait des artistes qui défiaient le sens commun des spectateurs en travaillant du contenu avec des références politiques, culturelles et liées à la sexualité, autant pour confronter la culture dominante que les attentes communautaires (Lambert 2009 : 81)³.

Ce qui prédomine avec le *digital storytelling*, c'est la voix de la personne qui raconte une histoire, l'intention de cette personne portée par sa voix soutenue par du visuel et du son, et c'est par cet ajout à l'offre représentationnelle ambiante que cette voix peut tenter de subvertir les imageries, conceptions et stéréotypes véhiculés. Les participants sont encouragés à s'exprimer librement en trouvant « leur propre chemin dans leur histoire », sans nécessairement avoir à insérer des enjeux sociaux dans leurs histoires. « We agree with Ivan Illich (1973 : 24) that providing people with convivial tools, such as the methods of digital storytelling practice (as opposed to mass media's "industrial production") "enables autonomous and creative intercourse among persons", which is condition for promoting social change » (Lambert 2009 : 82). Mais cette approche, si elle s'appuie sur une confiance envers la prise de voix des participants, n'est pas neutre et ce, volontairement.

At the Center for Digital Storytelling (CDS), we understand that the choices we make in sharing stories as examples, in how we guide the considerations of meaning, of making connections to the social construct, are not meant to be balanced. We start with point of view because we believe everyone should know

3 Même s'il avait bâti avec ses collègues des débuts, Dana Atchley et Nina Mullen, des liens avec la communauté des conteurs traditionnels, Joe Lambert (2009 : 80) ne ressentait pas le besoin de se considérer comme un protecteur de cet héritage et de ces traditions.

that they have one. Even if our efforts are just to show people a way to take responsibility for their own lives, their own stories, as the first step to larger awareness, all our choices are informed with a touch of subversive. It is subtle, or so not subtle, an indirect or not so indirect confrontation with the dominant culture and representative authorities with the dominant culture and representative authorities which is driving the bus of our planet off the precipice. We cannot afford to be naive or pluralistic to the point of pointless (Lambert 2009 : 82).

Ainsi, même si la parole des participants n'est pas tenue à être porteuse de changement social, le processus s'inscrit dans cette dynamique et occulter cette dimension travestirait l'intention du *digital storytelling* tel que conçu, pratiqué et enseigné au Center for Digital Storytelling (CDS).

Concrètement, le *digital storytelling* du CDS repose sur cinq principes méthodologiques : 1) chaque personne a une histoire à raconter ; 2) les gens s'ouvrent et souhaitent partager leurs histoires quand ils sont dans un environnement où ils se sentent en sécurité ; 3) nous percevons tous le monde de manière différente et nous avons tous une façon singulière de construire du sens dans un processus narratif. Même quand un cadre méthodologique est proposé aux participants, ceux-ci se l'approprient différemment et les facilitateurs doivent accepter ces différentes appropriations ; 4) plusieurs personnes ont appris que la créativité est réservée aux artistes, mais les facilitateurs doivent enseigner aux participants qui pensent ainsi que la créativité est le propre de l'être humain ; 5) les ordinateurs sont mal conçus, mais ils demeurent des outils importants pour créer (d'après Lambert 2009 : 86).

Un autre aspect essentiel du *digital storytelling* est sa vocation d'art communautaire. Pour Joe Lambert (2009 : 81), il est primordial de bâtir cette pratique sur des liens forts avec la communauté d'origine du participant et sur l'art communautaire (*community-based arts*). Lambert (2009 : 85) justifie cette approche en mentionnant que la pratique d'arts communautaires sert, d'une part, à construire et reconstruire ses identités et permet, d'autre part, d'affronter la « dislocation culturelle » des sociétés contemporaines, causée par « une course effrénée au capitalisme de consommation ».

Le rôle du facilitateur est crucial avec l'approche du *digital storytelling*. Joe Lambert conçoit les facilitateurs « *as social issue-focused artists/activists creating work to help agitate and advocate for change in policy* » (Lambert 2009 : 83). Il les compare à des artistes (du) communautaire engagés dans des processus d'apprentissages et de formations qui sont également en dialogue continu avec les communautés, comme des « diplomates culturels » (*Ibid.* : 83-84). Il les assimile également à des « story-midwives », des personnes qui aident d'autres personnes à « accoucher » de leur histoire, faisant de ces sages-femmes de la narration des coproductrices de ces histoires (*Ibid.* : 90), et les impacts de cette coproduction seraient pour les participants :

Something about the depth of engagement with other humans, not just listening but acting with and alongside people, the use of every conceivable aesthetic tool and cultural reference, the fluidity and improvisational complexity of the production processes, and the never-ending humbling of one's expectations and senses of authority, make this a work a profound journey for an individual (Ibid. : 89).

Cependant, cette expérience du *digital storytelling* est certainement similaire pour les facilitateurs car la conception du rôle de ceux-ci met l'accent sur un co-engagement et une

coproduction avec les participants. L'engagement avec d'autres personnes, la complexité du processus de création et de production des histoires ainsi que l'humilité intrinsèque de ce processus ne sont par conséquent pas expérimentés de manière unidirectionnelle par les participants seulement, mais conjointement avec les facilitateurs, bien que chaque personne, qu'elle soit participante ou facilitatrice, vive son propre processus.

Bref, la pratique du *digital storytelling* est en elle-même paradoxale car, bien qu'elle cherche à démocratiser l'accès aux nouvelles technologies pour permettre à des personnes dont les voix ne sont généralement pas entendues d'enrichir l'espace public en diversifiant l'offre représentationnelle, elle est elle-même une marque de commerce. Cet outil est un *branding* en compétition avec d'autres outils, projets, activités, tout aussi intéressants, qui cherchent à résoudre les mêmes problèmes sociaux et à permettre une participation démocratique, voire cathartique dans certains cas, à l'instar de certains projets de *digital storytelling*. Si Joe Lambert s'interroge sur la portée des actions du *digital storytelling* tel que conçu, pratiqué et enseigné par le CDS, il se positionne néanmoins comme porteur et garant d'une marque de commerce que le CDS doit implanter et protéger de manière intégrale pour ne pas nuire à son image.

UN CADRE THÉORIQUE POUR UNE PRATIQUE DU DIGITAL STORYTELLING : SE RENDRE MUTUELLEMENT VISIBLES

Pour l'anthropologue intéressé à participer à la co-création de connaissances réciproques par la pratique du *digital storytelling*, il s'agira, dans cette démarche épistémologique qui défie la posture dominante unidirectionnelle campant « un observateur étranger » dans « l'antériorité, l'extériorité et la supériorité par rapport à la société de l'observé » (Laplantine 2011 : 45), de se co-engager dans « des savoirs produits dans l'agir et le rapprochement » (Saillant, Kilani et Graezer Bideau 2011 : 34), dans « une interaction de proximité » (*Ibid.* : 26). Dans celle-ci, selon Michelle Daveluy, « des normes d'interaction établissent le cadre possible de l'interstice anthropologique ». Cet interstice est « un lieu inoccupé », vide, qui « devient anthropologique quand une relation s'établit et est reconnue de part et d'autre ». Cette manière d'être et de faire favorise l'éclosion de l'« anthropologie du nous », qui inclut l'anthropologue et ceux qui établissent une relation avec lui (Daveluy 2011 : 84-85). Bien que l'idée soit tentante et certainement rafraîchissante car elle aspire à débusquer et proposer une solution à une posture anthropologique hégémonique contestée par plusieurs anthropologues, nous pensons qu'il faut repenser la hiérarchie de la place de l'anthropologue dans ce « nous ». Nous considérons que l'anthropologue, au lieu d'être au centre de la relation, même quand il est l'initiateur de celle-ci, fait partie du cercle relationnel au même titre que les autres personnes. Son rôle ne lui confère pas de statut plus important que les autres. Cette dé-hiérarchisation est capitale pour l'existence d'un « nous », certes anthropologique ou sociologique, mais un « nous » qui se tient seul, sans connotation disciplinaire. Autrement, le « nous » demeure hégémonique malgré ses propensions discursives à affirmer le contraire.

La pratique du « nous » déloge l'étude de « la dimension verticale du partage » de la culture généralement favorisée par les anthropologues, en s'éloignant des analyses de processus de transmission de connaissance au sein de groupes aux frontières bien délimitées, et en inscrivant dorénavant l'anthropologue au sein de ces partages et de ces relations horizontales et transculturelles, ce qui permet justement d'abattre ces cloisons délimitant « une culture » vue de l'extérieur. Une anthropologie qui considère le « nous » incite à la construction d'une nouvelle « culture partagée »

qui n'existait pas avant la rencontre de toutes les personnes mobilisées au sein de celle-ci. Pour Adriano Favole, « la culture partagée réside dans cet ensemble de processus, non sans aspects conflictuels, d'adoption réciproque, de négociation, de redéfinition, de resémantisation et de coconstruction de termes, de pratiques et d'objets qui n'appartiennent pas à *une* culture, mais qui oscille sans cesse entre un contexte social et un autre » et au sein desquels « chaque passage comporte une transformation [...] où les concepts rebondissent d'un milieu social à l'autre » (Mauss paraphrasé par Favole 2011 : 56). Cette manière de travailler est un exemple de décolonisation méthodologique qui met de l'avant « une perspective holistique et contextualisée qui tient compte des valeurs essentielles revendiquées » (Lévy 2011 : 57) par toutes les personnes fabriquant cette culture commune.

Certes Lévy, en s'inspirant de la revendication de Linda Tuhiwai Smith (1999), montre l'importance d'une méthode holistique adaptée aux valeurs et croyances de peuples autochtones qui ont été souvent étudiées sous des lunettes positivistes et réductionnistes. Toutefois, en omettant l'anthropologue au sein de cette méthodologie et en concentrant exclusivement notre regard sur les personnes « étudiées », nous reproduisons le schème, mais à l'inverse en nous colonisant nous-mêmes et en colorant une réalité où nous sommes, au quotidien, inclus dans ces relations holistiques et non extérieures à celles-ci, comme le laisserait supposer cette manière de positionner ce que nous considérons être une « pseudo » perspective holistique qui ne serait « qu'autochtone », une manière donc de ré-essentialiser la culture. C'est aussi, comme nous avertissent Saillant, Kilani et Graezer Bideau (2011 : 33), maintenir une forme d'instrumentalisation des savoirs en accédant aux désirs de groupes autochtones, ou autres revendiquant le même statut, en acceptant de défendre le faible et la victime.

Nous venons de cerner quelques éléments épistémologiques qui pourraient nous amener à mieux vivre des expériences de vivre-ensemble où toutes les personnes en présence font partie d'un cercle relationnel au sein duquel, ce qui prime, nonobstant le statut ou le rôle réel ou imaginé des personnes, est la condition d'être humain face à un autre être humain. La prochaine étape est de mieux circonscrire quels pourraient être les outils méthodologiques pour travailler l'actualisation de ce type de vivre-ensemble. Nous considérerons ici trois grands ensembles de dispositifs qui, bien que traités individuellement dans cet article, sont interdépendants, et au sein desquels s'inscrit le travail de l'anthropologue engagée et également impliquée⁴ : la reconnaissance par la visibilité, la rencontre sous forme de dialogue interculturel et les espaces organisationnels participatifs. Le fil d'Ariane de ces trois groupes de mécanismes est le pouvoir de se faire apparaître et d'être reconnu par soi et par d'autres en pouvant contribuer de manière satisfaisante à plus grand que soi, donc à l'environnement social dans lequel s'inscrivent les actions de chaque individu.

La visibilité sociale a longtemps été perçue comme « une source de danger » par les chercheurs (Voiron 2005a : 9). Elle ne l'est plus maintenant car la lutte pour la visibilité est devenue une manière usuelle de réclamer une reconnaissance publique par plusieurs groupes d'individus se percevant méprisés ou marginalisés par leur invisibilité (Voiron 2005b). Ainsi que le soulignait Hannah Arendt, « [s]ans possibilité de se faire voir et entendre, c'est le sens de la réalité de soi

4 Nous empruntons ce terme à Christopher Fletcher et Carolina Cambre (2009) qui proposent aux chercheurs de travailler dans une perspective « d'académisme impliqué » (*implicated scholarship*).

qui s'altère. [...] Du coup, seule la manifestation des acteurs au sein de la *polis* permet leur pleine existence, l'affermissement du sens du réel et le sentiment d'exister comme membre à part entière du groupe » (Arendt 1961 paraphrasée par Voirol 2005b : 95). La montée, depuis les années 1950, de ce qu'Olivier Voirol appelle la « visibilité médiatisée » avec l'avènement des médias de communication a contribué à façonner les « modalités de l'apparition publique ». Bien que de plus en plus de citoyens relaient des contenus qui, voilà seulement quelques années, n'étaient diffusés que par les organisations médiatiques, il faut reconnaître que ces dernières ont développé et normalisé des manières de voir, de transmettre et de recevoir qui ont grandement contribué à baliser, et qui continuent de le faire, « l'ordre du visible et de l'invisible ». Cet ordre se traduit par une sélection de certaines pratiques, certains groupes et certains individus à rendre visible au détriment d'autres, absents de l'espace public instrumentalisé car ils ne répondent pas aux codes d'intelligibilité préétablis des organisations médiatiques (Voirol 2005a : 20).

Mais ce qui est réellement en jeu ici n'est pas tant la visibilité comme telle, qui est en soi un résultat, mais bien la possibilité d'apparence qui, elle, devient un mécanisme de visibilisation permettant d'atteindre ou non ce résultat qu'est la visibilité. Cette capacité de différents individus rassemblés volontairement ou arbitrairement dans un espace public « d'apparaître, de se rendre visible les uns aux autres » et de se fabriquer « un espace commun » constitue l'apparence. Celle-ci est un phénomène éphémère car « elle ne peut être constituée de manière définitive et ne peut survivre au mouvement qui l'a fait advenir » ; elle « se rejoue constamment » et est davantage « une potentialité » qu'« un fait établi » (Arendt 1961 paraphrasée par Voirol 2005a : 25-26). Bref, tel que l'a remarqué Axel Honneth (2005 : 43, 45-46), « "rendre visible" une personne va au-delà de l'acte cognitif de l'identification individuelle » car « l'acte de reconnaissance » est possible en combinant l'identification cognitive à l'expression de cette identification cognitive.

Par ailleurs, cet acte de reconnaissance n'est possible qu'en effectuant « une expression visible d'un décentrement individuel que nous opérons en réponse à la valeur d'une personne : par des gestes appropriés et des expressions du visage nous manifestons publiquement que, en raison de sa valeur, nous concédons à l'autre personne une autorité morale sur nous, ce qui impose des limites à la réalisation de nos envies spontanées et de nos inclinations » (Honneth 2005 : 52). Ce décentrement individuel n'est autre que l'« affirmation » ou la « confirmation » que nous accordons à l'autre autant de valeur que nous nous en accordons et que nous le reconnaissons comme notre égal, donc digne de notre connaissance et de notre reconnaissance au sens où l'entend Honneth. Nicoletta Diaso résume avec acuité l'acte où « un autre » en reconnaît « un autre » : « Par le biais d'une accréditation qui passe par le regard de l'autre et par la prise en compte de la vulnérabilité du sujet que cela induit, toute relation de reconnaissance implique ainsi une relation de pouvoir » (2011 : 114). Être visible ne garantit donc aucunement la reconnaissance ou une prise de pouvoir (*empowerment*) (Brighenti 2007).

Pour expliquer la différence que nous opérons entre le résultat (la visibilité) et le processus (la visibilisation) de l'apparence et du pouvoir différentiel qui y est rattaché, il est utile de travailler avec la supposition d'Andrea Brighenti (2007 : 326) qui stipule que dans un environnement parfait, il serait souhaitable que je puisse vous voir et vous reconnaître et que vous puissiez me voir et me reconnaître. Elle constate toutefois que la réalité diffère car la « relation visibilisante » est souvent asymétrique. L'intervisibilité (*intervisibility*), ou « réciprocité de la vision », est toujours imparfaite et restreinte. Les asymétries résultant de ces tentatives

d'intervisibilité transforment la visibilité en « site de stratégie » où, à notre avis, existent des potentialités de visibilisation si certaines conditions sont mises en œuvre. L'intersection des modèles de communication interculturelle d'Alain Touraine (1997) et du dialogue de Martin Buber (2006) est particulièrement fructueuse dans l'appréhension des modalités d'apparence individuelle et mutuelle où se forment des relations de pouvoir autant liées à l'aspect historique des personnes et des groupes auxquels elles appartiennent, ou dont l'appartenance est socialement ou personnellement imaginée, et de l'historique entre ces individus et catégories sociales de personnes, qu'au quotidien de ces personnes et groupes. Touraine propose une communication interculturelle qui « n'est possible que si le Sujet a réussi au préalable à se dégager de la communauté », en ajoutant que :

[l]'autre ne peut être reconnu comme tel que s'il est compris, accepté et aimé comme Sujet, comme travail de combinaison, dans l'unité d'une vie et d'un projet de vie, d'une action instrumentale et d'une identité culturelle qui doit être dégagée de formes historiquement déterminées d'organisation sociale (Touraine 1997 : 211).

La reconnaissance de l'autre est possible quand est donnée à cette personne la permission d'être Sujet, permission lui permettant de s'affirmer comme Sujet dans la relation mais, pour cela, il faut impérativement se libérer de la peur de cet autre (*Ibid.* : 209) et le (perce)voir, le reconnaître digne de sa reconnaissance, donc de soi, tel que plaidé par Honneth (2005).

Martin Buber a creusé les dynamiques de la relation de reconnaissance, sans la nommer ainsi toutefois, à travers les rouages du dialogue entre deux personnes, ou groupes pourrait-on ajouter, bien qu'il ne l'ait pas théorisé ainsi à ce moment. Il explore ces dynamiques relationnelles en stipulant que « toute vie véritable est rencontre » mais que la rencontre n'est pas toujours possible, voire même souhaitable au sein de la vie d'individus car « vivre dans la seule présence [...] nous dévorerait » (Buber 2006 : 29-30, 59-60). C'est cette tension entre le *Je-Tu* (où je suis en relation avec toi dans le moment présent sans savoir à quoi m'attendre) et le *Je-Cela* (où je suis en transaction avec toi dans le moment présent mais basé sur le passé) qui, bien que le premier couple permette la rencontre et que le deuxième semble l'en éloigner, forme une entité à deux pendants distincts mais interdépendants. La relation *Je-Tu* est inquiétante car elle n'existe pas, elle advient quand le *Je* rencontre, par hasard, le *Tu* car « [c]'est par grâce que le *Tu* vient à moi ; ce n'est pas en le cherchant qu'on le trouve. [...] Le *Tu* vient à ma rencontre. Mais c'est moi qui entre en relation immédiate avec lui. Ainsi, il y a dans cette rencontre celui qui élit et celui qui est élu, c'est une rencontre à la fois active et passive. [...] Je m'accomplis au contact du *Tu*, je deviens *Je* en disant *Tu* » (*Ibid.* : 29-30). Et l'élu d'un jour est celui qui élit le lendemain et vice versa.

La relation avec le *Tu* est immédiate. Entre le *Je* et le *Tu* ne s'interpose aucun jeu de concepts, aucun schéma et aucune image préalable [...]. Entre le *Je* et le *Tu* il n'y a ni buts, ni appétit, ni anticipation ; et les aspirations elles-mêmes changent quand elles passent de l'image rêvée à l'image apparue. Tout moyen est obstacle. Quand tous les moyens sont abolis, alors seulement se produit la rencontre. [...] Quand un rapport immédiat s'établit, tous les rapports médiats deviennent sans valeur (*Ibid.*).

Pour Martin Buber, qui évoque « le *Tu* central conçu dans la présence », la relation est fondamentale à la constitution de la vie humaine. Deux autres éléments sont également fondamentaux à cette constitution : les « sentiments, qui en sont le contenu changeant, et des institutions, qui en sont la forme constante » (*Ibid.* : 75). Mais contrairement à Buber, nous croyons que les institutions ne sont pas que statiques et conservatrices ; elles peuvent être des lieux de changement car elles ne sont pas constituées que de normes et de règles mais sont également peuplées de personnes qui influent sur l'édification, les modifications et l'actualisation des normes et règles institutionnelles. Certaines institutions sollicitent et soutiennent la participation d'individus. Dans ces cas de figure, l'enjeu politique se manifeste à deux niveaux. Le premier niveau tente de « créer les institutions qui, intériorisées par les individus, facilitent le plus possible leur accession à l'autonomie individuelle et leur possibilité de participation effective à tout pouvoir explicite existant dans la société » (Castoriadis 1990 cité par le Blanc 2009 : 189). Le deuxième niveau édifie sur ce qui a été créé au premier niveau en stipulant que « l'au-delà de l'institution clinique reste donc bien la possibilité de la participation comme déploiement de l'agir créateur des vies ordinaires » (le Blanc 2009 : 189). Cette participation de « l'agir créateur » est autant le fait individuel que communautaire. Guillaume le Blanc s'insurge contre ce qu'il nomme « la construction de la communauté désœuvrée » par l'invisibilisation⁵ suscitée, d'une part, par les défauts de perception causés par « le processus actif de l'ignorance » (*Ibid.* : 192) – il rejoint ici Honneth (2005) –, et, d'autre part, par la construction de stéréotypes qui propagent « une publicité négative » et qui sont également causés par un processus actif, mais ici « de jugements normalisateurs fonctionnant comme police des formes de vie[s] » jugées inadéquates. « Ainsi », poursuit le Blanc, « la vie inemployée, à force de se voir extirper son potentiel d'œuvre, finit-elle par être assimilée à une vie pathologique, malade de l'absence d'œuvre qu'elle engendre en permanence » (*Ibid.*).

La conception d'une « vraie communauté » telle qu'anticipée par Martin Buber complète cette philosophie en clarifiant qu'elle :

ne naît pas de ce que les gens ont des sentiments les uns pour les autres (bien qu'elle ne puisse naître sans cela), elle naît de ces deux choses : de ce qu'ils sont tous en relation vivante et réciproque avec un centre vivant, et de ce qu'ils sont reliés les uns aux autres par les liens d'une vivante réciprocité. La deuxième relation résulte de la première, mais n'est pas donnée avec la première. La relation vivante et réciproque implique des sentiments, mais ne provient pas de ces sentiments. La communauté s'édifie sur la relation vivante et réciproque, mais c'est le centre agissant et vivant qui en est le véritable ouvrier (Buber 2006 : 74).

Nous postulons que, dans certaines situations, ce centre vivant qui permet à plusieurs personnes de choisir de former une communauté peut être une organisation ou une institution, contrairement à ce que croyait Buber, et pas seulement une ou des personnes agissant à l'extérieur du cadre plus formel de l'institutionnel ou de l'organisationnel.

5 Guillaume le Blanc (2009) utilise le mot invisibilité mais une lecture attentive de son ouvrage *L'invisibilité* montre qu'il parle généralement du processus et non pas que du résultat



De jeunes résidents des Habitations Boyce-Viau visionnent des photos et des vidéos avec Karoline Truchon, anthropologue. Photo : Une participante du Centre des jeunes Boyce-Viau.

PRATIQUES DE VISIBILISATION EN MILIEU HLM À MONTRÉAL : VOIR ENSEMBLE POUR MIEUX VIVRE ENSEMBLE

Installé au cœur des Habitations Boyce-Viau, un complexe d'habitations sociales du quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal⁶, le Centre des jeunes Boyce-Viau (CJBV), un organisme d'intervention psychosociale, dessert depuis 1993 autant les 700 résidents de ces HLM que ceux du quartier⁷. Le CJBV a préconisé pendant trois étés⁸, entre autres stratégies, une approche d'intervention et d'animation s'appuyant sur la mobilisation par l'expression artistique. Des ateliers de *digital storytelling* (Truchon 2009), un festival d'art, l'accentuation de « création de ponts » avec des personnes de l'extérieur du HLM (Germain et Leloup 2006) ainsi que l'intensification de relations de lobbying et de médiatisation de ces activités ont constitué les principaux outils de travail de cette approche, adaptée à la fois au milieu de vie au sein duquel le CJBV œuvre et aux compétences des personnes-ressources en place pendant cette période. La conception et la mise en place de cette « infrastructure de visibilité » ont été motivées par le constat que les personnes résidant en habitations sociales s'exprimaient rarement par et pour elles-mêmes dans l'espace public. *Nous* avons donc voulu, avec la directrice du CJBV, son équipe et d'autres partenaires, offrir la possibilité aux résidents et aux personnes significatives de leur entourage de partager leurs points de vues sur leurs réalités.

6 http://www.cjbv.com/uploads/Nouvelle_bulletins_FABV_2010.mov

7 http://www.cjbv.com/uploads/Clip_2.mov

8 Ma recherche doctorale a contribué au déploiement de cette approche au courant des étés 2008, 2009 et 2010.



1. Océanne regarde son DST projeté sur écran géant lors du Festival des arts de Boyce-Viau à l'été 2010.

2. Amélie, Daphnée, Diana et Isabel, regroupées ici sous le vocable « ADDI », réagissent à la projection de leur DST projeté sur écran géant lors du Festival des arts de Boyce-Viau à l'été 2010. Photos : Martin Houle.



Le digital storytelling comme pratique de visibilité axée sur l'expression de soi et de groupe

Dans ce projet, le *digital storytelling* s'est imposé comme un outil adapté aux réalités du milieu où nous travaillions et aux objectifs poursuivis d'expression, d'appropriation d'un médium d'expression et d'accompagnement dans l'exploration de ce médium. Il est devenu, au fur et à mesure, un outil approprié par tous, selon des modalités singulières. Ainsi, en fonction des personnes, des rencontres, il a été, tour à tour, autant une méthode d'animation, d'intervention et de recherche qu'une activité pour avoir du plaisir, mais aussi vivre des moments d'irritation et de questionnements. La littérature sur le *digital storytelling*, souvent préoccupée de justifier cette méthode dite « visuelle », esquive ou escamote ces moments déstabilisants aux profits des moments d'euphorie⁹.

Cinq approches de « DST » (contraction du *digital storytelling* et vocable utilisé par les participants, les organisateurs de cette infrastructure de visibilité et ses partenaires) ont été développées entre mars 2008 et août 2010 : 1) par thématiques (« Mon Afrique à moi », « Ce que c'est que d'être parent ») ; 2) par groupes de résidents (les mamans de l'atelier d'art thérapie, « L'Art dans tous ses états », le Comité 9-11 ans qui a décidé de parler de ce que c'est que de vivre sur le « plan » Boyce-Viau) ; 3) par événements (le Défi-Soccer, Police Académie, « La sécurité dans mon quartier ») ; 4) par intérêts personnels (l'amitié, les animaux préférés, les vedettes, les activités du quotidien et extra-ordinaires, les gangs de rue, etc.) ; 5) par des experts

9 C'est un reproche qui pourrait nous être fait également.

qui ont une influence sur le quotidien résidents du complexe d'habitation sociale^{10, 11, 12, 13, 14, 15}. Nous avons remarqué que le printemps, l'automne et l'hiver sont plus propices à réaliser des projets thématiques de longue durée et des projets réunissant des groupes de résidents tandis que l'été, avec son esprit plus festif et moins scolaire, est mieux adapté aux projets personnels et en petits groupes aux affinités similaires. Au total, plus de 80 films autobiographiques ont été produits.

Dans notre aspiration à « donner une voix » aux participants de ce projet ainsi qu'aux personnes significatives de leur entourage, nous nous sommes préoccupés du type de voix qui allaient émerger, à l'instar d'autres chercheurs qui se demandent quels agendas prédominent ainsi que les conséquences de ce type d'activité dans un espace organisationnel (Lowenthal 2009 ; Taub-Pervizpour 2009 ; Watkins 2009). Nous ne voulions pas reproduire les manières de travailler axées sur des questions précises servant certes les participants qui s'expriment, mais peut-être plus les organisations qui, d'une part, tentent de faire réfléchir des personnes sur des situations problématiques en espérant que cette réflexion occasionnera un changement d'attitude et, d'autre part, utilisent ces projets de *digital storytelling* comme témoignages pour obtenir du financement et continuer leurs activités. Notre intention était donc de nous éloigner de modèles courants aux États-Unis qui formalisent la démarche et en font une thérapie ou une leçon de vie. En partant d'une question simple, « Si tu faisais un film, tu le ferais sur quoi ? » et en répondant « Veux-tu faire un film sur ce sujet ? », nous avons ainsi favorisé « l'accompagnement dans un cadre ». Bien qu'au final un effet thérapeutique ait pu être ressenti par des participants, des personnes significatives de leur entourage, des organisateurs et des partenaires du projet, telle n'était pas l'intention de départ. Il ne s'agissait pas de tomber dans une idéologie de « moralisation » de la démarche mais bien de mettre en valeur la personne et son propos, quel qu'il soit, en trouvant avec elle son unicité d'individu dans une collectivité. Nous avons donc consciemment choisi de donner vie à des histoires fondées sur les personnalités et souhaits des participants. Toutefois, à l'instar de pratiquement tous les projets de *digital storytelling*, nous avons aussi utilisé ces histoires pour valoriser le profil organisationnel du Centre des jeunes Boyce-Viau ainsi que des partenaires dont je faisais partie et pour injecter dans l'espace public d'autres représentations des réalités en HLM.

À titre de facilitateurs du projet, nous avons tenté d'être des traducteurs pour la naissance de chaque histoire (Hartley 2008). Or chacune de nos personnalités, ainsi que les déplacements de celles-ci dans le temps selon nos expériences de vie, influençaient notre manière de faciliter le processus et teintaient ses résultats. Les codes institutionnels du Centre des jeunes Boyce-Viau sont également présents dans chacune des histoires produites et disséminées. Les documents montés par Véronique¹⁶, Olivier¹⁷, Alexandrine¹⁸ ou Karoline¹⁹ sont reconnaissables au même titre que les

10 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Sebastien.mov

11 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Ocelina.mov

12 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Jennifer.mov

13 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Jean_Stephane.mov

14 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Plage_Dore.mov

15 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Luc.mov

16 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Bianca.mov

participants se reconnaissent dans ces films autobiographiques et que les personnes de l'entourage des participants les reconnaissent. Néanmoins, chaque histoire a été montée avec un souci de « vérité » où l'écran, l'encadrement de l'image et de ce qui l'accompagne, espère laisser une place au spectateur pour penser par lui-même car « une image donne de la force quand elle ne dépossède pas le spectateur de sa place de sujet parlant. [...] La violence de l'écran commence quand il ne fait plus écran, lorsqu'il n'est plus constitué comme le plan d'inscription d'une visibilité en attente de sens. [...] Ce qui est violent, c'est la manipulation des corps réduits au silence de la pensée hors de toute altérité » (Mondzain 2002 : 59, 62, 64).

En résumé, les projets de *digital storytelling* sont porteurs d'idéologies ambiantes et sont « cadrés » (*framed*) par le contexte au sein duquel ils se réalisent — même les histoires produites à l'extérieur d'un cadre organisationnel sont influencées par les normes de la culture populaire ou d'autres courants jugés alors alternatifs (Nyboe and Drotner 2008). Une parole libre est aussi utopique que demander l'objectivité. L'autoreprésentation n'existe pas car la représentation est destinée à un autre, qui quelque fois est « soi-même », qui doit nous recevoir. La représentation est forcément conjointe. Ou elle n'est pas.

LE FESTIVAL DES ARTS DE BOYCE-VIAU (FABV) COMME PRATIQUE DE VISIBILISATION AXÉE SUR LA RECONNAISSANCE INDIVIDUELLE ET SOCIALE

En facilitant le transfert des *digital storytelling* de la sphère privée à la sphère publique, nos intentions étaient, d'une part, d'aller au-delà de « donner une voix », donc de reconnaître cette voix qui s'exprime, et d'élever le discours social au-dessus de celui, usuel, du « pauvre petit pauvre ». Nous voulions nous éloigner de la politique de la pitié (Boltanski 1993 ; Revault d'Allonnes 2008) et prendre garde à la visibilité susceptible de réifier la présence sociale (Honneth 2007) du « pauvre petit pauvre ». Quand le projet de *digital storytelling* répondait à des besoins d'expression des participants, l'expérience du Festival des arts de Boyce-Viau (FABV) soutenait un objectif de reconnaissance individuelle et social par un groupe de pairs, des membres de la famille et des personnes de l'extérieur des Habitations Boyce-Viau. Nous envisagions le Festival comme un outil de mobilisation par l'art qui démantèlerait les stéréotypes habituels rattachés aux résidents d'habitations sociales. L'idée du Festival nous est apparue un vendredi soir, sur la terrasse de Joëlle Dupras, alors directrice du Centre des jeunes Boyce-Viau (CJBV), alors que nous discutions autour d'une bière, après une semaine de travail bien remplie, de l'importance de montrer publiquement les premiers DST. Véronique Morissette, alors intervenante et maintenant coordonnatrice clinique, pensait rêver tout haut en disant : « on pourrait faire un festival de films à Boyce-Viau ». Le reste est histoire.

Les DST ainsi que des numéros de danse, de musique et des animations ont été présentés lors de trois éditions du Festival des arts de Boyce-Viau (FABV) pendant les étés 2008, 2009 et 2010. Une cinquantaine de résidents des HLM Boyce-Viau, principalement des enfants et des adolescents mais aussi des adultes, ainsi que des personnes significatives de leur entourage ont

17 http://www.cjbv.com/uploads/DST_FARRAZ.mov

18 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Jordy.mov

19 http://www.cjbv.com/uploads/DST_Noemie.mov

participé à ce festival en plein air dans les cours intérieures du complexe d'habitations, devant un public de 100 à 150 personnes, public constitué de leurs pairs, de leurs familles, d'autres résidents du HLM, de même que de politiciens, d'autres intervenants d'organismes communautaires, de gestionnaires de programmes de subventions, de dirigeants de l'Office municipal d'habitation de Montréal (OMHM) et de journalistes. Soirée festive donc, comme une première de cinéma (tapis rouge, photos et vidéos, etc.²⁰).

À la deuxième édition du Festival, des bulletins d'information avec trois nouvelles et capsules-vidéos ont été envoyés à des partenaires des milieux communautaires, politiques, académiques et médiatiques. Deux coffrets DVD doubles ont été produits (le premier regroupait les quelque vingt films autobiographiques de chacune des deux premières éditions du Festival et des moments forts de ce dernier et le deuxième offrait plus de quarante films autobiographiques et d'autres moments importants de la soirée de culmination de l'événement).

Bien que le FABV ait constitué dès sa première édition un moment inoubliable pour les participants et les personnes significatives de leur entourage, nous avons vite constaté qu'il fallait faire plus pour espérer atteindre notre objectif de démystification. Nous avons impliqué dans la réalisation et la diffusion des DST ainsi que l'organisation du FABV diverses personnes dont les expertises influencent au quotidien le vécu et la perception de soi des résidents des Habitations Boyce-Viau.

DES PARTENARIATS COMMUNAUTAIRES, DU LOBBYING POLITIQUE ET DES RELATIONS AVEC LES MÉDIAS COMME PRATIQUES DE VISIBILISATION AXÉES SUR LA CONNEXION EMPATHIQUE

Pour la deuxième et troisième édition du Festival des arts de Boyce-Viau (FABV), des partenariats ont été créés avec des gens de l'extérieur pour entretenir et développer des liens entre les résidents, ces personnes et les employés du CJBV et l'anthropologue signataire de ces lignes (deux activités intitulées Police Académie avec le poste de quartier 23, une activité avec des policiers de la ville de Montréal, une activité de connaissance du quartier et de la sécurité avec Tandem Mercier/Hochelaga-Maisonneuve²¹, deux ateliers de photos en groupe avec des photographes professionnels, une séance de photos de mode avec un photographe professionnel, un atelier de tam-tam, un atelier de danse hip-hop, entre autres)²². Trois campagnes de relations médias et de lobbying auprès des médias locaux et nationaux ainsi que des politiciens locaux et provinciaux ont également été menées (un reportage à la radio de Radio-Canada de près de 15 minutes, le titre de Femme de l'année 2009 de *Elle Québec* remporté par Isabelle Dauplaise, la visite de Louise Harel alors députée à l'Assemblée nationale, entre autres). Bref, cette infrastructure de visibilité a permis de mettre en valeur les résidents des Habitations Boyce-Viau et des personnes significatives de leur entourage car si « [c]e sont des histoires reliées à la précarité économique et sociale des HLM qui sont fréquemment véhiculées dans les médias [...] les participants de [ce] festival [ont] montr[é] leur talent et d'autres facettes de la vie en HLM » (CJBV-Isabelle Dauplaise 2009 : 1).

20 http://www.cjbv.com/uploads/Montage_FABV_2010.mov

21 http://www.cjbv.com/uploads/DST_securite.mov

22 Ces activités ont été rendues possibles grâce à la participation de Pierre Boudreau, Suzanne Duhaime, Karinne Henri, Claude Lizotte, Pierre Manning, Serge Villandré et Jonas.

Ce travail de liaison, de crédibilisation et de démythification par consolidation de liens existants et la création de nouveaux liens entre les résidents des Habitations Boyce-Viau et les gens de « l'extérieur », la « création de ponts » encouragée par Annick Germain et Xavier Leloup (2006) dans un rapport sur l'intervention psychosociale en HLM, dont celle effectuée par le CJBV, ont permis de créer des relations empathiques (Tamas 2009) et de passer « d'un projet » à « des relations ». Certains ont résisté à s'impliquer de manière concrète car, disaient-ils, « nous on a une chance que ces personnes-là n'ont pas ». Après avoir expliquée qu'en acceptant cette invitation à participer à la création de DST, individuels et de groupe, ils montreraient qu'eux aussi étaient humains et qu'en montrant cette humanité ils pourraient contribuer à essayer de rendre la relation plus égalitaire, ils ont accepté de participer. Nous voulions éviter de contribuer à rendre les « vulnérables visibles » et les « dominants invisibles » (Beaud, Lindgaard et Confavreux 2006).

Un exemple de cette consolidation de lien montre comment Pierre Boudreau, policier communal au poste de quartier 23 (PDQ 23) et David qui avait 8 ans à l'été 2008 se sont « rencontrés » au sens où l'entend Martin Buber. Policier d'expérience qui patrouille Hochelaga-Maisonneuve depuis plus de quinze ans, Pierre était connu aux Habitations Boyce-Viau. Il a accepté d'être interviewé par David pour l'un des DST de ce dernier²³. Pierre n'a pas pu assister au premier Festival qui montrait ce film où on le voit répondre avec empathie aux questions de David. Nous avons donc organisé un visionnement privé au poste de police. La petite sœur de David, ainsi qu'Isabelle Dauplaise, alors coordonnatrice clinique au Centre des jeunes Boyce-Viau et moi avons accompagné David²⁴. Lors de sa visite au PDQ 23, David pointe du doigt un bureau et annonce : « Quand je serai grand, ce bureau sera le mien et celui-ci [montrant du doigt un autre bureau à côté du "sien"] sera celui de ma p'tite sœur » (2008 : communication personnelle). Saisissant l'occasion au vol, Pierre a répondu à David : « Si tu veux être policier, tu dois travailler fort et finir ton école secondaire ». Une semaine plus tard, David affirmait : « Quand je retournerai au poste de police... » ; il se projetait déjà dans l'avenir comme policier. Qu'il soit policier ou non plus tard importe peu. Ce qui importe, c'est qu'il puisse se projeter dans un avenir où il fait quelque chose à l'extérieur du HLM et ce type de relation empathique développée avec Pierre permet à David de se visualiser autrement. Cette relation a aussi permis à une quinzaine de jeunes fréquentant le CJBV de participer à l'une des deux éditions de Police Académie²⁵, académie organisée à la suite de notre travail avec Pierre et David. Des liens empathiques se sont également formés entre Pierre et nous. ■

RÉFÉRENCES

- Beaud, Stéphane, Joseph Confavreux et Jade Lindgaard, *La France invisible*, Paris, La Découverte, 2006.
 Benmayor, Rina, « Digital Storytelling as a Signature Pedagogy for the New Humanities », *Arts and Humanities in Higher Education*, vol.7, n° 2, 2008, p.188-204.
 Bertho, Alain, *Le temps des émeutes*, Paris, Bayard, 2009.
 Bissoondath, Neil, *The Age of Confession*, Moncton, Goose Lane Editions, 2007.

23 http://www.cjbv.com/uploads/DST_David_Laguerre_entrevue.mov

24 http://www.cjbv.com/uploads/Clip_16.mov

25 http://www.cjbv.com/uploads/Nouvelle_bulletin_FABV_2009.mov

- Boltanski, Luc, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.
- Brighenti, Andrea, « Visibility : A category for the Social Sciences », *Current Sociology*, vol.55, n°3, 2007, p. 323-341.
- Buber, Martin, *Je-Tu*, Paris, Aubier, [1969] 2006.
- Burgess, Jean, « Hearing Ordinary Voices. Cultural Studies, Vernacular Creativity and Digital Storytelling », *Continuum. Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 20, n° 2, 2006, p. 201-214.
- Burgess, Jean et Helen Klaebe, « Digital Storytelling as Participatory Public History in Australia », dans John Hartley et Kelly McWilliam (dir.), *Story Circle. Digital Storytelling Around the World*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, p. 155-166.
- Butler, Judith, *Le récit de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Centre de jeunes Boyce-Viau (Isabelle Dauplaise), Communiqué : Le Festival des arts de Boyce-Viau : Une cinquantaine de résidants d'un HLM de Montréal et des personnes significatives de leur entourage montrent qui ils sont, 2009.
- Clandinin, D. Jean, « Preface », dans D. J. Clandinin (dir.), *Handbook of Narrative Inquiry. Mapping a Methodology*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2007, p. IX-XVII.
- Coventry, Michael, « Cross-currents of Pedagogy and Technology. A Forum on Digital Storytelling and Cultural Critique. Introduction », *Arts and Humanities in Higher Education*, vol.7, n° 2, 2008, p. 165-170.
- Davis, Alan, « Co-Authoring Identity. Digital Storytelling in an Urban Middle School », *THEN: Journal*, vol.1, n° 1, 2004, [En ligne], <http://thenjournal.org/feature/61/>.
- Davis, Joseph E., *Stories of Change. Narrative and Social Movements*, Albany, State University of New York Press, 2002.
- Daveluy, Michelle, « Interstice anthropologique », dans Francine Saillant, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (dir.), *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*, Montréal, Liber, 2011, p. 84-86.
- Desanti, Jean-Toussaint, *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, 2003.
- Diaso, Nicoletta, « Reconnaissance et pouvoir », dans Francine Saillant, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (dir.), *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*, Montréal, Liber, 2011, p.114-116.
- Erstad, Ola et Kenneth Silseth, « Agency in Digital Storytelling. Challenging the Educational Context », dans Knut Lundby (dir.), *Digital Storytelling, Mediatized Stories. Self-representations in New Media*, New York, Peter Lang Publishing, 2008, p. 213-232.
- Favole, Adriano, « Culture partagée », dans Francine Saillant, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (dir.), *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*, Montréal, Liber, 2011, p. 55-57.
- Fletcher, Christopher et Carolina Cambre, « Digital Storytelling and Implicated Scholarship in the Classroom », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 43, n° 1, 2009, p.109-130.
- Graezer Bideau, Florence, « Culture », dans Francine Saillant, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (dir.), *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*, Montréal, Liber, 2011, p. 53-55.
- Hartley, John, « Problems of expertise and scalability in self-made media », dans Knut Lundby (dir.), *Digital Storytelling, Mediatized Stories. Self-representations in New Media*, New York, Peter Lang Publishing, Inc., 2008, p. 269-278.
- Hayes, Renée et Eugène Matusov, « From "Ownership" to Dialogic Addressivity. Defining Successful Digital Storytelling Projects », *THEN: Journal*, vol. 1, n° 1, 2005, [En ligne], <http://thenjournal.org/feature/75/>.
- Honneth, Axel, *La réification. Petit traité de Théorie critique*, Paris, Gallimard, 2007.
- Honneth, Axel, « Invisibilité : sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Réseaux*, n°129-130, 2005, p. 39-57.
- Hyvärinen, Matti, « Towards a Conceptual History of Narrative », *Collegium*, n° 1, 2006, p. 20-41.
- Lambert, Joe, *Digital Storytelling : Capturing Lives, Creating Community*, Berkeley, Digital Diner Press, Third Edition, 2010.
- Lambert, Joe, « Where It All Started : The Center for Digital Storytelling in California », dans John Hartley et Kelly McWilliam (dir.), *Story Circle. Digital Storytelling Around the World*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009, p. 79-90.
- Laplantine, François, « Connaissance réciproque », dans Francine Saillant, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (dir.), *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*, Montréal, Liber, 2011, p. 44-46.
- le Blanc, Guillaume, *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Lévy, Joseph J., « Décolonialisme méthodologique », dans Francine Saillant, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (dir.), *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*, Montréal, Liber, 2011, p. 57-59.

- Lowenthal, Patrick, « Digital Storytelling in Education : An Emerging Institutional Technology ? », dans John Hartley et Kelly McWilliam (dir.), *Story Circle. Digital Storytelling Around the World*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009, p. 252-259.
- Meadows, Daniel, « Digital Storytelling. Research-Based Practice in New Media », *Visual Communication*, vol. 2, n° 2, 2003, p. 189-193.
- Meadows, Daniel, et Jenny Kidd, « "Capture Wales". The BBC Digital Storytelling Project », dans John Hartley et Kelly McWilliam (dir.), *Story Circle. Digital Storytelling Around the World*, Oxford, Wiley- Blackwell, 2009, p. 91-117.
- Mondzain, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.
- Nelson, Mark E. et Glynda A. Hull, « Self-representation Through Multimedia. A Bakhtinian Perspective on Digital Storytelling », dans Knut Lundby (dir.), *Digital Storytelling, Mediatized Stories. Self-representations in New Media*, New York, Peter Lang Publishing, 2008, p. 123-144.
- Nyboe, Lotte et Kristen Drotner, « Identity, Aesthetics, and Digital Narration », dans Knut Lundby (dir.), *Digital Storytelling, Mediatized Stories. Self-representations in New Media*, New York, Peter Lang Publishing, 2008, p. 161-177.
- Oppermann, Matthias, « Digital Storytelling and American Studies. Critical trajectories from the Emotional to the Epistemological », *Arts and Humanities in Higher Education*, vol. 7, n° 2, 2008, p. 171-187.
- Phelan, James, « Editor's Column. Who's Here ? Thoughts on Narrative Identity and Narrative Imperialism », *Narrative*, vol.13, n° 3, 2005, p. 205-210.
- Pratt, Mary Louise, « Fieldwork in common places », dans James Clifford et George E. Marcus (dir.), *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 27-50.
- Revault d'Allonnes, Myriam, *L'homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008.
- Richardson, Brian, « Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory », *Style*, vol. 34, n° 2, 2000, p.168-175.
- Saillant, Francine, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (dir.), « Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique », dans Francine Saillant, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (dir.), *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique*, Montréal, Liber, 2011, p. 9-35.
- Salmon, Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- Schwabenland, Christina, *Stories, Visions and Values in Voluntary Organisations*, Hampshire, Ashgate, 2006.
- Strawson, Galen, « Against Narrativity », *Ratio*, n° 17, 2004, p. 428-452.
- Tamas, Sophie, « Writing and Righting Trauma : Troubling the Autoethnographic Voice », *Qualitative Research on Intercultural Communication*, vol. 10, n° 1, 2009, [En ligne], <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1211/2642>.
- Taub-Pervizpour, Lora, « Digital Storytelling with Youth : Whose Agenda Is It ? », dans John Hartley et Kelly McWilliam (dir.), *Story Circle. Digital Storytelling Around the World*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009, p. 245-251.
- Touraine, Alain, *Pourrons-nous vivre ensemble ? Égaux et différents*, Paris, Fayard, 1997.
- Truchon, Karoline, « Montrer l'autre, faire apparaître notre relation à l'autre. Le *digital storytelling* pour raconter "l'Africanité" au sein d'un HLM de Montréal », *Ethnologies*, vol. 31, n° 2, 2010, p. 191-217.
- Tuhiwai Smith, Linda, *Decolonizing Methodologies : Research and Indigenous Peoples*, Londres, Zed Books, 1999.
- Voiron, Olivier, « Visibilité et invisibilité : une introduction », *Réseaux*, n° 129-130, 2005a, p. 9-36.
- Voiron, Olivier, « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, n° 129-130, 2005b, p. 91-121.
- Watkins, Jerry et Angelina Russo, « Beyond Individual Expression : Working with Cultural Institutions », dans John Hartley et Kelly McWilliam (dir.), *Story Circle. Digital Storytelling Around the World*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009, p. 269-278.

LE CASINO AUTOCHTONE MIS EN SCÈNE AU PETIT ÉCRAN

DÉCONSTRUCTION DU CULTURALISME
OU REMAKE DE *DANSE AVEC LES LOUPS*?¹

MADELEINE PASTINELLI

Professeure de sociologie, CÉLAT, Université Laval

GABRIEL LARIVIÈRE-BÉLANGER

Maîtrise en sociologie, Université Laval

Dès lors qu'un phénomène comme celui des casinos autochtones apparaît à la télévision dans des productions de culture populaire comme *Family Guy*, les *Simpsons*, *South Park*, *King of the Hill* et plusieurs autres, il est vraisemblable qu'on puisse trouver dans cette culture populaire une représentation déjà plus ou moins stéréotypée des Autochtones qui œuvrent dans l'industrie du jeu. Depuis l'adoption en 1988 aux États-Unis de l'Indian Gaming Regulatory Act, qui a reconnu que les Autochtones pouvaient, dans certaines conditions, exploiter des casinos sur le territoire des réserves, les casinos se sont multipliés dans les réserves américaines. Plusieurs établissements de jeu autochtones sont aussi apparus dans plusieurs provinces canadiennes, où les leaders autochtones ont négocié des ententes pour se doter des mêmes leviers économiques que leurs voisins des États-Unis. On compte aujourd'hui un peu plus de 400 casinos ou établissements de jeux autochtones en Amérique du Nord, ceux-ci enregistrant désormais chaque année, aux États-Unis seulement, plus 150 millions d'entrées (National Indian Gaming Association 2007). Vu l'importance du phénomène, il va sans dire que le casino autochtone est de nature à transformer les représentations les plus répandues de l'indianité. Plus encore, on peut se demander dans quelle mesure il ne serait pas en passe de donner lieu à une transformation de la manière dont est pensé le rapport de l'indianité à la modernité dans l'imaginaire occidental.

Comme plusieurs auteurs l'ont bien montré (Todorov 1982 ; Deloria 1999 ; Kilpatrick 1999 ; Krech 1999 ; Simard 2003 ; Maligne 2006), depuis le début de la colonisation, les Autochtones sont l'objet de puissants stéréotypes dans les regards allochtones, se trouvant définis en opposition avec le Blanc et la modernité, dans une perspective qui s'est largement propagée au XX^e siècle avec le spectacle et le cinéma et qui plonge ses racines dans les débats de la philosophie

Caricature de *Family Circus*,
par Bil Keane, publiée dans le
Washington Post, le 20 avril 2002.



“... And I'll be an Indian. With a casino.”

1 Nous remercions le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture de son soutien financier pour la réalisation de cette recherche.

des Lumières sur la nature de l'homme, dans le romantisme allemand et dans les thèses évolutionnistes du XIX^e siècle. L'Autochtone s'est vu affubler de tous les défauts apparaissant comme opposés aux qualités que les Occidentaux se reconnaissent eux-mêmes (l'Autochtone est barbare, sanguinaire, irrationnel, ivrogne, débauché, etc., alors que le Blanc est civilisé, systématique, rationnel, apte à dominer ses pulsions, etc.), de même qu'il s'est vu reconnaître toutes les qualités correspondant symétriquement aux travers dont les hommes de la modernité se croyaient irrémédiablement affligés (l'Autochtone ignore la propriété privée, vie dans le communautarisme, est en harmonie avec la nature, candide, spontané, etc., alors que le Blanc est cupide, égoïste, hypocrite, manipulateur, etc.). Ces figures caricaturales de l'Autochtone comme reflet inversé de la modernité occidentale ont largement contribué à déterminer les regards portés sur l'indianité dès l'arrivée des Européens et elles constituent vraisemblablement toujours aujourd'hui l'ossature des identités autochtones telles qu'elles sont appréhendées par les Allochtones en Europe et en Amérique du Nord (Krech 1999 et Maligne 2006), représentées par Hollywood (Kilpatrick 1999) voire même intériorisées par les Autochtones eux-mêmes (Simard 2003). Dans cette perspective, on comprend que l'idée même d'une « indianité moderne », c'est-à-dire d'une indianité qui se poserait comme identité singulière réelle et légitime sans pour autant se donner à voir, sur un plan ou sur un autre, comme étant en opposition avec la modernité (et donc aussi en marge de celle-ci), puisse s'avérer éminemment problématique dans l'imaginaire occidental, voire tout simplement inconcevable, comme si l'indianité, cessant de s'opposer à la modernité, ne pouvait que s'y dissoudre et disparaître.

Les casinos autochtones nous semblent avoir un potentiel subversif par rapport à cette représentation de l'indianité. En effet, alors que la modernité peut être définie comme un ethos du changement constant — découlant de la quête du « Progrès » — et se caractérisant donc par de continuelles ruptures avec le passé, l'indianité apparaît symétriquement comme caractérisée par la persistance ou la survie dans le présent d'éléments tout droit issus d'un passé immémorial et se reproduisant à l'identique — ou, suivant la version plus subtile du culturalisme, se « réactualisant² ». Or le casino et sa représentation la plus répandue, celle de Las Vegas (et plus précisément l'image qu'en a produite Hollywood), est un phénomène qu'on reconnaît *a priori* comme appartenant en propre à la modernité occidentale. Bruce Bégout, tentant de circonscrire le monde que donnent à voir les casinos de Las Vegas, va jusqu'à proposer que ceux-ci constituent ni plus ni moins que la quintessence de l'urbanité postindustrielle (Bégout 2002). Le phénomène de casino autochtone, parce qu'il articule ensemble l'indianité et ce concentré de modernité qu'est le casino, nous paraît donc subversif, susceptible de transformer les représentations les plus répandues de l'indianité. Dans quelle mesure le casino autochtone est-il ou non en train de rendre pensable des identités

2 Cette notion de réactualisation et l'idée qu'elle présuppose méritent à notre sens d'être questionnées. S'il va sans dire que, comme Pouillon (1975) et Lenclud (1987) après lui l'ont bien montré, en matière culturelle, il n'y a jamais de complète table rase, non plus qu'il n'y a de parfaite reproduction à l'identique, c'est aussi qu'on a toujours affaire à des mélanges de changement et de continuité. La notion de réactualisation repose sur l'idée que dans ce nécessaire mélange de neuf et d'ancien, il y aurait persistance d'une essence, d'un sens profond ou d'une véritable nature, ce qui revient à croire que l'ancien serait plus déterminant ou plus important que le nouveau, que la continuité aurait pour objet l'essentiel ou le fond alors que le changement ne concernerait que la forme ou l'accidentel. Cette idée est très suspecte et ne nous semble pas plus défendable que ne le serait l'idée inverse.

autochtones qui seraient reconnues comme appartenances distinctes, réelles et légitimes, celles de groupes se reconnaissant subjectivement comme inscrits dans une même destinée historique³, mais qui ne serait pas pour autant définie en opposition avec la modernité et donc en marge de celle-ci, c'est-à-dire une indianité qui pourrait intégrer pleinement le changement et qui, comme d'autres appartenances, pourrait se permettre de rompre parfois de manière délibérée et même choisie avec le passé, sans pour autant cesser d'être reconnue comme *elle-même* ?

En vue d'explorer les représentations de l'indianité qui entourent le phénomène des casinos autochtones, nous avons procédé à une première analyse prenant pour objet tout à la fois les discours médiatique, scientifique, juridique et politique relatifs aux casinos autochtones⁴ (Pasinelli 2011). Cette première démarche a révélé l'omniprésence de représentations qui présupposent l'impossibilité d'articuler ensemble le casino et l'indianité, et cela autant dans les discours qui s'opposent aux casinos autochtones que dans ceux qui en appuient le développement. L'analyse a au final permis de distinguer trois grands types de discours ayant pour objet le rapport casino/indianité. Le premier type réitère l'opposition indianité/modernité en niant l'indianité

-
- 3 Il convient de préciser que nous envisageons nous-mêmes les groupes que forment les Autochtones comme des groupes ethniques, au sens où Fredrik Barth (1969) a défini le concept, c'est-à-dire sans rien présupposer de la culture des individus qui font partie de ces groupes et de ce qui la distinguerait de la culture des groupes allochtones voisins. Non pas que nous pensons que rien ne distinguerait plus aujourd'hui le langage, les modes d'interaction, les croyances ou l'habitus des individus qui forment les différents groupes autochtones. Mais plus simplement qu'il nous semble que l'absence de distinction entre ethnicité et culture, qu'on assimile couramment l'une à l'autre dans certains travaux et discours concernant les Autochtones, contribue largement à embrouiller la réflexion. La confusion entre culture et ethnicité, qui consiste le plus souvent à faire à tort de la différence culturelle le fondement de la légitimité politique, débouche trop souvent pour les chercheurs sur une alternative insoutenable : soit on risque de mettre en place des éléments qui permettraient de nier la légitimité politique autochtone, soit on est contraint de surestimer l'homogénéité culturelle de chacun des groupes et la différence qu'il y aurait entre leur culture et celles de leur voisins allochtones. Il nous semble urgent de sortir de cette confusion pour être à même de reconnaître pleinement le fait que les Autochtones forment des groupes ethniques distincts qui ont ou devraient pouvoir jouir d'une pleine légitimité politique et cela quel que soit leur mode de subsistance, leur croyance, leur habitus ou leur langue et la similitude de ceux-ci avec ceux de leurs voisins allochtones. En outre, pour sortir de ce qui nous semble être tout à la fois une source de confusion conceptuelle et le ferment d'une dangereuse dérive sociale et politique, il nous semble essentiel d'opérer la distinction entre culture et ethnicité et de préciser que, lorsque nous parlons d'« Autochtones », nous parlons bien des membres des *groupes ethniques* que forment les Autochtones, sans rien postuler eu égard à ce qu'est ou à ce que *devrait* être la culture permettant aujourd'hui aux différents individus des groupes en question d'habiter leur monde, d'avoir prise sur celui-ci et de lui -donner un sens.
- 4 Au départ de ce projet de recherche, nous avons prévu faire un travail de terrain en menant des entrevues auprès de clients des casinos autochtones de même qu'auprès d'Autochtones vivant dans des réserves qui exploitent des casinos afin de voir quels regards ils portent sur les discours qui sont tenus au sujet des casinos et des identités autochtones, et ce autant par les Allochtones que par les leaders politiques autochtones. Nous avons malheureusement été contraints d'abandonner ce projet, parce que le Comité d'éthique de la recherche de l'Université Laval considère que le consentement individuel des Autochtones désireux de participer à la recherche n'est pas suffisant, et que la recherche ne peut être menée qu'avec l'accord de la « communauté », c'est-à-dire des leaders politiques autochtones des communautés concernées. Or, sans surprise, aucune des instances politiques autochtones que nous avons sollicitées n'a accepté que nous interrogiions des Autochtones pour avoir leur avis sur les rhétoriques et discours politiques qu'elles produisent. En outre, il va sans dire qu'un travail d'enquête de terrain auprès des acteurs sociaux aurait été plus riche et plus intéressant qu'une analyse de textes et de discours publics, mais il semble que les dispositifs de contrôle idéologique rendent désormais une telle démarche impossible.

des individus ou des groupes qui sont à l'origine des casinos ou qui en tirent profit, en questionnant leur statut, leur histoire, leur culture ou leur légitimité politique pour suggérer que ceux-ci ne sont pas « réellement » autochtones, qu'ils sont en somme des « Indiens de papier ». Le deuxième type de discours reconnaît que ce sont bel et bien des Autochtones qui sont à l'origine des casinos et qui en tirent profit, mais suggère, d'une manière ou d'une autre, que l'exploitation de ceux-ci contribue à miner leur « intégrité culturelle », c'est-à-dire à les « désindianiser ». Une variante de ce type de discours consiste à suggérer que les revenus tirés des casinos sont mis à profit dans différentes entreprises de sauvegarde de la culture traditionnelle, permettant en quelque sorte de compenser la désindianisation sur laquelle déboucherait le casino. Enfin, le dernier type de discours, qu'on rencontre autant dans les rhétoriques politiques autochtones, les écrits scientifiques des anthropologues culturalistes, que dans certaines stratégies juridiques consiste plutôt à extirper le casino autochtone de la modernité occidentale pour le réinscrire dans la continuité de traditions ancestrales. Les discours de ce dernier type réitèrent l'opposition indianité/modernité en suggérant que le casino autochtone, son sens, les pratiques de jeu qu'on y trouve sont fondamentalement différents de leur équivalent allochtone. Par exemple, l'anthropologue Eve Darian-Smith explique :

For many Native Americans today, gambling, as it was in the past, is part of everyday life and the ongoing religious and symbolic meanings that infuse daily decisions and practices [...] In contrast to many Native Americans, for the dominant white population in the United States, there remains a residue of unease about gaming and its connection with pathological addiction and exploitation of those incapable of self-control and restraint [...] for many Native Americans the lessons learned from winning and losing, which often involve the overcoming of temptation and adversity, are regarded as an important part of personal growth and community experience (Darian-Smith 2004 : 58).

En outre, on arrache les casinos autochtones à la modernité occidentale pour soutenir que, en dépit des apparences, ils sont bien différents des casinos allochtones, affirmant d'une manière ou d'une autre que le « *gambling is simply a modern variation of a traditional practice that has been contextually altered for success* » (Bélangier 2006 : 17). Bref, tous les discours semblent structurés de bord en bord par l'opposition indianité/modernité : nulle trace dans ceux-ci de la subversion attendue qui pourrait découler du mariage de l'indianité et du casino.

DU DISCOURS À LA MISE EN IMAGE DES STÉRÉOTYPES

Croyant que d'autres formes discursives seraient peut-être plus susceptibles de contenir une nouvelle représentation de l'indianité, nous avons entrepris de poursuivre l'enquête en nous penchant sur les représentations du casino autochtone qu'on trouve dans les productions de culture populaire américaine et canadienne. À l'été 2008, nous avons donc constitué un corpus, composé de tous les épisodes de dessins animés, films et téléseries mettant en scène le casino autochtone que nous avons pu identifier et retrouver⁵. Le corpus sur lequel s'appuie l'analyse présentée dans

5 Pour constituer le corpus, nous avons longuement fait travailler Google et avons aussi passé en revue tous les éléments répertoriés par le site Blue Corn Comics, qui recense les apparitions de personnages autochtones dans les films, dessins animés et télé-séries : <http://www.bluecorncomics.com>

les pages qui suivent se compose de douze documents, dont six dessins animés et cinq épisodes de téléseries s'adressant peu ou prou au même public⁶. S'il fallait faire une réflexion sur le genre qu'est la comédie de situation à partir de l'exercice de constitution du corpus auquel nous nous sommes livrés, il y aurait lieu de signaler d'emblée le fait que le casino autochtone semble être un thème de choix pour ce type de production, puisque si les films ayant comme décor le casino autochtone sont à peu près inexistant, presque toutes les séries populaires de dessins animés ont consacré au moins un épisode au casino autochtone. En outre, ce n'est pas par choix que nous nous sommes penchés pour l'essentiel sur des comédies de situations (sept éléments du corpus⁷) et de manière secondaire sur des séries policières (quatre éléments du corpus⁸), c'est parce que c'est dans ce genre de production que le casino autochtone est mis en scène. Le sujet est plus particulièrement exploité dans les dessins animés, sans doute précisément parce que le mariage du casino et de l'indianité est problématique dans l'imaginaire occidental, de telle sorte qu'il se prête à merveille à quantité de mises en scène loufoques et riches en rebondissements, qui jouent à l'infini avec l'opposition tradition/modernité. Qui plus est, il convient de souligner au passage que le casino semble être le principal (sinon le seul) thème qui permet dans ces séries la mise en scène de personnages et de contextes autochtones. En effet, si toutes les séries de dessins animés à succès ont fait un épisode sur le casino autochtone, il faut bien dire que, le reste du temps et exception faite du personnage de John Redcorn dans *King of the Hill*, les Autochtones sont absents des séries comme *South Park*, *Family Guy* ou dans les *Simpsons*. Tout se passe comme si le casino rendait possible les blagues sur les Autochtones qui autrement n'auraient pas de sens.

La représentation de l'Autochtone qu'on peut voir dans ces productions apparaît de prime abord comme fortement stéréotypée et n'est pas sans rappeler la double figure du bon et du mauvais sauvage présentée précédemment. En effet, soit on dépeint les Autochtones comme naïfs, vulnérables et incapables de faire des affaires, les campant dans des scénarios où ils semblent, dès le départ, condamnés à se faire flouer par des Allochtones cupides et sans scrupules, qui finiront par être les seuls vrais bénéficiaires des casinos, soit on les présente à l'inverse comme cupides et amoraux, toujours prêts à extorquer les Blancs, voire à rouler les leurs. Bref, on aurait pu s'y attendre : aucun des éléments du corpus ne met en scène des Autochtones qui réussissent dans le commerce du jeu tout en respectant les lois et en faisant preuve de droiture morale. Dans ce qui suit, nous ferons rapidement état des représentations très stéréotypées qui se dégagent du film et des téléseries analysées. Puis nous ferons état des représentations qui sont mises en scène dans les dessins animés, lesquelles s'avèrent toujours très stéréotypées de prime abord, mais donnent parfois lieu aussi à un discours pour le moins ambigu, qui nous mène à proposer dans un dernier temps une seconde lecture de certains scénarios de dessins animés.

6 Plus exactement, le corpus se compose du film *Reindeer Games* ; d'épisodes des séries de dessins animés *Family Guy*, *King of the Hill*, *The Simpsons*, *Minoriteam*, *Drawn Together* et *South Park* ; et, enfin, d'épisodes des séries télévisées *Son of the Beach*, *Veronica Mars*, *CSI Miami*, *Law and order* et *The Dead Zone*.

7 Tous les dessins animés du corpus appartiennent à ce genre, de même que la série *Son of the Beach*.

8 Toutes les téléseries du corpus à l'exception d'une qui est plutôt une comédie de situation.

AUTHENTIQUES, BONNS ET PAUVRES VERSUS DÉNATURÉS, MAUVAIS ET RICHES

Les séries policières mettent couramment en scène soit la malhonnêteté d'Autochtones qui trompent les leurs ou la justice des Blancs pour mieux réussir à faire un casino ou à mettre la main sur les profits issus de celui-ci, soit, à l'inverse, elles présentent des Autochtones victimes qui se font voler par les Blancs, ce qui dans tous les cas offre matière à des intrigues juridico-policières qui, au demeurant, ne s'encombrent pas de réalisme et produisent une image complètement déformée des enjeux et du cadre juridique dans lequel les casinos autochtones sont mis en place et opèrent dans les réserves des États-Unis. Par exemple, l'épisode de *CSI : Miami* intitulé « *Bloodline* » met en scène une histoire de tractations politiques insidieuses entre un homme d'affaires et un commissaire de police, qui tentent de détourner les profits du casino et de faire entériner à la va-vite, par l'Indian Legislative Board, un projet de loi concernant ledit casino. Le scénario en question ignore largement les règles établies par l'IGRA. Il n'existe rien de tel à Miami qu'un Indian Legislative Board, simulacre des comités fédéraux de contrôle du jeu, et on voit du reste assez mal comment un commissaire de police pourrait exercer de l'influence sur les activités et la gestion d'un casino autochtone. L'État dans lequel se trouve un casino autochtone exerce un droit de regard sur celui-ci uniquement lors de la signature d'une entente avec les autorités autochtones pour la mise en place du casino. On retient dans tous les cas de ces scénarios que l'exploitation d'un casino serait une activité contre nature pour les Autochtones : soit le profit ronge complètement le tissu social autochtone et fait d'eux des criminels, soit ils sont à l'inverse trop bons et trop naïfs pour y arriver, les deux représentations de l'Autochtone pouvant par ailleurs très bien se côtoyer dans une même mise en scène.

Vu ce que sont les règles du genre, il va sans dire que le caractère caricatural des personnages et des scénarios est plus marqué encore dans les dessins animés et comédies de situation, qui présentent à peu de chose près exactement les mêmes stéréotypes. Trois des comédies de situation analysées⁹ dépeignent des Autochtones qui se font rouler par des Blancs dans des scénarios quasi identiques les uns aux autres : dans tous les cas, un investisseur allochtone (portant le complet) promet de construire un casino au profit des Autochtones et réussit à convaincre le chef autochtone (portant les cheveux longs et la veste de cuir) ou un personnage autochtone censé détenir des droits sur un territoire de signer un contrat dans ce sens ; puis les Autochtones se réjouissent et sont emplis d'espoir face à des lendemains qui chantent, jusqu'à une scène où tout bascule alors que les Autochtones découvrent qu'ils n'auront rien et ont cédé à un escroc leur terre ou leur casino. Encore une fois, ces scénarios présentent des Autochtones incapables de se démêler dans le langage juridique allochtone, toujours disposés à signer des contrats sans les lire au préalable et, en fin de compte, comme par nature, inaptes à faire des affaires et plus spécialement à mettre en place et à gérer un casino.



1. Le personnage de John Redcorn et les escrocs Blancs qui lui ont volé sa terre dans *King of the Hill*. Production de Film Roman, 20th Century Fox, diffusion de la chaîne Fox, épisode intitulé « *Redcorn Gambles with His Future* », *King of the Hill*, première diffusion le 10 avril 2005.

2. Le chef autochtone et l'escroc allochtone dans *Minoriteam*, 2006. Production de Cartoon Network, diffusion de la chaîne Adult Swim, épisode intitulé « *Tribes & Prejudice* », *Minoriteam*, première diffusion le 20 mars 2006.

9 Plus exactement, il s'agit des épisodes de *Son of the Beach*, de *Minoriteam* et de *King of the Hill*.

Autant la naïveté des Autochtones qui se font avoir est grotesque, autant, à l'inverse, leur cupidité semble infinie lorsqu'on les présente comme aptes à composer avec la justice des Blancs et à s'engager avec succès dans l'industrie du jeu. Dans les deux tiers des dessins animés analysés, c'est plutôt cette cupidité qui est mise en scène. Les Autochtones apparaissent comme de redoutables hommes d'affaires et ce sont les personnages familiers des séries (la famille Simpson, les habitants de South Park, Peter et les siens dans *Family Guy* et les héros de *Drawn Together*) qui deviennent les victimes de ces riches, puissants et rusés Autochtones. Ainsi, dans l'épisode de *South Park* intitulé « Red Man's Greed », la première scène dans laquelle apparaît le chef autochtone Runs with Premise ne laisse aucun doute quant à la façon dont joue le rapport de force entre les uns et les autres. Alors que le père de Stan (un des jeunes héros de la série) vient de perdre sa maison en jouant au casino, on peut voir le chef qui, dans son bureau surplombant la salle de jeu, regarde les joueurs et dit aux Autochtones qui sont avec lui : « *Look at them ! Small-minded idiots pouring their life-savings away !* ». L'un des Autochtones lui répond : « *Their cash flows out of them like diarrhea from the buffalo* ». S'ensuit une discussion entre les Autochtones qui se disent que pour augmenter leurs profits, ils doivent construire une autoroute reliant la ville de



Le chef Runs with Premise dans *South Park*, 2003. Production de Braniff Productions et Parker-Stone Studios, diffusion de Comedy Central, épisode intitulé « Red Man's Greed », *South Park*, première diffusion 30 avril 2003.

Denver à leur casino. Regardant une carte pour mieux visualiser le tracé de l'autoroute à construire, l'un d'eux demande : « *And what do we do about the small town of South Park that lies in the highway's way ?* » En attrapant une énorme liasse de dollars, le chef répond : « *Simple : We buy it, and we demolish it !* ».

Les dessins animés qui présentent ce stéréotype de l'Autochtone puissant et cupide exploitent tous largement l'opposition tradition/modernité, laquelle est au cœur des gags et de la production des effets comiques. Par exemple, dans l'épisode des *Simpsons* intitulé « Bart to the future », le jeune Bart, aidé des pouvoirs magiques de l'Autochtone qui dirige le casino, a une vision de son avenir dans laquelle il se voit lui-même devenu adulte. Alors qu'il regarde cette vision dans sa tête comme il regarderait un film, un des personnages qui interagit avec Bart devenu adulte s'interrompt très soudainement et, avec beaucoup d'enthousiasme et en prenant une voix des plus mielleuses, annonce les promotions offertes au casino autochtone. De retour dans la réalité, le jeune Bart dit à l'Autochtone avec un air surpris « *Hey ! You put an ad in my vision ?* » et le gérant du casino lui répond : « *Yes ! Crazy Talk came up with that. He got the idea from Dances With Focus Groups* ». On joue ainsi à l'envie sur l'incongruité découlant du mélange de clichés des référents traditionnels autochtones et du capitalisme occidental auquel est associé le casino.

Plusieurs scènes de ce type, jouant sur le contraste tradition/modernité, suggèrent clairement que, parce qu'il serait contre-nature pour les Autochtones, le casino contribuerait à les « désindianiser ». Ainsi, l'épisode « Ghostesses in the Slot Machine » de la série *Drawn Together* met en scène le chef de la tribu de fantômes autochtones qui, venant tout juste de récupérer auprès des personnages vedettes de la série la cour arrière de leur maison qui était en fait le cimetière autochtone, s'exclame : « *We will take our sacred land and honor it just as our ancestors would've wanted* » ; la scène qui suit montre, sur cette terre sacrée, un immense casino avec une enseigne au néon : « *Lost indian souls casino* ». La même référence à l'âme autochtone qui serait perdue parce qu'irréremédiablement diluée dans les profits du casino se retrouve dans

l'épisode de *Family Guy* intitulé « The Son also Draws ». À la fin de l'aventure, se désolant parce ce qu'il n'a jamais réussi à avoir une vision, l'un des Autochtones dit : « *I guess we've lost touch with our noble roots. I mean, sure this casino's brought our tribe money and prosperity but what is the price of our souls ?* ». La suite donne à comprendre que les Autochtones ne vont pas s'inquiéter outre mesure du sort de leur « âme », puisqu'un autre répond à la question consistant à savoir « quel est le prix de nos âmes ? » en affirmant : « *6 millions dollars a week* », le premier cessant de se désoler, affichant un large sourire et répondant « *That sounds about right !* ».

Dans ces mises en scène, on reprend en fin de compte ces figures, récurrentes dans le cinéma, de l'Autochtone qui serait dénaturé par la culture du Blanc et qui serait donc un très mauvais sauvage et, symétriquement, de celle du Blanc devenant Autochtone — par exemple le personnage joué par Kevin Costner dans *Danse avec les loups* ou le héros d'*Avatar* — qui parce qu'il est un Blanc, finira par devenir un meilleur Autochtone que l'Autochtone lui-même (Kilpatrick 1999). Dans les épisodes de *Family Guy* et de *South Park* analysés ici, les Autochtones apparaissent comme doublement privés de leur identité propre. En effet, non seulement ils auraient trahi la mémoire de leurs ancêtres, perdu leur âme de même que la capacité de communiquer avec la nature et d'avoir des visions, mais ils se trouvent mis en rapport avec des Blancs qui, eux, peuvent avoir des visions, parler avec les arbres et qui sont à même de puiser des ressources dans leurs traditions.

JEUX ET ENJEUX DE L'INVERSION DES RÔLES

L'épisode de *South Park* présente du début à la fin une inversion ironique des rapports Blancs/Autochtones. La population allochtone de South Park se trouve dépossédée par la riche et puissante tribu qui exploite un casino voisin. Alors que le chef Runs with Premise a acheté la ville de South Park pour avoir le loisir de la raser, les jeunes personnages principaux de la série tentent de convaincre les adultes de résister pour essayer de sauver la ville. Le père d'un des garçons dit qu'ils n'ont pas le choix et vont devoir partir et aller plus loin pour s'y installer. Le jeune Stan réplique alors : « *Oh sure. Until the Native Americans decide they want that land, too ! What if the Native Americans just keep building their casinos and their highways uh, until we have nowhere else to go ? We have to stand up to them now !* ». L'inversion est construite autant autour de la question des rapports de pouvoir que de celle du rapport au passé ou à la modernité. Elle exploite même certains éléments bien connus de l'histoire coloniale. Par exemple, le chef Runs with Premise, cherchant à se débarrasser de la population de South Park, entreprend de distribuer à celle-ci des couvertures qui ont au préalable été frottées sur des Asiatiques atteint du SRAS, de façon à provoquer l'épidémie chez les Blancs, rappelant l'entreprise des Britanniques qui, au XVIII^e siècle, avaient eu l'idée de transmettre la variole aux rebelles autochtones menés par Pontiac en utilisant des couvertures infectées.

L'inversion est par ailleurs utilisée pour présenter, de façon assez insidieuse, une image extrêmement dépréciative des Autochtones. Par exemple, alors que le père du jeune Stan, comme tous les adultes de la ville, est en train d'agoniser à cause du SRAS, il demande au jeune garçon de faire



Les Autochtones qui frottent des Chinois atteint du SRAS sur des couvertures, *South Park*, 2003. Production de Braniff Productions et Parker-Stone Studios, diffusion de Comedy Central, épisode intitulé « Red Man's Greed », *South Park*, première diffusion 30 avril 2003.

1. Stan en visite chez le sage de Bellocreek, *South Park*, 2003.
Production de Braniff Productions et Parker-Stone Studios, diffusion de Comedy Central, épisode intitulé « Red Man's Greed », *South Park*, première diffusion 30 avril 2003.



2. Peter qui communique avec la nature, *Family Guy*, 1999.
Production de Fuzzy Door Productions et de 20th Century Fox, diffusion de la chaîne Fox, épisode intitulé « The Son also Draws », *Family Guy*, première diffusion le 9 mai 1999.

le nécessaire pour sauver son peuple, lui disant qu'il doit trouver, dans la tradition de la classe moyenne blanche américaine, un remède pour les soigner et l'invitant pour cela à aller voir le vieil homme sage de Bellocreek. Le téléspectateur ne manquera sans doute pas ici d'imaginer la figure hollywoodienne familière du vieux sage autochtone vivant seul sur la montagne ou loin dans la forêt et qui serait le dépositaire et le gardien de la tradition et des secrets de la médecine ancestrale. La scène qui suit nous montre le jeune Stan qui se rend dans un parc de roulettes pour rendre visite à un vieillard sale dans une roulotte complètement délabrée, pleine de bouteilles vides et dans laquelle on aperçoit des affiches pornographiques. Le vieillard lui dit qu'il doit trouver le remède par lui-même et que, pour y arriver, il doit avoir une vision. La technique permettant de faire un voyage en lui-même est simple : le jeune Stan doit inhaler des solvants dans un « sac à vision ». Si le procédé nous apparaît insidieux, c'est parce qu'il consiste à tenir un discours sur les Autochtones en mettant les Blancs à leur place, de telle sorte que ce n'est pas l'Autochtone qui est directement déprécié, mais ce reflet qu'est le Blanc mis à la place de l'Autochtone. L'inversion permettant de jouer sur plusieurs niveaux de discours, au final, on ne sait plus trop de quel groupe ethnique il est question et on ne saurait dire qui, au juste, est présenté comme ayant pour sages des vieillards alcooliques et pervers qui inhalent des solvants dans des sacs de papier.

On trouve une inversion tout à fait semblable dans l'épisode de *Family Guy* que nous avons analysé et dans lequel c'est Peter, l'Autochtone de classe moyenne un peu idiot, qui réussit à communiquer avec la nature et à faire la conversation avec un arbre, alors que les Autochtones eux-mêmes en sont désormais incapables. Ces scénarios d'inversion reposent évidemment sur l'idée voulant que le casino soit incompatible avec l'identité autochtone et toujours de nature à « désindianiser » ceux qui l'exploitent, la dissolution de l'identité autochtone étant d'autant plus explicite que les Blancs deviennent Autochtones à la place des Autochtones.

En somme, à un premier niveau d'analyse, il apparaît que les documents du corpus répètent eux aussi le schéma opposant l'indianité à la modernité : les Autochtones sont dépeints comme incapables d'exploiter un casino ou comme cessant d'être Autochtones lorsqu'ils y parviennent. Cette analyse ne serait cependant pas complète sans une autre lecture de certains des dessins animés du corpus, qui, loin d'être univoques, jouent sur plusieurs niveaux de discours et de sens et charrient aussi un tout autre point de vue sur l'indianité.

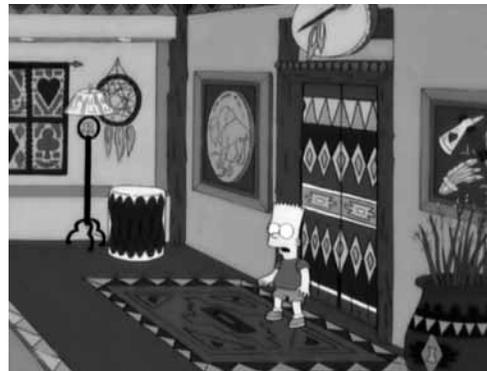
Avant d'exposer ce qu'il en est, il convient de souligner que quantité de travaux portant sur la culture populaire ont permis de mettre en évidence le caractère éminemment subversif de certains dessins animés qui, alors qu'ils semblent de prime abord sans substance et ne faisant que reproduire des stéréotypes et répéter l'idéologie dominante, s'avèrent véhiculer à un second niveau de lecture une perspective extrêmement critique (Kanfer 1997). David Marc n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que « *The Simpsons is perhaps the most morally exacting critique of American society that has yet appeared on television* » (1998 : 193).

Un bon nombre des auteurs qui ont pris au sérieux certaines séries de dessins animés (le plus souvent les *Simpsons* et, plus récemment, *South Park*) et ont tenté de circonscrire le point de vue

qu'ils contiennent et d'en analyser les ressorts narratifs ont pris appui sur les travaux de Bakhtine et sur sa notion de carnivalesque, s'appliquant à mettre en évidence les similitudes observables entre le carnivalesque de l'œuvre de Rabelais qu'a analysé Bakhtine et ce qu'on trouve dans les scénarios de certains dessins animés (Lindvall et Melton 1997 ; Rhode 2001 ; Janssen 2003 ; Gray 2006 ; Johnson-Woods 2007 ; Karimova 2010). Ces analyses déconstruisent le réalisme grotesque qu'on trouve notamment dans les *Simpsons* et dans *South Park* (lequel se manifeste par l'omniprésence de blagues sur la corporalité et les fonctions corporelles) et insistent sur le caractère subversif des scénarios de ces dessins animés qui exploitent largement l'inversion carnivalesque, « *where boss becomes subordinate, where the powerful become weak, and where failures become successful* » (Rhodes 2001 : 381). Plus intéressant encore, elles reprennent la thèse de Bakhtine et soulignent le caractère particulier et éminemment ambigu du rire qui est provoqué par l'inversion carnivalesque, alors que les scénarios rabelaisiens comme ceux des dessins animés semblent réaffirmer la norme autant qu'ils la critiquent. Il nous semble clair que plusieurs des éléments de notre corpus coïncident étroitement avec ce cadre d'analyse, non seulement en ce qu'ils proposent une inversion des rôles Blancs/Autochtones, mais aussi parce qu'ils véhiculent une perspective profondément paradoxale sur l'indianité. Plusieurs dessins animés mettent en scène le caractère performatif de l'indianité et certains traitent l'opposition indianité/modernité de manière si caricaturale, qu'elle est tournée en dérision, si bien que ce qu'on met en scène, c'est d'abord et avant tout l'idéologie culturaliste, c'est-à-dire le regard et les croyances des Blancs sur la culture et l'identité autochtone.

L'IDENTITÉ : ESSENCE OU PERFORMANCE ?

D'abord, dans les quatre dessins animés du corpus qui dépeignent les Autochtones comme des gens d'affaire puissants et rusés, on présente très clairement l'indianité du casino comme une identité performée. Le procédé utilisé est toujours le même : les premières scènes dans lesquelles le casino autochtone (le bâtiment, la salle de jeu, les toilettes, l'hôtel du casino, le bureau du manager du casino, etc.) est présenté sont l'occasion de faire le tour du décor dans ses menus détails, donnant à voir à chaque fois une surenchère tout à fait caricaturale de référents autochtones traditionnels. Partout, on peut voir des formes de tipi, plumes, ours, wampums, tomahawks, etc. La surenchère de référents traditionnels autochtones est si grande que, de toute évidence, il ne s'agit pas simplement d'illustrer le fait que le casino est un espace autochtone, mais bien plutôt de souligner qu'il est un espace dans lequel on montre, de manière ostentatoire, des signes d'indianité. Lacroix, qui s'est penchée sur les stéréotypes que véhiculent les productions de culture populaire sur les Autochtones contemporains et qui a fait l'analyse de certains des dessins animés qui nous ont intéressés, a également relevé cette surenchère de signes d'indianité, y voyant une « exagération » par rapport aux signes d'indianité qu'on peut observer dans les véritables casinos autochtones et dénonçant le caractère « condescendant » de cette exagération (2011 : 9). Il nous semble plus exactement que cette surenchère de référents traditionnels autochtones vise à montrer le caractère performatif de l'indianité du casino et à suggérer en fin de compte que l'indianité passe d'abord et avant tout par la performance qui consiste à montrer ces marqueurs d'appartenance ethniques que sont les loups, les tipis, les plumes, les tomahawks et les wampums.



Marqueurs d'indianité dans le bureau du manager du casino, les *Simpsons*, 2000. Production de Gracie Films et de 20th Century Fox, diffusion de la chaîne Fox, épisode intitulé « Bart to the Future », *The Simpsons*, 19 mars 2000.



Trois images tirées du même épisode. Marqueurs d'indianité au casino dans *Family Guy*, 1999. Production de Fuzzy Door Productions et de 20th Century Fox, diffusion de la chaîne Fox, épisode intitulé « The Son also Draws », *Family Guy*, première diffusion le 9 mai 1999.

Sur ce plan, il nous semble important de souligner que ce caractère performé de l'indianité n'est pas mis en parallèle avec une indianité qui se donnerait comme essentielle et non performative, c'est-à-dire qui n'aurait pas besoin d'être montrée. Rappelons que dans ces scénarios, on ne trouve que l'opposition Blancs/Autochtones et pas d'opposition entre de véritables Autochtones et d'autres qui seraient « dénaturés ». En outre, il ne s'agit manifestement pas de présenter des Autochtones qui s'efforcent d'avoir l'air autochtones par opposition à ce que seraient de véritables Autochtones qui, eux, n'auraient pas besoin de performer leur identité pour être reconnus comme tels. Bref, la mise en évidence des ficelles qui font tenir la frontière ethnique ne s'inscrit manifestement pas dans une construction symbolique qui viserait, à terme, à nier l'indianité des Autochtones. Elle consiste plutôt, nous semble-t-il, à déconstruire beaucoup plus radicalement l'essentialisme identitaire.

PARODIE ET SUBVERSION DU CULTURALISME

De manière encore plus subversive, certaines séquences mettent en scène et tournent en dérision la croyance des Allochtones dans une culture autochtone différente de la leur. Par exemple, dans l'épisode des *Simpsons*, le jeune Bart entre dans le casino autochtone accompagné de son père Homer. Un Autochtone, portant un uniforme d'agent de sécurité, se présente alors devant eux et leur dit que les mineurs n'ont pas le droit d'entrer dans la salle de jeu. Bart est déçu et son père lui explique : « Même s'ils peuvent nous sembler étranges, nous devons respecter la culture des Indiens », après quoi Homer avance dans le casino en faisant une espèce de danse indienne digne des pires stéréotypes hollywoodiens sur les Autochtones. Homer étant toujours dépeint comme bête et stupide, la scène donne à rire de cette croyance des Blancs dans une irréductible différence culturelle, voire dans une mystérieuse essence identitaire autochtone dont seraient pétris les individus et qui déterminerait leurs moindres faits et gestes. Homer apparaît comme stupide parce qu'il ne sait pas reconnaître que l'Autre est semblable à lui et qu'il présuppose l'existence d'une complète altérité culturelle entre lui et l'Autochtone, même lorsque l'Autochtone se comporte exactement comme les siens.

Plusieurs scènes de l'épisode de *Family Guy* vont dans le même sens et tournent en dérision les croyances des Blancs sur la différence culturelle et l'indianité. L'une de ces scènes donne même à voir le regard désabusé des Autochtones sur le point de vue allochtone. Voulant récupérer la voiture que sa femme a perdue en jouant au casino, Peter tente de faire croire aux Autochtones qu'il est lui-même un membre de leur tribu et que son arrière-grand-père était le chef « Grand

Cherokee ». Les Autochtones entreprennent alors de s’amuser à ses dépens, en lui disant qu’il doit prouver qu’il est un Autochtone et que pour cela il doit partir dans la forêt en quête d’une vision. La scène donne clairement à voir les personnages autochtones en train d’inventer un scénario au fur et à mesure qu’ils expliquent à Peter ce qu’est censé être une vision dans leur culture et comment il doit faire pour réussir à en avoir une. L’un dit à Peter qu’il doit se rendre seul dans la forêt et s’abstenir de boire et de manger jusqu’à ce que les rochers lui parlent, puis un autre ajoute, amusé, qu’il doit aussi y aller sans chaussures. À terme, il devrait entendre la nature lui parler et finir par voir son guide spirituel qui lui révélera une grande vérité personnelle. À la fin de la scène, alors que Peter et sa femme semblent très impressionnés et inquiets par ce qui attend Peter, les Autochtones le mettent en garde et lui disent qu’il doit réussir à avoir une vraie vision. Voulant en rajouter, l’un s’adresse à la femme de Peter et dit : « *We’re Indians. We’re gonna know if he’s lying* ». Se prétendant ainsi investis de mystérieux pouvoirs, tous les Autochtones présents se mettent alors à imiter le bruit de fantômes pour effrayer plus encore Peter et sa femme, qui sortent en courant de la pièce, absolument terrifiés. Les Autochtones éclatent alors tous de rire, l’un d’entre eux laissant tomber un « *suckers!* », qui ne laisse aucun doute sur ce que les Autochtones ainsi dépeints pensent du regard que portent sur eux les Allochtones. En somme, cette scène constitue d’abord et avant tout un discours sur les préjugés et croyances des Blancs sur les Autochtones. Ce qui se veut drôle parce qu’absurde dans cette scène, c’est la conviction des Blancs quant au fait que les Autochtones seraient fondamentalement différents d’eux, au point d’être prêts à croire qu’ils puissent avoir des pouvoirs magiques.

L’épisode de *South Park* va encore plus loin et exploite à l’envi l’inversion carnavalesque des rapports Blancs/ Autochtones pour déconstruire plus radicalement les notions de tradition, de mode de vie et de culture. C’est en plaçant les Allochtones à la place des Autochtones, de sorte qu’ils soient amenés à se définir en utilisant eux-mêmes une rhétorique de type culturaliste, qu’on tourne l’idéologie en dérision. De nombreuses scènes participent de cette subversion. Par exemple, alors que le chef Runs with Premise s’apprête à détruire avec un bulldozer la ville de South Park et demande aux quatre jeunes héros de la série qui se dressent à l’entrée de la ville de s’en aller, le jeune Stan lui dit : « *Just because you have a piece of paper saying you own it doesn’t make it yours. We grew up here. Our parents grew up here. We shop at that Wal-Mart, and eat at that Chilis. We take fish from the streams and bread them and freeze them to make fish sticks. This is not just a town, it is our way of life* ». L’inversion des rapports Blancs/ Autochtones est utilisée à de nombreuses reprises pour présenter de manière caricaturale et satirique différents éléments du credo culturaliste et le genre de scène auquel celui-ci donne couramment lieu dans les productions hollywoodiennes. Par exemple, sur fond d’une trame musicale qui ajoute à l’effet dramatique de la scène, le père de Stan, qui l’invite à se lancer en quête d’un remède contre le SRAS, lui dit pour l’encourager dans sa quête : « *The spirit of middle-class white people is*



Les Autochtones qui se moquent des Blancs, qu’ils viennent d’effrayer, *Family Guy*, 1999. Production de Fuzzy Door Productions et de 20th Century Fox, diffusion de la chaîne Fox, épisode intitulé « The Son also Draws », *Family Guy*, première diffusion le 9 mai 1999.

strong in you, son ». Après avoir ainsi tourné en dérision le *Volksgeist*, c'est l'idéalisation de la médecine traditionnelle qui passe à la trappe. À la fin de l'épisode, on découvre en effet que le remède traditionnel de la classe moyenne blanche américaine contre le SRAS — lequel s'avère plus efficace que les décoctions d'herbes du shaman autochtone — est un mélange de sirop pour la toux Dayquill, de Sprite et de soupe Campbell poulet et nouilles. L'exotisme qui teinte les regards couramment portés sur les médecines traditionnelles des anciennes sociétés colonisées apparaît de manière flagrante quand on met en évidence la banalité de la médecine populaire occidentale. Loin de suggérer que les Occidentaux n'auraient pas de culture, à la différence de tous les Autres des anciennes sociétés colonisées qui, comme le bon sauvage de Rousseau, seraient toujours pétris du génie de leurs ancêtres, auraient des traditions originales et colorées, un mode de vie « tout droit sorti des mains du créateur » et seraient porteurs d'une sagesse culturelle essentielle, l'épisode de *South Park* prend au sérieux les notions centrales du culturalisme et les applique au groupe auquel l'idéologie s'abstient toujours de les appliquer, pour mieux les déconstruire.

CONCLUSION

Si la majorité (9/12) des productions de culture populaire que nous avons analysées véhiculent des représentations de l'indianité qui sont en tous points semblables à celles que nous avons trouvées précédemment dans les discours médiatiques, scientifiques et politiques, en ce qu'elles réitèrent de différentes manières l'idée d'une incompatibilité de nature entre le casino et l'indianité, il nous apparaît clair que quelques-uns des dessins animés analysés (plus particulièrement les épisodes de *Family Guy*, des *Simpsons* et de *South Park*) véhiculent un point de vue tout à fait différent et pour le moins inattendu sur le casino autochtone. Au départ de la démarche, nous voulions voir dans quelle mesure on pourrait trouver des représentations selon lesquelles les Autochtones pourraient adopter de nouvelles pratiques appartenant en propre à la modernité occidentale (le commerce du jeu en l'occurrence) et donc changer dans le temps sans pour autant cesser d'être reconnus comme de véritables Autochtones. L'analyse nous a plutôt permis de trouver quelques scénarios qui déconstruisent le regard que portent les Blancs sur les Autochtones et qui déboulonnent un certain nombre des lieux communs sur la notion de culture qui fondent ce regard. Ce n'est pas banal dans la mesure où ce sont en fin de compte les seuls documents que nous avons pu trouver jusqu'à présent et qui véhiculent un autre point de vue sur l'indianité et le casino, tous les autres discours réitérant, chacun à leur manière, le credo culturaliste, qui voit l'indianité comme en train de se dégrader ou de se dissoudre dans l'occidentalité dès lors que les Autochtones — de la même manière que les Québécois, les Russes, les Roumains ou les Belges pour ne nommer que ceux-là, entreprennent à leur tour d'exploiter des casinos.

Certes, il faut bien reconnaître que la subversion du culturalisme, qui est manifeste dans certains dessins animés, a un caractère profondément ambigu, dans la mesure où ces productions de culture populaire ont recours à l'inversion carnavalesque et présentent plusieurs niveaux de discours qui s'entrelacent pour dire simultanément une chose et son contraire. L'ambiguïté est assez grande pour qu'une auteure comme Lacroix, pressée de dénoncer des stéréotypes pour mieux s'en dissocier, fasse abstraction de la polyphonie du dessin animé et ne voie qu'une répétition des stéréotypes du bon et du mauvais sauvage dans l'épisode de *South Park* ou dans celui de *Family Guy*, alors que nous y voyons plutôt une ambiguïté subversive tout à fait caractéristique

du genre, qui déconstruit radicalement le stéréotype autant qu'elle le reproduit. Comme le souligne Rhode (2001) dans ses réflexions sur la subversion carnavalesque, cette forme de discours consiste à critiquer les règles en les parodiant. Or, pour que l'on puisse apprécier la parodie, encore faut-il que les règles qui en sont l'objet soient présentées de manière à être encore reconnaissables, sans quoi il n'y aurait ni parodie ni critique. Dans le même sens, Umberto Eco (1985), qui s'est penché sur le rapport à la norme qui est en jeu dans la comédie, affirme qu'on produit du comique en brisant le cadre normatif par une transgression de ce qui est normalement attendu, alors que le cadre normatif qui est ainsi rompu est tenu pour acquis par la comédie beaucoup plus qu'il ne serait articulé et mis en forme par celle-ci. En outre, c'est donc dire que l'essentiel, c'est bien d'abord la subversion, et non pas la répétition du stéréotype qui est simplement le préalable nécessaire à sa déconstruction.

Si l'ambiguïté des discours en question n'est en fin de compte qu'apparente, il n'en demeure pas moins que l'ensemble du corpus analysé est bien loin de révéler une perspective unique et homogène sur le phénomène des casinos autochtones. Certes, vu l'importance des différences qui relèvent du genre, il n'est pas étonnant qu'on puisse trouver des représentations et des discours dans les dessins animés qu'on ne trouve pas dans les séries policières. Mais ce qui est plus surprenant, c'est l'importance des différences qu'on observe entre des dessins animés ou des comédies de situation, donc des productions d'un même genre, qui s'adressent manifestement à un même public. Certains des éléments de notre corpus, comme l'épisode de *King of the Hill* ou celui de *Son of the Beach*, ne font que reproduire des clichés et stéréotypes, mettent en scène des bons et des mauvais sauvages, opposent l'indianité au casino et délivrent au final une morale qui ne laisse aucun doute quant à ce que devrait être la place des Autochtones dans notre monde, alors que d'autres éléments du même corpus déboulonnent l'idéologie et déconstruisent quelques-uns des lieux communs sur lesquels reposent ces idées relativement à ce que devrait être la place des Autochtones. Que l'on observe des différences aussi grandes dans ce corpus est, après tout, peut-être signe que de nouvelles représentations sont en passe d'émerger. Mais que ce soit par le détour de formes ambiguës et seulement dans les productions de ce genre qu'est le dessin animé qu'on trouve les indices d'une telle transformation en dit long sur la manière dont l'idéologie pèse sur les regards qui sont portés sur les Autochtones et qui contribuent à les renvoyer en marge de la modernité. ■

RÉFÉRENCES

- Bakhtine, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
- Barth, Fredrik, *Ethnic groups and boundaries : the social organization of culture difference*, Boston, Brown and Co, 1969.
- Bégout, Bruce, *Zeropolis : L'expérience de Las Vegas*, Paris, Allia, 2002.
- Belanger, Yale D., *Gambling with the Future : The Evolution of Aboriginal Gaming in Canada*, Saskatoon, SK, Purich Publishing, 2006.
- Darian-Smith, Eve, *New Capitalists : Law, Politics, and Identity Surrounding Casino Gaming on Native American Land*, Belmont, CA, Wadsworth-Thomson, 2004.
- Deloria, Philip J., *Playing Indian*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- Eco, Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.

- Gray, Jonathan, *Watching with the Simpsons : Television, parody, and intertextuality*, New York, Routledge, 2006.
- Janssen, David A., « Time to lose faith in humanity : The Simpsons, South Park, and the satiric tradition », *Studies in Popular Culture*, vol. 26, n° 1, 2003, p. 27-36.
- Johnson-Woods, Toni, *Blame Canada : South Park and Contemporary Culture*, New York, Continuum, 2007.
- Kanfer, Stefan, *Serious business : The art and commerce of animation in America from Betty Boop to Toy Story*, New York, Scribner, 1997.
- Karimova, Gulnara, « Interpretive Methodology from Literary Criticism. Carnavalesque Analysis of Popular Culture : Jackass, South Park, and "Everyday" Life », *Studies in Popular Culture*, vol. 33, n° 1, 2010, p. 37-53.
- Kilpatrick, Jacquelyn, *Celluloid Indians : Native Americans and Film*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1999.
- Krech, Shepard, *The Ecological Indian. Myth and History*, New York, Norton & Co, 1999.
- Lacroix, Celeste C., « High Stakes Stereotypes : The Emergence of the "Casino Indian" Trope in Television Depictions of Contemporary Native Americans », *Howard Journal of Communications*, vol. 22, n° 1, 2011, p. 1-23.
- Lenclud, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie », *Terrain*, n° 9, 1987, p. 110-123.
- Lindvall, Terrance R. et Melton, J. Matthew, « Towards a postmodern animated discourse », dans Jayne Pilling (dir.), *A reader in animation studies*, Londres, John Libbey, 1997, p. 203-220.
- Maligne, Olivier, *Les nouveaux indiens. Une ethnographie du mouvement indianophile*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.
- Marc, David, *Comic visions : Television comedy and American culture*, Malden, MA, Blackwell, 1998.
- National Indian Gaming Association, *The Economic Impact of Indian Gaming in 2006*, NIGA, Washington (DC), 2007.
- Pastinelli, Madeleine, « Indianité et modernité : une réconciliation impossible ? Réflexions sur les discours entourant le phénomène des casinos autochtones », dans Johanna Järvinen-Tassopoulos (dir.), Surrey, Ashgate Publishing, à paraître.
- Pouillon, Jean, *Fétiches sans fétichisme*. Paris, Maspéro, 1975.
- Rhode, Carl, « D'Oh. The Simpsons, Popular Culture, and the Organizational Carnival », *Journal of Management Inquiry*, vol. 10, n°4, 2001, p. 374-383.
- Simard, Jean-Jacques, *La réduction. L'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Sillery, Septentrion, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.



DÉPLACER LES IMAGES

ÉMERGENCES

CONDITIONS DE POSSIBILITÉ POUR L'ART URBAIN AU CANADA¹

ANNIE GÉRIN

Professeure d'histoire de l'art, CÉLAT, Université du Québec à Montréal

C'est partout à travers le monde, le même mauvais film, les mêmes machines à sous, les mêmes horreurs en plastique ou en aluminium, la même torsion du langage par la propagande, etc... ; tout se passe comme si l'humanité, en accédant en masse à une première culture de consommation, était aussi arrêtée en masse à un niveau de sous culture. Paul Ricoeur (1964 : 292)

To « rethink » Canada does not mean to synthesize and integrate all Canadian experience into an account that, in the best of worlds, would be acceptable to everyone. It would entail, rather, probing the Canadian state's logical and historical conditions of possibility as a specific project in a particular time and place (Ian McKay 2000 : 620).²

La réflexion qui suit, sur l'art urbain en contexte canadien, est née d'un incident qui s'est produit voici quelques années. Quoique drôle, cet incident donnait à réfléchir et a accru ma compréhension du concept de site specificity utilisé en histoire de l'art pour désigner des œuvres qui seraient créées en fonction d'un lieu donné. Il m'a également interpellée sur la façon dont ce concept peut être réactualisé aujourd'hui pour discuter des pratiques artistiques urbaines.

DÉAMBULATIONS

En mai 2006, j'ai organisé une petite exposition d'art actuel à la Galerie 115 de l'Université d'Ottawa, « Déambulation : mouvance de l'art et mouvements de rue à Ottawa »³, en tant que contribution à un colloque intitulé « La culture en transit : Mobilités culturelles Brésil-Canada »⁴. Le colloque réunissait des chercheurs brésiliens et canadiens pour débattre sur la manière dont la mobilité accrue, devenue une marque de fabrique de la culture dans les conditions de la globalisation,

- 1 Ce texte est le résultat des travaux effectués dans le cadre d'un atelier intitulé *Negotiations in a Vacant Lot : Studying the Visual in Canada*, organisé par Lynda Jessup, Erin Morton et Kirsty Robertson, mené à Toronto à l'été 2009, et dont les résultats seront publiés en 2012 aux presses universitaires McGill-Queen's. Ce texte a été retravaillé et traduit de l'anglais avec la précieuse collaboration d'Érika Nimis.
- 2 « Repenser le Canada ne signifie pas synthétiser et intégrer toute l'expérience canadienne dans une seule explication qui, dans le meilleur des mondes, serait acceptable pour chacun. Cela nécessiterait plutôt d'explorer les conditions de possibilités logiques et historiques de l'État canadien, comme un projet spécifique dans un temps et un lieu particuliers »
- 3 *Déambulations : mouvance de l'art et mouvements de rue à Ottawa*, Galerie 115, Université d'Ottawa, du 1^{er} au 5 mai 2006.
- 4 *La culture en transit : Mobilités culturelles Brésil-Canada*, organisé par Walter Moser et Pascal Gin, Université d'Ottawa, 4-6 mai 2006.

prenait forme en Amérique. Les intervenants ont abordé les questions des mouvements migratoires accrus, des nouvelles technologies abolissant la distance (géographique, temporelle et spatiale), et de l'instrumentalisation de la culture (autant que sa résistance à ce phénomène) dans le monde contemporain.

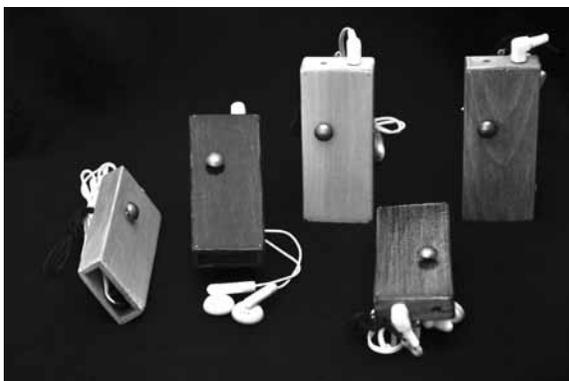
En organisant l'exposition, je m'interrogeais surtout sur l'utilisation que les artistes font aujourd'hui de la ville comme matériau complexe et dynamique dans leurs interventions urbaines, et non comme toile de fond ou comme simple emplacement. J'ai donc choisi de travailler avec un petit groupe d'artistes locaux émergents dont les travaux abordent la mobilité suivant une logique qui peut être qualifiée d'« écosophique » (Guattari 1989 : 12). Ce néologisme, « écosophique », développé par Félix Guattari, fait référence aux pratiques ancrées dans les notions de globalisme et d'interdépendance mondiale. Il cherche à connecter les activités humaines, en les englobant dans l'environnemental, le social et le subjectif, chacun étant conçu comme un système écologique au sens large. Ce concept, croyais-je, me permettrait de faire le pont entre différentes approches dans les pratiques en art urbain, en réfléchissant sur l'art actuel, l'imagination spatiale et la matérialité de centres urbains à l'ère globale. Ce que ces artistes — Adrian Göllner, Thomas Grondin, David McCallum, Robert Watson et le duo de Stéphanie Brodeur et Darsha Hewitt — avaient en commun, était un engouement pour la mobilité urbaine (leurs travaux évacuaient l'image au sens strict et faisaient plutôt appel à une forme de déambulation, que ce soit dans le processus de production ou dans l'expérience même du public) et un intérêt pratique envers les nouvelles technologies. Trois travaux se sont particulièrement démarqués en ce qui concerne leur engagement dans la mobilité et la technologie : « Urban Drawing, Version 1 » de Robert Watson, « Warbike » de David McCallum et « Émetteur de trame sonore personnalisée » de Stéphanie Brodeur et Darsha Hewitt.

Équipé d'une caméra de surveillance fixée à sa poitrine et d'un écran LCD sanglé à son dos, Watson s'est promené dans un quartier touristique et affairé d'Ottawa, le Marché de Byward. La technologie transformait, en temps réel, le paysage urbain qu'il rencontrait en croquis digitaux noir et blanc. Sur les larges trottoirs bondés de la galerie marchande, des passants croisant par hasard la performance d'« Urban Drawing, Version 1 » ont fait l'expérience d'une restitution médiatisée de ce que l'artiste voyait, comme s'ils étaient en train de regarder à travers son corps. Une fois passé l'effet de surprise, la médiation permit aux spectateurs de prendre conscience de leur relation à l'environnement et aux autres corps partageant le même espace qu'eux.

Dans la galerie, la performance était accessible à travers des artefacts et de la documentation, mais elle ne pouvait pas être revécue. L'équipement encombrant — une caméra, un écran LCD, des batteries, des câbles et des sangles — était suspendu près de moniteurs qui restituaient l'expérience filmée des déambulations de Watson. Cette stratégie rendait visible tout l'appareillage technologique nécessaire à l'œuvre, de même que la dépendance d'« Urban Drawing, Version 1 » à une ville concrète, qui avait été intégrée à l'œuvre. L'installation de la galerie, qui incluait également une trame sonore urbaine, offrait une métaphore puissante sur la manière dont les usagers d'une ville s'approprient un espace, en le parcourant.

Robert Watson, *Urban Drawing, Version 1*, 2005. Performance/ installation, nouvelles technologies. Avec la permission de l'artiste





1. David McCallum, *Warbike*, 2005-2007. Sonorisation mobile interactive David McCallum photographé sur *Warbike* par Risa Horowitz (2007). Avec la permission de l'artiste et de la photographe. Un échantillon de la sonorisation *Warbike* peut être entendue sur le site <http://sintheta.org/projects/warbike.html>

2. Stéphanie Brodeur et Darsha Hewitt. *Émetteur de trame sonore personnalisée*, 2006. Bois, clous de tapisserie, circuit d'amplification, écouteurs, batterie 1,5 V. Avec la permission des artistes.

Au lieu d'exhiber les traces d'une performance antérieure dans la galerie, « Warbike » de David McCallum et « Émetteur de trame sonore personnalisée » de Stéphanie Brodeur et Darsha Hewitt envoyaient les usagers dans la rue. Ces œuvres mettaient en valeur des phénomènes inaudibles, comme les réseaux WiFi dans le cas de « Warbike », ou des sons urbains passant d'ordinaire inaperçus, comme les bruits d'autoroute, le froissement des feuilles ou le martellement des pas sur le trottoir. Elles les transformaient ensuite en une atmosphère sonore incroyablement riche, une bande sonore intime qui évoluait en même temps que l'utilisateur traversait la ville à vélo ou à pied.

Pendant les heures d'ouverture de la galerie, les visiteurs pouvaient emprunter ces appareils en échange d'un document d'identification : un passeport, une carte d'étudiant, une carte de crédit. Ils pouvaient également emprunter un vélo (disponible à la galerie pour ce seul usage) ou aller se promener, munis d'une carte soulignant certaines caractéristiques locales du quartier qui offraient des propriétés soniques particulièrement intéressantes : les bords du canal Rideau, un passage souterrain fournissant des conditions idéales pour l'écho, un chemin de pierre sur le campus de l'Université d'Ottawa, un arrêt d'autobus animé sur la rue Waller, et un site de construction aux sonorités agressives sur la rue Rideau. Ainsi, les usagers étaient non seulement exposés — et davantage sensibilisés — à la spécificité sonore d'Ottawa, mais aussi à son climat, à ses odeurs, au flux de son trafic, à ses zones sûres, etc.

Les participants brésiliens invités à la conférence ont été d'emblée séduits, mais sont également restés perplexes devant ces œuvres médiatiques. Ils étaient abasourdis par le laxisme de notre politique de prêt et par le fait que les artistes et les visiteurs pouvaient se promener librement dans les environs du centre-ville d'une capitale comme Ottawa, avec en main des centaines de dollars de matériel audiovisuel, sans se faire détrousser, ni renverser. En d'autres termes, ils étaient surpris qu'une capitale nord-américaine puisse offrir les conditions nécessaires pour produire et jouir de ces créations.

Lors de sa première visite de l'exposition, une historienne de l'art brésilienne s'est exclamée avec un mélange à la fois d'incrédulité et de joie que les œuvres proposaient un modèle de mobilité et de sociabilité qui serait impossible à explorer dans une ville comme Brasília, où la circulation des voitures est extraordinairement dense, où dans certains quartiers peu de gens fréquentent les trottoirs, et où dans d'autres quartiers la criminalité issue de la pauvreté est très haute. Son argument était que les œuvres exposées dans « Déambulations » étaient clairement le fruit d'une imagination urbaine conditionnée par une richesse relative, l'hygiène et la sécurité publiques — celle des soi-disant premières capitales du monde. Elle expliqua que sa propre imagination urbaine englobait aussi des caractéristiques beaucoup moins attrayantes de la vie urbaine, comme la pollution extrême, les écarts insurmontables de revenus, les problèmes de criminalité sévères, la dislocation sociale, la surpopulation et les favelas. La pensée qu'il pourrait y avoir une telle résonance locale dans ces travaux n'avait pas traversé notre esprit (celui des

artistes et le mien). Notre expérience quotidienne de la ville nous avait conduit à perdre la trace de sa spécificité et à la tenir pour acquise.

Ce témoignage — qui était en fait une critique amusée — a provoqué un réexamen des travaux présentés dans « Déambulations ». Ils n'avaient pas été, jusqu'ici, compris en termes de localisme, et ils n'avaient certainement pas été cadrés par le discours de *site specificity* induit par la réaction de leurs spectateurs. Ils avaient été conçus dans les termes d'une version vaguement localisée de mondialisme ; le noyau du centre-ville d'Ottawa étant considéré ici comme un lieu générique où, selon Paul Ricœur, « c'est [comme] partout à travers le monde, le même mauvais film, les mêmes machines à sous, les mêmes horreurs en plastique ou en aluminium, la même torsion du langage par la propagande » (Ricœur 1964 : 292).

Ce qui ressortit de plusieurs heures de vive discussion avec les collègues brésiliens fut que des conditions bien particulières de possibilité qui avaient ancré ces œuvres dans le contexte canadien (plus particulièrement ottavien) étaient en jeu dans les œuvres que j'avais choisies. Ce que cela démontrait plus encore était que, malgré le phénomène de mondialisation qui semble conduire à un effacement subtil de la différence et de la spécificité des lieux et des cultures au profit d'une image globalisante de l'urbanité, il faut toujours rester vigilant et sceptique vis-à-vis de ce qui souvent est considéré comme « *the ubiquitous placelessness of our modern environment*⁵ » (Frampton 1983 : 24).

Alors que les historiens de l'art considèrent souvent les facteurs géologiques, historiques et locaux/nationaux d'un lieu, en examinant une œuvre d'art urbain, des considérations subtiles qui sont tout aussi importantes dans le façonnement de la culture ne sont pas prises en compte par routine : le climat, la densité de circulation, la pollution, la sécurité, la concentration de certains groupes d'utilisateurs, etc. Même ce que Marc Augé nomme les « non-lieux », ces espaces génériques de voyage et de consommation postmodernes (les aéroports, les routes et les galeries marchandes), répondent aux conditions locales de possibilité (Augé 1992). Et même si nous sommes convaincus par les propos d'Augé selon lesquels le *generica* est devenu utilisable à travers les signalisations qui ont évolué sur des années pour devenir lisibles par des publics de plus en plus variés et globaux⁶, les caractéristiques de ces sites découlent toujours de propriétés spécifiques et pourtant ignorées. Certains aéroports comme, par exemple, l'aéroport international José Martí de Cuba, avec ses fenêtres et ses portes ouvertes, ses odeurs tropicales et ses lézards s'agitant à travers le plancher, ne pourrait jamais être pris pour un aéroport nord-américain ou européen. Malgré leur inclusion dans des réseaux globaux d'utilisation et de style, ils sont aussi conditionnés par la spécificité du site où ils ont été construits et qu'ils desservent. Mais pour les

5 « La non-localité ubiquiste de notre environnement moderne ».

6 La signalisation urbaine est une invention plutôt récente ; son développement est associé au développement de la circulation routière. Au début du XIX^e siècle, Jean-Bernard Tarbé de Vauxclairs, ingénieur et vice-président du Conseil général des Ponts et Chaussées de France, est à l'origine du concept de signalisation moderne, couchant ses idées sur le papier en 1835. Mais ce n'est pas avant 1909 qu'un premier accord international est signé à Paris. Cet accord, réunissant neuf pays européens, ratifiait l'usage d'un nombre limité de pictogrammes, qui sont d'ailleurs toujours en vigueur aujourd'hui. En 1927, la Ligue des Nations recommande la reconnaissance internationale d'un nombre encore plus grand de pictogrammes, pour faciliter le transport transnational et accroître la sécurité routière. Pour une histoire de la signalisation, voir Abdullah et Hübner (2006).

chercheurs en histoire de l'art, revenir aux accords rudimentaires du local et du *site specificity* n'est certainement pas la réponse. Pour les intellectuels canadiens en particulier, la difficulté essentielle repose sur le dérapage souvent trop facile entre le local, l'authentique et les significations essentialisées d'endroits, comme dans le nationalisme. Particulièrement dans l'écriture de l'histoire de l'art canadien, comme Erin Manning le mentionne, les idéaux d'un Canada « authentique » continuent :

To be an essential proponent in the nationalising attempts to relegate the discourse of « Canadian identity » to notions of vastness and emptiness, where the nation represents the ideal image of an ordered universe, its limits fixed and identities secured. « Canadian identity » emerges within this discourse as the glue that is called upon to paste together the disparaging inconsistencies of a land that never quite succeeds in representing itself as homogeneous⁷.

En effet, pour paraphraser Ian McKay, cité dans la deuxième épigraphe de cet essai, « repenser » le local ne signifie pas synthétiser et intégrer tout l'art canadien dans un récit homogénéisant. Il serait donc préférable de fragmenter cette narration nationale/artistique afin d'explorer les « conditions de possibilité » de l'art dans un temps et un endroit donnés. Les mêmes commentaires peuvent évidemment être posés à l'égard de l'art québécois.

Suivant la direction de cette réflexion, cet essai se propose de revenir sur le concept de *site specificity*. Il examinera dans le cadre de l'histoire de l'art sa compréhension des « conditions de possibilité » et des « affordances ». Il tentera alors de reconnaître comment le concept de *site specificity* peut être relancé dans l'histoire de l'art canadienne, en remplaçant les grands récits homogénéisant basés sur des notions telles que le lieu, la nation et l'authenticité culturelle, par des interprétations de communauté comme manifestations du « vivre ensemble » local dans le contexte de cultures globales.

SITE SPECIFICITY

La controverse très commentée sur « Tilted Arc » (l'Arc incliné) de Richard Serra (installé à New York en 1981 pour être finalement retiré moins d'une décennie plus tard en 1989) est considérée comme le cagibi duquel les historiens de l'art ont tiré le concept de « site specificity⁸ ». Les adversaires de l'œuvre (en particulier William Diamond, l'administrateur régional pour la General Services Administration — GSA) ont monté une campagne de grande envergure visant à démonter cette œuvre, la retirer de la Federal Plaza de New York, et la reloger sur un site non divulgué. Dans une série de conférences, d'entrevues et d'audiences publiques organisées par le National Endowment for the Arts (NEA), Richard Serra et d'autres opposants à la relocalisation de l'œuvre formulèrent un argument particulièrement convaincant, qui néanmoins ne réussit pas à stopper le démantèlement. Ils arguèrent que, puisque l'œuvre avait été commissionnée

7 « D'être les partisans de l'essentialisme dans les tentatives de nationalisation pour reléguer le discours de "l'identité canadienne" aux notions d'immensité et de vide, où la nation représente l'image idéale d'un univers ordonné, ses limites fixées et ses identités garanties. "L'identité canadienne" apparaît dans ce discours comme la glu que l'on utilise pour coller ensemble les incohérences dépréciatives d'une terre qui ne réussit jamais tout à fait à se représenter comme homogène » (Manning 2000 : 12).

8 La controverse est décrite dans ses moindres détails dans Senie (1989 : 289-302).

spécialement pour la Federal Plaza et conçue en fonction des propriétés du site, elle ne pouvait être déplacée sans détruire son intégrité artistique. Serra a élaboré sa position en 1989.

As I pointed out, Tilted Arc was conceived from the start as a site-specific sculpture and was not meant to be « site-adjusted » or... « relocated ». Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site⁹.

Ce concept de *site specificity*, qui est maintenant devenu un argument légal, a pris racine dans des pratiques artistiques remontant aux années 1970, particulièrement dans le travail d'artistes qui ont cherché des alternatives à l'art-objet qui était de plus en plus perçu comme incapable d'échapper à la marchandisation. Cette approche, explique Harriet Senie, « governed both the land art of Robert Smithson (and others working in remote region of [the] country) and an increasing number of gallery installations concerned with the creation of an interior environment rather than the display of independent art objects¹⁰ ».

Dans le premier chapitre de l'ouvrage *One Place after Another* (2004), Miwon Kwon retrace la généalogie du *site specificity*. Elle y met montre comment le concept impliquait initialement la « présence », l'emplacement réel et une combinaison unique d'éléments physiques, « something grounded, bound by the laws of physics [...] adamant about immobility, even in the face of disappearance and destruction » (Kwon 2004 : 11).

Pendant quelques décennies, cependant, le concept de *site specificity* a été redéfini par des géographes culturels, des sociologues, des philosophes et des historiens de l'art, par une série de transformations spéculatives, comme d'ailleurs les notions mêmes d'espace, d'endroit et de site (voir par exemple Fuan 1977 ; Lefebvre 1986 ; Harvey 1990 ; Soja 1989 ; Rosalyn Deutsche 1996, entre autres). En partant de ces travaux récents, Kwon s'éloigne des explications originales du concept de *site specificity*. Elle l'ouvre alors à des interprétations plus larges de « lieu », qui soutiennent une variété d'œuvres d'artistes tels que Mierle Laderman Ukeles, Suzanne Lacy, Mark Dion et Gabriel Orozco. Plutôt que de miser sur le caractère physique ou phénoménologique d'un site (comme Serra le fit), ces artistes appréhendent un lieu comme étant constitué par des processus sociaux, institutionnels, économiques et politiques. Ils créent des œuvres spécifiques à l'histoire d'un site, à sa fonction, aux communautés qui l'habitent, à la place qu'il tient dans l'imagination populaire, ou aux discours publics qui circulent à l'intérieur de ce lieu.

9 « Comme je l'ai indiqué, l'*Arc Incliné* a été conçu au départ comme une sculpture adaptée à son site et n'a pas été pensé pour être "ajusté à un site" ou ... "rélocalisé". Les œuvres "site specific" sont adaptées aux composants environnementaux d'endroits donnés. L'échelle, la taille et l'emplacement de ces œuvres sont déterminés par la topographie du site, qu'il soit urbain ou un paysage ou dans un cadre architectural. Les œuvres deviennent la partie du site et restructurent tant conceptuellement que *perceptuellement* l'organisation du site » (Serra 1989 : 41).

10 « dirigeait à la fois le *land art* de Robert Smithson (et d'autres artistes travaillant dans un endroit reculé à [la] campagne) et un nombre croissant d'installations de galeries concernées par la création d'un environnement intérieur plutôt que par la présentation d'objets d'art indépendants » (Senie 1989 : 300).

Pris dans sa conclusion logique, l'élargissement du concept de *site specificity* permet de décrire des œuvres qui exaltent la mobilité et un déracinement croissant, en raison du tourisme, des économies globalisées et des manifestations nomades de connaissance et d'expertise. Souvent se référant à l'œuvre de Deleuze et Guattari sur le nomadisme et la déterritorialisation, cette compréhension plus récente du concept de *site specificity* implique de renoncer entièrement aux paramètres phénoménologiques et physiques de l'espace. Elle embrasse l'idée que les sites, leur sens et leurs pratiques sont aussi fluides que le sont les identités. Kwon affirme d'ailleurs que :

*It seems historically inevitable that we will leave behind the nostalgic notion of a site and identity as essentially bound to the physical actualities of a place. Such a notion, if not ideologically suspect, is at least out of sync with the prevalent description of contemporary life as a network of unanchored flows*¹¹ (2004 : 164).

Mais l'exemple de « Déambulations » appelle à un certain scepticisme vis-à-vis de ce déracinement radical. Kwon reconnaît elle-même que « a certain romanticism has accrued around the image of the cultural worker *on the go*¹² » (*Ibid.*: 160).

En contraste avec cette interprétation du *site specificity* qui se concentre sur la globalisation et la déterritorialisation, dans la littérature canadienne en histoire de l'art, ainsi que dans la critique d'art, une compréhension culturelle — ancrée à même le récit national — du concept semble prévaloir. Ici, le *site specificity* se rapporte le plus souvent à des pratiques historiques qui ont façonné l'histoire du Canada. D'ailleurs, dans « I AM CANADIAN. Identity, Territory and the Canadian National Landscape », Manning remarque avec perspicacité que : « in Canada, the investment in the concept of territory has long been accepted as a window into national identity, where the national is conceived on the basis of a homogenous notion of culture and belonging¹³ » (Manning 2000 : 11). Tandis qu'il permet d'aborder des pratiques artistiques aussi diverses que celles de Michel Goulet, Geneviève Cadieu, Melvin Charney, AA Bronson, Mark Lewis, Edward Poitras et Jin-me Yoon, le *site specificity* risque néanmoins de devenir par trop limitatif, lorsqu'il met sur le même plan le territoire et l'identité (des identités même plurielles ou contestées). Cela constitue une erreur conceptuelle, comme l'indiquent Ian McKay et Erin Manning.

Alors comment pouvons-nous écrire maintenant sur l'art urbain à l'ère globale, si nous sommes, d'une part, sceptiques à l'égard des récits surdéterminés du lieu, et que d'autre part, nous sommes conscients que la culture et le sens ne voyagent pas aussi bien sur les autoroutes

11 « D'un point de vue historique, il semble inévitable que nous abandonnions la notion nostalgique de site et identité, prise comme essentiellement liée aux réalités physiques d'un endroit. Une telle notion, si elle n'est pas suspecte idéologiquement, est pour le moins peu en phase avec la description répandue de la vie contemporaine vue comme un réseau de flux non ancrés ».

12 « un certain romantisme s'est accumulé autour de l'image du travailleur culturel débordant d'activité ».

13 « au Canada, l'investissement dans le concept de territoire a longtemps été accepté comme une fenêtre sur l'identité nationale, où le national est conçu sur la base d'une notion homogène de culture et d'appartenance ».

internationales que nous le présumions ?¹⁴ Si nous avons relativement conscience du besoin crucial de compétence linguistique quand on en vient à la littérature, nous oublions souvent que la traduction peut aussi être nécessaire pour les arts visuels — qui sont trop souvent considérés comme pouvant parler une sorte d'espéranto culturel. En outre, comment reconnaissons-nous les particularités qui sont partagées entre des groupes, qui vont au-delà des identités et des subjectivités et qui servent de base pour faire des œuvres d'art critiques ? Autrement dit, comment pouvons-nous reconnaître les conditions de possibilité de qui nous sommes et de ce que nous faisons, même peut-être les conditions de notre dislocation ?

CONDITIONS DE POSSIBILITÉ

Le discours de Pierre Bourdieu sur les conditions de possibilité dans un contexte d'échange linguistique peut éclairer en partie cette question (1977 : 17-34). Bourdieu refuse l'abstraction de concepts tels que « compétence linguistique » qui, selon lui, sont dénués de sens, si la nature de l'échange, tout comme la relation entre les participants dans une conversation donnée, n'ont pas été correctement examinées. À travers son argument est révélée une série de conditions de possibilité pour un échange linguistique. Elles ont un rapport avec le lieu, les circonstances, l'âge, le genre, la compétence ou même la maîtrise d'une langue donnée, la position d'autorité et, bien sûr, l'habitus. Toutes ces données sont alors filtrées à travers la subjectivité de l'orateur et son intention. Mais ce qui est particulièrement éclairant est que la notion de conditions de possibilité ne s'applique pas seulement à l'émission d'un discours ; elle s'étend à la réception qu'en fait un auditeur particulier. Pour que la conversation soit bien comprise, les conditions de possibilité de production autant que de réception du discours doivent être évaluées d'une façon critique. Bourdieu offre l'exemple d'une interaction observée dans un marché du Béarn :

La même personne (une femme âgée habitant les hameaux), qui, au bourg d'un village béarnais, s'adresse en « français patoisé » à une jeune femme originaire d'un autre gros bourg de Béarn (donc pouvant ignorer ou feindre d'ignorer le béarnais) et mariée à un commerçant du bourg, parle, l'instant d'après, en béarnais à une femme du bourg originaire des hameaux et à peu près de son âge ; puis en français sinon « correct », du moins fortement « corrigé », à un petit fonctionnaire du bourg ; enfin en béarnais à un cantonnier du bourg, originaire des hameaux, âgé d'une cinquantaines d'années (*Ibid.* : 27).

À partir de cet exemple — qui pourrait facilement être transposé dans un contexte canadien, en prenant un protagoniste passant constamment de l'anglais au français comme je le fais tous les jours, ou une variété d'autres langues et différents niveaux de discours — il s'ensuit que la langue n'est pas « une relation polyvalente », mais plutôt une relation concrète, différente à chaque fois, marquée par des conditions et des compétences, des besoins et des buts

14 Comme exemple, Sherry Simon, dans *Translating Montreal* fait un compte rendu fascinant des traductions spatiales et culturelles de la pièce de Michel Tremblay, *Les belles soeurs*. Elle illustre clairement comment les conditions de possibilités enracinées dans des villes ou des communautés (leurs possibilités pour l'interprétation) ont transformé la signification de l'œuvre ou mené à des adaptations surprenantes (en écossais de Glasgow, par exemple) de l'œuvre à rapprocher la réception dans un contexte différent (Simon 2006 : 106-110).

précis pour la communication et la position des participants dans la société, aussi bien dans le temps que dans l'espace.

L'exemple de Bourdieu sur les conversations béarnaises pourrait être aussi transposé au monde de l'art. Les artistes, spécialement ceux qui travaillent avec le public, qu'ils produisent une œuvre performative ou qu'ils érigent une œuvre dans un lieu public, adaptent d'un site à l'autre les formes, les références et les degrés de complexité qui permettront un échange productif avec un public concret (ou au moins imaginé) dans un temps et un lieu donnés. « Seule la conscience savante qui brise la relation organique entre la compétence et le champ fait apparaître la pluralité des sens qui sont insaisissables dans la pratique parce que la production y est toujours immergée dans le champ de réception... Comprendre, ce n'est pas reconnaître un sens invariant, mais saisir la singularité d'une forme qui n'existe que dans un contexte particulier » (*Ibid.* : 18-19).

Si les artistes qui ont participé à « Déambulations » n'ont essayé d'aucune façon manifeste d'adapter leur travail à un public spécifique, ils l'ont néanmoins fait à un certain degré. Ils ont travaillé à partir de la perspective d'un habitus particulier et ont adressé leur art à ceux avec qui ils le partagent. Partant de là, la réaction de l'historienne de l'art brésilienne a révélé un léger décalage dans le positionnement. Pour paraphraser Bourdieu, la forme et le contenu de l'art qui peut être et est produit dépend de la relation entre un habitus d'art et ce que son public peut et veut voir/comprendre.

Mais ce qui manque toujours dans cette discussion sur les conditions de possibilité est la matérialité de l'œuvre d'art et de l'espace qu'elle habite.

Pour étendre et clarifier les discussions sur les pratiques spatiales, le psychologue écologiste James Gibson présente le concept clé d'*affordances*, qu'il définit comme les propriétés d'un environnement qui structurent les comportements et les interactions possibles dans un endroit donné (Gibson 1982 : 401-408). Produit des activités de la nature ou de l'homme, les *affordances* sont aussi constitutives du savoir individuel et collectif et forment des actions potentielles. Comme Gibson l'explique, les *affordances* ne sont pas des scénarios surdéterminés, mais les caractéristiques significatives et/ ou utiles d'un environnement, qui permettent à leurs utilisateurs certaines possibilités.

Roughly, the affordances of things are what they furnish, for good or ill, that is, what they afford the observer. [...] The meaning or value of anything consists of what it affords an observer, or a species of observer. But what it affords the observer is determined by its material substance and its shape, size, rigidity, motion, etc. What it means and what it is are not separate, as we have been led to believe. And the observer who perceives the substance and the surfaces of anything has thereby perceived what it affords¹⁵ (Ibid.: 403, 410).

15 « En quelques mots, les *affordances* de choses sont ce qu'elles procurent, par bonheur ou par malheur, c'est-à-dire ce qu'elles offrent à l'observateur. [...] La signification ou la valeur de toute chose consiste en ce qu'elle offre à l'observateur, ou à une espèce d'observateur. Mais ce qu'elle offre à l'observateur est déterminé par sa substance matérielle et sa forme, sa taille, sa rigidité, son mouvement, etc. Ce qu'elle signifie et ce qu'elle est ne sont pas séparés, comme nous avons été amenés à le croire. Et l'observateur qui perçoit la substance et les surfaces de quelque chose a perçu ainsi ce qu'elle offre ».

Les affordances se déclinent selon différentes tailles et formes, et les cataloguer aboutirait toujours à un résultat partiel. Les exemples suivants pourraient, cependant, clarifier la gamme possible d'affordances : des caractéristiques environnementales spectaculaires faciliteront le développement d'industries du tourisme ; certains types de logements ou de commerces attireront des populations particulières avec un voisinage donné ; des ressources agricoles ou piscicoles peuvent générer des cuisines régionales ; des conditions climatiques permettront ou écarteront des activités pendant une saison donnée¹⁶. Dans ce sens, les affordances sont des aspects concrets de la spatialisation écologique, économique et sociale, qui constituent une infrastructure de base pour le développement culturel potentiel. À peine reconnues dans la plupart des cas, les affordances sont des facteurs néanmoins cruciaux dans la compréhension de la production et de la survivance de traditions, d'activités, de cultures et de sous-cultures.

Dans « Toward a Critical Regionalism », Kenneth Frampton adopte un point de vue similaire sur ce qui forme la culture :

*It is possible to argue that [...] the specific culture of the region — that is to say, its history in both a geological and agricultural sense — becomes inscribed into the form and the realization of the work. This inscription [...] has many levels of significance, for it has the capacity to embody, in built form, the prehistory of the place, its archaeological past and its subsequent cultivation and transformation across time. Through this layering into the site the idiosyncrasies of place find their expression without falling into sentimentality*¹⁷ (1983 : 26).

Frampton explique plus loin que ce qui est évident dans l'impact de la topographie sur la formation de la culture peut aussi être appliqué à un tissu urbain existant. De cela il s'ensuit que les contingences d'échelle, de matière, mais aussi de climat, de qualité de la lumière, des niveaux de pollution, du trafic, de la sécurité, etc., tout cela conditionne une œuvre d'art urbain et la manière dont les publics interagissent avec elle.

Ce focus sur les idiosyncrasies et sur les micro-récits, plutôt que sur les communautés imaginées et les narrations de la nation¹⁸, vise la différence, la pratique concrète de l'espace et les formes

16 Selon Gibson, les *affordances* sont diverses et toujours relatives : « I assume that affordances are not simply phenomenal qualities of subjective experience (tertiary qualities, dynamic and physiognomic properties, etc.). I also assume that they are not simply the physical properties of things as now conceived by physical science. Instead, they are ecological, in the sense that they are properties of the environment relative to an animal ». [J'avance que les *affordances* ne sont pas seulement les qualités phénoménales d'une expérience subjective (qualités tertiaires, propriétés dynamiques et physiognomiques, etc.). J'avance également qu'elles ne sont pas simplement les propriétés physiques de choses comme elles sont conçues actuellement par la science physique. Au lieu de cela, elles sont écologiques, dans le sens qu'elles sont les propriétés de l'environnement relatives à un animal » (*Ibid.* : 404).

17 « Il est possible de soutenir que [...] la culture spécifique de la région – c'est-à-dire son histoire tant dans un sens géologique qu'agricole – s'inscrit dans la forme et la réalisation de l'œuvre. Cette inscription [...] a beaucoup de niveaux de signification, car elle a la capacité d'incarner, dans une forme construite, la préhistoire de l'endroit, son passé archéologique et sa transformation ultérieure à travers le temps. Par cette superposition de couches dans le site, les particularités de l'endroit trouvent leur expression sans tomber dans la sentimentalité ».

18 Je me réfère ici à Benedict Anderson (1996) et Homi K. Bhabha (1990), pour qui les nations sont des constructions narratives (imaginées) qui perdent leur origine en réduisant, en homogénéisant, les scénarios ou les mythes.

diverses du « vivre ensemble », qui sont beaucoup plus complexes que ne peut le laisser comprendre le terme trop général de nationalisme. Mais malgré tout le potentiel de cette approche, Kenneth Frampton attire l'attention des chercheurs sur la nécessité de : « *distinguish between critical regionalism and simple-minded attempts to revive the hypothetical forms of a lost vernacular*¹⁹ » (1983 : 21). George Yúdice ajoute une autre mise en garde qui doit aussi être prise en compte ici : le besoin de se méfier des mécanismes qui exploitent cette prétendue spécificité et font de la culture « *a resource [that] circulates globally, with increased velocity*²⁰ » (2003 : 4).

Le déplacement du *site specificity* vers des évaluations plus pénétrantes des conditions de possibilité et des affordances devrait nous pousser à refuser le « pris pour acquis » des sites et des circonstances. Et mettre ces idées en pratique dans la connaissance pourrait fournir des stratégies intéressantes pour les historiens de l'art débattant sur l'art produit et localisé ici, en refusant d'apposer l'étiquette réductrice « fait au Canada ». Mais parce que, comme Frampton l'affirme, « *the fundamental strategy of critical regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place [it] is clear [...] that critical regionalism depends upon maintaining a high level of critical self-consciousness*²¹ » (*Ibid.*).

VIVRE ENSEMBLE

Déplacer le noyau conceptuel du *site specificity* vers les conditions de possibilité constitue un réalignement relativement subtil. Il peut être néanmoins particulièrement fertile pour la discussion sur l'art urbain, notamment quand cet art participe de ce que Nicolas Bourriaud reconnaît comme étant de l'« art relationnel », c'est-à-dire un « ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif » (2002 : 117).

Pour Bourriaud, le terme relationnel décrit les pratiques qui ne sont pas basées sur l'objet, mais se comprennent plutôt comme des productions expérimentales de nouveaux liens sociaux et expériences communes. En s'inspirant de l'œuvre de Jean-Luc Nancy, Bourriaud voit la communauté comme « étant en commun », plutôt que constituée de groupes de personnes liées au territoire ou aux récits sur l'identité collective et la nation. En bref, Bourriaud préconise pour la tendance contemporaine représentée par les artistes qui soulignent le processus, la performativité, l'ouverture aux contextes sociaux, la transitivité et la production de dialogue, plutôt que la fermeture de l'objectivité moderniste traditionnelle, la visualité et les récits prédéterminés.

Plusieurs auteurs ont critiqué la notion d'esthétique relationnelle de Bourriaud²². Ils pointent d'abord les risques encourus par la réunion de pratiques diverses sous ce nouveau terme général d'« art relationnel ». En effet, en rassemblant les œuvres d'artistes aussi différents que

19 « distinguer entre le régionalisme critique et les simples tentatives de ranimer les formes hypothétiques d'un vernaculaire perdu ».

20 « une ressource circulant à l'échelle mondiale, avec une vitesse accrue ».

21 « la stratégie fondamentale du régionalisme critique doit servir d'intermédiaire à l'impact de la civilisation universelle avec des éléments tirés indirectement des particularités d'un endroit donné. Il est clair [...] que le régionalisme critique repose sur le maintien d'un haut niveau de gêne ».

22 Pour une critique de l'esthétique relationnelle, voir Trémeau (2007 : 39-41) ; Bishop (2006 : 179-185) ; Kester (2004) ; et Radical Culture Research Collective (RCRC) (2007, en ligne).

Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno et Vanessa Beecroft, Bourriaud nous perd dans la réduction rhétorique. Les expérimentations dans les formes et modèles de sociabilité qu'il décrit sont aussi critiquées comme reproduisant le système de classe, l'inégalité politique et culturelle et même la discrimination, en créant un espace alternatif où le changement semble possible, mais en l'ouvrant seulement à un petit public de convertis et d'amateurs d'art. Mais en dépit de la critique, la conception de l'art comme une réponse de principe « à la vraie misère sociale et l'aliénation », caractérisée par le fait d'« apprendre à mieux habiter le monde » (Bourriaud 2002 : 13), reste utile pour notre exploration de l'art à travers ses conditions de possibilité.

En effet, la position de Bourriaud est très proche de celle de Kwon qui, dans la conclusion de « One Place after Another », tente : « a provocation to imagine “collective artistic praxis”²³ » (Kwon 2004 : 7). Ici, Kwon critique le concept de communauté, trop souvent considéré comme un tout homogène, particulièrement quand il concerne l'art urbain. Elle affirme que : « *the isolation of a single point of commonality to define a community — whether a genetic trait, a set of social concerns, or a geographical territory*²⁴ » (Ibid.: 151) sert régulièrement de raccourci pour décrire des pratiques urbaines d'art d'une manière grossière et réductrice. Elle poursuit en citant Jean-Luc Nancy : « *there is no communion, there is no common being, but there is being in common [...] the question should be the community of being and not the being of community*²⁵ » (Nancy 1991: 4). La communauté est alors conçue comme un concept problématique, constamment dans le besoin de redéfinition et de renégociation.

Ce « vivre ensemble », pour emprunter le terme d'Hanna Arendt²⁶ (2002 : 1^{er} chapitre), signifie le refus de prendre pour acquis les structures et les labels habituellement apposés à la communauté (tels que le récit national, l'ethnicité, l'authenticité, etc.). Mais de façon plus intéressante, c'est aussi la reconnaissance qu'il existe un système entier qui permet d'être ensemble, un système structuré en affordances : les lois et l'économie, les formes de langue et de communication, les relations aux autres et à la nature, etc. Cette constellation n'est pas marquée par l'unité, mais plutôt par la pluralité, une pluralité qui ne peut être décrite par l'État, mais seulement par des formes provisoires et des conditions pour vivre ensemble. Cette communalité, libérée des frontières imposées par des concepts comme la nation, le lieu, et l'authenticité culturelle, est assez flexible pour décrire de façon concrète des cultures où des tendances locales et globales coexistent dans le temps et l'espace, aussi bien que l'influence qu'elles ont les unes sur les autres.

La notion de vivre ensemble nous renvoie aussi à la compréhension qu'a Bourdieu des conditions de possibilité comme dialogue. Selon Bourdieu, la compétence pratique exigée dans la com-

23 « une provocation d'imaginer “la praxis/pratique artistique collective” ».

24 « l'isolement d'un seul point de communalité pour définir une communauté – que ce soit un trait génétique, un ensemble de préoccupations sociales, ou un territoire géographique ».

25 « Il n'y pas de communion, il n'y a pas d'être commun, mais il y a l'être-en-commun [...] la question devrait être la communauté d'être et non l'être de la communauté ».

26 Dans *La condition humaine* en particulier, elle suggérait qu'il n'y a pas de nature humaine, mais seulement des conditions qui permettent d'être ensemble. Elle expliquait qu'il n'y a pas une seule humanité qui occupe le monde, mais une pluralité d'hommes, de femmes et d'enfants. C'est à partir de cette humanité et dans certaines conditions qu'émerge la communauté (et l'humanité). Mais parce que la pluralité est nécessaire pour l'humanité, la philosophe presse ses lecteurs de la respecter et de la chérir et de reconnaître les processus qui permettent d'être ensemble.

munication est apprise en situation, en pratique, dans le vivre ensemble avec d'autres locuteurs. De cela, il s'ensuit que cette pluralité est toujours une composante critique dans l'interaction verbale : pluralité d'expression, pluralité de contexte, pluralité de significations saisies par une pluralité d'interlocuteurs. En déplaçant les conceptions de communauté comme groupe unifié vers la pluralité, le vivre ensemble nous permet donc d'appréhender « une conception morale plutôt que politique (ou géographique) de la communauté » (Rancière et Hallward 2003 : 194-209).

Maintenant, si nous jetons un second regard sur les œuvres présentées dans « Déambulations », une série de conditions de possibilité pour l'échange artistique s'y révèle de manière indirecte. Celles-ci ont un rapport avec le lieu concret (Ottawa), les circonstances précises de l'exposition, l'âge des artistes et des participants, leur genre, leur état de santé, leur connaissance et leur appréciation de l'art contemporain, leur relation à la ville et à la nature et, bien sûr, à leur habitus. Les œuvres attirent aussi l'attention sur les façons de vivre ensemble à un moment spécifique de l'histoire — le printemps 2006 — et dans un quartier universitaire et touristique de la capitale canadienne.

Nous voyons maintenant comment l'œuvre de Watson, « Urban Drawing, Version 1 », dépendait des conditions de sociabilité et de mobilité qui sont apparues au début des années 1990, suite à une commande pour revitaliser le cœur d'Ottawa par le tourisme et la *gentrification*. Plus spécifiquement, « Urban Drawing, Version 1 » nous a fait prendre conscience que la sécurité dont nous jouissons dans les zones touristiques comme le Marché de Byward est permise, en partie, par une surveillance policière discrète, des mesures sanitaires et le maintien de l'ordre. Elle révèle également comment une conception relativement étroite de ce qui est considéré comme un comportement acceptable dans des espaces publics canadiens a transformé les centres-villes en des espaces où l'on peut s'attarder, flâner et jouir de l'observation des gens (conception étrangère à celle qui a produit l'exode vers les banlieues un demi-siècle plus tôt). De façon similaire, « Warbike » de McCallum était le produit de (et rendait visibles des) formes imperceptibles de sociabilité qui ont seulement commencé à apparaître dans les deux dernières décennies et à prendre forme dans les réseaux WiFi et la co-présence virtuelle. Mais « Warbike » témoignait également de la possibilité de faire du vélo en centre-ville, où la prolifération de rues à sens unique et de beaucoup de signalisations restrictives a rendu les routes moins praticables pour le trafic urbain. Finalement, pour ceux qui ont suivi la carte produite par les artistes, « The Personal Soundtrack Emitter » d'Hewitt et Brodeur faisait prendre conscience de la météo, de la propreté et de la verdure toutes relatives de ce centre urbain, contrebalancées par les nœuds de trafic et les chantiers poussiéreux. Cela mettait tout autant en évidence la façon dont les affordances d'un espace forment les possibilités de mouvements et d'interactions de ses utilisateurs.

Les trois projets ont eu recours à des technologies mobiles pour encourager les utilisateurs à prêter attention et à mieux comprendre la complexité de la géographie sensorielle des lieux qu'ils parcourent. Tandis qu'aucun ne s'est manifestement adressé à la spécificité d'Ottawa, ils en ont certainement dépendu et l'ont de manière indirecte révélée. Ils ont compté sur un jeu des conditions locales et globales qui ne sont pas exclusives à Ottawa, mais qui néanmoins ne doivent pas se trouver dans la plupart des capitales mondiales et sont organisées ici dans une constellation particulière.

Comme nous pouvons l'apprécier, suite à ce second coup d'oeil sur « Déambulations », la perspective de découvrir de nouvelles couches de lectures de l'art canadien, provoquées par ce

changement conceptuel du *site specificity* en conditions de possibilité, de la notion de communauté en vivre ensemble, est passionnante. Les nouvelles interprétations de « Déambulations » et de plusieurs autres exemples d'art urbain seront indéniablement enrichies par une telle perspective. Celle-ci sera d'ailleurs particulièrement utile dans l'examen de l'art qui a trait aux relations humaines ou qui utilise la langue, la parodie, l'ironie, des modes de rapport à l'autre qui sont manifestement contextuels et toujours dépendants des compétences culturelles de leurs publics.

Mais de nouveau ici nous devons maintenir un haut niveau de gêne critique. Et nous devons aussi rester vigilants dans notre attention aux détails et à l'usage que nous ferons des micro-récits. Nous devons surtout prendre garde de ne pas tomber dans le modèle qui envahit l'empire que Jorge Luis Borges décrivait dans « De la rigueur de la science » : « En cet empire, l'art de la cartographie fut poussé à une telle perfection que la carte d'une seule province occupait toute une ville et la carte de l'empire tout une province » (Borges 1985 : 129). ■

RÉFÉRENCES

- Abdullah, Rayan et Roger Hübner, *Pictograms, Icons and Signs*, New York, Thames and Hudson, 2006.
- Anderson, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.
- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Nathan, 2002.
- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Bhabha, Homi K., *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.
- Bishop, Claire, « The Social Turn : Collaboration and its Discontents », *Artforum*, vol. XLIV, n° 6, février 2006, p. 179-185.
- Borges, Jorge Luis, « De la rigueur de la science », dans *Histoire universelle de l'infamie. Histoire de l'éternité*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1985, p. 129-130.
- Bourdieu, Pierre, « L'économie des échanges linguistiques », *Langue française*, n° 34, mai 1977, p. 17-34.
- Bourriaud, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2002.
- Deutsche, Rosalyn, *Evictions : Art and Spatial Politics*, Cambridge, The MIT Press, 1996.
- Frampton, Kenneth, « Toward a Critical Regionalism : Six Points for an Architecture of Resistance », dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 16-30.
- Fuan, Yi-Tu, *Space and Place : The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.
- Gibson, James, « Notes on Affordances », dans *Reasons for Realism*, Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates, 1982, p. 401-418.
- Guattari, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Blackwell, 1990.
- Kester, Grant, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Kwon, Miwon, *One Place after Another : Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, The MIT Press, 2004.
- Lefebvre, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1986.
- Manning, Erin, « I AM CANADIAN. Identity, Territory and the Canadian National Landscape », *Theory and Event*, vol. 4, n° 4, 2000, [En ligne], http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/tae4.4.html
- McKay, Ian, « The liberal Order Framework : A prospectus for a Reconnaissance of Canadian History », *Canadian Historical Review*, vol. 81, n° 4, décembre 2000, p. 616-645.
- Nancy, Jean-Luc, « Of Being-in-Common », dans Miami Theory Collective (dir.), *Community at Loose Ends*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 1-12.
- Radical Culture Research Collective (RCRC), « A Very Short Critique of Relational Aesthetics », *Transform.eipcp.net*, [En ligne], <http://transform.eipcp.net/correspondence/1196340894#redir>, consulté le 29 décembre 2007.

- Rancière, Jacques et Peter Hallward, « Politics and aesthetics : An Interview », *ANGELAKI, Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 8, n° 2, p. 194-209, [En ligne], <http://www.scribd.com/doc/21244673/Politics-Aesthetics-Ranciere-Interview-in-Angelaki>, consulté en août 2003.
- Ricoeur, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1964.
- Senie, Harriet, « Richard Serra's "Tilted Arc" : Art and Non-Art Issues », *Art Journal*, vol. 8, n° 4, hiver 1989, p. 289-302.
- Serra, Richard, « *Tilted Arc Destroyed* », *Art in America*, vol. 77, n° 5, mai 1989, p. 41.
- Simon, Sherry, *Translating Montreal : Episodes in the Life of a Divided City*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006.
- Soja, Edward, *Postmodern Geographies*, Londres, Verso, 1989.
- Trémeau, Tristan, « Post-post politique ? », *Etc*, n° 77, Montréal, printemps 2007, p. 39-41.
- Yúdice, George, *The Expediency of Culture : Uses of Culture in the Global Era*, Durham, Duke University Press, 2003.

L'IMMORALITÉ URBAINE

GUY MERCIER

Professeur de géographie, CÉLAT, Université Laval

Le génie des grandes villes ne se calcule pas au nombre de bibliothèques et d'écoles, de savants, de peintres et de calligraphes qui y trouvent refuge ; il se mesure à l'accumulation des crimes, commis de siècle en siècle dans l'obscurité des ruelles, et qui restent mystérieux.

Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*

Oh God said to Abraham, "Kill me a son"

Abe says, "Man, you must be puttin' me on"

God say, "No." Abe say, "What?"

God say, "You can do what you want Abe, but

The next time you see me comin' you better run"

Well Abe says, "Where do you want this killin' done?"

God says, "Out on Highway 61"

Bob Dylan, *Highway 61 Revisited*

*À M. L. en souvenir
d'une agréable conversation
sur l'autoroute.*

I y a une ville où l'on vit et une autre dont on rêve. La première est tour à tour satisfaisante et décevante. En témoigne le banlieusard qui, filant sur l'autoroute en fin de soirée, se réjouit de rentrer rapidement chez lui après le concert et qui, le lendemain matin, toujours sur la même autoroute, se désole de l'embouteillage où il est coincé en se rendant au travail. Ce mélange de contentement et de désappointement, qui se répète au gré des jours et des saisons, suscite une multitude de jugements sur la ville, qui la disent plaisante ou désagréable, bénéfique ou nuisible, préférable ou insuffisante, appropriée ou inconvenante.

LA CONSTITUTION MORALE DE LA VILLE

Que le ton soit vulgaire, vindicatif, dubitatif, résigné, savant, volontaire, courtois ou autrement, ces jugements révèlent toujours — même lorsqu'ils se défilent ou se contredisent — la moralité constitutive de notre condition urbaine : la ville y devient une figure du bien ou du mal, du meilleur ou du pire, de l'heureux ou du fâcheux. Les critères qui fondent ces jugements forment la trame d'une ville rêvée que tissent et retissent nos récits collectifs énonçant ce que fut notre passé, ce que vaut notre présent et ce que promet notre avenir. Les plus défaitistes d'entre eux nous invitent à ne pas trop y croire. D'autres, moins alarmistes, laissent entrevoir une possibilité pour laquelle, enhardi, on peut s'engager. Et de cet idéal bigarré et souvent malmené surgit à l'occasion une volonté d'amélioration que l'urbanisme, au nom de l'intérêt public, tente d'orienter afin d'en tirer le meilleur parti. Les récits se font alors beaux discours, où la noblesse des intentions n'a d'égale que la sagacité des opinions.

Mot du président du groupe de travail

C'est avec fierté que je vous présente le rapport final du groupe de travail sur la mobilité durable.

Le défi était de taille : concevoir un plan de mobilité durable, se projeter dans l'avenir pour aménager une ville et une région fortes, où les efforts de densification seront réalisés en harmonie avec l'humain et son environnement.

Pour y arriver, nous avons [...] choisi de rassembler nos forces vives et de travailler ensemble afin de nous doter d'une vision commune. [...]

Ensemble, nous nous sommes attaqués à un objectif commun, celui de préserver pour l'avenir le caractère prospère et attrayant de la région tout en nous distinguant par une approche intégrée de l'aménagement du territoire et des transports, conçue dans une optique de développement durable. Nous voulons atténuer les problèmes de congestion routière qui se sont accrus au cours des dernières années. Ceux-ci constituent une menace à notre pouvoir d'attraction, à notre productivité et à notre qualité de vie. [...]

C'est une question d'équité. Tout le monde paie pour les autoroutes, les ponts et les viaducs ainsi que pour le transport public. Il faut que le réseau routier et le transport collectif soient efficaces et performants. La Ville n'a pas à faire, à la place des citoyens, le choix du meilleur mode de déplacement. Mais elle a la responsabilité de développer, avec l'aide des gouvernements, les infrastructures et les services qui permettent aux citoyens d'exercer un véritable choix de mobilité. [...]

L'heure est venue d'effectuer des choix stratégiques pour FAIRE AUTREMENT. Ensemble, nous y arriverons. J'en suis convaincu.

Le maire de Québec,
Régis Labeaume

L'urbanisme comme beau discours

Extrait de la préface de Régis Labeaume, maire de Québec, au *Plan de mobilité durable de sa municipalité* (janvier 2011, page 1). [En ligne] http://www.ville.quebec.qc.ca/environnement/mobilite_durable/docs/PlanMobiliteDurable.pdf

Au nom du progrès, l'urbanisme énonce de beaux discours qui en appellent à l'intelligence, à la volonté et à l'énergie de l'être humain. Certes, les difficultés à surmonter ne sont jamais simples et les moyens dont nous disposons sont rarement suffisants, mais la noblesse de la mission mérite bien, y soutient-on, l'effort et l'espoir consentis.

Ainsi, qu'elle donne lieu à une frustration, à une opinion, à une édification ou à un plan d'urbanisme, la ville dont on fait l'expérience sollicite constamment l'espoir en une ville meilleure. Certes, entraîné par les récits les plus sombres et, du coup, insensible aux beaux discours, on peut renoncer à l'espoir en la ville, comme en toute réalité humaine au demeurant. Il est vrai que l'humanité et chacune des villes qu'elle a créées ont suffisamment fait de victimes pour douter qu'il puisse en être différemment. L'urbanisme a beau expliquer tous les bienfaits qu'il souhaite procurer, seule la naïveté fait oublier les infortunes de l'urbanisation, celles qui font, comme l'explique Choay, que notre manière d'édifier porte atteinte à la ville¹. On peut bien sûr qualifier ces infortunes de difficultés qui, si on sait s'y prendre, seront à terme résorbées. Mais s'agit-il toujours d'un accident ? N'y aurait-il pas, plus profondément, un mal inhérent à l'urbanisation ? En effet, qui douterait que la ville, comme toute l'humanité, n'échappe jamais au sacrifice de victimes innocentes ? Qui nierait, par exemple, que l'automobiliste circulant prestement sur la route a une dette envers l'enfant qui meurt sur la chaussée, après avoir été heurté par un véhicule moteur ? Vue sous cet angle, la ville pousse au désespoir peut-être encore davantage qu'elle ne suscite l'espoir. Mais quelle que soit notre inclination, la ville n'en conserve pas moins sa constitution morale, celle-là même qui, du reste, offre à chacun le loisir d'en espérer ou d'en désespérer, et d'agir en conséquence.

Bien qu'elle invite au désespoir, la reconnaissance de la constitution morale de la ville n'a rien de trop choquant si on prête un minimum de vertu à ceux qui l'érigent, l'habitent et l'administrent. Selon cette conviction, la ville, bien qu'imparfaite et critiquable, serait fondée sur une bonne volonté. Après tout, vivre en ville, c'est vivre ensemble en s'entraïdant. Or rien de tel ne serait possible si chacun n'y mettait un peu du sien. Cette bienveillance présumée ne manque pas d'être rassurante et encourageante. En s'y attachant, on peut en effet oser croire qu'elle anime autant les citoyens que les institutions publiques et privées. Elle autorise de plus le vœu d'une ville meilleure, vœu que nos récits commentent et que nos beaux discours exaltent. Sans nier que la confiance soit un sentiment estimable, il reste que la ville, en raison de sa constitution morale, n'en est pas moins le fruit du vice. Après tout, vivre en ville, c'est vivre ensemble en abusant les uns des autres et en s'entretenant à l'occasion. Une telle malveillance, essentielle, systémique et potentiellement cruelle, arrache plus difficilement le consentement. Certes, on concède volontiers qu'il existe des citoyens délinquants ou, pire, criminels, des promoteurs trop avides, des élus surtout préoccupés de leurs intérêts personnels, voire corrompus, et des tribunaux parfois complaisants face à de tels manquements. Assume-t-on pour autant que l'immoralité urbaine puisse être davantage qu'une perturbation de surface, qu'une exception confirmant la règle ? Pourtant, la question, aussi brutale soit-elle, mérite à tout le moins d'être examinée : la ville, comme la vie d'ailleurs, ne serait-elle pas foncièrement malfaisante ?

LES VILES PASSIONS

Reformulons le problème en postulant que les lieux qui composent la ville sont objet et manifestation de nos désirs. Parmi ces désirs, il y a ceux qui, parce qu'ils nous honorent, nous avantagent ou nous plaisent, peuvent être proclamés. De ces désirs, on peut tirer le motif d'une action qu'il n'est ni irraisonnable ni illégitime d'engager. Nos récits les annoncent sans honte et nos

1 Cette thèse de Françoise Choay est bien résumée dans son texte intitulé « Le règne de l'urbain et mort de la ville », paru dans *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006, p. 165-198.



Le projet urbain, vision de la bonne ville

Croquis d'ambiance représentant une éventuelle promenade sur rue du futur écoquartier de la Pointe-D'Estimauville à Québec (tiré du document *L'écoquartier de la Pointe-D'Estimauville. Vision et potentiel d'accueil d'un nouveau quartier* (décembre 2010, page 31).

[En ligne] <http://www.ville.quebec.qc.ca/environnement/urbanisation/ecoquartiers/docs/destimauville.pdf>

L'urbanisme déploie son optimisme en transformant, à la faveur de projets urbains, les non-lieux en lieux attrayants. L'opération réside avant tout – et parfois uniquement, quand les projets ne sont pas réalisés – dans la création et la diffusion d'images montrant les différents visages de la ville vertueuse.

beaux discours urbanistiques en sont farcis. En leur nom, on peut aussi se désoler de tous ces lieux qui, dans la ville contemporaine, ne seraient guère inspirés et inspirants. Peu à même de solliciter nos avouables désirs, ces lieux formeraient ce que l'on appelle parfois des *non-lieux* ou du moins s'en rapprocheraient. Ne suscitant pas ou ne suscitant plus, dans l'ordre de la représentation², leur lot d'images attrayantes ou valorisantes, ces lieux — mêmes abondamment fréquentés — seraient relégués dans une *périphérie* où l'on passe et s'installe non pas par goût ou par envie, mais par nécessité, par obligation ou par mégarde.

L'urbanisme, toujours plein de sollicitude, porte aujourd'hui une attention toute spéciale à ces lieux en déficit, apparemment, de désirs, cherchant à sortir plusieurs d'entre eux de leur *condition périphérique*. L'opération consiste à les associer, en les dotant d'un nouvel équipement, d'une nouvelle architecture ou d'une nouvelle activité, à des images positives qui, est-il souhaité, transformeront la représentation que la population s'en fait. Ces lieux, qui, bien que souvent très utiles, manquent d'aménité ou de commodité, deviennent ainsi, au-delà des beaux discours, autant de *projets urbains*, pour reprendre l'expression consacrée.

Les projets urbains, l'espoir qui les anime toujours et le succès qui parfois les couronne peuvent laisser croire que la ville est en fait pètrie de bons sentiments. Mais l'urbanisme est à la ville ce que l'optimisme est à l'être humain. S'il est légitime de souhaiter son amélioration et d'y œuvrer, il n'est pas sûr pour autant que la ville, tout comme l'être humain, doive être considérée comme une chose bonne en soi. Au contraire, cela suggère qu'elle n'est pas sans défauts. Or quelle est la

² La représentation est cette faculté de l'être humain d'associer les objets qu'il perçoit à des images.

véritable nature des défauts de la ville ? S'agit-il d'un état d'incomplétude en attente de volontarisme urbanistique ? Ne seraient-ils pas plutôt — du moins pour plusieurs d'entre eux — de l'ordre de l'abjection ? En effet, ne peut-on pas avancer que les non-lieux — c'est-à-dire les lieux qui semblent vides ou en carence de représentations favorables — seraient en vérité tout aussi intensément objet et manifestation de nos désirs, mais qu'en l'occurrence, les désirs en cause sont inavouables, car dépravés ? Autrement dit, les non-lieux, sous leur marginalité apparente, ne cacheraient-ils pas une centralité de mauvais aloi, une centralité tout à fait tangible quoique constamment voilée et tue, sinon lors d'un délit, d'un délire ou d'une confession où l'odieux désir coupable, qui n'est rien d'autre que la haine, se révèle enfin sans réserve³ ?

LA CONDITION PAVILLONNAIRE

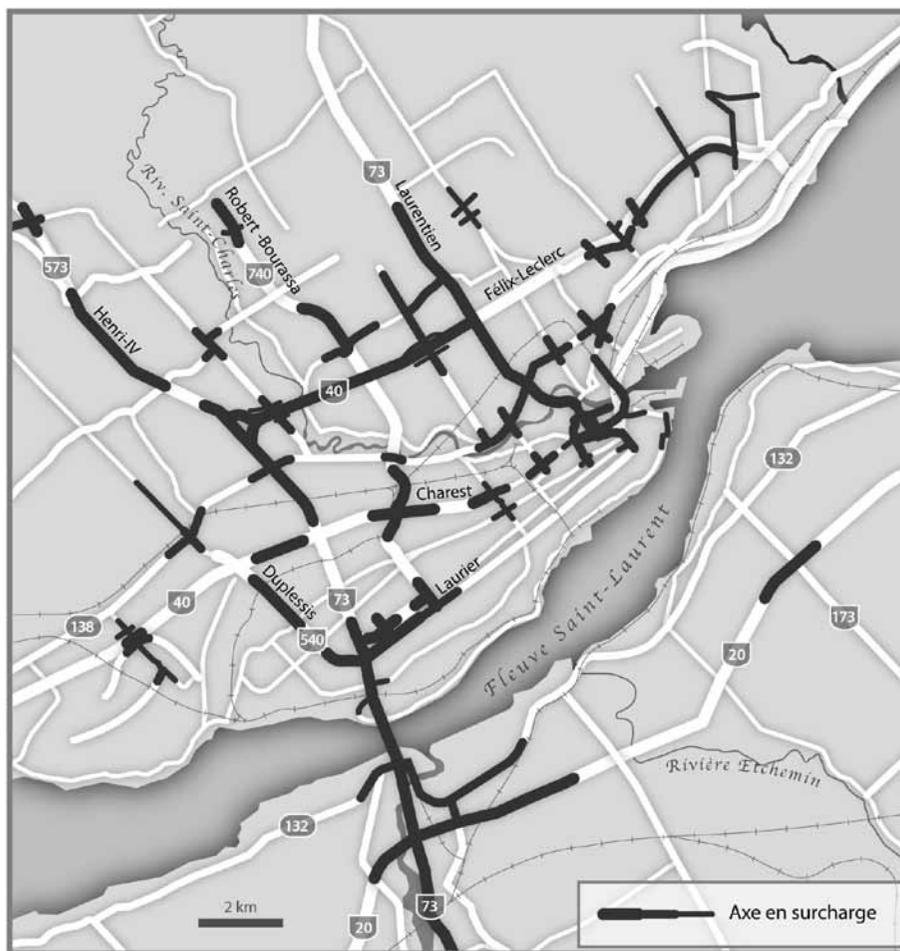
Explorons l'hypothèse de l'immoralité urbaine en considérant la condition pavillonnaire qui est le propre de la ville nord-américaine depuis au moins la Seconde Guerre mondiale et qui modèle de plus en plus l'urbanisation à travers le monde⁴. Il en est ainsi depuis que le pavillon est devenu le type de logement dominant, dominant par le nombre, mais plus encore par le désir qu'il suscite. Un désir qui assujettit autant les consommateurs que les promoteurs et les autorités publiques. Ce désir pavillonnaire et la puissance économique et politique qui le sert ont donné corps à un véritable mode d'urbanisation.

Posons, dans cette optique, la question de la centralité. L'urbanisation pavillonnaire a bouleversé la ville nord-américaine. En est résultée une nouvelle forme urbaine où les rapports centre-périphérie sont plus complexes. En pleine extension spatiale, nos agglomérations ont multiplié les lieux polarisants. S'y retrouvent en effet plusieurs noyaux, plus petits ou plus grands, dont de nombreux centres commerciaux, qui sont souvent aussi des centres de services et d'emplois.

Mais tous ces pôles, qui nous rassemblent et nous concentrent, sont-ils de véritables centres, du moins sont-ils les plus importants ? Si leur capacité de réunir biens, personnes et services leur confère une évidente centralité, ne peut-on pas considérer que d'autres lieux exercent, au sein même de la ville, une centralité plus fondamentale encore ? Le premier de ces autres lieux centraux ne serait-il pas le logement et plus particulièrement sa plus désirable expression, le pavillon ? Il est vrai que cette centralité pavillonnaire est paradoxale, car elle n'est pas le point focal de la masse sociale, c'est-à-dire d'une forte quantité d'individus, mais de l'individu seul dans toute l'intensité de sa qualité, bonne ou mauvaise. C'est pourquoi la centralité pavillonnaire, à la fois fragmentée et diffuse, est nécessairement couplée à une mobilité démultipliée grâce à l'usage systématique et généralisé de l'automobile privée et à l'existence d'un réseau routier étendu et à fort débit, qui réalise, lui aussi, surtout au moment de sa congestion, une autre centralité urbaine.

3 Ce qui ferait de l'urbanisme une manifestation de la mauvaise conscience.

4 La littérature sur l'urbanisation pavillonnaire en Amérique du Nord ne manque pas. J'ai tenté d'en présenter la problématique générale dans « La norme pavillonnaire : mythologie contemporaine, idéal urbain, pacte social, ordre industriel, moralité capitaliste et idéalisme démocratique », *Cahiers de géographie du Québec*, 2006 : 207-239.



Réalisation : Département de géographie, Université Laval, 2011.

Une centralité impensée de la ville

Carte des zones de congestions autoroutières à Québec (source : *Plan de mobilité durable de sa municipalité*, janvier 2011, page 19). [En ligne] http://www.ville.quebec.qc.ca/environnement/mobilite_durable/docs/PlanMobiliteDurable.pdf

L'automobile privée et l'autoroute publique forment un couple paradoxal. L'une ne va pas sans l'autre. Alors que la première offre la plus grande liberté en matière de transport, la seconde, en concentrant l'essentiel de la circulation automobile, oppose à cette liberté la plus grande contrainte : l'embouteillage. Ainsi il apparaît qu'une nouvelle centralité urbaine consiste maintenant en une autoroute congestionnée, où la mobilité la plus exacerbée se transforme en parfaite immobilité.

PAR-DELÀ L'IDÉALISME

On ne doute pas que la centralité pavillonnaire de la ville nord-américaine soit nourrie de représentations favorables — de belles images agréables — animant un vif désir pavillonnaire. De nombreuses études ont retracé les sources du désir pavillonnaire. On l'associe directement à l'imaginaire ayant favorisé l'occupation coloniale et ensuite nationale de l'ensemble du territoire nord-américain, imaginaire dominé par deux idéaux : l'idéal individualiste (que déclinent à leur façon différentes idéologies politiques) et l'idéal naturaliste (qui prend tour à tour des accents arcadiens et pastoraux, quand il n'est pas transcendentaliste ou écologiste)⁵. Or l'attachement

⁵ Catherine Maumi en donne un excellent aperçu dans *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, 2008.

à ces idéaux est tel que la passion pavillonnaire résiste à la raison elle-même. Car, en parallèle, d'autres études, pléthoriques elles aussi, s'évertuent à montrer l'impasse où nous plonge l'urbanisation pavillonnaire⁶. Ainsi, on a beau se douter que l'urbanisation pavillonnaire distend les entités métropolitaines au point de compromettre leur gouvernance, qu'elle exerce des pressions indues sur l'environnement et la biodiversité, qu'elle détruit les paysages, qu'elle encourage une mentalité nuisible au lien social, qu'elle pave la voie à des comportements dommageables pour la santé, qu'elle livre les ménages au risque du surendettement, aucun de ces arguments ne la stoppe dans son élan. Tout au plus doit-elle par moments s'infléchir légèrement pour en disposer.

Bien qu'ils s'opposent, l'urbanisation pavillonnaire et sa critique restent toutes les deux chevillées à l'idéalisme. La dénonciation de l'échec de la première n'est en fait que la proclamation, par la négative, des idéaux de la seconde. Dans les deux cas, on interpelle la noblesse de l'être humain en l'invitant à l'accomplissement d'une fin aussi vertueuse qu'avouable. Autrement dit, on diverge quant au but que l'idéalisme doit poursuivre, mais persiste l'idéalisme, c'est-à-dire le ralliement à une conception du bien justifiant à la fois l'existence de la ville, la critique qu'il faut en faire et l'amélioration qu'on doit lui apporter. Bref, ce n'est qu'un beau discours urbanistique qui en remplace un autre. Or faut-il, pour expliquer la ville, ou du moins l'urbanisation pavillonnaire nord-américaine, se restreindre à la disposition idéaliste ? N'y aurait-il pas aussi, chevillée à la ville contemporaine, et notamment à notre ville nord-américaine, non pas un idéalisme à strictement parler, mais une téléologie médiocre, indigne, voire criminelle ? Une sombre téléologie, aussi vicieuse qu'inaouable, qui, bien que bannie de nos beaux discours et à peine suggérée dans nos récits collectifs, contribue, plus que tout peut-être, à la formidable puissance de l'urbanisation pavillonnaire ?

Une telle interrogation pourrait s'inscrire dans ce courant des sciences sociales qui explique des phénomènes en les associant à des tentations scandaleuses, à des intentions coupables, à des tendances perverses, à des pratiques crapuleuses ou à des pulsions condamnables. S'y révèle en effet le principe que la malveillance et la faiblesse des êtres humains ont une forte emprise sur leurs comportements, leurs décisions et leurs actions. Une telle épistémologie n'a toutefois de réelle pertinence que poussée jusqu'à son extrême logique en postulant que le mal, plutôt que le bien, est au cœur de nos représentations et, du coup, à la base de nos vies et de nos villes. Cette position, qui prend complètement en défaut non seulement l'idéalisme, mais plus encore l'humanisme, est évidemment difficilement soutenable, autant au plan éthique que scientifique. En principe indéfendable, la thèse, avouons-le, excite malgré tout le désir d'en tâter, ne serait-ce qu'à la faveur coupable d'une furtive circonstance, aux seules fins de satisfaire une curiosité malsaine et en attendant de l'abandonner, voire de la récuser solennellement. Encore faut-il, pour y jeter un oeil, accéder à cette pensée d'une ville foncièrement et inéluctablement mauvaise. Quelle voie emprunter ? Il ne faut pas compter sur l'urbanisme qui verse dans les beaux discours, répétant sur tous les tons que si nous ne sommes pas encore pleinement heureux en ville, nous en avons tout de même le droit, qu'il est juste d'y veiller et que le but, au prix de quelques bonnes idées et de beaucoup d'efforts, est à notre portée. Aucune chance non plus du côté des études urbaines, car elles ne font que reprendre en chœur — quand elles ne sont pas de simples succursales de l'urbanisme — les refrains qu'entonnent nos récits collectifs. Or les récits collectifs, bien que

6 Augustin Berque, Philippe Bonnin et Cynthia Ghorra-Gobin (dir.) en ont brossé le portrait saisissant dans *La ville insoutenable*, 2005.

souvent moins candides ou moins flagorneurs que les beaux discours, n'ont pas pour vocation d'annoncer la suprématie du mal sur le monde. Comme ils font commerce de prédire l'avenir en commentant le temps qui passe, il leur est difficile de ne pas faire vibrer, ne serait-ce que subtilement, la corde de l'espérance. Certes, ils peuvent pronostiquer que le pire est à venir, mais c'est toujours pour faire voir que, finalement, il y a quelque chose à en tirer. Les récits collectifs ne renoncent jamais en effet à se présenter en héros de l'histoire. Alors à quoi ou à qui s'en remettre ? À défaut de récits collectifs, il faut se résigner au témoignage de l'un ou l'autre de ces illuminés qui proclament savoir que la ville est un enfer pur et éternel.

LA SAINTETÉ CRIMINELLE DE LOS ANGELES

Telle est la nature de *My Dark Places*, récit biographique de James Ellroy, auteur de nombreux romans noirs. Publié en 1996, le livre affirme l'inviolable immoralité de la ville en évoquant le destin de trois personnes. D'abord celui de la mère de l'auteur, Jean (Geneva) Hilliker, assassinée en 1958 quand James Ellroy, son fils unique, n'avait que dix ans. Infirmière originaire du Middle West, Jean Hilliker, désireuse de tenter sa chance à Hollywood après avoir été remarquée dans un concours de beauté, avait gagné Los Angeles dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale. Un mariage, qui semblait prometteur en ce sens, échoua et sombra dans un divorce acrimonieux. Restaient à cette ravissante rousse un fils, James, visiblement attaché à son père, et un parfum de rêve hollywoodien qu'elle dissipa dans les vapeurs de l'alcool et le musc des rencontres d'un soir. Jusqu'au rendez-vous fatal. Le corps de la victime fut retrouvé près d'une autoroute, dans les herbes d'un terrain vague d'El Monte, banlieue de seconde zone en orbite autour de Los Angeles et où elle avait depuis peu trouvé refuge avec son fils. Meurtre non résolu, ce fait divers fournit à James Ellroy la matière d'une méditation sur l'*American way of life*, sur son pouvoir de séduction et de destruction. Quant au lieu où fut découvert le cadavre, il suscite chez lui une rumination où la ville se dévoile comme œuvre et ressort de la médiocrité, voire de la perversité, de l'être humain.

On y lit aussi une autobiographie de James Ellroy. Au moment du drame, la relation du fils à sa mère était partagée entre attirance sexuelle et mépris. L'image captée à l'improviste de son corps nu et enlacé par un amant l'obsédait tout autant que son impudicité le choquait. Son meurtre, non élucidé, compliqua l'histoire. Comme il n'y a pas de crime sans coupable, la mort de sa mère traînait et traîne encore une culpabilité en suspens. Or cette culpabilité en manque de coupable pesa de tout son poids sur le garçon qu'était alors son fils. Car l'association était pour lui trop évidente : « *I hated her and lusted for her. Then she was dead* » (1996 : 92). Ne pouvant s'empêcher de croire que le meurtre de sa mère résultait d'un malheur qu'il avait lui-même souhaité, Ellroy, au fil d'une vie d'orphelin chaotique, sombra dans la déchéance : voyeurisme, pornographie, toxicomanie, vol, provocation, errance, maladie. Mais après de nombreuses années de délinquance au cœur même de Los Angeles, il s'aperçut finalement que le meurtre qui avait bouleversé sa vie, et dont il lui semblait avoir jusque-là assumé seul la culpabilité, n'avait d'autre responsable que la ville de Los Angeles elle-même. Aussi devait-il, pour ne plus être obnubilé par le meurtre de Jean Hilliker, révéler, selon sa propre expression, la *sainteté criminelle* de sa ville natale, mission qu'il confia à son œuvre littéraire en gestation⁷.

Le fondement immoral de la ville fut révélé à Ellroy encore plus explicitement par Bill Stoner, le policier à la retraite qu'il embaucha pour l'aider à enquêter sur le meurtre déjà ancien de sa mère. Cette enquête occupe la dernière partie du livre, qui conserve la tonalité biographique

en exposant la vie de Stoner en parallèle à celle de la victime et de son fils. Représentant d'une justice qui ne veut plus être laissée en plan, le policier, fin connaisseur de la géographie du crime, remonte le fil des événements en partant de la conviction, acquise au cours de sa carrière, que tout meurtrier à Los Angeles n'est en fait que le complice de la ville elle-même. C'est pourquoi il ne suffit pas, pour retracer un meurtrier, de s'interroger sur son motif et son *modus operandi*, mais plus encore d'examiner les appétits que la ville inspire, autant au meurtrier qu'à sa victime, et les moyens qu'elle leur offre pour les assouvir⁸.

L'EMPIRE DU CORPS GLORIEUX ET OUTRAGÉ

Les destins croisés de Jean Hilliker, de lui-même et de Bill Stoner attestent, selon Ellroy, de l'existence d'une immoralité fondamentale qui entraîne les êtres et les choses dans son sillage. Cette immoralité, Ellroy l'associe à un empire dont le siège est Los Angeles elle-même. Il n'y a plus de doute à ses yeux : Los Angeles est le centre d'un empire, du nouvel empire qui aujourd'hui domine le monde. La puissance de cet empire n'est pas économique, politique ou militaire. Elle réside plutôt dans l'ampleur et dans la force du désir canalisé : désir d'un arrachement à un passé jugé misérable, indigne ou simplement démodé ; désir d'une réussite mondaine, d'être de ceux qui y goûtent, sinon d'être reconnu par eux ou vu parmi eux. Or ce désir n'a d'autre réalisation qu'ici-bas, dans l'atteinte d'une gloire⁹ où le sujet qu'il mobilise devient, grâce à la splendeur de son corps, satisfait de lui-même et envié par tous. C'est ce *corps glorieux*, resplendissant de tous ses attributs et de tous ses avantages, que Los Angeles, qui lui sert d'écrin, pousse à vouloir et à montrer, que ce soit celui du sujet lui-même ou celui d'un autre.

Mais au jeu du désir, les gagnants sont peu nombreux et risquent toujours de perdre leurs privilèges. C'est pourquoi le culte du corps glorieux, que le cinéma hollywoodien, la télévision américaine et la presse people disséminent partout sur la planète, se pratique davantage dans l'échec que dans la réussite. Car à part de rares *happy few*, dont la splendeur — passagère — du corps est offerte à l'admiration du plus grand nombre, les autres, tous ratés du désir puisque leur corps échappe à l'unanimité des regards, forment une foisonnante masse d'envieux. Et alors que ces jaloux se consolent dans l'amertume et la rancœur, les parvenus du corps glorieux, vaniteux et méfiants, se drapent d'insouciance et d'insolence, ce qui nourrit chez les uns et les autres une haine mutuelle qui n'a d'égale que l'intensité du désir auquel tous succombent.

7 Sur sa motivation à écrire *The Black Dahlia*, l'un de ses premiers romans, Ellroy indique : « *I wanted to canonize the secret L.A. I first glimpsed the day the redhead died* » (1996 : 209).

8 Sur la piste de suspects dans la San Gabriel Valley, où se situe El Monte, Ellroy décrit cette géographie du crime en ces termes : « *I said the San Gabriel Valley was this deus ex machina. The people who flocked there flocked there for unconscious reasons that superseded the conscious application of logic and made anything possible. The region defined the crime. The region was the crime. You had two sex killings and two sex killers eschewing standard sex-killer behavior. The region explained it all. The unconscious San Gabriel Valley migration explained every absurd and murderous act that went down there* » (1996 : 251).

9 Nos modernes dictionnaires de sociologie et de politologie font l'impasse sur ce terme. La philosophie antique, pour sa part, faisait de la gloire — l'attrait exercé, la satisfaction que l'on en tire et la convoitise qu'il suscite — un attribut essentiel de la personne. Socrate, note Cicéron, savait déjà que la gloire concerne le sujet tel qu'il paraît ou voudrait paraître en société : « *Quamquam praeclare Socrates hanc viam ad gloriam proximam et quasi compendiarium dicebat esse, si quis id ageret, ut qualis haberi vellet, talis esset* » (Cicero, *De Officiis*, liber secundus, § 43).

Ainsi, sous la face brillante du corps glorieux livré à l'adoration, se cache, selon Ellroy, une sombre réalité : la haine que le corps diffuse à la grandeur de Los Angeles et de son empire, et qui révèle la véritable nature du désir dont il est l'objet. Ce désir n'étant en fait que la portion congrue d'un tout dont la haine emporte la plus grande part. Parce qu'ils sont tous les deux mus par une attirance vers le corps, le désir et la haine sont en vérité équivalents, si ce n'est que la seconde a l'avantage d'être plus facilement et plus durablement satisfaite. Aussi est-ce là, dans cette haine latente ou agissante que gît, selon Ellroy, l'essentiel de la puissance du nouvel empire. C'est là aussi que cet empire parvient à son ultime achèvement, le meurtre, quand l'immuable perfection du corps outragé surclasse l'éphémère triomphe du corps glorieux.

GÉOGRAPHIE DU DÉSIR ET DE LA HAINE

Los Angeles est reconnue comme un archétype urbain, puisqu'elle est devenue un modèle que l'urbanisation occidentale ne cesse de reproduire depuis près d'un siècle désormais¹⁰. L'exemplarité de cette ville tient au fait qu'elle a complètement renversé le lien unissant la ville et la maison : auparavant, la maison était un attribut de la ville ; maintenant, la ville est un attribut de la maison. Ellroy prend acte de cette condition géographique. Il y voit une conséquence de la position du sujet contemporain face à la nouvelle autorité impériale : sa maison, mandataire urbain de son propre corps, transcende tout le reste, qui n'en est, finalement, que l'appendice. Mais ce constat ne lui suffit pas. Il lui faut encore expliquer que Los Angeles, cœur de l'empire, doit, pour en servir pleinement la cause, loger non seulement le corps glorieux, mais aussi le corps outragé. Cette dualité lui étant essentielle, Ellroy comprend que tout lieu à Los Angeles fait place à l'un et à l'autre tout en favorisant, selon sa nature particulière, l'un ou l'autre. Telle est, selon Ellroy, l'autre fondement de la géographie de la métropole californienne.

Dans *My Dark Places*, certains lieux sont tout particulièrement révélateurs de cette géographie du désir et de la haine. D'abord Hancock Park, un luxueux lotissement pavillonnaire construit à partir des années 1920 à l'est d'Hollywood.



Urbs, urbis, f. : Los Angeles

Panneau publicitaire factice rappelant les années 1920 et servant d'élément de décor à Disney World. Photo : Guy Mercier, 2009.

Un couple et son automobile dominant Los Angeles. Leur regard souverain fixe le paysage emblématique de la ville pavillonnaire. Un slogan publicitaire proclame que la gloire hollywoodienne est aussi un art de d'habiter : « The Movie Colony's Most Prestigious Address ».

10 On lira notamment à ce sujet l'ouvrage de Scott et Soja (dir.), *The City : Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, 1996.

Hancock Park, Los Angeles

Vue de Windsor boulevard,
Hancock Park, Los Angeles.
Auteur : Joseph Plotz. Image libre
de droit ([http://en.wikipedia.org/
wiki/File:Hancock_Park_Street.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hancock_Park_Street.JPG)).

Hancock Park, une banlieue cossue
au cœur de l'empire hollywoodien :
un lieu à la fois écrin, attribut et
substitut du corps glorieux.



Si, au temps de la jeunesse d'Ellroy, les vedettes d'Hollywood avaient pour la plupart déjà quitté le quartier pour en coloniser d'autres, Hancock Park en restait suffisamment imprégné pour que les gens prospères qui y résidaient se sentissent ou apparussent tels des corps glorieux. En faisaient foi, au premier chef, les maisons qu'ils habitaient, chacune d'entre elles ayant ce qu'il fallait pour attirer l'attention. Fasciné par la beauté des corps, ceux des jeunes filles de son âge et de leurs mères, mais incapable d'offrir le sien en spectacle, ce fut sous l'habit du rôdeur qu'Ellroy, adolescent et jeune adulte, s'invita à Hancock Park. Généralement, le voyeurisme lui suffisait. Voir sans être vu avait l'avantage de donner accès au corps glorieux tout en dissimulant son propre corps outragé. La tentation le poussait parfois à entrer par effraction dans une maison pour y renifler de la lingerie féminine. Ce viol du corps glorieux par procuration vestimentaire et architecturale lui donnait aussi l'occasion de dérober alcool et médicaments, grâce auxquels il prolongeait sa communion avec la splendeur des corps dont il avait capté l'image.

De manière tout aussi emblématique qu'Hancock Park, mais en polarité inversée, El Monte incarne dans *My Dark Places* la figure urbaine du corps outragé. Cette banlieue colle à la peau d'Ellroy. Son rêve hollywoodien en complète débandade, Jean Hilliker y trouva un dernier refuge, avant d'y être assassinée. Son pavillon et ceux de ses voisins pouvaient encore donner l'illusion d'une certaine réussite. Mais on y cachait trop mal l'échec de la quête du corps glorieux. Régnait plutôt l'insignifiance des corps sans gloire. À la vérité, insiste Ellroy, y fleurissait la haine, celle que les ratés du désir ont pour eux-mêmes, celle qu'ils se portent entre eux et celle qu'ils cultivent envers les triomphateurs du désir. C'est pourquoi, selon lui, El Monte et toutes les banlieues pavillonnaires du même acabit sont des lieux ouverts à l'outrage du corps et à son ultime aboutissement, le meurtre. Néanmoins, pour que le meurtre prospère vraiment, encore faut-il, précise Ellroy, qu'un lieu où il puisse s'épanouir pleinement lui soit réservé. Ce lieu doit être partout, mais n'être nulle part. Il doit être accessible à tous, mais n'appartenir à personne.

Tous doivent pouvoir y être, mais personne ne doit y rester, sinon ceux dont ne reste que le corps outragé. Ce lieu, c'est l'autoroute et son no man's land. Ellroy le sait depuis que le cadavre de sa mère y fut retrouvé, gisant dans les herbes. Il le sait encore davantage depuis que Stoner lui a confirmé que l'autoroute en a accueilli et en accueillera encore bien d'autres. Aucun doute, donc, dans son esprit. Certes, on peut pratiquer le meurtre partout et tout lieu peut recevoir le cadavre. L'autoroute n'en est pas moins plus fortement liée au meurtre, car elle est un haut lieu de la séparation rituelle du bourreau et de sa victime. C'est pourquoi, selon Ellroy, l'autoroute, où tous, excepté la victime et son meurtrier, passent sans jamais s'y arrêter, est le centre le plus authentique de Los Angeles et de toute ville moderne, puisque c'est là que le meurtre se dévoile à la face du monde dans toute sa pureté rituelle et dans tout son éclat cérémoniel.

CONCLUSION

My Dark Places porte la conviction de l'absolue immoralité de la ville. Mieux qu'aucun autre témoignage, l'œuvre dénonce cette ville qui contribuerait non seulement à l'avènement du fâcheux et du pire, mais plus encore au règne du mal. Or que pouvons-nous faire d'un jugement aussi radical qu'insistant ? Ne savons-nous pas déjà que, par la faute de ceux qui l'habitent, la conçoivent ou la dirigent, la ville manque souvent à ses devoirs ? Faut-il pour autant élever le problème au rang de tragédie ? Une tragédie où le sens de la ville résiderait dans la faute, et de manière ultime le meurtre, qu'elle nous invite à commettre ? Et pourquoi attribuerait-on à la ville tous les torts, des plus bénins aux plus abjects ? Éclabousser un piéton et abandonner un cadavre le long d'une voie publique seraient-ils des manquements moraux dont seule l'intensité diffère ? Mais d'un autre côté, doit-on, parce que l'accusation paraît exagérée, laisser échapper la question sans même y réfléchir ? Au lieu de rejeter d'emblée le témoignage d'Ellroy, pourquoi n'y verrions-nous pas, quitte à modérer son insistance et sa radicalité comme il sied à tous récits collectifs, un simple mais salutaire conseil ? Ne prenons pas la part maudite de la ville à la légère ! Voilà, en somme, le message d'Ellroy. Qu'en tirerons-nous ? Rien de tangible dans l'immédiat. Seulement, nous aurons été avertis. Ainsi avisés, nous saurons à tout le moins qu'il vaut mieux maugréer contre la part maudite de la ville que de s'y perdre. Et s'il nous prend envie de la juger, nous nous méfierons de notre idéalisme trop expressé de la prendre de haut. Nos beaux discours y trouveront peut-être un supplément d'âme. Enfin si, résolu comme l'urbaniste, nous croyons possible d'y remédier, nous nous rappellerons que *My Dark Places* nous exhorte en quelque sorte à ne pas désespérer de notre inévitable échec. ■

RÉFÉRENCES

Berque, Augustin, Philippe Bonnin et Cynthia Ghorra-Gobin (dir.), *La ville insoutenable*, Paris, Belin, 2005.

Ellroy, James, *My Dark Places. An L.A. Crime Memoir*, New York, Alfred A. Knopf, 1996 (traduction française: *Ma part d'ombre*, Paris, Rivages, 1997).

Maumi, Catherine, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de la Villette, 2008.

Mercier, Guy, « La norme pavillonnaire : mythologie contemporaine, idéal urbain, pacte social, ordre industriel, moralité capitaliste et idéalisme démocratique », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 140, 2006, p. 207-239.

Scott, Allen. J. et Edward. W. Soja (dir.), *The City : Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, Berkeley, University of California Press, 1996.

LA SCÈNE SONORE

DRAMATURGIE COLLECTIVE ET PERFORMATIVE D'UNE AUTRE IMAGE THÉÂTRALE

JEAN-PAUL QUÉINNEC

Titulaire de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie
sonore au théâtre, Université du Québec à Chicoutimi

Au départ, il y a une expérience théâtrale très centrée sur le texte qui veut se donner à voir. Voir le texte se donner était ma principale préoccupation en tant qu'acteur, metteur en scène, auteur et enseignant. Il fallait que le théâtre restitue la vue que j'avais de mon territoire. D'autant que j'écris à partir de ma parentèle, de mes légendes familiales et donc à partir d'une ritournelle qui « emporte toujours de la terre avec soi » (Deleuze et Guattari 1991 : 384). La scène devait servir à agencer visuellement l'expressivité de mes autofictions. Même si mes textes favorisaient une langue particulière (ou difficile) à dire, j'écrivais en pensant image, en pensant à la scène comme le lieu pour construire une image, à la manière d'une peinture, d'un visage, d'un paysage, une image « visuelle ». L'ensemble des actions (de celles de l'acteur à celles des différents concepteurs) devait répondre, servir cette perception optique et cette hiérarchisation par le drame. Je répondais à une tradition théâtrale où la scène est conditionnée à la vue comme un espace de la vue. La scénographie assurait l'apparition du texte tel « une place pour orienter et focaliser [les] regards d'une certaine manière, afin de montrer les choses sous un certain aspect et sous un certain éclairage. La scène "telle quelle" constitue une dimension optique qui "n'est" que par rapport aux choses ainsi montrées. Elle n'est donc pas en elle-même une optique mais ce par quoi une optique se détermine et devient possible » (Kirkkopelto 2008 : 31). Il aura fallu des contextes économiques et politiques pour que ce rapport trouve sa ligne de fuite. Dans les années 1990, en France, en réponse à une certaine institutionnalisation des lieux, des organisations, des régimes de financement, ce qu'on nomme « les collectifs » voient le jour. Sans entrer dans une considération historique de ce mouvement, je peux dire que l'une des dynamiques principales consistait à expérimenter d'autres organisations, d'autres lieux de production, d'autres collaborations... et le théâtre n'est pas épargné, notamment dans cette volonté de rendre la scène poreuse à d'autres formes artistiques. La performance viendra jouer un rôle décisif dans cette ouverture des modes théâtraux. Elle autorise, comme le résume Josette Féral à partir des expériences de Schechner, une fluidité, une instabilité des signes qui offre la possibilité d'installer l'ambiguïté des significations, le déplacement des codes, le glissement de sens (Féral 2008 : 31). Ce jeu avec les signes est particulièrement dense et équivoque quand le son prend une place prépondérante dans ce qui est donné à voir. Si la performance « descénise » le théâtre, à travers le son, elle offre à l'image théâtrale un déploiement de son territoire, la détache d'une certaine imagerie illustrative. Le territoire brisé de l'intérieur laisse venir à lui des forces instables à travers ce devenir sonore. Ce devenir apporte à la ritournelle inhérente à mes textes un nouvel agencement visuel tourné vers le sonore.

En arrivant à l'Université du Québec à Chicoutimi, j'ai souhaité prolonger cette recherche. Je vais donc ici effectivement évoquer une démarche collective en recherche création qui, depuis janvier 2009, tente d'ouvrir des voies de création et d'organisation où la fonction de l'écoute et l'action sonore libère autrement la vue au théâtre — « lieu où l'on regarde ». Ce récit d'une recherche en cours permet aussi de témoigner de l'activité d'une nouvelle Chaire de recherche du Canada sur la dramaturgie sonore au théâtre dont la spécificité (pour l'heure unique) est de se consacrer à la création. Une pratique artistique qui ouvre sur un potentiel d'actions autant sur le monde que sur la vie de celui qui la produit. La recherche création consiste alors à s'intéresser à ce que le processus en création peut transformer dans notre savoir plutôt qu'au produit final émergent de notre pratique. C'est donc logiquement que notre méthode de recherche se doit d'appréhender cette articulation entre image et son depuis la création d'une œuvre critique. Notre position réflexive se développe donc à partir d'une recherche création qui éprouve *par-dedans* la notion de dramaturgie sonore au théâtre. Ce sera « Dragage », pièce inachevée¹, qui s'apparente à un matériau textuel capable d'évoluer à mesure des étapes d'exploration. Sur les thèmes de l'eau et de l'immigration, cette pièce pour quatre acteurs, en s'attachant d'abord aux sons de la langue pour évoquer un récit tumultueux, fait possiblement place à une alliance entre la vue et le son. À partir de ce texte (non plus comme centre mais comme cadre récurrent), trois étapes d'expérimentations dramaturgiques entraînent chaque fois notre récit de référence vers d'autres scènes (à prendre dans sa double acceptation de lieu et de narration) et vers d'autres collectifs (celui de l'équipe de recherche comme celui de l'assemblée théâtrale), et donc vers d'autres questionnements du son dans l'image scénique qui favorisent une mutation de l'action dramatique au théâtre.

La première consiste à décrire comment notre écoute du son multiplie notre présence sur scène. Une théâtralité du son qui provoque une image scénique criante, éclatée et originaire. La deuxième et la troisième relateront l'expérience d'une scène hors d'elle-même. La recherche sonore qui déterritorialise des conditions de production développe alors un dispositif de diffusion pour une plus grande complexité visuelle (réelle et virtuelle) du processus de l'action dramatique.

DRAGAGE 00 – UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI : DE L'ÉCOUTE POUR COMMENCER

Avant même l'obtention d'une subvention, j'organise des préliminaires pour vérifier certains paramètres de mon projet de recherche. Fraîchement nommé à l'UQAC, il s'agissait de savoir si un projet sur le théâtre et le son peut exister depuis l'intérieur de mon contexte universitaire. Pour ce faire, je constitue une équipe avec cinq étudiants en premier et deuxième cycle de différentes disciplines artistiques (théâtre, cinéma, arts plastiques), avec un autre enseignant chercheur créateur et un créateur lumière. Une petite communauté pour laquelle la question sonore au théâtre reste peu pratiquée. Néanmoins, la dimension collective de ce projet peut s'éprouver de par les différences qui nous caractérisent. Ces préliminaires me permettent de prolonger une méthodologie de recherche création directement liée

1 Aujourd'hui, sa parution est prévue à l'automne 2011 aux Éditions Quartett (France).

à ma réflexion sur l'esthétique symptomale² au cinéma. Ne s'agissant pas de renoncer à la vue dans une approche sonore au théâtre, c'est donc à partir d'un champ visuel que j'aborde ce projet. Ainsi la position anthropologique sur l'art visuel de Didi-Huberman consiste surtout à s'intéresser au « retour du singulier dans le régulier » dans la formation d'une image (Didi-Huberman 2000 : 195) ; il observe ainsi un langage individuel qui s'émancipe des conformités, qui s'écarte des règles ordinaires et constitue un concept critique où le va-et-vient entre une démarche sensible et une approche signifiante affirme les vertus de l'expérimental. Une attitude critique qui appartient tant à l'intentionnalité de l'artiste qu'à l'œuvre elle-même. Pour Benjamin comme Didi-Huberman, une forme atteint sa dimension critique parce qu'elle est toujours en formation, inachevée et ouverte. C'est à partir de cette œuvre ou cette démarche mise en débat par l'artiste lui-même que Didi-Huberman reprend l'idée d'une esthétique symptomale qui révèle la fonction altérante, toujours transformante, que la création met en jeu. Une forme critique toujours singulière et toujours « impure » qui génère donc une crise des formes, une crise des formes familières.

De mon côté, je tiens à éprouver la question du son au théâtre en assumant mon ignorance, mon incompetence et donc en me détachant d'une expertise. Il me semble fondamental d'ouvrir cette recherche en laissant paraître que le son m'échappe, qu'il provoque une rupture dans l'équilibre de mon savoir théâtral : le sens (sonore) ne serait-il pas d'abord et chaque fois une crise de soi (Nancy 2002) ? À partir de cette situation de crise et d'« abandon » (par le fait de n'être pas accompagné d'experts), je propose à chaque participant de devenir d'abord un « être à l'écoute », un être adonné à l'écoute, formé par elle ou en elle, écoutant de tout son être (Nancy 2002).

Au cours de nos pratiques, nous devenons, dans cette attention au son, d'abord et surtout des écoutants. C'est-à-dire qu'en plus de l'audition qui dynamise et approfondit notre expérience visuelle, nous cherchons une action pour écouter, the *act of listening* comme le nomme Colin-Griffiths (2003 : 107). Cette écoute participative nous pousse à considérer la réalité dans laquelle s'inscrit notre action. Elle devient performative car le plus souvent son processus (ou sa fabrication, puisque cette écoute est aussi le fruit d'un assemblage) mis à vue déplace la représentation théâtrale en un événement. Aller chercher cette écoute, cette place pour écouter, pour susciter un rapport d'écoute, exige de chacun un déplacement de ses acquis et appelle « la nécessité de se jeter ou de jeter quelque chose de soi-même hors de soi » (Didi-Huberman 1995 : 338-339). Cette pratique performative hors de soi crée un besoin de l'autre, produit une altérité notamment avec les objets sonnants, c'est-à-dire « en train de sonner », un vrai objet matériel qui produit un son, soit naturellement, soit par manipulation (Deshays 2006), d'où notre intérêt (encore une fois néophyte) *du théâtre de matériaux*. Proche de la performance, ce théâtre est une forme contemporaine du théâtre de manipulation. Il s'agit en général de la mise en jeu d'un matériau informe qui acquiert seulement sur scène et en cours de représentation une signification visuelle décisive (Knoedgen 2004). C'est alors une pratique d'écoute où le corps se confronte à la texture de l'objet dans sa matérialité plastique et

2 Réflexion qui donne lieu à ma thèse et menée principalement à partir de *La ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille* de Georges Didi-Huberman, 1995, et de *Stendhal et le langage* de Michel Crouzet, 1981.

sonore³. Dès « Dragage oo », nous avons fait le choix d'objets sonnants hétéroclites, voire insolites, qui allaient de la guitare électrique au tuyau de plomberie, du micro (parfois dénudé) à une bâche plastifiée de dix mètres sur dix, d'une bassine de lait à des disques vinyls... des corps sonnants qui autorisaient une recherche de résonance, de rythme mais aussi de plasticité, de ludisme, voire une recherche anecdotique (même si on s'interdisait toute personnalisation de l'objet pour ne pas en faire des marionnettes).

Le geste sur ces corps produit alors davantage des frottements de la battue⁴, des indices sonores, des bribes rythmiques qui composent une forme impure et décomposée et à la fois ouverte et féconde. En effet, ce chaos sonore révèle l'imprégnation du sujet à l'écoute, le jeté de son geste qui se disperse pour élargir les possibles de son devenir. La forme sonore indéterminée, voire originaire, nourrit la question, engage le processus, l'expérience processuelle. La défaillance (parce que notre intention est bien de maintenir notre geste là où il ne se connaît pas) semble se retourner en une énergie d'écriture visuelle et sonore sur scène. Un mouvement qui bouleverse une pratique coutumière pour atteindre un moment de découverte et d'invention de ressources (Crouzet 1981). En acceptant nos incompétences, nous mettons à découvert un espace de jeu qui réhabilite la faute, le son suspect devenu une condition pour déplacer le jeu de l'acteur sur scène vers une ouverture langagière, vers une aventure du langage. Dans la performance, défaillance et mise en forme sont liées l'une à l'autre. Car l'artiste peut concevoir une forme chaotique fortement enchâssée dans un vouloir-dire signifiant (Chamberland 1992). La matérialité de nos actions sonores influe sur l'interprétation de la matière textuelle. Leur relation conflictuelle démonte l'image d'unité entre la visibilité du jeu et sa sonorité. Pour l'heure, quand nous présentons ces préliminaires à des spectateurs amis, ils assistent à une mise en choc de ces deux puissances. L'organisation dramaturgique apparaît comme un démontage du drame. Ce qui est donné à voir, parfois même exhibé, c'est la formation technique mais faillible par l'acteur du geste sonore. Le lieu « intérieur » et familier, cette boîte noire que représente « notre » salle de répétition du pavillon des arts de l'UQAC, est lui-même décomposé et décentré ; un dispositif scénique met le spectateur assis sur une petite estrade face à une scène principale à hauteur d'homme coincée dans un angle dont les extensions latérales interrompues se prolongent sous forme de modules



Dragage 00, Université du Québec à Chicoutimi, Studio théâtre.
Photo : Patricia Brière, 2009.

- 3 De son côté, Deshayes précise qu'en parlant de « plasticité sonore », il se place depuis les arts plastiques. Par « plasticité », il entend que l'écoute des sons nous renvoie à une sensation des matières : à un poids, à la puissance d'un flux, etc. Dans sa démarche, il s'agit de mettre en scène l'existence du sonore en tant que matérialité plastique ; « tordre le son » comme on tord une barre de métal. Il faut, pour ce faire, repartir sur la base de la prise de son : « mettre en son » des objets et des lieux. De plus, penser la plasticité sonore, c'est aussi penser sa circulation dans des espaces complexes, organiser des moments où les situations d'écoute imposent au récepteur des postures ou des placements de corps particuliers (propos recueillis par Pierre-Yves Macé, <http://www.mouvement.net/ressources-101789-l-experience-du-sonore>).
- 4 « [...] avant le son proprement dit, il y a le frottement de la battue, entre dehors et dedans, dans le pli/dépli d'une danse ébauchée » (Nancy 2002 : 75).

dispersés (parfois reliés les uns aux autres par des échelles allongées). Cette décomposition spatiale se décline à travers le jeu de l'acteur. Pour entretenir une écoute active, on s'oblige à ce qu'un seul ne concentre pas sur lui-même toutes les fonctions de l'acteur. Si l'un parle c'est l'autre qui se déplace. Ce principe de jeu nous permettra de nommer la part d'*actant* dans la fonction de l'*acteur*. Encore une fois, il s'agit de privilégier visuellement la manipulation qui fabrique le son afin que l'image trouve sa source, sa constitution à partir d'une intention matériellement sonore. Les lumières très élémentaires (je comprendrais plus tard dans « Dragage 02 » que la lumière participe au rythme sonore) mettent à vue ce corps sonore « décomposé ».

Une telle image « sonore » certes se défait du principe de subordination sur le drame, mais surtout en détourne définitivement l'action narrative. On ne comprend rien du drame (le spectateur se plaindra de ne plus « entendre » le texte) mais on gagne en sensations auditives et imaginaires.

Cette nécessaire déconstruction de l'image scénique par la performance sur des corps sonnants n'aura pas restitué le visible mais aura rendu visible un dialogue souvent oppositionnel entre le son et la vue. Il nous fallait cette démonstration pour pratiquer un démontage d'une scène traditionnellement visuelle.

« DRAGAGE 01 » – LE LOFT (LIEU ALTERNATIF) : DE L'ÉCOUTE AU DIALOGUE

En septembre 2009, le récit de référence évolue. Mettre en avant le son pour destituer la primauté du visuel dans la construction de l'image scénique passe par une déconstruction de la représentation théâtrale, une sorte de cri. Mais face au cri, il faut une dialectique. Les travaux de Didi-Huberman sur l'œuvre visuelle de Bataille mettent en valeur ce rapprochement dynamique du cri et de l'écrit. Dans « Dragage 01 »⁵, tout en conservant ce cri (un geste sonore originaire⁶), il paraît nécessaire de structurer notre pratique au moins sur deux points : notre savoir-faire technique et l'espace.

Si le texte est préservé comme témoin et pivot de la progression de notre recherche, en revanche, je modifie l'équipe en invitant des professionnels en spatialisation sonore et en manipulation d'objets⁷. Avec eux je m'appuie davantage sur l'art collaboratif actuel⁸. Cette pratique a pour principe la création collective qui résulte d'un ensemble d'actions indépendantes mises en

5 Première étape de recherche financée par le FORSC avec la subvention de nouveau professeur chercheur créateur.

6 Bien que le mot « cri » concerne ici une ambiance générale pour évoquer l'intensité de nos interventions sonores, il y aurait à dire sur la mise en voix du texte. « Dragage », par sa langue déréglée, appelle à cette échappée vocale. Donc pour aller vite, je peux préciser que nous avons travaillé cette expressivité massive de la voix, du corps de la voix. À cet égard, lors d'une première présentation de mes résultats de recherche, d'aucuns ont soulevé l'aspect rudimentaire (voire préhistorique) de ce début de démarche. Je pense qu'au contraire, tel que le nuance Didi-Huberman, si notre relation sonore peut se voir comme simple et facile à obtenir, un jeu d'enfant, elle n'est pas rudimentaire pour autant. Elle n'est pas non travaillée ou non travaillant. Son geste est davantage du côté de l'originaire que du rudimentaire (voir Didi-Huberman 2008 : 31, 36).

7 Dany Lefrançois, spécialiste en marionnette et Guillaume Thibert, spécialiste en écriture sonore (composition et spatialisation) donneront des ateliers de formation et d'expérimentations. Dans « Dragage 02 », ils finiront par intégrer les présentations finales devant public, et devenir ainsi des co-créateurs chercheurs.

8 On peut se référer entre autres à Green (2001), ainsi qu'au site <http://collabarts.org>, qui est aussi une ressource importante sur le sujet.

lien par les nouveaux médias. Un procédé qui rejoint les notions d'intermédialité comme nous le verrons plus bas, sans rejeter les bases du théâtre. Notre programme en dramaturgie sonore cherche à transformer le théâtre par lui-même tout en expérimentant des « co-créations » avec des pratiques fondées sur la collaboration : arts numériques, design, théâtre d'objets, poésie sonore, art installatif, performance.

Après cette période de déconstruction, il me semble important de sortir d'une indétermination des savoir-faire et d'entrer dans une meilleure maîtrise des techniques propres au son et à la manipulation d'objets pour motiver des connivences et valoriser des divergences. Marie-Christine Lesage montre bien que cette invitation à la collaboration est une ouverture à l'altérité artistique et à l'accroissement de pratiques collaboratives inédites.

[...] l'invitation, qui appelle la rencontre, ne cherche pas l'union mais une sorte de dialogue permettant d'explorer tant les affinités que les écarts entre le théâtre et d'autres pratiques artistiques. Il n'y a pas effacement des différences pour l'édification d'un sens commun, mais travail dans la différence. [...] l'alliage de l'hétérogénéité de chaque art (sa différence radicale et exclusive : ce qui définit traditionnellement son genre ou sa discipline) et de leur proximité, des rapprochements, des transferts qui peuvent advenir dans les interrelations provoquées par les invitations et ouvertures artistiques (Lesage 2001 : 30).

Actuellement et dans la continuité des avant-gardes qui ont poussé jusque dans leurs retranchements les logiques respectives des arts, ces alliages affichent un goût marqué pour l'impureté des genres, pour le démontage des contextes qui fait se combiner les styles et les registres ; ceci particulièrement dans les arts de la scène (Bonté 2004). Aussi, le théâtre devient une discipline déchaînée et hétéromorphe aux prises avec des enjeux théoriques et critiques qui échappent à ses méthodes d'investigation et à son champ de compétence historique. Le principe d'intermédialité pourrait aider à fonder durablement cette mutation de la syntaxe scénique ; considérés comme des réseaux, les médias mènent à une nouvelle théorie des croisées (Müller 2007) où l'on voit un art en convoquer un autre et se réinventer en quelque sorte à travers lui. Cette approche met au premier plan non seulement le média, ou les médias, mais aussi ce qu'il y a entre les médias. Le foyer d'étude n'est plus, donc, sur la chose (le média), mais sur les relations entre les choses⁹. L'intermédialité est ainsi une possibilité formelle et conceptuelle d'échanges (Spielmann 2005) et d'innovations, surtout pour l'organisation théâtrale qui, en faisant depuis toujours appel à la collectivité pour concevoir une représentation, tend à absorber les différences de chaque médium pour le soumettre à un seul objet (en général le texte) harmonieux, cohérent, univoque. Par ce montage de médias sur scène qui exposent leurs conflits, par ce collage médiatique qui exacerbe donc la faille de sa collure, la représentation théâtrale devient un champ de lisibilités d'une visibilité mise à l'épreuve, « défocalisée».

Cette visibilité irréconciliable et affichée du son, nous voulons la confronter davantage, l'exposer à d'autres regards que ceux convoqués à l'intérieur de l'université. C'est pour cette raison

1. Vue générale du LOFT, Chicoutimi. Photo : Anick Martel, 2009.

2. Dragage 01, E. Juteau, J. Laporte, G. Fortin, J.-P. Quéinnec, Le LOFT, Chicoutimi. Photo : Anick Martel, 2009.

3. Dragage 01, dispositif de spatialisation sonore. Photo : Anick Martel, 2009.

9 Cette définition est celle donnée sur le site du Centre de Recherche sur l'intermédialité, <http://cri.histart.umontreal.ca>



que nous participons à un événement public, « L'entre-deux ManiganSes¹⁰ » organisé par des professionnels dans un lieu alternatif, « le loft ».

Une évansion de notre environnement institutionnel qui n'est pas sans rappeler les conditions de création qui m'ont à l'origine ouvert à d'autres formes de théâtralité. Cette friche évacue en quelque sorte l'évidence d'une scène et appelle à un autre encadrement aux multiples focalisations du dialogue entre la visibilité et la sonorité de notre performance. Notre dispositif optique et acoustique se situe doublement à partir des acteurs et de la salle. Le jeu des acteurs/actants est contraint par une table. La restriction de cet espace de jeu, tel un castelet, rend très accessible notre relation à l'objet. La concentration des mouvements, des déplacements, met en valeur le geste sonore dans le direct de sa réalisation, fait partager l'aventure d'une écriture en pleine hésitation. La part avant la représentation, ce que l'on pourrait désigner comme la recherche, la répétition, l'improvisation, la part la plus proche d'une réalité brute, directe, innocente, idiote même, est exposée.



Sur le plan de la manipulation, pour maintenir l'instabilité, la nature accidentelle de notre démarche, nous travaillons particulièrement avec l'eau¹¹. Le liquide oblige à une grande attention pour le transvaser, stimule une circulation, une transversalité. Sa qualité de manipulation et de sonorisation crée une alliance entre le son et la vue, entre le sens du texte et la résonance de nos actions. Cette visibilité du statut et du registre de l'objet et du jeu de l'acteur rend possible une qualité « projectile » et tactile de la présence sonore, en affirmant la physicalité de sa conception pour l'acteur et le spectateur. En révélant au spectateur la fabrication/exploration du geste, on lui laisse voir (ce qui implique une possibilité de comprendre) la question de la matérialité des processus médiatiques (Larrue 2010) et ainsi la sédimentation de notre dramaturgie sonore.



Sur le plan de la diffusion spatiale du son, nous voulons également que le spectateur se saisisse des mouvements scénophoniques (Nowrousi 2010). La configuration du lieu nous conduit à préférer un angle qui nous permet à la fois de maintenir un jeu frontal et un rayonnement sur l'ensemble de l'espace. Guillaume Thibert, le concepteur sonore, pour avoir le recul nécessaire vis-à-vis du plateau et gérer la spatialisation en direct, est installé avec sa console de mixage au premier rang des spectateurs. Ces derniers ont la possibilité (comme je le leur annonce avant la performance) de s'asseoir ou de circuler librement derrière les rangées de chaises. En plus de la scène, nous avons disposé dans la salle une série d'enceintes éloignées les

10 Cette étape 01 sera présentée en septembre 2009 au Saguenay à L'Entre-deux du festival international des arts de la marionnette et à Montréal, au festival Dramaturgies en dialogue du Centre des Auteurs Dramatiques (CEAD).

11 Cette étape se veut aussi une confrontation à ce que je nomme « l'écriture liquide », aussi bien pour le texte (réduit à l'aspect fluctuant du récit et du verbe), sa mise en bouche, que pour les matériaux manipulés ; nombre d'actions mettent en jeu de l'eau et ses résonances dans des aquariums, des tuyaux, des bâches, des tissus mouillés et frappés sur la table... des hydrophones ont été conçus pour expérimenter notre relation sonore avec l'eau. Ces expériences prolongent l'article « Écrire liquide » que j'ai rédigé pour la revue *Théâtre/Public*, 2007.

unes des autres entourant le spectateur. Nous cherchons à lui faire entendre des contrastes entre le son émis par l'acteur à la table et celui émis dans la salle. À ce moment de notre recherche, cette proposition au spectateur nous paraît une piste pour lui faire expérimenter une désynchronisation du point de vue et du point d'écoute, ainsi que le décrit Irène Roy : « voir en contrepoint, avec les yeux et les oreilles, la simultanéité des visions oculaires et auditives étant naturellement quoique non nécessairement complémentaires » (Roy 1999 : 57).

Ce dispositif sonore entretient l'écart de l'entre-deux qui fragilise le récit narratif, la scène narrative de notre action au profit d'un événement, d'un récit « processuel », dont le flux sonore soumis aux divergences des médias comme des conditions spatiales, assume la nature protéiforme d'une image scénique contemporaine.

Ainsi « Dragage 01 » participe à ce démontage de la scène (sur le plan narratif, visuel ou sonore) en expérimentant une dramaturgie théâtrale proche d'un théâtre du dispositif qui active un dialogue ouvert et équivoque entre le son et la vue de l'action dramatique.

Le théâtre du dispositif [...] manifeste le caractère primaire de la représentation, qui dispose avant d'en imposer [...] qui se contente d'organiser dans l'espace de la représentation. Il le rend pour ainsi dire habitable, sans chercher à lui donner un sens immédiat. [...] le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister (Rykner 2008 : 93).

La volonté de déplacement, de labilité de ce théâtre du dispositif participe à notre recherche d'une scène dont l'image rend l'intervalle visible et affirme la ligne de fracture entre les choses (Didi-Huberman 2000 : 114). Et depuis cette faille constitutive entre le son et la vue du drame, dans cet espace interstitiel pour une autre dramaturgie sonore, pourraient se dégager d'autres formes de théâtre. Des formes étrangères qui ne pourraient apparaître que dans l'encours d'un transport. Notre besoin de redéployer notre expérience collective, de ne pas consigner nos compétences dans un seul horizon de possibilités mais bien de créer des opportunités de rencontres (Nicolas-Le Strat 2009) entraîne notre recherche de dialogue entre le son et l'action dramatique vers un « déterritoire » (comme il se doit je voudrais dire), vers un projet nomade et fuyant, un projet qui appelle un dépaysement, une délocalisation de la scène comme lieu et récit théâtral. Le loft nous a aidé à délocaliser une pratique, à interroger le rapport du geste artistique à son environnement grâce à l'accessibilité des nouvelles technologies. Aujourd'hui, l'approche plus organique du plateau, avec des solutions techniques plus malléables, offre la possibilité d'une véritable mutation de la scène théâtrale (Mervant-Roux, 2004). C'est la raison pour laquelle, dès « Dragage 01 », nous décidons d'investir les sons non plus seulement comme un objet à écouter, mais un lieu à voir et à habiter.

« DRAGAGE 02 » – MUSÉE DE LA PULPERIE : DU DIALOGUE À UNE AUTRE VISIBILITÉ DU SON AU THÉÂTRE

Le potentiel en termes de recherche création que provoque ce déplacement nous incite à sortir plus loin pour l'étape « Dragage 02 »¹². En juin 2010, nous nous installons dans le bâtiment 1903 de l'ancienne pulperie de Chicoutimi, un site exposé à l'extérieur, loin du théâtre.

Avec ce site, s'engagerait-on vers un « théâtre contextuel »¹³ ? Laissons la question ouverte car il me semble que c'est d'abord un hors contexte qui, tout en nous faisant déborder de notre périmètre disciplinaire et excéder notre intention première, exalte notre dynamique de coopération et intensifie le mode même d'une recherche. Être ailleurs semble apporter à la fois évidence (celle de maintenir la question, le débat sur le processus par exemple) et dérive (l'hétérogénéité de l'espace et du temps transforme les premiers jours de notre déplacement en errance).

Ce que l'*in situ* met en relief ce sont les conditions d'une mise en situation. Le site *in situ* est situation et met en situation, c'est-à-dire en condition. L'œuvre est sa condition même. Événementiel, contingent, [...] il n'est en effet que le simple révélateur de ce qui est, d'un état de choses, de leurs relations entre elles, qu'il signale (Cauquelin 2002 : 152).

C'est aussi parce que cette question de l'*in situ* « ré-envisage les formes de mise en représentation publiques et institutionnelles à travers le patrimoine matériel et immatériel »¹⁴ que je convaincs Alain Mahé de venir de France. Spécialiste du son en art vivant, il est intéressé à expérimenter le son au théâtre surtout en raison de notre déplacement sur un site aux contraintes sonores très ouvertes : un toit nous abrite mais les alcôves nous exposent à toutes les intempéries. En plus, le lieu envahi de roches colle à la rivière Chicoutimi (sans parler de la mémoire industrielle du lieu et du récent déluge qu'il a subi qui rajoute une charge mémorielle

du son). Toutes ces contraintes finissent par devenir des résonances que lui et tous les « actants » intègrent à la recherche¹⁵. Nous sommes véritablement dans un dialogue hétéromorphique entre



Vue générale du Site 1903, Musée de la Pulperie, Chicoutimi.
Photo : Andrée-Anne Giguère, 2010.

12 Étape 02 qui sera l'occasion d'une présentation publique en juin et septembre 2010 dans le cadre du Festival international des arts de la marionnette, au Musée de La Pulperie de Chicoutimi. C'est aussi à ce moment que je suis nommé titulaire d'une Chaire de recherche du Canada, intitulée « Pour une dramaturgie sonore au théâtre ».

13 Malgré l'ouverture d'Ardenne (2004) à considérer dans l'approche de l'art contextuel l'environnement géographique, il me semble que « Dragage 02 » ne s'engage pas dans l'aspect social et politique de cette pratique.

14 À cet égard, les nouveaux axes du CÉLAT me permettent opportunément d'inscrire et de dynamiser la question du lieu dans la relation entre l'écriture visuelle et l'écriture sonore du drame théâtral.

15 Alain Mahé travaille principalement à partir du logiciel Max/MSP, développé à l'origine par l'IRCAM. Avec cet outil, il traite les sources sonores (pour « Dragage », il s'est particulièrement préoccupé du son des roches) en temps réel grâce à la synthèse granulaire qui divise le son en courts « granules » pour ensuite les altérer individuellement. Ces modifications des segments du signal sonore original peuvent être de nature temporelle (allongement, espacement, répétition, etc.) ou spectrale (hauteur tonale, filtrage, etc.). Les granules peuvent ensuite être spatialisés en les redirigeant vers les différents haut-parleurs (Guillaume Thibert, descriptif du dispositif « Dragage 02 », septembre 2010).

l'originaire (la roche, l'eau, le vent, le soleil¹⁶, l'histoire) et les nouvelles technologies (l'ordinateur, les logiciels, les micros, les enceintes).

En prenant en compte l'espace et en travaillant sur le dispositif de diffusion comme un paramètre déterminant, il s'agit de penser le son comme non pur non idéal, et d'échapper à toute conceptualisation ou représentation a priori de l'événement sonore : faire que le son ne soit pas une image de lui-même, mais quelque chose qui lie gestes, matières, concepts, espaces, mouvements et mémoires, indistinctement et chaque fois de façon nouvelle [...] (Vautrin 2010 : 78).

Le résultat de cette image issue d'un paysage sonore est souvent complexe, déstabilisant, mais l'expérimentation dramaturgique paraît plus perceptible pour le spectateur. La qualité mémorielle, architecturale et sonore du lieu offre à Guillaume Thibert la possibilité d'installer un dispositif multiphonique à huit haut-parleurs qui permet aux voix des acteurs et aux sons produits par la manipulation des corps sonores de circuler librement dans l'espace scénique et d'élargir l'écoute à des aspects apparemment extérieurs au champ dramatique de la pièce. Ces sources sonores sont sporadiquement altérées naturellement ou électroniquement, pour les dénaturer, les amplifier, les dédoubler. De ce paysage émergent des masses sonores qui recréent alors des espaces tangibles ou des perspectives improbables, qui enrichissent la réception réelle et virtuelle du texte et les enjeux dramaturgiques de la performance (Thibert 2010).

La complexité obtenue de l'image scénique et la configuration architecturale nous poussent à ne plus faire bouger le spectateur : il n'est nullement nécessaire de faire bouger le public, de le forcer à aller d'un point à l'autre pour faire dispositif : la liberté d'aller suppose aussi celle de ne pas bouger (tout en participant à l'élaboration de l'œuvre) car l'immobilité n'empêche nullement l'ouverture psychique des espaces (Ryknér 2008). Or c'est bien une autre vue du son, une vue plus mentale du son que cette imposante réalité architecturale et mémorielle nous conduit à formuler.

À la sortie de « Dragage 01 », on constate que la « présence » matérielle du geste, sa proximité (tel un gros plan) soumet de nouveau la « présence » du son à la dramatisation de l'image scénique. Donner à voir le geste qui fait le son écrase l'écoute du son. Donc après avoir mis à vue la fabrication du geste (sa source), il s'agit dans « Dragage 02 », de mettre en jeu différentes formes de « masquage » ou de « cloison¹⁷ » (Quignard 1996) de ce « geste sonore » en créant un écart entre les spectateurs et les objets sonnants, entre les performeurs et les objets qu'ils manipulent et peut-être ainsi, de revaloriser la place de l'écoute sur « la vue du son ».

Cette visualisation du son obtenue par une privation partielle de la visibilité du geste (ici se cacher entièrement ou partiellement et se mettre de dos)¹⁸ remet en cause l'écoute active et tend

16 À l'aide de miroirs souples, on joue à manipuler le cadre/décadrement de l'espace et de l'acteur. Ces mêmes miroirs peuvent constituer une réflexion lumineuse et aléatoire pour créer des focus ailleurs que sur l'action principale et donc produire un jeu de contrepoint. Pour Alain Mahé, leur intervention rythme celle des projections sonores. Le signal optique de la réflexion solaire semble porter la diffusion phonique, tout comme le regard de l'acteur qui s'intensifie autorise Mahé et Thibert à transporter notre écoute au cœur d'imaginaires visuelles toujours plus rondes et labyrinthiques.

17 « La musique est liée de façon originaire au thème de la « cloison sonore ». Les plus anciens contes usent de ce thème de l'oreille tendue, ou de la confiance surprise, par-delà la tenture... » (Quignard 1996 : 22).

18 Nous avons expérimenté plusieurs formes de masquage sonore : se cacher, se mettre de dos, s'éloigner, obstruer un haut-parleur, superposer des sources sonores, les dénaturer, inverser les sources, etc.



Dragage 02, G. Fortin, Pulperie, Chicoutimi. Photo : Andrée-Anne Giguère, 2010.

à préférer une perte de signaux acoustiques individuels pour une surpopulation de sons. Ne pas être capable de définir la source serait synonyme de *bruit* ou de masse sonore. Par masquage ou cloison sonore, l'identification du son devient alors plus ambivalente, plus « plastique ». Masquer le geste provoque un fourmillement de ce même geste. Ce jeu de masque, plutôt que « d'absenter » le corps sonore ne fait que le démultiplier, ne fait, pour le spectateur qui cherche à figurer le son, que créer des interprétations provisoires et intensifier sa relation à l'événement en lui attribuant plus de signification par l'esprit.

Ainsi conçue, l'écriture construit une véritable complicité avec le public avec qui elle ne cesse d'interagir. Ce ludisme incite à considérer le spectacle — et par extension, le réel qu'il redouble — comme une expérience multi sensorielle et non pas seulement logocentrique (Guay 2009 : 49).

Cette écoute active du son outrepassa la place visuelle qui lui est traditionnellement dévolue au théâtre, d'autant plus à travers ce transport dans l'in situ. Ce début de recherche contextuelle contribue à notre volonté d'altération des habitudes pour le créateur et le spectateur tout en stimulant une ouverture sensible et sensorielle ; en se confrontant à l'ailleurs, à ce dépaysement, que ce soit dans « Dragage 01 » et « Dragage 02 », notre manipulation d'objets sonnants organiques, usuels ou numériques, et leur spatialisation nous confrontent à un enchevêtrement, à des possibilités de translations et de transformations d'une image scénique. Des entrelacs qui ne font qu'exprimer un passage d'une forme à une autre et créer des agencements. Ce dépaysement médiatique du théâtre in situ par son contact avec une écriture sonore donne la possibilité à l'oreille du spectateur de se confronter à une scène physique et virtuelle, présente et fuyante.

Joseph Danan, dans son ouvrage « Qu'est-ce la dramaturgie ? » (2010), montre combien il faut inventer de nouveaux modèles dramaturgiques face à des textes contemporains ouverts à tous les possibles. Une définition qui ne cesse donc de se développer, au fur et à mesure que les modèles d'écriture dramatique traditionnels sont remis en cause et leurs structures éclatées. Ce récit de création montre que l'approche du son au théâtre permettrait ce décloisonnement du texte centré sur la vue de son action. Nos expériences sonores activeraient le statut intermédiaire de la dramaturgie théâtrale en l'arrachant à sa territorialité (comme l'écrivent Deleuze et Guattari [1991 : 369] quand la musique fait subir à la ritournelle un traitement de la transversale). Détournée, emportée hors de ses terres par le son, « la question de l'opsis et de son rapport au scénique peut et doit être définitivement revue » nous dit Schirin Nowrousian (2010 : 104) à la suite de sa lecture du « théâtre de l'expérience » d'Eva Kirkkoppelto (2008). Comment parvenir à édifier un alphabet, une base, un système qui puissent fonder durablement une syntaxe scénique (Bonté 2004) qui considère autrement la présence du son dans l'action visible du drame ? La dramaturgie sonore ne s'appartient pas pour se définir. Elle n'existe que dans le contact aux autres « écritures » artistiques (en ce sens, elle se sert des moyens visuels pour se déployer). Une fragilité qui s'avère fondamentale pour une ouverture à des formes de jeu et de présence nouvelles, plus souples qu'auparavant, qui tentent des rapprochements, des collusions d'écritures, des échanges incongrus, des « agencements » excessifs et structurés, équivoques et incarnés. Cette nouvelle image d'une scène symptomale et libérée par l'ouïe de son lien premier à l'œil semble alors plus ouverte, plus transgressive et flottante. Une scène sonore qui gagne en diversités visuelles, en formes informes qui n'interrompent pas le devenir de son récit collectif. ■

RÉFÉRENCES

- Ardenne, P., *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004.
- Bonté, P., « Indiscipline de la scène », *Études théâtrales*, vol. 30, n°3, 2004, p. 21-25.
- Cauquelin, A., *Le site et le paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.
- Chamberland, R., « Le corps de la voix », dans R. Martel et R. Chamberland (dir.), *Oralités – Polyphonix 16 : « La pensée se fait dans la bouche »*, Actes du colloque Polyphonix, Québec, juin 1991, Éditions Intervention et CRELIQ, 2004, p. 33-43.
- Crouzet, M., *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.
- Danan, J., *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Gallimard, collection « Folio/ Essais », 2010.
- Deleuze, G. et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1991.
- Deshays, D., *Pour une écriture du son*, Paris, Éditions Klincksieck, 2006.
- Didi-Huberman, G., *La ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
- Didi-Huberman, G., *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.
- Didi-Huberman, G., *La ressemblance par contact*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- Féral, J., « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public*, n° 190, 2008, p. 28-35.
- Green, C., *The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Griffiths, C., « Articulated space », dans Nicolas Gingras (dir.), *S: ON. Le son dans l'art contemporain canadien. Sound in contemporary canadian art*, Montréal, Éditions Artexes, 2003, p. 105-108.
- Guay, H., « Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique. Le texte dramatique actuel de la scène à l'édition », *Voix et images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 41-52.
- Kirkkoppelto, E., *Le théâtre de l'expérience. Contribution à la théorie de la scène*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2008.

- Knoedgen, W., « le Théâtre des figures », dans *Les nouvelles formations de l'interprète : théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- Larrue, J.-M., « Le son reproduit et la scène : cas de résistance médiatique », *Théâtre/Public*, n° 197, 2010, p. 53-59.
- Lesage, M.-C., « Le théâtre et les autres arts : matériaux composites », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-2005*, Montréal, Fides, 2001, p. 28-35.
- Mervant-Roux, M.-M., « La fabrique des sons », *Théâtre en Bretagne*, n° 20, 2004, p. 11-48.
- Müller, J. E., « Premiers pas intermédiatiques dans l'archéologie des médias », dans *Intermédiarité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus, 2007, p.93-110.
- Nancy, J.-L., *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- Nicolas-Le Strat, P., *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Éditions Fulenn, 2009.
- Nowrousian, S., « Scène et son : quels rapports ? », dans D. Guénoun (dir.), *Philosophie de la scène*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2010, p. 71-112.
- Quéinnec, J.-P., « Écrire liquide », *Théâtre/Public*, n° 184, 2007.
- Quignard, P., *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997.
- Roy, I., « Paysage sonore : phénomène sensible et communicationnel », *L'Annuaire théâtral*, n° 25, 1999, p. 49-59.
- Rykner, A., « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 91-103.
- Spielmann, Y., « History and Theory of Intermedia in Visual Culture (Manuscript of the Paper Presentation) », dans Hans Breder et Klaus-Peter Busse (dir.), *Intermedia : Enacting the Liminal*, Dortmund, Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005.
- Vautrin, E., « Ouïe et sons », *Théâtre/Public*, n°197, 2010, p. 76-80.
- Zumthor, P., « Sonorité, oralité, vocalité », dans R. Martel et R. Chamberland (dir.), *Oralités – Polyphonix 16 : « La pensée se fait dans la bouche »*, Actes du colloque Polyphonix, Québec, juin 1991, Éditions Intervention et CRELIQ, 2004, p. 17-24.

QUAND DIRE C'EST FAIRE, FILMER C'EST VOIR/ENTENDRE

LA MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE
COMME MÉMOIRE PERFORMATIVE

DAVID NADEAU-BERNATCHEZ
Docteurat en histoire, CÉLAT, EHESS/Université Laval



Gode Lofombo, Angela Sambaro
et Laurent Kadogo.

Photogrammes tirées de la chronique
*Ngwasuma. La défense de la
première à la quatrième génération.*
Kinshasa, février 2010.

Faire, enregistrer ou décrire la musique c'est, pour toute conscience herméneutique bien comprise, parler de son temps. C'est dire que comme déni ou comme oubli, comme célébration implicite ou explicite de certaines valeurs et manières de faire, la musique et les discours qui s'en emparent parlent toujours de leur époque, du milieu et de l'espace-temps qui les ont mis au monde. Et si cette même musique, comprise comme aspiration à un certain statut symbolique d'œuvre, cherche constamment à éprouver son contexte et s'élever pour en dépasser les cadres, une analyse culturelle du fait musical réussira toujours à en rappeler les ancrages. « *All we all say-ay, is give peace a chance...*¹ » ; « Ame-ri-ca, Ame-ri-ca ! Ton dragon fou s'ennuie, amène-le que je l'achèè-ve² » ; on pourrait multiplier les exemples à l'infini pour rappeler en quoi le texte d'une chanson est, de son espace-temps et des récits qu'il porte, toujours un certain reflet³. Consciente de la fécondité de cette voie d'entrée dans les récits culturels tels qu'imbriqués dans la musique par le texte, la présente contribution cherchera cependant à en déborder la

- 1 La chanson « Give peace a chance », composée par John Lennon en 1969 et mise sur le marché par le Plastic Ono Band la même année est devenue, pour toute une génération de progressistes, quelque chose comme un cri de ralliement pacifiste, plus spécifiquement contre la guerre au Vietnam.
- 2 Extrait de « Les Yankees », Richard Desjardins, *Les derniers humains*, 1998. La chanson, qui fait écho à une certaine rage mélancolique des Québécois contre l'impérialisme culturel des États-Unis, émerge d'un certain état culturel et spirituel qui ne concerne évidemment pas tous les Québécois.
- 3 Ces mots ne sont, évidemment, toujours qu'un certain reflet du récit social : ils sont ceux que portent certains groupes et dont les artistes deviennent en quelque sorte les porte-parole.

ligne. Car au-delà du texte dit, c'est aussi toute la mise en forme de la matière musicale qui fonctionne comme espace poïétique et symbolique de la projection de soi⁴. C'est en ce sens, à travers quelques considérations techniques sur le faire musical, que nous chercherons à montrer comment, au-delà du texte, le genre congolais moderne fonctionne tout à la fois comme récit identitaire et laboratoire poïétique. Et comme cette *poiésis* s'est faite, depuis ses débuts et jusqu'à aujourd'hui, dans le cadre d'une oralité et d'une performativité⁵ qui débordent la lunette narrative de l'écriture académique, l'analyse de celle-ci empruntera aussi la voie de l'audio-vision (Chion 1990), par la présentation d'une chronique audiovisuelle dédiée à l'analyse et la pédagogie de ces savoir-faire.

L'AUDIO-VISION EN SCIENCES SOCIALES

L'image, et plus particulièrement l'image en mouvement ont, dans ce vaste et vaporeux spectre qui relie les sciences de l'homme et la vie quotidienne, un statut aussi précaire que privilégié. Précaire évidemment car, depuis les perspectives platoniciennes constamment rappelées jusqu'aux fondements de la science positive, les images demeurent associées aux silences du sensible, au diffus de l'impression : elles valent davantage comme tremplin cognitif que comme véritable espace de connaissance⁶. Si certains ont bien cherché à expliciter la versatilité cognitive et la nature composée des images (Rancière 2003) et ce, jusqu'à renverser l'ordre du rapport entre image et écrit (Christin 1995), l'on peine encore à imaginer comment de pareilles perspectives pourraient renverser l'épistémologie scientifique contemporaine. Et si telle n'est pas l'ambition de ce texte, force est d'admettre que le chercheur ne peut plus faire l'autruche et traiter l'image comme simple accident : il lui suffit de mettre la tête dehors pour réaliser à quel point la puissance des images et des séquences inonde et façonne l'espace public.

La réalité médiatique de l'hyper-modernité⁷ travaille à ce point les récits collectifs qu'elle nous oblige constamment, depuis le milieu du XX^e siècle, à tenter d'en (re)saisir les cadres. Au

4 D'un point de vue poïétique comme esthétique (distinction de Jean Molino entre les pôles de la production et de la réception musicale), le goût pour la musique vaut comme appréciation des déterminations proprement sonores mais aussi comme un certain espace de projection identitaire du soi dans le nous. Richard Middleton (2005 : 766-784) remarque que la plupart des auteurs s'intéressant à l'étude de la musique populaire (pop music) se préoccupent bien davantage de son importance sociale que de sa constitution interne.

5 Dans le cas qui nous concerne, c'est en reprenant une tranche importante de la définition initiale de la performance par Austen et en dérivant l'usage musical habituel que nous l'appliquons à notre cadre d'étude. La musique congolaise est d'abord performative en ce que son sens se fait — par la musique comme prestation et par le texte comme interprétation — autant qu'il se dit, par le texte lui-même. Il en va de même de sa réception, qui se danse autant qu'elle se commente et par là, se trouve « rejouée » par les mélomanes et les récepteurs en général.

6 Pour le dire schématiquement : pour Platon, on part de l'image et de la représentation pour s'élever à l'idée, on part du sensible pour s'élever vers l'intelligible ; pour la science moderne, on part de l'observation pour s'élever à la généralisation. Il n'y a, dans aucun des deux cas, de place pour une co-présence et un aller-retour constant entre le sensible et l'intelligible. Il y a un point de chute final, et ce point est la connaissance comprise comme art de nommer, synthétiser et généraliser le sensible et l'expérimenté.

7 Préférant l'expression hyper-modernité à celle de postmodernité, un courant de l'anthropologie (Marc Augé notamment) souligne que les grandes lignes des valeurs et des récits sous-jacents à notre époque relevaient davantage d'une modernité exacerbée que d'un dépassement de ses catégories et de ses croyances, notamment le rapport à la science et au progrès technique comme récit d'émancipation.

lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une circulation d'images nouvelles a coïncidé avec l'émergence d'une certaine ère du témoin (voir Pomian 1998), avec le règne de l'Amérique et l'âge d'or du cinéma et de la télévision, avec le développement accéléré d'un art publicitaire dont le *branding* constitue l'une des plus puissantes découvertes (Klein 2001). Comprises comme accumulation de représentations idéologiquement connotées, les images et les séquences ainsi massivement produites et diffusées valent, dans le discours critique de plusieurs, comme fondement d'un paradigme sophistique implacable et souverain de la culture de masse. Or, et au-delà de toute la critique à l'œuvre depuis les travaux des tenants de la théorie critique jusqu'à Debord, Barthes, Lipovetsky et tant d'autres, il semble indéniable que la culture de masse fonctionne sur des registres du vrai que les épistémologies contemporaines ne peuvent ignorer. Ce n'est pas sans raison que le XX^e siècle s'est inlassablement interrogé sur le statut de ces mêmes images et c'est, me semble-t-il, l'une des leçons fondamentales que nous devons à un vaste d'ensemble d'études culturelles : les images de masse ne sont pas de simples simulacres, des faux-semblants, des symptômes d'aliénation. Fluides et organiques, les enchaînements d'images arrivent aussi, en amont de l'odieux idéologique qu'elles véhiculent parfois avec une stupidité désarmante, à rendre la vérité du geste plutôt que du discours, la force des actions et des paroles vécues, l'éloquence du silence et de la retenue.

Pendant des années, l'anthropologie visuelle a cherché à penser la spécificité de son apport au cinéma et à l'anthropologie, mais il semble bien qu'elle soit aujourd'hui confrontée à des défis d'une autre échelle. La mise en images et en séquences est à ce point structurante et démocratisée qu'il n'est plus nécessaire d'en questionner la légitimité et la nécessité. Alors que l'escalade de l'audiovisuel dans la vie occidentale est aujourd'hui de plus en plus vertigineuse, la tâche du chercheur est plus que jamais de s'immerger dans ces technologies et de les toucher, les travailler, les réfléchir. Compris comme un certain expert de la culture et de la société, l'anthropologue doit occuper et disséquer les nouveaux espaces de l'image et de la communication et ce, dans cet inextricable aller-retour entre l'anthropologie appliquée et cette quête théorique qui la fait depuis ses débuts osciller entre le déterminisme — biologique, culturel — et l'indéterminable. La grande force de l'anthropologue, c'est justement de pouvoir se mouvoir entre les airs du quotidien et les vertiges théorétiques. De la condition de l'errant et du génie populaire, toujours être disposé à sentir le souffle. Savoir toucher et entendre, savoir digérer et s'élever. Et pour ce faire, il doit entendre la parole et cadrer les regards là où l'espace public s'élargit, se tenir là où les champs du savoir se transportent, se transforment et prennent de nouvelles formes.

C'est à partir de ces considérations et dans le prolongement d'une certaine passion pour le médium cinématographique que les angles morts et les bénéfices de l'audiovisuel furent, depuis les premiers jours de mes recherches en histoire et en anthropologie (voir Nadeau-Bernatchez 2006), un certain cœur battant de mes questionnements. Que quelque chose d'irréductible à l'écrit et au texte se trame dans « l'audio-vision » (Chion 1990), et que l'audiovisuel dynamise ainsi les limites de ce que nous appelons dans nos disciplines « connaissance », participe d'une conviction qui a pour moi autant à voir avec le cognitif qu'avec le sensible et l'intime. Pour l'africaniste immergé dans l'histoire culturelle, l'audio-vision ouvre d'une manière incontournable au témoignage des forces esthétiques façonnant de multiples situations et performances. Devenu pour moi un médium privilégié d'enquête, de réflexion et d'écriture, l'usage audiovisuel fut à Kinshasa et d'une manière générale fort bien perçu,

voire escompté⁸. Mais s'il en va d'un des privilèges du chercheur contemporain de pouvoir enregistrer une multitude d'heures d'entretiens, d'enquêtes et de séquences diverses⁹, filmer ne peut jamais vouloir dire tout filmer et encore moins tout montrer. Et comme plusieurs se sont avant moi adonnés à l'anthropologie filmée en se limitant à certains enjeux et usages précis, il m'apparut nécessaire, en tant que cinéaste, de délimiter des cadres plus généraux susceptibles d'en épaissir l'usage.

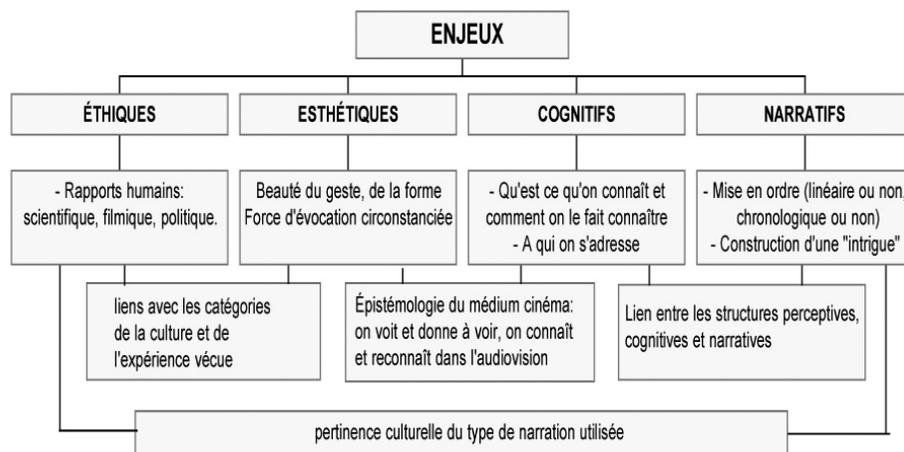


Tableau 1
Des différents enjeux associés à l'usage de l'audiovisuel en sciences sociales.

Il serait ici laborieux de déplier chacun des enjeux déclinés dans ce tableau. J'aurai cependant l'occasion d'approfondir certains de ceux-ci tels qu'ils se présentent et s'articulent dans la chronique filmée que je présente ici, *Ngwasuma. La défense de la première à la quatrième génération*. Je me permettrai par contre d'insister sur ce qui m'apparaît être une épaisseur fondamentale de cette typologie. Alors que dans la grande majorité des films de fiction, le pacte entre les producteurs et les récepteurs vaut comme oubli du dispositif au profit du récit, la réception d'un film anthropologique — et, jusqu'à un certain point, des films documentaires en général — se fait dans une certaine exigence de transparence. Pour le dire autrement : l'écriture et la lecture documen-

8 Malgré des doutes occasionnels sur l'aspect cavalier de certaines demandes d'entrevues, je me suis au contraire rendu compte que les Congolais acceptaient généralement avec plaisir les demandes d'entretien filmé. S'ils cherchaient parfois explicitement à contrôler certains paramètres du tournage — ce qui me semble bien normal —, la chose paraissait souvent aller de soi. Et même si le tournage dans les espaces publics demeure à Kinshasa très difficile et surveillé par les autorités, rares furent les interlocuteurs vraiment curieux de mon sujet de recherche précis. L'audiovisuel et la télévision structurent à ce point l'espace public et la communication que de se prêter au jeu apparaissait d'autant plus intéressant que certains interlocuteurs s'imaginaient déjà à la télévision.

9 Ce n'est par contre pas tout à fait le cas à Kinshasa, l'usage de la caméra dans les espaces publics demeurant un important obstacle, autant en termes juridiques et réglementaires que du point de vue de l'acceptabilité sociale de l'affaire (principalement pour un Blanc).

taire supposent l'établissement d'un lien de confiance implicite entre producteurs et récepteurs du film (Odin 1984), une sorte de pacte garantissant aux derniers une certaine « authenticité » des images utilisées et agencées par le montage.

ORALITÉ, ÉCRITURE ET AUDIO-VISION

De toutes les sciences humaines et sociales, l'anthropologie est de loin celle qui s'est approprié le champ du visuel avec le plus de passion. Je ne referai pas ici la synthèse d'un siècle de questionnements et de productions filmiques de ce point de vue, mais je me permettrai de schématiser ce qui paraît être les deux principales tangentes argumentatives encadrant l'usage de l'audiovisuel en anthropologie¹⁰ : le pôle positif/cognitif d'un côté, le pôle réflexif/partagé de l'autre. Le premier pôle, qui est le noyau de toute la discipline telle qu'elle s'est institutionnalisée et autonomisée, propose une interrogation récurrente sur la contribution positive du film à l'anthropologie et sur les conditions de l'objectivité de son usage. Pour les pionniers de la discipline et pendant plusieurs années, il fallait nommer en quoi et comment le film était et devait être anthropologique¹¹. Il fallait donner un cadre méthodologique et réflexif capable d'encadrer l'ensemble de la contribution du film et des photographies à la discipline : en pratique, cela a pris plusieurs formes, mais l'on note une forte représentation des films à narration objectivante. De l'autre côté, une anthropologie visuelle qui, dans la mouvance du *linguistic turn*, de la crise de la représentation et de l'écriture anthropologique (Marcus et Clifford), acquiesçait aux limites de la narration anthropologique classique comprise comme discours d'autorité, qu'il soit structuraliste, fonctionnaliste ou culturaliste. En se réappropriant le médium dans une perspective plus large et surtout plus réflexive, nombreux furent les anthropologues qui forcèrent l'éclatement des catégories cognitives de leurs prédécesseurs en incarnant la voix d'une anthropologie nouvelle (souvent qualifiée de post-structurale ou de postmoderne). Reprenant le fil des expérimentations et des questionnements de Jean Rouch et de toute une génération de cinéastes associés au cinéma direct, des réalisateurs anthropologues jetèrent un regard nouveau sur la nature même du regard et du savoir anthropologique¹². Arrivé à l'anthropologie par le cinéma et non l'inverse, j'ai personnellement senti le besoin de m'éloigner des cadres particulièrement rigides de ce débat. Reprenant ce que je croyais être certains éléments fondamentaux de ces deux tangentes tout en les incorporant dans une interprétation du médium que je jugeais plus large encore, je rejoignais ainsi à ma manière et par le tableau présenté plus haut, la question sous un angle différent : comment peuvent vivre les cadres généraux de l'écriture cinématographique quand ils se transposent dans le regard de l'anthropologue ?

Le lecteur intéressé aux débats de l'anthropologie visuelle l'aura remarqué, le tableau 1.1 ne suppose aucune « véritable » ou « authentique » manière de faire le cinéma anthropologique. Il ne déclame pas non plus des impératifs de coopération éthique jusqu'à la réalisation partagée,

10 Je rejoins ainsi pour l'essentiel la perspective de David MacDougall dans ses conclusions de *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, 2006.

11 Je pense ici notamment à Jay Ruby (1975), Karl Heider (1976), Claudine de France (1985) de même qu'à la tangente générale d'un ouvrage collectif marquant dirigé par Paul Hockins ([1974] 1994).

12 Je pense ici notamment à Jean Rouch et son projet d'anthropologie partagée, à David MacDougall (1998) mais aussi et bien qu'à un autre niveau à Christian Lallier (2009).

ce qui n'est ni toujours possible, ni toujours souhaitable. Il dresse plutôt une liste d'axes inhérents au médium et dont les anthropologues — comme les historiens, les sociologues et tous les autres d'ailleurs — doivent être conscients dans leur réception comme dans leur production de documents audiovisuels : enjeux éthiques, esthétiques, cognitifs et narratifs. Pour moi, et c'est là où je rejoins Sarah Pink dans sa vision prospective de l'anthropologie visuelle (2006 : 15-20), l'usage de l'audiovisuel en sciences sociales n'a plus à être justifié. Il n'a qu'à être fait et bien fait. Ce qui devient possible dès lors que l'on s'approprie le médium et qu'on le travaille, dès lors qu'on le met en œuvre d'une manière réflexive, c'est-à-dire en ayant une véritable conscience de son époque et de son outil — et je ne dis pas connaissance, car plusieurs films importants produits à ce jour ne l'ont pas été par des experts, mais aussi par les différentes sources d'informations qui la baignent et les idéologies qui la guident. S'il paraît évident que les enjeux éthiques et cognitifs seront toujours particulièrement sensibles pour l'anthropologue, cela ne justifie en rien de négliger les autres aspects, y compris esthétiques, souvent négligés dans ce milieu (voir Colleyn 1990 : 115). C'est dire qu'il n'y a pas, à nos yeux, de forme obligée. Il y a des usages que le cinéaste doit valoriser ou non et ce, selon le sujet choisi, selon les circonstances et aussi, selon ses propres préférences et potentialités.

CONTEXTE, MUSIQUES ET RÉCITS MODERNES À KINSHASA

Avec une population évaluée à près de neuf millions d'habitants¹³, l'agglomération de Kinshasa est, en termes de démographie, la deuxième en importance de toute l'Afrique subsaharienne¹⁴. En l'espace d'un peu plus d'un siècle, le site de la ville est passé d'un conglomérat de villages dispersés à une métropole multiethnique gouvernée par des organisations internationales¹⁵, en passant par la capitale administrative de la colonie et celle du Zaïre de Mobutu. C'est dire que, depuis la proximité des villages de Kintambo jusqu'à l'étalement actuel, ce qu'on appelle aujourd'hui Kinshasa a connu, en l'espace d'à peine un siècle, plusieurs bouleversements. Et s'il en fut un, parmi ceux-ci, particulièrement brusque et radical, c'est bien celui de la loi coloniale. Quittant son village en laissant tout derrière lui, le sujet colonial fut à la fin du XIX^e siècle immergé dans un espace de vie et de travail entièrement nouveau, contrôlé par les patrons et leur langage : celui

13 En l'absence d'un recensement récent et d'indicateurs fiables, les tentatives de produire des estimations démographiques de la capitale de la République démocratique du Congo se heurtent à de grandes difficultés. Sur la toile, l'ensemble des locuteurs s'en remettent aux chiffres publiés par le site indépendant World Gazetteer (<http://worldgazetteer.com/>), mais les données utilisées ne sont là non plus pas officielles. Elles proviennent d'une conjonction entre la projection des chiffres de 1984 et une évaluation de la densité habitée de la ville à l'aide du logiciel Google Earth.

14 Toujours selon la même source, l'agglomération de Kinshasa (8 900 721 habitants) serait légèrement inférieure à celle de Lagos au Nigéria (9 968 455 habitants), alors que l'agglomération conjointe des villes de Kinshasa et de Brazzaville, capitales séparées en leur centre d'à peine quelques kilomètres, serait la plus importante de toute l'Afrique subsaharienne (10 346 029 habitants) (voir <http://worldgazetteer.com/>).

15 Voir Tréfon (2004 : 12-14). Depuis la fin du mobutisme et la fragilisation de la situation politique, Tréfon souligne, comme bien d'autres, l'ONGisation et la géranche externe du pays. Notons que depuis la parution de son ouvrage, la situation s'est encore développée davantage en ce sens, alors que la guerre à l'Est et la tenue des élections ont accentué cette « ingérence ». Mais de toutes les manières, le terme gouverner demeure un grand mot en regard du rôle des institutions politiques et internationales en RDC. Ce sont bien l'exploitation du capital à haut risque et la débrouillardise qui, comme l'endroit et l'envers du même, dominent.

de la modernité de la production industrielle, du monothéisme salulaire et de la famille nucléaire. Subis, contestés, redéfinis et reconduits tout au long des cinquante premières années de l'indépendance, ce n'est que progressivement que ces espaces de « modernité » furent recolonisés et redéfinis. Aboutissement d'un projet imposé et reconquis, la ville se donne depuis lors et jusqu'à ce jour, comme un véritable laboratoire social et identitaire.

Aboutissement d'une histoire de décolonisation — et de néo-colonisation — particulièrement malheureuse, la Kinshasa d'aujourd'hui donne non seulement à penser les violences du colonialisme d'hier, mais aussi les monumentales errances du mobutisme qui s'ensuivit. Affrontant son présent avec une dette monumentale et des institutions en ruine, la ville témoigne tout à la fois des miracles et des vicissitudes de l'urbanité africaine. Miracles et vicissitudes : ainsi peuvent être placées et départagées, comme aux termes opposés d'une même échelle, les impressions quotidiennes autant que les résultats d'études contemporaines consacrées à cette ville (Yoka 2001 ; Tréfon 2004). Face à la dollarisation d'une économie informelle à plus de quatre-vingt-dix pour cent (Cros et Missier 2006), face à la corruption d'une élite politique en marge de sa société civile et au plus près d'entreprises étrangères toujours disposées à monnayer leurs collaborations, les tactiques quotidiennes de vie et de survie sont le lot du plus grand nombre¹⁶. Ce sont les miracles de vie qui tiennent tête aux vicissitudes des élites et des structures étatiques, des forces vitales aussi banales que spectaculaires : un ensemble de petits métiers qui, des micro commerces de la rue aux taxi-bus, de l'itinérance des *khadafis* et des *pousse-pousseurs* à la petite sédentarité des *cambistes* et des tenancières de terrasses et de *malewa*¹⁷, rendent la ville possible tous les jours. Une économie populaire qui est le cœur vital de l'extrême majorité, et qui roule en marge d'une vie d'élite en vase relativement clos : celle des banquiers et des politiciens, des investisseurs et des cadres internationaux de passage. Entre ces deux termes d'une échelle sociale polarisée à l'extrême, la musique a joué, depuis les premiers jours de l'indépendance du pays, un rôle pacificateur¹⁸. Pour un ensemble de raisons que les différentes traditions villageoises et que la modernité coloniale et postcoloniale permettent d'étayer, c'est la musique moderne qui occupa cet avant-plan musical et identitaire. Reflet et actrice de la constitution urbaine, la musique moderne joua dans un double sens : comme refoulement réversible des différentes musicalités et espaces-temps du village ; comme vecteur créateur d'une identité nouvelle.

16 Il faudrait ici nuancer et voir le détail des réalités d'un quartier à l'autre, mais il semble bien que l'écologie et l'économie de la cité jouent sur les mêmes leviers fragilisés depuis près de trente ans ; voir Pain 1984 : « Chapitre 8 : Vivre au jour le jour ».

17 Le terme générique de *khadafi* renvoie à tout un réseau de petits trafiquants d'essence qui, disséminés un peu partout dans la ville où le carburant se fait rare, vendent le pétrole au litre pour dépanner les chauffeurs ; les *pousse-pousseurs* sont ceux qui, roulant d'un bout à l'autre de la ville leur petite charrette à deux roues pour transporter déchets et matériaux, offrent des services de transport plus polyvalents et plus accessibles que celui des camions et autres véhicules à moteur ; les *cambistes* sont des changeurs de monnaie qui changent euros et dollars au cœur de la cité, le plus souvent dans de petits kiosques nomades ; les *malewa* sont de petits restaurants-maisons, souvent mal annoncés et clandestins, qui vendent des repas de base à des tarifs très concurrentiels.

18 Le succès « Indépendance cha cha » de 1956, qui continue jusqu'à aujourd'hui d'être repris et rappelé par les musiciens (voir notamment *Félix Wazekwa à L'Olympia Bruno Coquatrix*, 2009, de même que la reprise de Baloji sur son album de 2010, *Kinshasa succursale*), signe de manière exemplaire ce lien profond et complexe entre la musique moderne et la revendication nationale.

Célébrée depuis des décennies comme joyau national par excellence, la musique moderne congolaise s'est toujours imposée mais ce, sans jamais détenir le monopole de l'espace public. À Kinshasa comme ailleurs au pays, une typologie aux contours aussi vagues que fonctionnels nomme le creux et le détail d'un ensemble de musiques connues et reconnues par la majorité. Ainsi la classification des différentes musiques s'y présente schématiquement à travers quatre grandes catégories, reprises ici comme cadre d'une typologie émique¹⁹ : musique moderne (*Ndule*, *Mosiki*), musique religieuse (*ya Nzambe* — de Dieu), musique traditionnelle (*ya Mboka* — du village), *world music*²⁰. Bilingue et mouvante, à l'image de la ville elle-même et de ses sonorités, cette typologie repose sur des termes qui, pour le chercheur, apparaissent particulièrement connotés. Les catégories de la modernité, de la religiosité et de la tradition sont autant d'autoroutes spéculatives qui ne sauraient être aujourd'hui naïvement reconduites. Polysémiques, ces catégories communiquent des contenus stylistiques autant que symboliques. Elles nomment non seulement des types de musique, mais explicitent des espaces-temps partagés dans une forme de consensus langagier : des récits. J'ai, dans un texte précédent, cherché à circonscrire l'épaisseur de ce quoi symbolique des récits en question se cachant derrière les mots titres de cette typologie (Nadeau-Bernatchez 2011 : 203-238). Sans revenir sur le détail de cette analyse, il convient cependant de réactualiser un certain nombre de perspectives qui, réunies, aident à épaissir l'idée de modernité telle qu'elle se présente au cœur de l'évolution de toute cette scène musicale.

Dans le langage des anthropologues et des philosophes, des sociologues et des historiens, le mot même de modernité renvoie à des concepts et des réalités à ce point larges et dissemblables qu'il faut, me semble-t-il, chaque fois en préciser les cadres de référence. Or, depuis 1950 jusqu'à aujourd'hui, le Congo a vécu sous différents registres de modernités et ce, du point de vue de la vie quotidienne comme de l'imaginaire et de la musique. Dans un ouvrage écrit dans une ethnographie réflexive et immergée dans les multiples espaces-temps de Kinshasa, Philip De Boeck parle de l'imaginaire de la capitale congolaise comme de la conjonction de trois miroirs identitaires. Renvoyant à la présence/absence de différents espaces-temps comme cadres sociaux de l'imaginaire, ces miroirs façonnent l'identité de la ville d'aujourd'hui : le village, le spéculum colonial, la modernité [de la diaspora] (De Boeck et Plissart 2005 : 20-50). S'il est pour nous indéniabie que ces miroirs, aussi réels et incarnés qu'imaginaires, ont depuis les années 1950 — voire même avant — façonné la musique moderne et l'imaginaire qu'elle colporte, c'est bien d'abord en tant que discours « de » et « sur » la modernité que le milieu musical moderne voit le jour et se développe. Jouée avec les guitares et les cuivres qu'elle s'est approprié du Blanc, dansée en couple et mise en spectacle dans les bars et les hôtels, elle vaut d'abord comme réponse au spéculum colonial qui, du Noir, faisait un grand enfant ; elle vaut ensuite et progressivement comme réactua-

19 Cette typologie serait semblable à certaines que l'on retrouve dans plusieurs villes d'Afrique subsaharienne aujourd'hui. Je parle ici particulièrement des trois grandes catégories implicites (et sans références académiques) que sont le « moderne », le « religieux » et le « traditionnel/folklorique » en Afrique de l'Ouest et en Afrique du Sud.

20 Certaines musiques semblent plus ou moins échapper à cette typologie, comme le rap et ce qu'on appelle la musique de Pomba (la catégorie désigne une musique de type ivoirien, particulièrement saccadée et associée aux hommes forts, à ceux qui s'entraînent). J'aurais personnellement tendance à classer les deux dans la catégorie *world*, mais la relative prégnance de la pratique de ces musiques dans la capitale même imposerait des nuances.

lisation du village, comme appropriation de techniques de jeux, de danses et de performances linguistiques et vocales villageoises ; elle vaut toujours, et à chaque période selon des termes qui varient, comme appropriation de la modernité figurée d'une période donnée : comme dialogue avec les formes mondiales de la musique accessibles au monde urbain de Kinshasa et ce, depuis la rumba cubaine des premiers jours jusqu'au rap et au coupé décalé, en passant par la *world music* des années 1980 et l'invention du soukouss.

D'un point de vue historique et technique, ce qu'on appelle communément musique moderne renvoie, à Kinshasa, à la réalité d'espaces de loisirs et de savoir-faire qui remonte aux années 1940. Souvent racontée et discutée en termes de générations (voir Makobo 2010 : 62-90), la musique moderne a connu, en l'espace d'une soixantaine d'années, de profondes transformations. Inspirée des appropriations ouest-africaines de la guitare (1^{re} génération), devenue orchestre de cuivres et de guitares dans l'imitation et l'appropriation des musiques cubaines et latino-américaines (2^e génération)²¹, elle se développe à partir des années 1960 autour de deux grandes écoles : *fiesta* et *odemba*²². Associées à la personnalité des leaders et à l'image projetée par les plus grandes formations musicales de cette période — *African Jazz* et *African Fiesta* de Kabasele et Rochereau pour le *fiesta*, *OK Jazz* de Franco et Simaro pour l'*odemba* – chacune de ces écoles aura une importante descendance (voir Tchebwa 1996 : 108, 116). Cette concurrence des écoles connaîtra ensuite une sorte de fusion et de renversement avec Zaïko (3^e génération), orchestre qui (re)formalise les traits musicaux les plus caractéristiques du genre jusqu'à aujourd'hui et ce, en tablant davantage sur l'héritage de l'*OK Jazz*²³. Se dissout alors progressivement la dualité fondatrice du genre moderne²⁴, le double héritage s'inscrivant désormais structurellement au cœur même des chansons et ce, comme passage entre deux affects fondamentaux : du *mawa* (tristesse, mélancolie) du soliste et du chœur dans la première section, au *ngwasuma* (chaleur, ambiance) de la *seben* dans la deuxième section²⁵. Entre l'ailleurs du Blanc et l'ici du village, entre le sentimentalisme et la chronique du quotidien, entre les mélismes vocaux et la fougue d'une guitare cyclique, cette dialectique nourrit le travail et l'œuvre de Zaïko et de tous les orchestres de l'époque. La *seben* devient alors un moment récurrent et structurant, et les différents instruments de la défense (guitare, basse, batterie) de même que des nouveaux venus, les *atalakus*, auront à ce titre un rôle capital. C'est sur l'importance et le détail de certains traits de cette

21 Depuis les travaux de Sylvain Bemba, de Manda Tchebwa et de bien d'autres, cette reconnaissance de l'importance de la musique cubaine comme aller-retour avec la côte ouest de l'Afrique fait figure d'évidence. Mais si l'origine africaine de la musique caribéenne redevenue congolaise au milieu du siècle dernier ne fait pas de doute, le détail de ce transfert et de son retour pose un certain nombre de problèmes particulièrement difficiles.

22 U-Lemba (2005 : 191-192) utilise plutôt la terminologie de libéraux (*fiesta*) et de makiadistes (*odemba*).

23 Pour être plus précis et emprunter le vocabulaire de U-Lemba (2005 : 128-150), on pourrait dire que c'est notamment à travers la forme de la *rumba boucher* que cette transition va s'opérer.

24 Si, au cœur même de la musique comme de l'aura symbolique des vedettes, l'*African Jazz* et l'*African Fiesta* purent à plusieurs moments être posés en pure opposition avec l'*OK Jazz*, une immersion plus en profondeur dans la production musicale de toute cette période tend à en nuancer les clivages.

25 Tout cela est ici dit de manière très schématique et ce, afin d'arriver à un certain niveau de généralités. Dans les faits, *mawa* et *ngwasuma* existaient déjà mais pas structurellement comme pli et repli d'une même chanson. À partir de quand exactement *mawa* et *ngwasuma* furent-ils nommés comme tels ? Je ne saurais le dire aujourd'hui.

évolution que la chronique audiovisuelle *Ngwasuma. La défense de la première à la quatrième génération* permet de s'attarder²⁶.

NGWASUMA. LA DÉFENSE DE LA PREMIÈRE À LA QUATRIÈME GÉNÉRATION²⁷

Comprise comme une déclinaison de la forme *reportage*²⁸, la chronique *Ngwasuma. La défense de la première à la quatrième génération* relate les résultats d'une rencontre organisée avec trois musiciens congolais de la quatrième génération (basse, guitare, batterie)²⁹. Tourné en février 2010 et marqué autant par les attentes du réalisateur que par le souci des musiciens de s'y distinguer, ce reportage fut dans les mois suivants assemblé avec deux objectifs principaux : expliciter les idées et techniques discutées par les trois musiciens en sélectionnant et traduisant les extraits ; en rendre l'exposition claire, digeste et dynamique par l'ajout de quelques extraits et d'un tableau synthétique. Pédagogique et démonstrative, la chronique porte la marque du savoir-faire des musiciens (mais aussi celle d'un certain manque de connaissance du réalisateur sur certains points techniques, notamment concernant le jeu de la guitare soliste).

Alors que le document n'a aucune ambition esthétique non plus que narrative³⁰, c'est comme conjonction des dimensions éthiques et cognitives que sa pertinence apparaît la plus claire. D'un point de vue éthique, on ne peut passer sous silence que le fait même de filmer les entretiens et les performances amène en RDC un certain lot de complications. Si la capitale apparaît comme un lieu particulièrement libéral sous plusieurs aspects, il demeure que filmer à Kinshasa n'est

26 Cette chronique n'ambitionne en rien de clore le sujet, elle s'en tient à certaines généralités stylistiques. S'appuyant sur une suite d'entretiens informels, de témoignages et plus particulièrement, sur un entretien de groupe qui donna lieu à une chronique audiovisuelle, elle travaille à un niveau beaucoup plus général que le livre de Ginzanza U-Lemba sur le sujet. Alors que U-Lemba consacre plusieurs dizaines de pages à la présentation et à l'analyse relativement détaillée des enjeux musicaux d'un répertoire qu'il connaît pour l'avoir pratiqué pendant des années, la chronique revient sur certains éléments précis qui, nous osons le prétendre après discussions avec nombreux musiciens, ont valeur générale et structurante.

27 Dans le cadre de mes travaux de thèse portant sur les différents genres et répertoires de musique urbaine au Congo-Kinshasa, j'ai produit une douzaine de chroniques audiovisuelles que j'ai réunies sous le titre général *Solo Kinshasa, Moboka Koyemba*. Ces chroniques, qui suivent de près le développement argumentatif de la thèse, furent aussi pensées et montées pour se suffire à elles-mêmes. Celle de la défense dont il est ici question n'est ainsi que l'une des écritures et des contenus musicaux les plus divers. La publication et/ou la mise en ligne de l'ensemble de ces chroniques devrait se faire en 2012.

28 Je renvoie ici le lecteur à la typologie proposée par Timothy Ash (1973) — datée mais toujours passablement actuelle — qui synthétise les usages du film ethnographique en trois grandes catégories : *objective recording*, *scripting*, *reportage*.

29 Le tournage aura été relativement court mais heureusement, plutôt bien préparé. Tout au plus 60 minutes de tournage furent possibles et ce, en raison des importantes contraintes budgétaires et organisationnelles qu'impliquait une pareille entreprise. J'ai d'une manière générale presque tout gardé de ce qu'ont dit les musiciens, mis à part certaines digressions, répétitions et divergences d'opinions que j'ai adoucies au montage. Il va sans dire que les bénéfices de cette rencontre furent facilités par la connaissance mutuelle des musiciens de même que par des enquêtes et des discussions préalables avec Angela Sambaro (batteur) et Gode Lofombo (bassiste).

30 Ne disposant que d'une seule caméra dotée d'une entrée stéréo, il me fallu faire des miracles. Ce qui fut partiellement possible mais au prix d'une certaine distorsion à la source, la puissance des baffles outrepassant les limites de la compression sonore du micro et de la caméra. Quant aux enjeux narratifs, ils suivent simplement le fil des entretiens (chacun son tour en fonction des années), étant par ailleurs recadrés à l'aune des extraits d'après.

pas simple. Bien que la rigidité des interdictions de jadis s'assouplisse peu à peu depuis quelques années, il demeure toujours formellement interdit de filmer dans les espaces publics. Cet interdit est aujourd'hui levé pour certains journalistes qui circulent relativement à leur aise, mais il en va tout autrement pour un chercheur étranger³¹. Mais ces obstacles structurels sont aussi régulièrement contrebalancés par une collaboration multilatérale des citoyens concernés. Alors que la perspective de voir son expérience traduite dans un livre laissait en général les interlocuteurs relativement tièdes, l'audiovisuel intéressait d'emblée³². Plus particulièrement encore les musiciens, qui y voyaient beaucoup plus explicitement un acte de reconnaissance de leur travail et de leur statut³³. Un travail, un métier : parce que les musiciens sont des professionnels et que l'enregistrement de cette séance impliquait temps et complication, il était normal de les dédommager. Et s'il y a donc du point de vue du tournage une certaine réciprocité avec les musiciens garantie par le salaire, la dimension éthique a aussi travaillé l'esprit du chercheur comme débouché et diffusion éventuelle du document. Qui allait voir ce document et dans quel registre allait-il être reçu ? S'il n'est pas exclu qu'une (ou plusieurs) des chroniques *Solo Kinshasa* passe un jour à la télévision kinoise, le caractère pédagogique de celle-ci permet une double perspective de réceptivité sur le Web 2.0. Comprise du point de vue de la culture des récepteurs potentiels, cette double perspective renvoie ainsi aux curieux, chercheurs et musiciens de tout acabit d'un côté, aux musiciens et mélomanes congolais de l'autre.



Les rythmes fiesta et odemba selon Angela Sambaro. Démonstrations et transcriptions.

Photogrammes tirés de la chronique Ngwasuma. *La défense de la première à la quatrième génération*. Kinshasa, février 2010.

En plus de la qualité des témoignages de musiciens qu'elle restitue et dont nous traiterons plus en détails dans la prochaine section, les enjeux cognitifs reliés à la chronique m'apparaissent intéressants à expliciter et discuter particulièrement sous trois angles : comme mise en images et séquences par la caméra ; comme mise en images graphique des partitions ; comme recours aux

- 31 Il se fait aujourd'hui bien des documentaires et des reportages « étrangers » à Kinshasa, mais il demeure que le qui et le comment des enveloppes à distribuer pour ce faire demeure hors de portée des moyens financiers du jeune chercheur que je suis. Je préfère payer des musiciens pour leur travail que de graisser la patte de fonctionnaires et de militaires.
- 32 L'importance de la télévision dans le Congo urbain, qui mériterait par ailleurs une étude à part entière avec sa trentaine de chaînes non câblées et accessibles sans frais pour les citoyens, n'a cessé de croître en nombre et en diversité depuis une dizaine d'années.
- 33 Révélatrice fut à ce titre l'expérience de ma rencontre avec Emeneya en septembre 2004. Ce chanteur émérite et leader de Victoria Éleison, après m'avoir longuement fait attendre sous le gazebo devant sa résidence, m'amena le livre de Gary Stewart (*Rumba on the River*) ouvert à la page où figurait une photo de lui. Une fois la démonstration faite, il referma le livre sans même discuter de son contenu et se mit à me questionner sur mes intentions.

images « d'archives ». La mise en images et plus particulièrement en séquences a été depuis longtemps arpentée par les ethnomusicologues. Si les limites de l'écriture travaillent les anthropologues depuis longtemps comme médium de la mise en forme de leurs observations, cette frustration a d'autant plus travaillé les ethnomusicologues : traduire de la musique par le texte est, faut-il le souligner, éminemment contraignant et réducteur. Immédiate et palpable, la captation audiovisuelle rapproche d'autant plus le chercheur de ses interlocuteurs kinoïses — congolais — qu'elle épouse la performativité des communications et des savoirs largement diffusés dans la ville. Un régime de l'expérience et de la transmission compris par l'historien de la culture populaire, Bogumil Jew-siewicki (2003 : 22), comme oralité post-scripturale : une oralité nourrie de l'apport d'une multitude de travaux et de données fournies par l'écriture, mais qui demeure vivante et fonctionnelle principalement dans l'oralité. D'où la conjonction particulièrement fluide des enjeux éthiques et cognitifs de l'audiovisuel dans ce cas. Alors que les musiciens des grands orchestres n'utilisent jamais ou à peu près le support de la portée pour communiquer et pérenniser leurs idées musicales, l'audiovisuel capte et traduit la réalité de leur pratique dans un régime du savoir beaucoup plus proche de sa réalité orale et performative. Aucune notation n'arrive à traduire convenablement l'impact du jeu de pouce sur le rendu rythmique de la basse odemba ; aucun mot n'atteint la clarté et la simplicité de la démonstration technique des styles musicaux ; toute démonstration n'atteindrait pas l'intelligibilité et la pertinence qu'elle trouve ici sans les mots des musiciens ; aucune note de bas de page renvoyant à un extrait musical ne rencontre l'immédiateté rendue possible par l'adjonction d'extraits de concert ou de répétition, etc. Et cependant, filmer une prestation musicale ne constitue pas nécessairement, du point de vue de la *poïésis*, un acte scientifique « complet ». Pour pénétrer dans la musique par l'audiovision, on peut dépasser l'observation filmée (Lallier 2001 : 105-130) et ce, jusqu'à visualiser l'écoute. C'est en ce sens que le document ne se contente pas de restituer des techniques de jeu : il développe un langage de la mise en image graphique de la performance musicale. Inspiré de la notation expérimentale du collectif dirigée par Simhra Arom³⁴, cette mise en partition graphique des rythmes de la batterie permet d'insister sur deux détails importants : expliciter la notion de syncope telle que présentée par Angela Sambaro à propos de la distinction des rythmes *fiesta* et *odemba*, comme parenté des rythmes *soum joum* et *cavacha* ; expliciter et problématiser la question des modèles musicaux telle qu'elle se présente dans une certaine littérature ethnomusicologique (Arom 2007 ; Chemillier 2004 : 267-284)³⁵. Enfin, mon dernier commentaire sur les enjeux cognitifs concerne l'usage d'images et de séquences d'archives. Alors que l'audiovisuel contribue à la fabrique des mémoires et des récits contemporains depuis maintenant un siècle, les anthropologues peuvent se saisir des multiples documents audiovisuels de toute nature et ce, dans leurs propres films et par le montage. Car si le chercheur doit citer des textes et des extraits de ceux-ci, il doit aussi et au même titre, pouvoir citer des documents audiovisuels. Tirés de concerts, de films documentaires et de documents commercialisés, les extraits de performances musicales intégrés à la chronique lui donnent non

34 Voir en ce sens l'extrait de la navigation commentée du CD-ROM *Pygmées Aka, peuple et musique*. Montparnasse multimedia, CNRS Audiovisuel, ORSTOM, 1998, <http://www.musimediane.com/numero3/arom/arom12.html>

35 Beaucoup d'autres références peuvent être retrouvées sur la page du séminaire de Marc Chemillier « Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité », <http://ehess.modelisationsavoirs.fr/seminaire/seminaire10-11/seminaire10-11.html>.

seulement une profondeur culturelle mais valent aussi et en partie comme argument. Alors que les films sont, d'un point de vue juridique et en raison de leurs déterminations commerciales, protégés avec un certain zèle, le film anthropologique, lorsqu'il accepte d'être intégré à des espaces de diffusion non mercantiles, a le pouvoir de transgresser ces formalités et de citer le travail de ses prédécesseurs dans l'audiovisuel lui-même. À une époque où les images circulent si aisément, aucune fausse barrière de ce type ne devrait bloquer le travail du chercheur. Non seulement l'anthropologue visuel a-t-il aujourd'hui les moyens de citer les films, mais il en va aussi de la pérennité de plusieurs documentaires et films ethnographiques d'hier, ceux-ci tombant trop facilement dans l'oubli. De la même manière que les notes en bas de page rendent aux auteurs concernés leur part de crédit dans la démarche du chercheur, la restitution d'extraits audiovisuels et la citation de leur origine dans un générique devraient aller de soi.

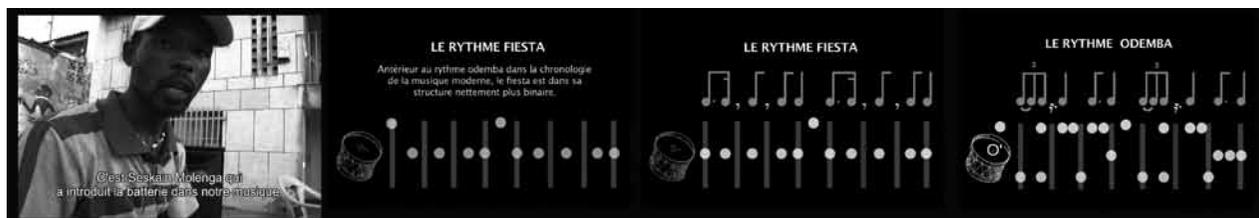
LA POÏÉTIQUE MUSICALE ET L'AUDIO-VISION MIS EN MOTS

Si particulier soit-il, le registre de l'audiovisuel n'en demeure pas moins parallèle et complémentaire à celui de l'écriture sur plusieurs aspects. Permettant le passage d'une oralité vive et mémorielle à la trace sur bande, l'audiovisuel incarne d'une manière exemplaire les promesses et les écueils du travail anthropologique en général. Dans le cas qui nous concerne plus directement et dans sa dimension cognitive, l'audiovisuel restitue la parole des acteurs, une parole que le cinéaste/chercheur peut ensuite traduire dans un texte et ce, comme synthèse des idées et des paroles exprimées. C'est à la factualité de cette synthèse que la présente section s'attardera.

Après le *tango ya ba Wendo*, associé à une période de transition et de gestation, c'est autour de la dualité des écoles *fiesta* et *odemba* que se forment les premières écoles techniques et stylistiques des orchestres congolais. Du point de vue de la défense (guitare, basse, batterie) et en ce qui concerne les rythmes de batterie *fiesta* et *odemba*, je me contenterai de deux remarques : le caractère éminemment binaire des deux rythmes ; le caractère légèrement plus syncopé du deuxième, le jeu entre les silences de la caisse claire et l'accentuation des contretemps encourageant cet effet. À cette syncope du rythme *odemba* s'associe aussi un jeu de basse original, caractérisé par une reconfiguration de l'usage de la main droite, plus particulièrement du pouce. Fruit de cette technique de jeu originale, la basse *odemba* produit un phrasé rythmique particulier, effet garanti par une monopolisation de la touche du pouce à la main droite³⁶. Épurée mais syncopée, la basse *odemba* use du pouce pour insuffler une « lourdeur » rythmique, une technique qui surprend constamment la levée du temps. Ainsi l'OK Jazz devient-il, selon l'expression aujourd'hui consacrée, « Kilo ya Kissasa » : le Kilo de Kinshasa. Alors que d'une manière générale, l'importance du contretemps accentué par la basse se précise dans les années 1960 autant dans l'école *fiesta* que *odemba*, le jeu du pouce propre à la basse de l'OK Jazz change sensiblement le mouvement de l'attaque, la respiration rythmique. Il est par ailleurs intéressant de noter qu'aux dires du bassiste, cette technique du pouce fut pendant longtemps jugée avec condescendance par plusieurs

36 La démonstration du bassiste Gode Lofombo dans *Ngwasuma* est à ce titre tout à fait convaincante. J'ai par ailleurs remarqué, à l'aide de certains extraits de films et de reportages, que cette technique de jeu du pouce se retrouvait aussi ailleurs en Afrique centrale et en Afrique de l'ouest dans les années 1970. À ma connaissance cependant, aucune étude ne semble à ce jour avoir proposé un examen plus approfondi de l'émergence d'un pareil style de jeu.

musiciens congolais, musiciens que Lofombo qualifie à son tour de « complexés » : ceux qui, face à cette innovation, préfèrent un jeu de basse plus conforme à celui du *mundele* (le Blanc). Pour ce qui concerne la guitare six cordes (dont le lecteur excusera mon manque de ressources pour en traiter en profondeur), la distinction des écoles apparaît tout aussi nette. Le style *fiesta*, attribué au guitariste Nico Kasanda (Docteur Nico), présente un jeu particulièrement mélodique, marqué par un grand nombre de notes distinctes et détachées. Quant au jeu *odemba*, associé à Lwambo Makiadi Franco, il est plus cyclique et basé sur une suite d'accords arpégés, les progressions se faisant le plus souvent en quarts, quintes ou sixtes (Laurant Kadogo dans *Ngwasuma*). C'est ainsi, dans la concurrence et la conjugaison des rythmes et des styles de jeu de ces deux écoles, que se construit l'édifice de la défense dans la rumba congolaise. Enfin, une dernière remarque s'impose et a trait à une manière tout à fait particulière et originale d'accorder l'instrument (voir Tchewba 1996 : 160-161). Suivant l'exemple du guitariste Déchaud, plusieurs guitaristes s'en remirent à une configuration nouvelle : au lieu d'accorder la guitare mi-la-ré-sol-si-mi (du grave à l'aigu, le premier mi étant bourdon, le dernier chanterelle), Déchaud remplaçait la corde de ré par une corde de mi chanterelle qu'il accordait en ré. Toutefois et afin d'évaluer la pérennité de cette pratique, il faudrait d'autres enquêtes plus approfondies.



Nous le soulignons plus tôt, l'émergence et la popularisation du rythme *cavacha*, associées à l'avènement de la *seben* et à l'orchestre *Zaïko Langa Langa*, marque un moment central de l'évolution de la musique congolaise. Il est en ce sens intéressant de relever la tension entre les univers symboliques mobilisés par les deux théories liées à l'intronisation de ce rythme avec *Zaïko*. Selon une première version, le batteur Méridjo l'aurait créé en adaptant à la caisse claire le rythme du tambour d'un orchestre folklorique qu'il avait l'habitude d'aller écouter dans un bar de la cité³⁷ ; dans la deuxième version, qui semble être la plus répandue, le *cavacha* aurait été inspiré par le rythme de la marche d'un train au moment où le groupe était en déplacement pour un concert³⁸. Mais peu importe l'origine réelle de ce rythme, qu'il serait par ailleurs tout à fait plausible d'associer à une conjonction des deux facteurs ; il est clair que son introduction coïncide, tant du point de vue de l'organisation musicale que de la danse chorégraphiée, à un certain « retour » de la tradition, à une résurgence du monde musical villageois. Plus syncopé

La basse odemba selon Gode Lofombo.

Photogrammes tirés de la chronique *Ngwasuma. La défense de la première à la quatrième génération*. Kinshasa, février 2010.

37 Pour cette version des faits et une discussion du rythme *cavacha*, de son importance et de sa transformation, voir White (2008 : 56-57).

38 D'où découlerait le nom du rythme lui-même : ca-va-cha, ca-va-cha, ca-va-cha, etc. Cette version, aussi présentée par Bob White, est retenue également par le présentateur du spectacle du 35^e anniversaire de *Zaïko* en 2009 en Belgique, ainsi que par Angela Sambaro dans *Ngwasuma*.

que ses prédécesseurs, le rythme *cavacha* rappelle beaucoup le style plus « traditionnel » et ce, dans une tension rythmique aussi répandue que discutée³⁹. Indissociable de la zairianisation et du recours à l'authenticité préconisée par le MPR, la multiplication des spectacles d'animation culturelle et leur diffusion régulière sur les ondes de Télé-Zaïre a inmanquablement accompagné le quotidien des musiciens de cette période. Une analyse musicale plus approfondie permettrait sans doute d'étayer ce renversement des figures musicales du pays intérieur (Mboka) et de l'international (Poto) ; mais la multiplication des groupes « tradi-modernes » et le succès commercial rencontré par certains d'entre eux à partir des années 1980 rend évidente l'avènement d'une culture musicale urbaine qui, entre la modernité de l'ailleurs occidental et la tradition du village, apparaît de plus en plus hybride⁴⁰. S'il est évident que la fonctionnalité caractéristique des musiques du village tend en ville à s'appauvrir, confinant son usage à certains événements précis (deuil, mariage), la prégnance de certaines de ses caractéristiques formelles ne fait aucun doute. Polyrythmie et contramétrie omniprésentes, épaisseur des timbres, présence d'idiomes de jeu villageois⁴¹ et prégnance de la forme appel-réponse⁴² sont autant de déterminations du fait musical traditionnel qui ont accompagné cette résurgence aussi progressive que durable du village dans l'imaginaire urbain. En fait, et c'est ce que l'on entend comme une sorte de crescendo depuis Zaïko (3^e génération) jusqu'à Wenge (4^e génération), la présence d'idiomes et de comportements musicaux « villageois » ira sans cesse en augmentant, s'écartant du coup de certaines déterminations plus occidentales, déterminations incarnées, en partie du moins, par l'école *fiesta*.

Que du point de vue de la batterie et des percussions, le rythme *cavacha* doit être considéré comme le cœur identitaire de la musique congolaise moderne apparaît incontestable. Parti de cette cellule de base épurée (voir *Ngwasuma*), sèche et syncopée dans les mains de Méridjo, le *cavacha* connaîtra au fil des ans une multitude d'adaptations et de dérivés. Il est jusqu'à aujourd'hui quasi impensable d'entendre une *seben* sans reconnaître, à un moment ou à un autre, l'écho de cette cellule de base. Travaillant cet élément structurant, c'est l'ensemble des orchestres qui vont

39 Contramétrie, syncope rythmique, swing, groove sont autant de termes utilisés pour décrire cette détermination rythmique dont il est ici question. Par ailleurs, la richesse des prestations rythmiques qu'il est possible d'entendre et d'observer un peu partout en Afrique a donné lieu à plusieurs travaux, aussi contradictoires que complémentaires. Je ramènerais l'ensemble de ces travaux à deux grandes écoles de pensée : une première école, articulée autour des Kubik, Waterman et Chernoff, insiste sur les déterminations internes de la perception rythmique et sur la capacité du musicien de se mouvoir dans l'espace-temps musical (*inner beat, subjective beat, cross rhythm*) ; la deuxième école, plus analytique et descriptive, est incarnée par des auteurs comme Agawu et Arom. Sceptiques quant au rythme intérieur et personnel, ils ramènent ce savoir-faire à la « contramétrie », à savoir cette propension à superposer, voire fusionner dans une même cellule les rythmes binaires et ternaires.

40 Les succès du Swede Swede de Boketshu premier et de Sobanza Mimanisa dans les années 1980 et 1990 ainsi que plus récemment, d'une multitude d'orchestres tradi-modernes (Mabele Elisi, Bayudas, Kasai All Stars) manifestent autant la vitalité des traditions musicales en milieu urbain que leur adaptation aux modes de production et de diffusion « modernes » : mélanges d'instruments traditionnels et modernes, adaptation jusqu'à la réinvention de certaines pièces du folklore de différentes ethnies.

41 Selon certains musiciens rencontrés, on appelle dans le milieu ces emprunts explicites et volontaires au monde villageois « tchaabwala ».

42 Pour une discussion plus approfondie des caractéristiques de la musique traditionnelle de l'Afrique subsaharienne que je retiens ici en regard des groupes folkloriques et tradi-modernes de Kinshasa, je renvoie le lecteur aux travaux d'Agawu, Arom, Kubik, Merriam, Chernoff et Brandily.

tour à tour s'approprier le rythme en le tournant à leur manière : il en ira de l'identité même d'un orchestre d'en proposer une variation singulière et caractéristique. Depuis Ilo Pablo (Zaïko) jusqu'à Séguin (Wenge BCBG), en passant par Otis Moto na Libandi, Dju Dju musique (Victoria Éleison) et tant d'autres, cette cellule de base sera conjuguée au corps de nombreux autres rythmes et styles au cœur desquels figure le *soum joum* (Angela Sambaro dans *Ngwasuma*). Dans la plupart des cas, la tendance de cette évolution sera à accentuer la syncope dans une ligne d'ensemble contramétrique, alors que le hi-hat double en ternaire le discours rythmique de la caisse claire (ce que Sambaro appelle le rythme « seben » ou « ndombolo ») (*Ibid.*). Cette évolution rythmique, qui sera ainsi synonyme de densification, rimera aussi avec ornementation, la multiplication des phrasés ornements et des accents syncopés devenant, au cours des années, la norme.

Alors que la génération *Zaïko* produit du neuf tant du point de vue du rythme et de la danse que du style de jeu (qui, d'une manière générale, sera plus fougueux et plus précipité), c'est bien dans une conjonction de *fiesta* et d'*odemba* que les guitaristes solistes, appelés à jouer un rôle de plus en plus central dans la musique et plus particulièrement dans la *seben*, vont puiser leur inspiration. Alors que les premiers solistes de *Zaïko* emprunteront davantage à l'un ou l'autre (*odemba* de Franco pour Roxy, *fiesta* de Docteur Nico pour Manuaku), c'est dans une fusion des deux styles que les suivants vont se commettre (Popolipo) et nourrir la couleur des *seben* jusqu'à aujourd'hui. Avec l'évolution du genre, le clavier sera de plus en plus appelé à relayer la guitare dans sa fonction soliste, mais le trône du guitariste soliste ne sera jamais remis en cause, non plus que l'importance de son apport original qui portera désormais l'étiquette de l'orchestre et le nom du musicien lui-même. Les guitaristes solistes marquants seront ceux qui, par une certaine approche de la rythmique d'une mélodie⁴³, marqueront l'identité d'un orchestre au fil des ans. Cette proximité entre l'identité d'un orchestre et le style d'un soliste, encore plus évidente pour les mélomanes, explique, en partie du moins, la renommée beaucoup plus affirmée de ces musiciens face aux autres membres de la défense.

Enfin, mentionnons que cette nouvelle configuration du rythme et de la structure de la musique moderne eut aussi un impact important sur le jeu de la basse. Alors que celle-ci joua, dans la première décennie de la musique d'orchestre, essentiellement un rôle d'appui et de soutien (U-Lumba 2005 : 147-150), l'évolution du genre fut caractérisée par une liberté rythmique grandissante, l'appui des pivots harmoniques étant de plus en plus caractérisé par une suite de variations libres dans l'accentuation des contretemps. Au cours des années 1980 et 1990, au fil de ce prolongement des *sebans* qui encouragent leur complexification, la basse occupe un rôle de plus en plus varié et proactif : de plus en plus régulièrement, il arrive au bassiste de doubler la ligne mélodique à certains moments charnières (que ce soit celle du soliste ou de l'*atalaku*), d'arpéger les accords, mais aussi de « dribbler » la note ou l'intervalle⁴⁴ : le tam-tam, tel que Lofombo en

43 Cette détermination mélodico-rythmique du cycle comme fondement de la musique africaine pourrait facilement être rapproché de ce qui, selon Ingrid Monson (1999 : 31-65), se traduit dans la pratique des musiciens africains exilés et ceux de la *world music* comme art du riff.

44 J'emprunte le terme dribbler au bassiste Lofombo qui, tout au long de la chronique *Ngwasuma* en multiple les exemples. Il semble par ailleurs essentiel de noter que les instrumentistes de cette chronique, Lofombo en tête, ont en général l'habitude de s'accompagner les uns les autres en gardant un style de jeu très marqué par le présent de leur pratique. Ainsi entend-on souvent Lofombo multiplier les notes et les dribbles et ce, même lorsqu'il appuie les démonstrations des styles de jeu plus anciens.

revendique la paternité, c'est une certaine technique de dribble rythmique de la main droite qui phrase les intervalles, le tout occasionnellement doublé d'un glissando sur le manche. Alors que rythmiquement, le schème général de la basse demeure celui du jeu des silences et des accents déplacés, le dribble donne lieu à un jeu en grappe de plus en plus dense et syncopé. Articulant et densifiant les espaces de son jeu, multipliant les ruptures et les relances afin « de donner toujours plus d'ambiance » (Lofombo, entretien personnel, février 2010), l'évolution du style de la basse, comme celui de la batterie et de la guitare soliste, anticipent déjà sur les innovations et structures musicales à venir : celles du générique.

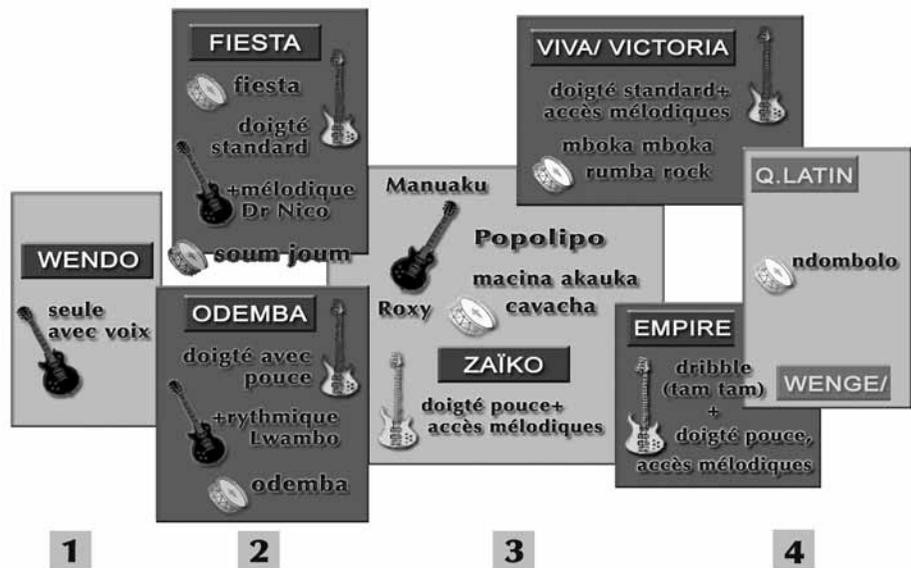


Tableau synoptique de l'évolution du jeu des instruments de la défense au fil des générations.
Source : Bernatchez selon Lofombo, Sambaro, Kadogo.

CONCLUSION

À partir des années 1960 et au cœur de la dualité complémentaire des écoles *fiesta* et *odemba* se développe un ensemble de pièces et de pratiques qui vont, au fil des décennies et des différents orchestres, contribuer à élever la musique moderne congolaise au statut de répertoire. Comme en fait foi le tableau synthétique 1.2, c'est à l'orchestre *Zaïko Langa Langa* et aux musiciens de la troisième génération qu'il revient d'avoir coulé le ciment stylistique de ce qu'elle est aujourd'hui devenue. Compris comme fusion des écoles *fiesta* (guitare mélodique de Dr Nico) et *odemba* (guitare rythmique de Lwambo Franco; jeu de basse avec le pouce) dans le rythme *cavacha*, le style de *Zaïko* s'impose dans la formalisation de la *seben*, par l'avènement d'une pratique de la danse chorégraphiée et exécutée par l'orchestre sous l'impulsion de l'*atalaku*. C'est à partir de cet héritage que les orchestres congolais vont, au fil des années 1980 et 1990, nourrir le répertoire moderne par une multiplication de déclinaisons et de modèles dérivés qui feront, au fil des ans, la signature des différents orchestres. Si, dans cette section qui s'achève, nous avons voulu



traduire en mots et en transcriptions certains détails de cet apport, c'est à la chronique audiovisuelle *Ngwasuma. La défense de la première à la quatrième génération* qu'en revient la démonstration la plus limpide et la plus évocatrice.

Comprise comme reconfiguration constante de l'idée et du projet même de modernité dans le langage et le milieu musical, l'histoire de la musique moderne congolaise peut s'appréhender à différents niveaux. Alors qu'une majorité des études l'ayant pris pour objet (notamment Bemba 1984 ; Tchewba 1996 ; Vantibah-Mabélé 2010) ont permis d'établir l'importance de cette modernité dans les thématiques abordées (amour courtois, argent), c'est ici au savoir-faire, à la poétique du son évoluant dans le temps, que la démonstration s'est attardée davantage. Collant plus particulièrement aux dimensions orales et performatives de sa réalité, la chronique audiovisuelle met en scène des démonstrations et des archives, des analyses et un tableau synthétique qui prolongent l'horizon de la visibilité et de l'intelligibilité de nos analyses. Particulières dans le détail des timbres et des techniques de jeu plus que dans la complexité des harmonies (ce n'est pas toujours vrai), la réalité des musiques africaines se communique souvent beaucoup mieux par le truchement d'une bande audiovisuelle que par le simple support audio. Alors que des milliers d'extraits vidéo (concerts, répétitions, clips, entrevues) circulent aujourd'hui librement sur le Web 2.0, la chronique que nous proposons cherche à actualiser la pertinence d'une perspective cognitive de l'anthropologie visuelle à ce sujet et dans ce milieu lui-même. Si la contribution du reportage ne tient pas à la nature extraordinaire d'une performance et que le document lui-même témoigne d'une facture technique relativement modeste, il ne fait pour nous aucun doute que *Ngwasuma. La défense de la première à la quatrième génération* éclaire l'évolution de la musique moderne congolaise comme aucun autre document écrit n'est jusqu'ici arrivé à le faire. Qu'il rende compte de cette musique comme mémoire performative, à savoir comme mémoire culturelle chaque fois reconduite par la pratique et la mise en acte (dans la performance), paraît non seulement incontestable, mais aussi beaucoup plus probant que dans le texte même de cet article. Il revient évidemment au lecteur et spectateur d'en juger. ■

Les maîtres de la guitare congolaise selon Laurent Kadogo.

Photogrammes tirés de la chronique *Ngwasuma. La défense de la première à la quatrième génération*, Kinshasa, février 2010.

RÉFÉRENCES

- Arom, Simha, (textes réunis et présentés par Nathalie Fernando), *Le coffre à outil d'un ethnomusicologue*, Montréal, PUM/OICMM, 2008.
- Ash, Timothy, John Marshall et Peter Spier, « Ethnographic Film : Structure and function », *Annual review of Anthropology*, n° 2, 1973, p. 179-187.
- Bemba, Sylvain, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre, 1920-1970 : de Paul Kamba à Tabu-Ley*, Paris, Présence Africaine, 1984.
- Brandily, Monique, « Quand dire, c'est faire », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 11, 1998, p. 3-12.

- Chemillier, Marc, « Représentations musicales et représentations mathématiques », *L'Homme*, n° 171-172, 2004, p. 267-284.
- Chion, Michel, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990.
- Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
- Colleyn, Jean-Paul, « Manières et matières du cinéma anthropologique », *Cahiers d'études africaines*, vol. XXX, n° 1, 1990, p. 101-116.
- Cros, Marie-France et François Missier, *Géopolitique du Congo (RDC)*, Bruxelles, Complexe, 2006.
- De Boeck, Philip et Marie-Françoise Plissart, *Kinshasa. Récits de la ville invisible*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2005.
- De France, Claudine, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1982.
- Hockins, Paul (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, [1974] 2003.
- Jewsiewicki, Bogumil, « Pour un pluralisme épistémologique en sciences sociales », *Annales*, vol.56, n° 3, mai-juin 2001, p. 625-641.
- Jewsiewicki, Bogumil, *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard, 2003.
- Klein, Naomi, *No Logo : la tyrannie des marques*, Montréal/Arles, Léméac/Actes Sud, 2001.
- Lallier, Christian, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Archives contemporaines, 2009.
- MacDougall, David, *The Corporeal Image : Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, Princeton University Press, 2005.
- Makobo, Serge, « Mythe et réalité des identités générationnelles », dans Bob W. White et Lye M. Yoka (dir.), *Musique populaire et société à Kinshasa : une ethnographie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 62-90.
- Martel, Frédéric, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.
- Middleton, Richard, « L'étude des musiques populaires », dans J.J. Nattiez (dir.), *Musiques, une Encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol 2 : Les savoirs musicaux*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, p. 766-784.
- Molino, Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, 1975, p. 37-42.
- Monson, Ingrid, « Riffs, Repetition and Theories of Globalization », *Ethnomusicology*, vol. 43, n° 1, hiver 1999, p. 31-65.
- Nadeau-Bernatchez, David, « Le visible et l'invisible. Quelques pistes pour réfléchir les musiques urbaines congolaises », dans Vincent Auzas et Van Troï Tran (dir.), *Patrimoines sensibles*, Paris/Québec, Indes savantes/PUL, 2011, p. 203-238.
- Nadeau-Bernatchez, David, *Le documentaire. Rétrospective critique d'un genre cinématographique et applications dans le cadre académique contemporain*, Mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université Laval, 2006.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Le combat de Chronos et Orphée*, Paris, C. Bourgeois, 1993.
- Odin, Roger, « Film documentaire-lecture documentariste », *Cinéma et réalités (CIEREC, Travaux n° XLI)*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 263-278.
- Pain, Marc, *Kinshasa. La ville et la cité*, Paris, Orstom, 1984.
- Pink, Sarah, *The Future of Visual Anthropology : Engaging the Senses*, New York, Routledge, 2006.
- Pomian, Krystof, « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1, mars 1998, p. 58-82.
- Rancière, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.
- Ruby, Jay, « Is Ethnographic Film a Filmic Ethnography ? », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, n° 2, 1975, p. 104-111.
- Tchebwa, Manda, *Terre de la chanson. La musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1996.
- Trefon, Théodore, (dir.), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'État*, Paris, Tervuren, L'Harmattan/Africa, 2004.
- U-Lemba, Gizanza, *La chanson congolaise moderne*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- White, Bob, *Rumba Rules : The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaïre*, Durham, Duke University Press, 2008.
- Yoka, Lye M., *Kinshasa, signes de vie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PATRIMONIALISATION ET MUSÉALISATION DU MONDE

YVES BERGERON

Professeur d'histoire de l'art, CÉLAT, Université du Québec à Montréal

L'analyse du musée comme lieu de diffusion par excellence des récits collectifs s'inscrit pleinement dans la problématique de ce colloque. Au fond, qu'y a-t-il à voir dans un musée ? Fondamentalement, deux niveaux de lecture s'offrent aux visiteurs : des collections qui rassemblent des œuvres ou des objets ou des expositions qui proposent des récits d'interprétation. Bien qu'il existe différentes définitions de l'exposition¹, la plupart des auteurs s'entendent pour reconnaître qu'une exposition est l'œuvre d'un auteur ou d'un groupe qui propose un récit. En fait, l'écriture conceptuelle de l'exposition comporte une série de similitudes avec l'écriture du scénario d'un film. On y retrouve un synopsis, un découpage des différents thèmes en fonction du parcours de l'exposition et une mise en scène (Bergeron 2010). Le travail de scénographie qui consiste à « représenter en perspective »², nécessite la contribution de designers³ ou de scénographes d'exposition. En somme, il n'y a pas de hasard dans la mise en espace des objets et dans l'enchaînement des messages tout au long du parcours du visiteur. D'ailleurs, pour la grande majorité des visiteurs, l'exposition est le lieu par excellence de l'image en ce sens que les œuvres et les objets qui sont donnés à voir peuvent être perçus au premier degré comme de simples sources iconographiques offertes au regard. La logique du musée et de l'exposition se révèle infiniment plus complexe.

RÉCITS COLLECTIFS ET IMAGES DANS L'UNIVERS DES MUSÉES

Le musée propose aux visiteurs une expérience de visite unique, car ceux-ci prennent conscience qu'ils se retrouvent devant ce que Duncan F. Cameron (1968) identifie comme de vraies choses. C'est précisément cette impression d'être face à l'authenticité qui rend l'expérience muséale si différente des autres médias de communication. Le terme anglais *real things* traduit bien cette particularité des objets que conservent et exposent les musées. Pour désigner ces objets au statut particulier, les chercheurs ont développé le concept de *muséalia* pour désigner les objets de musées. En ce sens, ce sont les musées qui transforment le statut des objets utilitaires en objets culturels. Ce processus de reconnaissance du statut des objets est lié au processus de *muséalisation* (voir Mairesse 2011 : 251-259). Retenons pour l'instant que les objets muséaux sont conservés pour leur valeur de représentation. Les chercheurs s'entendent sur le principe fondamental

1 Mentionnons simplement les travaux de Jean Davallon, de Bernard Deloche, de Jacques Hainard, Maroevic, Raymond Montpetit, Bernard Schiele ou Zbyněk Stránský.

2 Voir l'article « Scénographie » dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p. 660.

3 En Amérique du Nord, les musées emploient plutôt le terme designer alors que dans la tradition européenne les professionnels qui font ce travail se définissent comme des scénographes d'exposition.

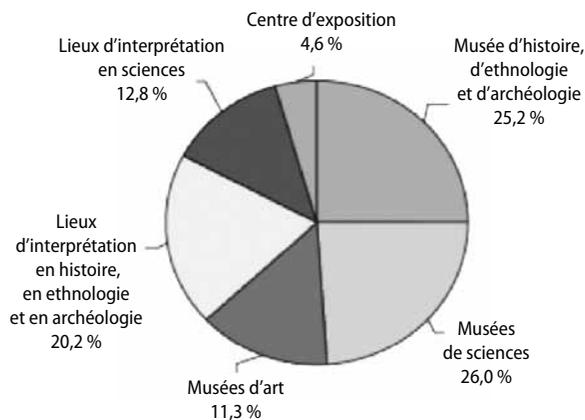
voulant que les objets de musées soient polysémiques et qu'ils changent régulièrement de signification. Dans une salle d'exposition, nous sommes devant la représentation du réel et pourtant nous sommes en même temps hors du réel car tout est faux au musée. Rares sont les collections qui sont représentées *in situ*. Le musée, par essence, propose des objets *in vitro*, hors de leur contexte d'origine. On pourrait dire en quelque sorte qu'une exposition est une œuvre de médiation culturelle qui donne à voir des objets, des œuvres, des artefacts, des mentefacts et des substituts dans une mise en scène structurée autour d'un récit. Dans la littérature anglophone et nord-américaine, les auteurs et les professionnels utilisent plutôt le terme d'« interprétation » pour désigner cette mise en scène des objets qui proposent un discours.

En somme, toute exposition propose fondamentalement un récit. Or les muséologues savent bien que l'exposition, bien qu'elle soit autonome en soi, est le plus souvent animée par des médiateurs que sont les guides-conférenciers en Europe et les guides-interprètes en Amérique du Nord. Ceux-ci proposent des récits parallèles à celui conçu par l'équipe de réalisation de l'exposition. Ces guides adaptent leur interprétation en fonction des publics (scolaires, jeunes, adultes, spécialisés). S'ajoutent également les visites offertes sous forme de guides des collections (Livrets ou *Guidebook*) ou les audioguides reposant sur les nouvelles technologies (Podcast, par exemple). Dans les musées de sciences, les guides procèdent souvent à des démonstrations de phénomènes scientifiques. Ainsi le kinetifac s'ajoute à la panoplie des objets d'interprétation. C'est donc dire que les expositions proposent plusieurs récits parallèles adaptés à différents publics. On ne peut donc pas négliger l'intervention humaine dans la construction et la réception des récits. Cette problématique de la réception des expositions a d'ailleurs conduit de nombreux musées à étudier et évaluer l'expérience de visite (voir notamment Falk et Dierking 1992). Plus près de nous, le réseau de Parcs Canada en a fait un des éléments principaux de l'évaluation de ses lieux historiques nationaux.

On comprendra donc que l'analyse des récits et de l'image dans les musées se révèle d'une grande complexité et que l'interprétation que l'on peut en faire doit être nuancée en fonction des catégories d'institutions muséales. Bien que tous les musées proposent des récits, ceux-ci prennent des orientations bien particulières dans le contexte des musées d'art — qu'ils soient historiques ou contemporains —, des musées de société (histoire, archéologie, anthropologie, ethnologie, écomusées) ou des musées de sciences. Cependant, il existe un dénominateur commun dans l'ensemble des institutions muséales. Chaque catégorie de musée entretient un rapport avec le patrimoine, que celui-ci soit d'intérêt international, national ou local. Nous avons notamment tenté de démontrer que la question du patrimoine et la problématique de la patrimonialisation sont au cœur des tendances qui transforment les institutions muséales. Les nouvelles conceptions du patrimoine favorisent notamment le collectionnement de nouveaux objets. Par conséquent, ce sont les pratiques de collecte, les méthodologies de recherche et les techniques de conservation qui changent. Ces nouveaux objets transforment également le corpus des images que les visiteurs découvrent dans les musées. Enfin, les récits des expositions proposent de nouvelles approches scénographiques et de nouvelles interprétations de la culture.

L'AVENIR DU PATRIMOINE DANS LES MUSÉES

Dans le cadre du colloque du CÉLAT, Daniel Arsenault nous a invités à réfléchir à l'avenir du patrimoine et des musées. Sujet complexe qui nous oblige en quelque sorte à un exercice de prospective. Alors que j'étais directeur du Service de la recherche au Musée de la civilisation, j'avais entrepris avec Luc Dupont de l'Université d'Ottawa un chantier sur les tendances dans les musées et l'univers du patrimoine. Nous nous étions alors fixé comme objectif d'identifier les facteurs qui concourent à influencer les choix de la programmation des musées de société. Dans le cadre de ce projet qui s'est échelonné de 1999 à 2005, nous avons invité des chercheurs de diverses disciplines (muséologie, sociologie, communication, *marketing*, philosophie), des spécialistes des pratiques culturelles (jeunes, adultes, touristes) ainsi que des représentants du milieu culturel (institutions muséales, Cirque du Soleil, Radio-Canada) à participer à cette réflexion. Ce chantier a finalement donné lieu en 2005 à une publication ayant pour titre *Musées et muséologie. Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*. Bien sûr, l'ouvrage est largement centré sur le Musée de la civilisation et les musées de société puisque c'est la mission de ce musée national qui a guidé notre réflexion. À cet égard, il est important de rappeler que *plus de la moitié des musées nord-américains sont des musées de société* (musées d'histoire, musées d'ethnologie et musées d'archéologie). Il s'agit d'ailleurs de la catégorie d'institutions muséales la plus fréquentée au Québec comme ailleurs au Canada et aux États-Unis. Pour l'année 2009, l'Observatoire de la Culture et des Communications du Québec a dénombré près de 12 millions de visiteurs dans l'ensemble des institutions muséales, et les musées de société représentent 45,4 % de l'ensemble des visiteurs⁴. Les institutions muséales en sciences se classent en deuxième position avec 38,8 %, alors que les institutions muséales en art recueillent 15,9 % de la fréquentation totale.



Répartition des entrées selon le type d'institutions muséales, Québec, 2009.

Source : Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, *Enquête sur la fréquentation des institutions muséales*.

4 Musées d'histoire, d'ethnologie et d'archéologie : 25,2 % ; lieux d'interprétation en histoire, en ethnologie et en archéologie : 20,2 %.

De manière à élargir la problématique des tendances aux deux autres grandes catégories de musées, nous avons invité d'autres personnes à réfléchir aux tendances qui transforment les musées. Louise Déry de la Galerie de l'UQAM proposait donc une réflexion sur la place de l'art et des arts visuels à l'université (voir Déry 2005). Le directeur du Centre des sciences de Montréal, Benoît Légaré a pour sa part tracé un portrait des tendances et des prospectives dans les musées de sciences (voir Légaré 2005).

À la suite de cette publication, j'ai poursuivi mes réflexions sur la prospective en intégrant le groupe de travail du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* au sein du Conseil international des musées. François Mairesse et André Desvallées ont constitué une équipe internationale de muséologues qui ont produit une série d'articles sur les principaux concepts de la muséologie dont collection, musée, muséal, muséalisation, patrimoine, préservation, médiation (interprétation) et société. Les chercheurs qui ont rejoint le groupe de travail s'étaient fixé trois grands objectifs, le premier consistant à réaliser une synthèse des connaissances et des discours sur la muséologie. Nous devons également tenir compte des distinctions culturelles de ces concepts fondamentaux. Les approches nord-américaines, africaine ou asiatique de la muséologie se révèlent bien différentes de la vision qu'en donnent les chercheurs et muséologues européens qui constituent le groupe le plus influent au sein du Conseil international des musées (ICOM). Le troisième objectif visait à proposer un regard critique sur les enjeux de ces concepts tels qu'ils se présentent aujourd'hui. Le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (sous la direction d'André Desvallées et François Mairesse), qui découle du projet amorcé par Georges-Henri Rivière au milieu des années 1950, a finalement été lancé au printemps 2011 et propose des réflexions sur les grandes tendances qui se dessinent dans l'univers des musées.

COMPRENDRE LES TENDANCES

L'exercice de prospective sur l'avenir des institutions muséales démontre la nécessité de bien comprendre les changements qui se situent en amont. C'est pourquoi, pour comprendre les enjeux d'aujourd'hui, il est utile, voire nécessaire, d'effectuer un retour sur les trente dernières années de manière à identifier clairement les facteurs qui ont contribué aux transformations au cours de ces décennies. Après avoir identifié les principales ruptures, nous avons distingué les tendances externes et internes qui influencent les transformations au sein des musées. Au chapitre des tendances externes, on doit tenir compte des grandes influences internationales qui touchent l'ensemble des institutions muséales. Bien sûr, la mondialisation contribue au nivellement des cultures et à une homogénéisation des formes de mise en exposition. Les musées sont d'ailleurs de plus en plus nombreux à se regrouper pour financer la réalisation et la circulation d'expositions de grande envergure et de portée internationale. Les impératifs de l'autofinancement et de la rentabilité font en sorte que les expositions prennent souvent la forme de *blockbusters*⁵ qui circulent dans le réseau international des grands musées. La mondialisation de la culture se manifeste notamment dans les musées d'art contemporain qui collectionnent des œuvres d'artistes internationaux. Contrairement à l'art historique, l'art contemporain ne connaît pas de frontières

5 Si le terme est surtout utilisé pour désigner des films qui connaissent un succès exceptionnel de fréquentation, il est apparu à l'origine aux États-Unis dans le monde du théâtre pour désigner une pièce connaissant un succès tel qu'elle éclipait les autres productions théâtrales.

et s'oriente vers la recherche de l'universalité plutôt que vers l'affirmation d'identités nationales comme ce fut le cas lors de la création des musées d'art publics.

La vague de patrimonialisation qui déferle depuis une décennie participe également au mouvement de mondialisation de la culture. Force est de constater que tout devient objet de patrimoine avec les risques que cette tendance comporte. Ce vertige du patrimoine qui touche les sociétés occidentales fait en sorte que le concept de patrimoine tend à perdre son sens originel. Cette tendance nous oblige à distinguer des niveaux de signification. Il devient essentiel de différencier ce qui appartient au patrimoine mondial, au patrimoine national, au patrimoine local, au patrimoine communautaire et au patrimoine familial.

Le regain d'intérêt pour le patrimoine au niveau national se répercute au sein du réseau des institutions muséales à qui les gouvernements confient la conservation, l'interprétation et la mise en valeur du patrimoine *in situ* de sites, de lieux historiques et de paysages. Le réseau de lieux historiques nationaux de Parcs Canada est né de cette volonté du gouvernement canadien de proposer une interprétation de l'histoire nationale à travers certains thèmes ou par le biais des réalisations de certains Premiers ministres. Au Québec, le réseau des musées *in situ* n'est pas issu de la volonté du gouvernement. Au contraire, ces lieux historiques et centres d'interprétation sont le résultat de l'initiative de sociétés historiques locales. Soutenus par les élites politiques, ces institutions muséales trouvent leur financement dans la coopération de différents ministères et programmes de développement touristiques et économiques. Contrairement à la politique fédérale qui repose sur un plan de développement structuré, le réseau des lieux historiques québécois peut paraître à première vue anarchique, alors qu'il est en fait le résultat d'une véritable démocratie du patrimoine. L'examen des expositions permanentes qu'on y retrouve mériterait d'ailleurs une analyse comparée.

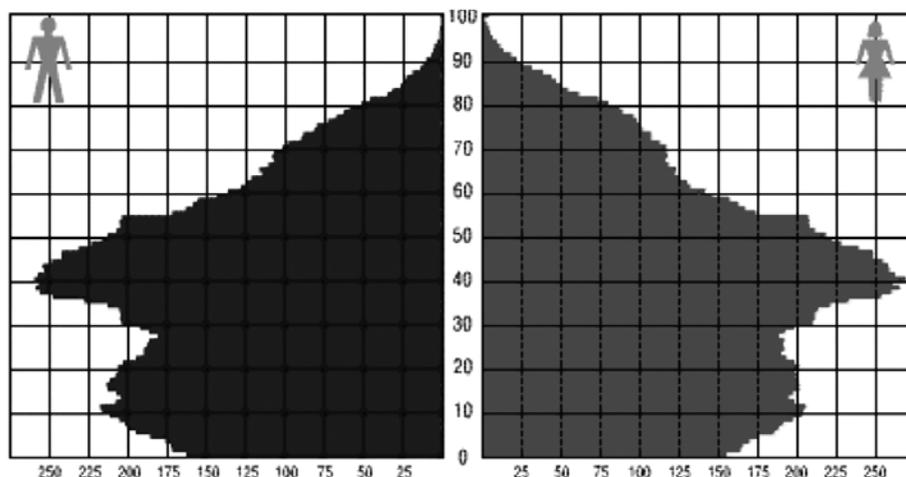
En ce qui concerne le Canada, l'arrivée massive d'immigrants et la présence de communautés culturelles dans les grands centres comme Montréal, Toronto et Vancouver obligent les musées à collectionner de nouveaux types d'objets qui témoignent de la contribution des nouveaux arrivants à la culture canadienne. Cette nouvelle réalité se répercute également sur le profil linguistique du Québec. Quand on sait que la langue joue un rôle déterminant dans la perception et la sensibilité au patrimoine, on peut comprendre que le sens même du concept de patrimoine risque fort de se transformer au cours des prochaines décennies. Ainsi, le récit de l'histoire du Canada proposé par le Musée canadien des civilisations, qui a été critiqué par de nombreux historiens depuis son inauguration en 1989, pourrait d'ici quelques années faire consensus, car le propos des concepteurs insiste sur la contribution des communautés culturelles à la construction d'une culture canadienne. Cette vision du multiculturalisme s'oppose en quelque sorte à l'approche américaine des musées qui proposent une vision patriotique et unificatrice de la culture américaine.

Certaines tendances structurantes comme la démographie, l'éducation et les pratiques culturelles auront des répercussions sur la notion de patrimoine et sur la nature⁶ même des musées. Par exemple, la tendance démographique indique que le Québec, tout comme le Canada, deviendront d'ici peu une des sociétés les plus vieilles. En fait, la pyramide des âges sera inversée. Les personnes âgées seront plus nombreuses que jamais. Ce déséquilibre démographique se traduira par des pressions économiques considérables sur les jeunes générations. Cette situation

6 Nous entendons ici par « nature » le concept et la mission des musées.

2001

30 millions



Canada — Recensement de 2001

(En milliers)

http://www.statcan.ca/francais/edu/power/ch1/images/pyramid_f.jpg

pourrait entraîner une nouvelle vision du rapport au temps qui se révèle fondamental dans la définition du patrimoine.

Par ailleurs, l'accroissement global du niveau d'éducation des Canadiens et des Québécois se répercute directement sur les pratiques culturelles. Les visiteurs des musées seront de plus en plus scolarisés et risqueront alors de fréquenter davantage les musées. On observe en effet depuis quelques années que le profil des visiteurs des institutions muséales tend à changer. Les classes sociales moins favorisées fréquentent moins souvent les musées qui ont tendance à s'adresser de plus en plus à certaines élites sensibles à la culture et à l'histoire⁷. Cette tendance oblige les musées à repenser les stratégies de médiation et à offrir divers niveaux de contenus des expositions.

Enfin, les changements qui transforment les musées proviennent également de l'intérieur même des institutions muséales. La formation des professionnels de la muséologie contribue de fait à la spécialisation du travail. La production des expositions, par exemple, est devenue aussi complexe que la production cinématographique où le commissaire, à l'instar du réalisateur, fait appel à une série de spécialistes (conservateurs, restaurateurs, chercheurs, artistes, auteurs, muséographes, designers, webmestres, éclairagistes, musiciens, techniciens, éducateurs, commanditaires) pour réaliser une exposition. L'interdépendance entre les diverses fonctions muséales (conservation, diffusion, recherche, marketing) se révèle plus que jamais tangible. Ces changements dans le mode de réalisation des expositions se répercutent dans les modes de gestion des musées qui doivent appliquer une gestion plus efficace des ressources humaines.

7 Ce sont les musées d'art qui ont fait les gains les plus importants au cours des vingt dernières années. voir *Déchiffrer la culture au Québec. 20 ans de pratiques culturelles*, 2004, p. 60-61. Les travaux d'Olivier Donat en France et de Rosaire Garon au Québec démontrent que les musées sont largement fréquentés par des visiteurs qui possèdent un niveau d'instruction correspondant à des études collégiales et universitaires.

Plusieurs tendances identifiées en 2005 se sont confirmées au cours des dernières années. Le musée devient une véritable marque de commerce. On a vu se multiplier les calques de grands musées. Mentionnons simplement le Guggenheim à Bilbao, le centre Pompidou à Metz et le Louvre à Abou Dabi, qui a suscité tant de controverses au niveau international (Clair 2007).

NOUVEAU REGARD SUR LES MUSÉES ET L'UNIVERS DU PATRIMOINE

Les tendances qui contribuent à transformer les institutions muséales sont nombreuses. Pour le bénéfice de cet atelier, j'en ai retenu cinq qui m'apparaissent significatives et structurantes pour l'avenir des institutions muséales.

Patrimonialisation et muséalisation du monde

Il semble indéniable que la vague de patrimonialisation de la culture s'accélère et continue d'exercer des pressions sur l'univers des institutions muséales. Ce qui apparaît nouveau depuis 2005, c'est que les collections patrimoniales intègrent de plus en plus les objets immatériels⁸. L'intérêt grandissant pour le patrimoine immatériel se confirme dans les collections et les expositions. La démocratisation des technologies fait en sorte qu'il est devenu possible pour les musées d'exploiter les récits, témoignages et images en mouvement dans les expositions et sur les sites Internet. L'arrivée des téléphones intelligents, des « Smarts Objects » (ou objets communicants) et l'usage généralisé d'Internet rendent possible la diffusion de nouveaux contenus immatériels et favorisent les interprétations multiples des objets patrimoniaux. Ces nouvelles technologies transforment les musées, qui se définissaient jusqu'ici comme des lieux de diffusion, en de nouveaux espaces interactifs de la culture où les frontières entre patrimoine matériel et immatériel tendent à disparaître.

En raison du développement accéléré des technologies, les musées acquièrent et collectionnent des objets qui sont de plus en plus récents. Il n'est donc pas surprenant de constater que le rapport au temps se transforme et que les objets qui entrent dans les collections publiques sont de plus en plus actuels. Le collectionnement des objets du temps présent ne concerne pas que les musées d'art contemporain (Altshuler 2007), mais également les musées d'histoire, les musées d'ethnologie, les musées de société et les musées de sciences et technologies⁹.

Ces transformations ont des conséquences directes sur le rapport que les musées entretiennent avec le patrimoine. Quand on observe la multiplication des formes d'objets patrimoniaux, on a parfois le sentiment que l'on assiste à un phénomène de « muséalisation du monde ». Théoriquement, tout peut entrer au musée et quand ce n'est pas possible, le musée sort de ses murs¹⁰. Les gouvernements multiplient les lieux historiques et les sites qui permettent d'interpréter *in situ* le patrimoine. Quand ce ne sont pas les instances civiles, ce sont les entreprises qui créent leurs

8 Rappelons que le congrès annuel 2010 de la Société des musées québécois était consacré aux enjeux et aux défis du patrimoine immatériel ; voir « Musées. Enjeux et défis du patrimoine immatériel/ Intangible heritage and museums : Issues and Challenges » dans *Musées*, vol. 29, 2010, et plus particulièrement l'article de Laurier Turgeon, « Vers une muséologie de l'immatériel », p. 8-17.

9 Ces musées doivent régulièrement actualiser leur politique de collection et justifier leurs orientations.

10 Les statistiques colligées par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec depuis 2003 tiennent compte des « visiteurs hors murs ». En 2009, ces visiteurs comptaient pour près de 5 % des visites annuelles dans le réseau.

propres musées ou espaces patrimoniaux. On n'a qu'à penser aux économusées¹¹, aux musées d'entreprises ou aux hôtels¹² par exemple qui exploitent les collections patrimoniales pour offrir aux visiteurs une expérience du musée. Le cas du *Moulin à images* réalisé par Robert Lepage à Québec constitue un exemple remarquable où les techniques muséographiques sont mises à profit dans l'espace urbain pour faire vivre aux visiteurs une expérience artistique et muséale hors les murs du musée traditionnel. La multiplication des œuvres d'art publiques et des performances d'artistes dans l'espace urbain participe à ce mouvement de muséalisation à outrance de l'espace public (voir Gérin *et al.* 2010). C'est pourquoi certains auteurs utilisent le terme « muséfier » pour désigner le caractère péjoratif de cette patrimonialisation exacerbée du monde.

En fait, les musées ne sont plus seuls à déterminer de ce qui est muséal et patrimonial. Les citoyens et les artistes participent de plus en plus à cette reconnaissance qui ne relève plus du pouvoir exclusif des conservateurs de musées. Il y a ici un parallèle à faire avec le phénomène de patrimonialisation dans la mesure où on assiste en fait à une démocratisation et à une appropriation des techniques muséales par les citoyens qui deviennent de véritables acteurs sur l'échiquier de la culture.

L'effet du patrimoine immatériel

Il semble bien que l'intérêt croissant pour le patrimoine immatériel renforce le rôle des musées régionaux qui, plus que jamais, affirment les identités locales à travers leurs enquêtes et la documentation de leurs collections. On a parfois le sentiment que certains musées partent en croisade contre les effets de la mondialisation en tentant d'affirmer ce qui distingue les cultures régionales. À cet égard, les musées régionaux proposent des micro-récits de l'histoire nationale. Comme ils sont particulièrement nombreux au Canada et aux États-Unis, on peut croire qu'ils ont une influence considérable sur la perception des visiteurs.

Si le musée était considéré jusqu'ici comme un *lieu de conservation du patrimoine*, il a tendance à devenir un *lieu de mémoire* au sens où l'entend Pierre Nora. Les musées ne s'intéressent plus exclusivement à la mémoire officielle, mais à la mémoire collective. Ce qu'il y a de nouveau dans l'univers des musées, c'est précisément cette prise en compte de la culture populaire. Concrètement, les musées d'histoire et de société s'intéressent tout autant aux personnes qu'aux objets. On observe également cet intérêt pour le patrimoine immatériel dans les musées d'art où les conservateurs et les commissaires se préoccupent à la fois de documenter les œuvres et de recueillir le point de vue des artistes. Cette nouvelle position des musées se traduit par de nouvelles collections qui sont cette fois conservées sur des disques durs plutôt que dans des réserves classiques.

En somme, les frontières entre patrimoine matériel et patrimoine immatériel tendent à disparaître et démontrent que les musées n'ont plus simplement pour objet la culture matérielle, mais la culture au sens large et englobant du terme.

11 Le concept d'économusée a été développé par Cyril Simard à partir de l'étude de la papeterie Saint-Gilles à Saint-Joseph-de-la-Rive dans Charlevoix ; voir le site du réseau international des économusées, www.economusees.com

12 On peut penser à l'hôtel-musée des Premières Nations à Wendake (Village Huron-Wendat à Québec) ou à l'auberge Saint-Antoine à Québec (voir le catalogue de l'hôtel : Camille Lapointe, *Un passé plus que parfait*, Sillery, éditions Sylvain Harvey, 2007).

Si cette tendance liée à l'intérêt grandissant pour le patrimoine immatériel se confirme au cours des prochaines années, il y a certainement là un changement de paradigme majeur qui risque fort de transformer l'institution muséale. Ainsi, les jeunes muséologues devront être formés aux méthodes et perspectives de l'ethnologie et de l'anthropologie de manière à mieux saisir la complexité et l'interprétation du patrimoine immatériel.

Nouvelles technologies, nouveaux musées

Comme nous l'avons démontré, l'impact des nouvelles technologies se manifeste dans tous les secteurs d'activités des institutions muséales. Par ailleurs, la multiplication des œuvres d'art visuelles et médiatiques pose des défis tangibles à leur conservation. Nous constatons que de nombreuses œuvres acquises par les musées risquent de disparaître à moyen et long terme car les supports technologiques sur lesquels elles ont été créées deviennent désuets. L'impossibilité de conserver ces œuvres à long terme doit donc être compensée par leur documentation. Les musées d'art contemporain, qui sont particulièrement concernés par ces nouvelles problématiques, prennent soin de documenter soigneusement les œuvres au moment de leur installation par les artistes. Dans certains cas, quand les œuvres éphémères disparaissent, il ne reste souvent que leur témoignage. Si, dans quelques décennies, certains musées ne préservent plus les œuvres acquises, ils risqueraient fort de devenir par ailleurs des lieux de conservation de la mémoire. C'est pourquoi la recherche et la documentation deviendront fort probablement des priorités pour les musées. Par conséquent, ne faudra-t-il pas repenser la fonction de conservation des musées ?

Dans le même esprit, on peut penser que les *réserves* des musées dans un avenir proche seront largement *numériques* et *immatérielles*. On y conservera donc des œuvres et des objets immatériels. Dans bien des cas, le concept même de l'original de l'œuvre prendra une nouvelle signification. Du même coup, on ne sentira plus la patine du temps sur les œuvres et les objets. Prenons le cas des photographies anciennes et des photographies numériques. Celles-ci ne portent plus les traces d'usure du temps. Elles peuvent faire l'objet de restaurations ou de modifications sans que l'on sache précisément ce qui a été transformé. Exposées, elles donnent toujours l'impression d'être contemporaines. Cette nouvelle réalité pourrait bien remettre en question l'une des raisons d'être des musées qui est de conserver le patrimoine matériel de l'humanité. Cependant, les collections numériques faciliteront grandement leur diffusion et leur accessibilité. En ce sens, les musées participeront au projet utopique du musée qui est de démocratiser l'accès à la culture.

Si cette tendance se confirme, l'expérience de visite qui particularise le musée et qui permet la rencontre de visiteurs avec des objets authentiques qui portent les traces du temps, risque de se transformer en profondeur. Une chose semble pourtant certaine : les musées seront formellement différents et la perception du public risque fort de changer. Il faudra très certainement revoir les principes qui, jusqu'ici, guidaient l'analyse de l'expérience de visite.

La logique économique

Il semble que le cycle de la logique économique dans laquelle s'inscrivent les musées depuis trois décennies soit sur son déclin. On observe en effet des signes de changements depuis la crise économique de 2008. Dans certains pays européens, on s'interroge sur le libre accès aux musées. La Grande-Bretagne a décidé en 1999 de réintroduire la gratuité des musées nationaux. En France, le ministère de la Culture a opté pour une politique de gratuité de quatorze musées

et monuments nationaux pour une période de six mois en 2008 de manière à évaluer les impacts sur les non-publics (voir Eidelman 2010 : 173-200). Le réseau de Parcs Canada, qui a réintroduit la tarification à l'entrée de ses sites au début des années 1990, se questionne sur la chute de la fréquentation. Des musées nationaux canadiens optent pour la gratuité certains jours et de manière plus large pour certaines expositions permanentes. Cette problématique met en lumière deux logiques fondamentales qui s'opposent comme deux frères ennemis : la logique de démocratisation de la culture qui favorise un accès gratuit aux musées et la logique économique qui anime les gestionnaires et les conseils d'administration des musées, lesquels misent sur des revenus de billetterie pour réaliser des expositions et attirer de nouveaux publics. Historiquement, ces deux tendances alternent avec plus ou moins de succès (voir l'essai de Mairesse, 2005).

Il semble bien que la crise économique continue de jouer un rôle majeur, car le financement des musées se trouve grandement affecté. Les grandes entreprises ne peuvent plus supporter la réalisation d'expositions majeures. Par ailleurs, le modèle des fondations n'apparaît plus comme le modèle miracle permettant aux musées de se développer et de produire de grandes expositions. Aux États-Unis, l'ensemble du réseau des musées a été particulièrement affecté par la dernière crise économique et la chute de la bourse qui l'a accompagnée. Plusieurs musées ont été contraints de fermer leurs portes temporairement ou de manière définitive. Certains conseils d'administration ont choisi de vendre ou de céder leurs collections à des musées qui se trouvent en meilleure position financière. Malgré ces difficultés, on a assisté à une hausse marquée du membership dans l'ensemble du réseau des musées. Des citoyens ont décidé de compenser la baisse des revenus par des contributions volontaires pour permettre aux musées américains de traverser la crise. Outre ce phénomène de solidarité, il est indéniable que la crise économique, qui n'est toujours pas terminée, devrait continuer à transformer les musées. De fait, en Amérique du Nord comme en Europe, l'appauvrissement lié à la crise économique pourrait bien favoriser un retour à la gratuité des musées financés par les gouvernements.

Par ailleurs, l'adoption par le Conseil international des musées des principes du *développement durable*¹³ pourrait bien entraîner une diminution significative des expositions temporaires et itinérantes qui exigent des investissements importants et qui ont une grande empreinte écologique. Il ne serait pas surprenant au cours des prochaines années d'observer un retour marqué des expositions permanentes qui affectent moins l'environnement. Bref, plusieurs indicateurs laissent croire qu'il n'est pas impossible que les musées reviennent à une logique de démocratisation de la culture en misant sur la pédagogie des collections permanentes et l'accès gratuit aux expositions permanentes¹⁴.

Alliance et mutations : vers le « musée global »

La dernière grande tendance que nous avons observée risque fort de transformer l'institution muséale et la conception que l'on s'y fait du patrimoine. On observe de plus en plus d'alliances entre les bibliothèques et les archives. Ce rapprochement entre deux institutions vouées

13 L'association des musées canadiens a publié le guide de développement durable dans les musées canadiens sur son site Internet, <http://museums.ca/?n=30-32>

14 Depuis une dizaine d'années, de grands musées offrent un accès gratuit à leurs expositions permanentes. Mentionnons simplement le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec.

à la conservation du patrimoine documentaire se justifie souvent par une logique de rationalisation des coûts de gestion par les gouvernements. Le cas de la Bibliothèque nationale du Québec et des Archives nationales constitue un exemple probant. On constate que les archives et les bibliothèques partagent des fonctions communes. Les bibliothèques nationales constituent avec le temps des collections patrimoniales au même titre que les archives nationales. Les bibliothèques conservent également des documents témoins du patrimoine littéraire et intellectuel. À travers les journaux et les revues, les archives et les bibliothèques acquièrent des documents témoins de la culture de masse et de la culture populaire. Elles conservent par ailleurs des collections de livres rares, des manuscrits originaux, des documents iconographiques (cartes, plans, photographies), des sources sonores (disques, enregistrements, émissions radio) et des images en mouvement (films, émissions télévisuelles, archives audiovisuelles) qui constituent depuis la fin du XIX^e siècle une des sources de documentation privilégiée de l'histoire culturelle. Dans une civilisation de l'image comme la nôtre, les cinémathèques¹⁵ sont en voie de devenir l'une des principales sources de consultation du patrimoine.

Quand on examine soigneusement la composition des collections et des archives documentaires des musées, on constate qu'elles partagent avec les centres d'archives et les bibliothèques la fonction de conservation du patrimoine. De plus, les bibliothèques et les archives produisent également des expositions, des programmes éducatifs, des activités culturelles et des expositions virtuelles¹⁶. Cette parenté de plus en plus étroite fait en sorte que les bibliothèques et les archives revendiquent depuis quelques années le statut d'institutions muséales. Il ne serait donc pas étonnant de constater au cours des prochaines années des liens de plus en plus étroits entre bibliothèques, archives et musées. Ce nouveau modèle d'institution patrimoniale n'aurait pourtant rien de nouveau si on considère que le mythe de fondation des musées est le Musée d'Alexandrie qui était intégré à la célèbre bibliothèque. Cette alliance ne nous ramène-t-elle pas à la conception même des cabinets de curiosités¹⁷ qui avaient pour ambition de rassembler toutes les connaissances du monde ? Si un tel rapprochement entre ces trois institutions patrimoniales se concrétisait, il faudrait très certainement repenser une formation plus étroite entre ces trois disciplines apparentées que sont la muséologie, la bibliothéconomie et l'archivistique.

POUR L'AVENIR (PROSPECTIVE)

À partir de ces cinq tendances qui se profilent depuis quelques années, on constate qu'il y a lieu de réfléchir sérieusement aux changements qui risquent de se dessiner dans les musées et l'univers du patrimoine. Cette réflexion est d'autant plus importante que les universités ont la responsabilité de former les jeunes chercheurs qui auront à intervenir sur le terrain du patrimoine.

Malgré des transformations profondes que nous observons dans l'univers des musées et du patrimoine, il semble que le musée risque fort de traverser le temps comme un long fleuve tranquille alors que le concept de patrimoine pourrait bien connaître des soubresauts. Rappelons

15 Il est à noter que la cinémathèque québécoise est rattachée à la BANQ.

16 Il est éclairant de consulter la programmation culturelle de BANQ, www.banq.qc.ca/activites/index.html

17 L'Université de Poitiers, l'Espace Mendès-France, le centre de culture scientifique, technique et industrielle en Poitou-Charentes ont mis en place un groupe de recherche qui a pour objectif de répertorier toute la documentation sur les cabinets de curiosités en Europe ; voir le site *Curiositas*, <http://curiositas.org/>

qu'historiquement l'intérêt pour le patrimoine est cyclique. Les chercheurs qui œuvrent au sein du CÉLAT sont bien placés pour en témoigner. Le Centre fut créé dans la décennie 1970 en pleine vague nationaliste alors que le concept de patrimoine ralliait les chercheurs qui se penchaient sur l'histoire culturelle du Québec¹⁸. L'intérêt pour le concept de patrimoine a été relégué aux oubliettes après le référendum de 1980. Jusqu'à l'apparition du groupe conseil présidé par Roland Arpin en 1999-2000 pour proposer à la ministre de la Culture une politique du patrimoine, il était devenu « politiquement incorrect » d'étudier le patrimoine, qui était associé au nationalisme et à une vision passéiste de la culture. Il est indéniable que le rapport du groupe conseil a relancé l'intérêt des universités québécoises pour celui-ci. Depuis le dépôt du rapport, on a vu apparaître des chaires, des instituts et des programmes consacrés au patrimoine. On peut cependant se demander à quel moment le concept de patrimoine retombera dans l'oubli en raison des liens étroits qu'il entretient avec les enjeux politiques des gouvernements qui ont tendance à l'instrumentaliser.

Si l'intérêt pour le concept de patrimoine connaît historiquement des hauts et des bas, le musée reste une institution publique politiquement moins marquée. Que les musées soient d'intérêt international, national ou local, ils restent bien enracinés dans les communautés. On pourrait même dire qu'en Amérique du Nord, les musées jouent aujourd'hui un rôle analogue à celui des églises. On retrouve au sein des musées des associations d'amis et de bénévoles, des sociétés d'histoire et de patrimoine autour d'objets sacralisés à travers lesquels ils se définissent et tentent de se distinguer. D'ailleurs, depuis plus d'une décennie, il est plus difficile, pour ne pas dire impossible, de fermer un musée que de fermer une église au Québec. Alors que l'on assiste à la démolition ou à la conversion de certaines d'églises, de nouveaux projets de musées et de lieux d'interprétation se développent sur l'ensemble du territoire québécois. De la Gaspésie à l'Abitibi, en passant par le Saguenay, la Côte-Nord, l'Estrie, la Jamésie et le Nunavik, on recycle les vestiges du patrimoine en musées et lieux d'interprétation. De nouvelles thématiques de musées se profilent et témoignent de nouveaux regards sur la culture. Mentionnons simplement le projet de musée de l'immigration ou le musée de l'histoire des Noirs à Montréal. Il y a là un phénomène de société qui est certainement significatif d'une autre manière pour une communauté d'affirmer son identité et de marquer le territoire culturel.

Si les musées restent des lieux de conservation de la culture, des lieux de mémoire, des lieux de recherche sur l'art, les sciences et l'histoire, des lieux vivants fréquentés par les citoyens de tous âges et les touristes, on peut certainement imaginer que ce sont des espaces de recherche et d'observation uniques pour comprendre comment une société se représente et construit du sens dans un espace social commun. L'examen comparé des expositions permanentes permettrait de dresser un bilan des types de récits que proposent les différentes catégories de musées sur l'histoire et la culture québécoise contemporaine.

Les cinq grandes tendances que nous avons identifiées nécessitent de nouvelles problématiques de recherche et une réflexion en profondeur sur le rôle social des institutions muséales comme lieux de conservation et de médiation du vivre-ensemble dans un monde en pleine mouvance. Quels types de patrimoines notre société nord-américaine choisira-t-elle de conserver pour

18 Mentionnons notamment la collection « Ethnologies de l'Amérique française » aux Presses de l'Université Laval qui publiait les travaux des ethnologues au début des années 1980.

témoigner du passé, du présent et de l'avenir ? Ces choix auront très certainement un impact sur le rapport que la société nord-américaine entretient avec le passé et l'avenir car, ne l'oublions pas, les musées témoignent de notre rapport au temps en patrimonialisant et en muséalisant la mémoire collective. ■

RÉFÉRENCES

- Altshuler, Bruce, *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2007.
- Bergeron, Yves, « L'invisible objet de l'exposition dans les musées de société en Amérique du Nord », *Ethnologie française*, n° XL, 2010, p. 401-411.
- Cameron, Duncan, « A viewpoint : the Museum as a communication system and implications for Museum education », *Curator*, n° 11, 1968, p. 33-40.
- Clair, Jean, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007.
- Déchiffrer la culture au Québec. 20 ans de pratiques culturelles*, Québec, Les Publications du Québec, 2004, p. 60-61.
- Déry, Louise, « Le musée de demain entre espoir et devoir », *Musée et muséologie. Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Québec, Musée de la civilisation, 2005, p. 23-32.
- Desvallées, André et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de Muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011 (Comité de rédaction : Yves Bergeron, Serge Chaumier, Jean Davallon, Bernard Deloche, André Desvallées, Noémie Drouguet, François Mairesse, Raymond Montpetit, Martin R. Schärer).
- Eidelman, Jacqueline, « Du non-public des musées aux publics de la gratuité », *Loisir & Société*, vol. 32, n° 1, 2010, p. 173-200.
- Falk, John H. et Lynn D. Dierking, *The Museum Experience*, Washington, Mellen Candage, 1992.
- Gérin, Annie, Yves Bergeron, Dominic Hardy et Gilles Lapointe (dir.), *Œuvres à la rue. Pratiques et discours émergents en art public*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2010.
- Légaré, Benoît, « La muséologie scientifique. Un terreau expérimental. Portrait des tendances et perspectives », *Musée et muséologie. Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Québec, Musée de la civilisation, 2005, p. 33-54.
- Mairesse, François, *Le droit d'entrer au musée*, Bruxelles, Labor, 2005.
- Mairesse, François, « Muséalisation », *Dictionnaire encyclopédique de Muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 251-269.
- « Musées. Enjeux et défis du patrimoine immatériel/Intangible heritage and museums : Issues and Challenges », *Musées*, n° 29, 2010.
- Turgeon, Laurier, « Vers une muséologie de l'immatériel », *Musées*, n° 29, 2010, p. 8-17.

DE LA PLURALITÉ DES RE-PRÉSENTATIONS¹ DU VIVRE ENSEMBLE

EXPÉRIENCES ET PERFORMANCE

BOGUMIL JEWSIEWICKI

Professeur retraité d'histoire, CÉLAT, Université Laval

[L]a vérité est de ce monde ; elle y est produite grâce à de multiples contraintes. Et elle y détient des effets réglés de pouvoir. Chaque société a son régime de vérité, sa politique générale de vérité.

Michel Foucault (*Dits et écrits* : 158).

En guise d'introduction, je crois devoir au lecteur quelques mots d'explication sur l'actualité de cette version écrite de l'intervention orale vieille d'un an, présentée devant un public, dans un lieu et à un moment appartenant au passé de mon présent qui n'est pas nécessairement celui de mes éventuels lecteurs et lectrices.

DE L'ACTUALITÉ DE MON PROPOS

Depuis quelques décennies, au moins du point de vue des universitaires, la narration semble mal se porter. François Lyotard avait annoncé la fin des grands récits collectifs ; les structuralistes ont déclaré que non seulement l'auteur, mais aussi le récit, étaient sans pertinence. La narration ne soutient plus la nation, au moins celle de l'État nation, et encore moins les grandes idéologies séculières ou religieuses. Même les fondamentalistes chrétiens parlent désormais en diverses langues (glossolalie), démarche relevant plutôt de la performance que de la narration. Et pourtant, dans le monde globalisé, la narration ne s'est jamais aussi bien portée, n'a jamais été aussi omniprésente dans les transactions sociales, économiques, politiques et spirituelles entre individus, entre eux et les institutions, et pas seulement en Occident.

En voici deux exemples récents dans les domaines où on s'y attendrait le moins :

While making those decisions, they also found themselves under pressure from clients who were demanding short term success and daily feedback in the form of share price movements that caused even the market professionals to doubt their own reasoning. Investors react to these pressures by creating narratives, stories that explain why they made their decisions and why they thought the companies selected would perform successfully (The Economist, 3 juillet 2011 : 81 ; c'est moi qui souligne).

Ainsi que cette déclaration d'une femme d'affaires à succès qui produit et vend du sorbet à New York :

There should be a story attached to everything you serve. It makes the entire package more personal, honest and irresistible (Bloomberg Businessweek, 11-17 juillet 2011: 90).

¹ Je réserve cette graphie pour présenter un absent, j'écris représentation au sens d'agir par délégation de quelqu'un ; un élu représente ses commettants.

Sur le marché des histoires en forme de narration personnalisée, la consommation d'une coupe de sorbet précédant une réussite personnelle ou professionnelle suggère, par la linéarité du récit, une relation de cause à effet ; elles visent à capter l'attention du consommateur, à créer une attente. Les hommes et les femmes politiques ne sont pas en reste lorsque d'abord ils/elles sollicitent des récits personnels de leur public, puis s'en emparent pour démontrer leur aptitude à porter attention à tous et à chacun². C'est un marché de l'attention et non pas de l'information ou de l'argumentation.

La raison en est évidemment due autant à la personnalisation de chaque transaction (source attendue de l'attention) qu'au fait que la *commodification*, dont dépend notre statut de modernes, fonctionne en multipliant ces transactions à l'infini, à tel point qu'exister est l'équivalent de se faire apercevoir. Désormais, la marchandise de l'économie de l'information n'est pas l'information, disponible *via* Internet en quantités presque illimitées, mais l'attention. Alors que l'information est surabondante, c'est l'attention du consommateur, de l'électeur, de l'audience qui est rare. Ainsi, une entreprise comme Google vend l'attention (celle du navigateur) plutôt que l'information qu'elle possède mais dont elle ne cherche pas à devenir propriétaire puisqu'elle ne la vend pas (voir Vaidhyanathan 2001 ; Levy 2011).

Non seulement la narration n'est pas absente de ces transactions sociales et politiques, bien au contraire, elle y est surabondante : tout le monde se raconte, du fidèle d'une église néo-évangéliste « témoignant » de la grâce lui étant accordée par l'Esprit à l'auteur d'un blog personnel en quête d'un clic lui confirmant son existence. La grande question porte sur l'articulation entre ces narrations et sur leur appel à l'attention puisque, comme chez Orwell, leur égalité sur le marché de l'information est hiérarchisée. Est-ce une compétition organisée sur les principes performatifs, l'attention résultant de l'échange entre les regards du public et ce qui est donné à voir ? S'agit-il de l'attention hiérarchisée par l'algorithme PageRank³ et vendue sur le Web ? Dans ce cas, le Big Brother d'Orwell ferait pâle figure devant la réalité qui approche.

Le déclin des grands narratifs semble avoir cédé la place à la prolifération des narrations personnelles. Le cadre social de leur production et de leur réception évoque davantage un nuage plutôt que le chapelet de jadis. En nombre infini, surtout depuis que le prix de leur mise en circulation est devenu très bas (en Occident au moins), ces narrations en quête d'attention doivent être, et sont, organisées entre elles autrement que narrativement. Comment cette situation affecte-t-elle d'autres expressions du rapport au monde, au temps, à l'espace ?

2 Le débat des chefs lors de la dernière campagne électorale fédérale canadienne de 2011 en a fourni un exemple caricatural.

3 Développé par Larry Page et Sergey Brin, fondateurs de Google, cet algorithme assigne à chaque page Internet un rang dépendant du nombre de ses liens avec d'autres pages. Un lien, qui représente une recommandation, est une attestation d'intérêt. Les liens sont hiérarchisés pour donner plus de poids aux pages disposant de plus de liens. Celles qui bénéficient au départ de plus d'attention se trouvent bien classées et exposées à l'attention d'autres pages, puisque c'est son clic de souris plutôt que son évaluation qualitative qui vote pour le navigateur. À sa manière, Google est un concours de popularité : en premier lieu il ne renseigne que sur la hiérarchie produite par son algorithme (voir Cleland et Brodsky, *Search and Destroy : Why you can't trust Google Inc.*, 2011). Le perfectionnement du principe de cet algorithme à l'usage de l'économie de la publicité personnalisée fait que chaque navigateur reçoit en priorité l'information qui correspond à ses intérêts et opinions classés par ordre de fréquence d'ouverture des pages Internet. On en sort donc rassuré dans son savoir et ses opinions, jamais contredit et, surtout, jamais surpris afin que la publicité soit plus productive.

DE LA PERFORMANCE, DE LA MÉMOIRE ET DE L'EXPÉRIENCE

Intervenir en dernier lors de ce colloque m'autorise à vous livrer, à la place d'un texte savant, un plaidoyer en faveur de la notion de performance⁴ comme cadre de description analytique de ce que les acteurs sociaux font et de la manière dont ils le font lorsque, au présent, ils convoquent un passé qu'ils souhaitent faire admettre comme vrai, donc unique, passé. La notion de performance est intéressante à partir du moment où nous nous intéressons aux pratiques et à leur représentation à titre d'expériences puisque la performance met la pluralité en évidence. Pour moi, une expérience c'est une mémoire sensible et incorporée d'un vécu rendu actuel. Tout comme la faculté de mémoire, l'expérience en est une des modalités ; l'expérience est marquée par la subjectivité d'un acteur/auteur autant qu'encadrée par l'imaginaire collectif. L'oubli en est l'outil principal d'actualisation. La pertinence d'une expérience résulte très largement de la sélection opérée à l'aide d'oubli dans le vécu advenu, potentiellement mémorable, afin que ce qu'on re-présente se rapporte à un présent. L'actualisation⁵ d'un passé par le travail de mémoire, qu'il s'agisse du souvenir (au sens d'une re-présentation discursive) ou de l'expérience (au sens d'une re-présentation corporelle et sensorielle), est principalement un travail individuel. Le vécu collectif est au mieux un agrégat et au pire une imposture idéologique et/ou politique d'une autorité. Certes, nous le savons depuis Halbwachs, une mémoire collective existe mais, comme on dirait aujourd'hui, elle existe virtuellement. Les membres d'une communauté, influencés par des cadres sociaux, se souviennent d'une manière telle qu'ils ont l'impression que leurs mémoires et expériences font un tout. Si, aussi bien discursivement que sensoriellement, on se souvient d'à peu près la même chose alors que nos vécus sont singuliers, c'est que les cadres sociaux, dont l'imaginaire collectif, ont guidé le travail de l'oubli. De surcroît, la réception anticipée et les conditions de performance ont sélectivement actualisé un passé qui a le potentiel d'être reçu comme pertinent pour un présent.

Pour cette raison, le travail de description analytique devrait porter surtout sur les cadres sociaux de la mémoire, dont l'imaginaire collectif, en y incluant l'esthétique et l'éthique du travail de mémoire et de sa réception. La mémoire est subjective, instable, sa restitution est relationnelle puisque la re-présentation est conditionnée par le moment, le lieu et l'audience d'une performance. Supposons qu'au moment où je partage avec vous un souvenir, un événement subit détourne mon attention et la vôtre. Plus tard, en reprenant mon discours, je risque de changer de souvenir ou de forme de sa restitution puisque le présent n'est plus le même. L'événement en question a pu modifier le passé de notre présent alors que je fais de mon mieux pour que mon souvenir soit actuel. La mémoire n'est pas un discours sur le passé tel qu'il est advenu, tout comme l'expérience n'est pas une pleine restitution du vécu. Les deux sont des actualisations d'un passé, on pourrait dire d'un des passés potentiels, tous ayant appartenu au vécu dont il est question. Actualisation doit ici être comprise autant au sens français du terme « actuel »

4 Aujourd'hui, la littérature de sciences sociales sur la performance abonde. La meilleure introduction me semble offerte par Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction* ([1996] 2006). Son livre plus récent, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (2003), analyse des questions proches de mes réflexions. Du point de vue de l'histoire de l'art, il est intéressant de consulter Roselee Goldberg, *Performance Art from the Futurism to the Present* ([1988] 2001).

5 Voir, à propos de l'actuel, Jean Bazin (coord. par), *Actualités du contemporain*, numéro spécial *Le genre humain*, n°35, 2000.

qu'à son sens anglais puisque l'audience s'attend à ce que le re-présenté soit effectivement un vécu advenu à quelqu'un (d'où l'importance du *vicarious witness*, j'y reviendrai). Mémoire et expérience constituent deux faces d'une même opération d'actualisation du passé, de re-présentation de ce qui, ayant été, ne peut plus être rendu actuel que par le travail de mémoire. L'expérience convoque la mémoire pour l'inscription du vécu incorporé dans la durée rattachant un présent à son passé ; elle rend le gestuel et le sensoriel actuels tant pour son acteur que pour ses partenaires dans la performance.

À juste titre, Oswald Ducros (2000) a écrit que tout présent choisi *son* passé. Effectivement, puisque le temps des hommes n'est pas un résultat « mécanique » des forces « naturelles » de l'évolution historique, chaque passé que des hommes et des femmes considèrent actuel est choisi en partant de leur présent, d'un de leurs présents. L'actualisation résulte du travail de mémoire ou d'histoire en relation avec la réception tant anticipée qu'effective. La différence entre le travail d'histoire et de mémoire est due surtout à la notion de factualité. La factualité historique soutient que l'advenu d'un fait est vérifiable par l'examen critique des traces documentaires. La factualité mémorielle soutient qu'un vécu n'a pas quitté la chaîne de transmission humaine de l'expérience ou encore que cette chaîne, jadis rompue, a été restaurée. Dans ce sens aussi, la mémoire travaille autant avec que contre l'oubli puisque restaurer une chaîne de transmission, c'est aussi reléguer sa rupture dans l'oubli. Par exemple, c'est présentement le cas de la mémoire de la traite des esclaves. Alors que l'histoire de la traite se réfère à l'examen des traces, sa mémoire soutient la plausibilité de continuité d'une chaîne de porteurs se rapportant l'un à l'autre de manière appropriée, donc partageant une certaine qualité. Dans le cas évoqué, il s'agit de la qualité revendiquée de descendant d'esclave devenu victime d'un stigmat social hérité de l'esclavage⁶.

Au moins en Occident contemporain, l'opération historique aboutit à une restitution narrative et, plus récemment, patrimoniale⁷ (mise dans l'espace public par une autorité, un musée, un monument, un site historique), alors que l'opération mémorielle se prête à une restitution performative. La nature de chaque opération et les conditions de restitution influent sur le régime d'administration des preuves et sur la nature de ces dernières. La recherche universitaire sur la mémoire et sur l'expérience comme phénomènes sociaux est fréquemment victime de la transposition des modalités de validation propres à la connaissance historique sur le travail et la réception de la mémoire et de l'expérience. La controverse autour du célèbre récit de vie de Rigoberta Menchu en est un excellent exemple.

Beaucoup a été écrit sur la narration et sur les liens historiques entre la représentation narrative de l'individu, de la nation, du monde moderne, bref sur ce qu'on peut en deux mots formuler comme relations réciproques entre d'une part, la formation et l'expansion de l'Occident moderne et, d'autre part, la narration comme forme dominante de son auto représentation. Je soutiens que la narration constitue le véritable miroir du monde « moderne » et qu'elle est pour l'Homme « moderne », son outil d'auto représentation, au sens de la production de l'image à

6 Les exemples sont nombreux dans la littérature contemporaine de sciences sociales : voir *Crossing Memories. Slavery and African Diaspora*, sous la direction d'Ana Lucia Araujo, Mariana P. Candido et Paul Lovejoy, 2011.

7 Voir à ce propos le volume que j'avais dirigé avec Vincent Auzas, *Traumatisme collectif pour patrimoine : regards sur un mouvement transnational*, 2008, où sont rassemblés de nombreux travaux de jeunes chercheurs du CÉLAT.

laquelle, individuellement et collectivement, les acteurs de l'Occident moderne délèguent (mais aussi abandonnent) le droit de se tenir à leur place. Par rapport aux débats sur la fictionnalité du contenu factuel de la narration, y compris le récit comme mode de restitution des savoirs de type universitaire, je privilégie une formulation modeste. La narration, comme tout mode de compte rendu des pratiques, est une convention. Il faut en examiner les modalités avant de se prononcer sur ses capacités de restituer l'épaisseur et le potentiel d'indiscipline des pratiques dont on rend compte narrativement. La description narrative impose aux pratiques une discipline à laquelle elles n'obéissaient pas : un temps linéaire, une finalité et un auteur qui observe de l'extérieur de l'action et en rend compte sous l'égide d'une autorité « neutre »⁸. La restitution performative est évidemment aussi une communication encadrée par une convention : pour y participer il faut en connaître les paramètres. Cependant, la relation entre l'acteur et le spectateur d'une performance est toujours plus aisément réversible que celle établie entre auteur et lecteur — même auditeur — dans le pacte narratif.

DU REGARD, DU SUJET ET DU TÉMOIN

Le pacte performatif s'organise autour du regard. Dans *l'Homo spectator*, Marie-José Mondzain écrit à propos de la première trace laissée intentionnellement par l'homme ayant imprimé sur la paroi d'une caverne sa main enduite d'un pigment : « Sans séparation, il n'y a pas d'image et l'homme est sans regard. Le spectateur est donc l'œuvre de nos mains ». Elle y voit l'acte de naissance du sujet puisqu'en regardant l'image de sa main ne faisant plus partie de son corps, l'homme aurait pris conscience de sa capacité de re-présenter et de porter un regard de spectateur sur lui-même, sur le monde. Ainsi, de la distance qu'il avait prise à son propre égard naquit l'homme producteur de signes. « Le retrait d'où peuvent naître le regard et la parole est d'abord un geste du corps [...] La naissance de son regard est son adresse au nôtre » (Mondzain 2007 : 11-12). Elle situe la naissance du sujet dans ce commerce des regards. Les actes de re-présenter et de regarder auraient plus tard conduit à l'émergence du citoyen, un être politique capable de regarder et d'écouter à partir d'une position de retrait de l'action immédiate, afin de juger de sa propre autorité ce qu'il veut faire avec les autres et avec qui parmi ces autres. Également un sujet disposé à déléguer à quelqu'un le droit de le représenter dans l'espace public en tant que membre d'une communauté politique. Bref, l'homme spectateur serait aussi l'acteur politique aspirant au rapport critique à l'égard d'un vivre ensemble, lequel est la condition de sa citoyenneté. Être citoyen, c'est prendre parti aux spectacles de vivre ensemble et porter le regard sur les spectacles des autres vivre ensemble avec lesquels on partage l'espace et le temps. Le monde contemporain, le monde tel qu'il a été du point de vue de l'actualité et le monde projeté dans l'horizon d'attente sont des spectacles auxquels participent les membres de plusieurs vivre ensemble. Dans la mesure où cette participation est citoyenne, ils en sont aussi spectateurs, portant leur regard à partir d'un retrait. Dans ce regard qui distingue l'action et sa re-présentation loge la politique citoyenne, dont la responsabilité de la délégation de se faire représenter dans l'espace public.

8 Même un livre aussi « performatif » que *L'archipel du Goulag*, et ce malgré la publication après la chute de l'URSS des *Invisibles*, n'y échappe pas. Soljenitsyne a eu beau récolter dans les camps, pour les conserver dans sa propre mémoire, puis avec l'aide des « invisibles », des centaines de récits, recourir aux portraits « témoins » son livre a été reçu comme roman d'un auteur (voir Nivat 2011 : 173-194).

Les formes visuelles d'actualisation du passé, ses re-présentations, inscrivent les réalisations locales (minoritaires, éphémères, etc.) du spectacle mémoriel dans un projet universel. Ainsi la multiplication de ces représentations contribue à la pluralisation de la mémoire et de l'expérience. L'intersubjectivité de ces performances va de pair avec l'usage de l'esthétique comme modalité d'action politique⁹. L'expérience d'un être ensemble, que la participation à ces performances produit, résulte des choix éthiques et esthétiques d'un passé et des formes pour le re-présenter. Potentiellement, la double durée d'une performance — la durée du re-présenté et celle de la réception qui l'actualise — produit l'écart qui attire le regard. De même, l'espace à (re)faire habiter par la communauté d'un vivre ensemble que la performance donne à voir/rend disponible à (re)vivre produit un écart. L'individuation du rapport au passé — un rapport mémoriel — ne conduit pas à la fragmentation mais à la pluralisation des mémoires du temps, des lieux, des communautés. Les choix esthétiques, ceux du temps et des lieux de performance, faits du point de vue du citoyen qui vise la juste (Ricoeur 2000) mémoire, valorisent la responsabilité citoyenne. Pluralisme n'est donc pas cacophonie, mais défi, auquel fait face le citoyen désireux de préserver autant sa singularité que son appartenance à un vivre ensemble parmi tant d'autres, légitimes, dans une durée et dans un espace.

Lors de la performance qui actualise le temps passé ou un lieu absent puisque fracturé ou brisé, le rôle de témoin est central¹⁰. Il se tient à la place de ceux dont la présence directe, non médiatisée, est matériellement impossible. Il s'agit donc de témoin par procuration qui en détient la délégation non pas des absents mais des spectateurs, donc des présents. François Hartog (2000) le qualifie de *vicarious witness*. Il est un « imposteur » puisqu'il n'est pas porteur d'expérience vécue jusqu'au bout. Par exemple, le survivant, dont la légitimité tourmente Primo Lévi ou Imre Kertész, ne détient qu'une expérience partielle : contrairement aux morts, il a survécu. A-t-il donc droit de se tenir à la place de ceux qui sont allés jusqu'au bout (les représenter), peut-il prétendre se souvenir en leur nom, doit-il distinguer leur vécu de la re-présentation dont il est l'auteur ? Et que dire des « héritiers » qui réclament l'expérience de leurs aïeux à titre du passé du présent ? Dans toute performance qui re-présente un passé traumatique, ceux qui occupent la place de témoins ne sont pas qu'acteurs, ils sont aussi des acteurs autorisés, *vicarious witnesses* ; ils bénéficient de la légitimité par délégation qui leur est accordée par les spectateurs plutôt que par les absents. Contrairement au témoin oculaire, on ne s'attend pas de leur part à avoir vu, entendu, ressenti ce dont ils témoignent. Ils font (re)vivre au présent d'une performance un temps, un lieu, une communauté à jamais perdus. Le spectacle mémoriel transforme le présent aussi parce qu'en exorcisant la rupture temporelle, il rend actuels les sentiments de culpabilité, de honte, de perte à l'égard du passé re-présenté. Il ouvre ainsi la voie à l'exorcisation, à la réparation, permet de restaurer le lien social et de (re)connaître la dignité des descendants, tant des victimes

9 Nietzsche a déjà insisté sur la nature politique de l'esthétique. Plus près de nous, Jacques Rancière offre une riche réflexion dans *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, 2000.

10 Le dernier livre d'une ancienne postdoctorante de ma CRC et ainsi du CÉLAT, Izabela Skorzynska, *Les Spectacles du passé (Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci 1989-2009)*, conceptualisé lors de son séjour parmi nous, offre des descriptions analytiques des spectacles citoyens produits en Pologne contemporaine afin de reconstruire de manière performative le temps, les espaces et les communautés de vivre ensemble fracturés, brisés, entre 1939 et 1989.

que des « bourreaux » ou de leurs « complices ». En compagnie des *vicarious witnesses*, le présent retrouve cognitivement et sensoriellement son passé. Lors du spectacle, tous, acteurs et spectateurs, savent que malgré toutes les traces qui auraient été mobilisées pour la performance, les témoins convoqués ont la qualité de *vicarious* et le passé du présent en est une re-présentation. La conscience d'être le produit d'un regard est au cœur de l'efficacité citoyenne d'un spectacle mémoriel ; à condition que tous les participants en soient conscients. Les conditions d'une performance mémorielle sont négociées entre les acteurs et les spectateurs, et ce même si leurs rôles sont interchangeables. En tant que citoyens, ils sont tous responsables de ces choix. L'esthétique de ces spectacles constitue une convention politique : dans le lieu et lors de la durée d'une performance, un vivre ensemble (re)vécu est présent et porteur d'un à-venir. Cependant, ce vivre ensemble avec des morts présents par délégation (représentés par délégations de spectateurs) dont bénéficient les *vicarious witnesses*, n'est pas l'aboutissement effectif du passé au présent. Remémoré, ce passé d'un présent n'est pas celui qui avait été advenu et dont rend compte l'historien professionnel¹¹. Saisissant le présent pour sa scène, le spectacle mémoriel rattache plutôt un passé, choisi du point de vue du présent, à un à-venir auquel ce présent aspire. Un « plus jamais ça » ne serait donc présentiste qu'en apparence puisque sa visée véritable porterait plutôt sur la promesse d'un futur juste ; n'est-ce pas aspirer au paradis chrétien, mais sur terre ?

C'est au nom d'un horizon d'attente qu'on mobilise un passé traumatique au titre du passé du présent que la performance mémorielle re-présente sous le regard des spectateurs citoyens. L'espace public, plutôt que des lieux conventionnels de spectacle, est l'endroit de prédilection des performances mémorielles. Gestes politiques de réparation, d'expiation de faute, lesquels réunissent ceux qui se reconnaissent héritiers du passé actualisé qui, tous, bénéficient de la délégation ayant rendu les *vicarious witnesses* crédibles. C'est cette délégation qui fait que la performance mémorielle est effectivement présentiste. L'autorité, qui la rend crédible, guide la distribution des rôles, contrôle le régime de vérité, vient des présents plutôt que du présent. Le passé re-présenté et ses expériences d'alors cherchent de la pertinence auprès d'eux et relèguent dans l'oubli, auquel seul l'historien s'intéresse, le vécu de l'événement, lequel alors n'y avait même pas encore ce statut. Dans l'exemple qui suit, j'essaie de mettre en évidence les mécanismes de fabrication non seulement des re-présentations successives, qu'elles soient historiennes, patrimoniales ou mémorielles, mais aussi ceux de fabrication de l'événement lui-même en train de se produire sous des regards d'où leur vient ce statut et d'où viendront ses futures re-présentations, ses « vies » successives.

EXAMINER UN CAS

Considérer la révolte ouvrière à Poznań en Pologne en juin 1956 permet d'examiner diachroniquement un demi-siècle de ses productions mémorielles en tant qu'événement. Chaque événement commémoratif successif est producteur d'une actualisation particulière, d'une forme et d'un contenu de travail de l'oubli. Chaque discours (livre, image, objet, monument, performance, allocution, etc.) procède d'un choix unique de ce qui, dans le fait historique advenu, est retenu comme

11 Pierre Nora (2011 : 6-12) souligne que la spécificité du mode historique de restitution du passé est due à la fabrique de l'histoire — un lieu social de production qui lui est propre — et à l'attachement au principe de réalité. L'historien postule l'existence d'un horizon de véracité à sa parole.

pertinent. Les mises en mémoire successives se « souviennent »¹² de celles de jadis, réfèrent explicitement à certaines et surtout en oublient – par omission autant qu’à dessein. Dans le cas de juin 1956, on réalise que la succession des discours mémoriels et des événements que ces discours rendent contemporains oscille entre deux¹³ lieux de mémoire. D’une part « Juin 56 » est un lieu de mémoire nationale abrité sous l’étendard du patriotisme, d’autre part c’est un lieu de mémoire européenne sur lequel plane l’ombre internationaliste (au sens de la longue tradition de solidarité avec ceux qui se battent contre les tyrans, pas au sens des relations internationales) n’osant pas s’avouer. Actuellement en Pologne, l’Internationale rappelle surtout la domination soviétique. Parfois, ces deux lieux de mémoire s’emboîtent, parfois ils se distinguent par la volonté explicite des acteurs de commémoration. Lors du 25^e anniversaire, la couleur clairement nationale de la (re)présentation de Juin 1956 dans l’espace public voile l’antisoviétisme¹⁴. Le travail de commémoration tend à la nation le miroir des croix formant le monument, leur présence remplit l’espace public du catholicisme historique polonais. Cette présence débordante en expulse l’idéologie communiste, perçue — surtout rétroactivement — comme l’enveloppe du « colonialisme » soviétique. Aussi longtemps que l’Union soviétique menace l’existence nationale, l’affrontement n’est pas visible puisque le rapport politique interdit de le nommer. Plus tard, le 50^e anniversaire s’est explicitement inscrit dans l’horizon d’attente¹⁵ advenu de la chute du communisme. La nation catholique polonaise passait alors du statut historique de martyr, au statut actuel de porteur du fer de lance de l’anticommunisme (antisoviétisme). En 2006, Juin 1956 est re-présenté comme acte fondateur de l’irrésistible montée des nations contre le communisme, contre l’empire soviétique, mais aussi comme point nodal de l’articulation entre la longue lutte contre les puissances se partageant la Pologne jusqu’en 1918 et la résistance à la domination soviétique. Le fait historique Juin 1956 est incarné lors de cette commémoration par la victime innocente Romek Strzalkowski, enfant de 13 ans, le martyr¹⁶. Un

12 Autant qu’elles « oublient », sans que ce qui est oublié soit nécessairement absent.

13 Paradoxalement, c’est le troisième lieu de mémoire, celui organisé par le travail de mémoire dans l’entreprise (elle a presque 150 ans), dans la ville et dans la région, un lieu de mémoire Poznańienne, qui fut effectivement réduit au silence dans les années 1960 et 1970, au point où en 1976 il apparaît inaudible, absent. Rafal Drozdowski et Marek Ziolkowski (2006 : 39) notent qu’en juin 1976, alors qu’à Poznań le pouvoir impose une manifestation publique contre la grève des ouvriers à Radom et à Ursus, ni le parti au pouvoir ni les participants contraints d’y participer ne semblaient réaliser la coïncidence avec le vingtième anniversaire de Juin 56.

14 Le 28 juin 1986, dans un article paru dans le numéro spécial de *Tygodnik Mazowsze* (clandestin sous l’état de guerre), Janusz Palubicki écrivait que la forme de croix du monument interdisait au pouvoir de le récupérer à des fins de propagande communiste. Néanmoins, l’Internationale avait été exécutée pour la dernière fois, qui fut probablement aussi la première fois, lors des cérémonies commémoratives de juin 1989 (Dabertowa et Lenartowski 1996 : 43).

15 L’allusion est à peine voilée quand, le 28 juin 1981, le cardinal Franciszek Macharski appelle dans son homélie à veiller l’arrivée du grand moment historique (Dabertowa et Lenartowski 1996).

16 Cette figure est présente, mais différemment, d’une commémoration à l’autre. En 1981, une rue de Poznań reçoit son nom ; sur la plaque commémorative, il est qualifié de « Garçon Héros ». Sa mère est une invitée de marque : au sens littéral, elle le représente. En ce qui concerne sa mort, dont les circonstances ne sont pas claires, lire Wojciech Augustyniak et Jan Sandorski (1998 : 122-124). En 2006, son statut change et dans le spectacle « Czerwiec 56, tu sie zaczelo » (Juin 56, ça a commencé ici), il guide la nation en quête de liberté (voir le CD du spectacle, Telewizja polska, 2006). L’importance de l’enfant, innocent martyr, révèle la pesanteur du cadre chrétien de la mémoire. À propos d’une autre occurrence, voir Jewsiewicki, Mbuyamba et Mwadi wa Ngombu, « Du témoignage à l’histoire, des victimes aux martyrs : la naissance de la démocratie à Kinshasa » (1995 : 209-237).

spectacle public présenté à Poznań, puis mis en circulation sur CD, fait de lui autant un Gavroche qu'une Marianne. En insérant la mémoire de Juin 1956 dans l'imaginaire culturel européen de la Révolution française, la conceptrice du spectacle (Izabella Cywinska, co-auteure de la pièce de théâtre de 1981) donne à la prise du bâtiment des services de sécurité d'État à Poznań les allures d'une prise de la Bastille¹⁷.

Chacune des contemporanéités produites respectivement en 1956, en 1981 et en 2006 a imprimé au champ discursif sa configuration hégémonique, chacune a fabriqué son événement « Juin 56 ». À partir d'un fait advenu, trois objets de commémoration distincts ont été pétris par les discours ; l'effet de vérité¹⁸ de chacun de ces discours se mesure à l'aune de son objet de connaissance et non pas par rapport au fait historique global.¹⁹ Pour l'historien de la mémoire, il existe un fait advenu au passé. Au départ, il est le vécu des participants et de spectateurs ; il n'a pas de nom. Son extension dans la durée et dans l'espace allait dépendre du regard porté par des observateurs à partir d'un point de vue inscrit au sein du présent de chaque regard. Saisi par le regard, fait deviendra événement inscrit dans un espace-temps à géométrie variable. On peut limiter sa durée à la révolte elle-même, à la révolte suivie des poursuites et du procès, on peut l'élargir aux usages de juin 1956 par Solidarnosc auquel cas il change de statut, devenant lieu de mémoire. Quant à l'espace, on peut l'identifier à l'entreprise, l'organiser plutôt autour du siège de la sécurité d'État pris par les manifestants, l'élargir au pays, à la région Europe centrale, voire à l'Europe « libre ». Il ne faut pas en conclure que les événements ainsi fabriqués s'opposent nécessairement, que les acteurs ou les lecteurs de l'un ignorent les autres. Chaque discours et événement est produit et reçu synchroniquement, dans une configuration organisée par le « discours questionnant ». Le discours questionnant peut ignorer les événements autres que le sien. Les acteurs sociaux contemporains ne sont dépourvus ni de la mémoire historique, ni de la faculté critique. Ils peuvent mettre un discours à nu, en faire apparaître le caractère autoritaire. Cependant, à l'instar des bienheureux de l'Évangile de Jean, il peut être méritoire de croire sans avoir vu, voire de croire en ignorant ce que par ailleurs on sait, on a vu ou entendu.

En juin 1956, être contemporain de « Juin 56 », alors que ce qui se produisait n'avait pas encore de nom, en être partie prenante à Poznań ou ailleurs en Pologne, plaçait l'expérience et l'action de chacun sous l'éclairage de la confrontation entre un champ d'expérience et un horizon d'attente. La mémoire vive coulait au flot du vécu, la mémoire historique tendait un cadre de projection dans l'horizon d'attente pour en fabriquer un événement. Tel le Fabrice de la *Chartreuse de Parme* de Stendhal, les acteurs n'étaient témoins que de ce qui advenait dans la temporalité et dans l'espace de leurs actions. Néanmoins, au-delà du premier instant, et probablement même au temps de celui-ci, un premier discours prenait en charge l'expérience afin que la mémoire surgisse et donne à l'expérience un sens. L'événement à-venir décante alors le vécu par

17 Le spectacle préparé en 1981 par le théâtre Teatr Nowy était basé sur les actes du procès des accusés de Juin 1956 ; il avait pour titre « Accusé : juin cinquante-six ». Une émission de la télévision polonaise et d'autres manifestations culturelles ont toutes été alors tournées vers la représentation de ce qui fut advenu dans l'intention déclarée de faire revivre ceux qui n'étaient plus.

18 Au sens de l'effet de réel que Roland Barthes identifie dans l'écriture historique.

19 Je ne porte pas de jugement sur l'adéquation entre ces discours et l'objet total Juin 56, faisant ainsi du « perspectivisme » à la Foucault plutôt que du relativisme.

l'insertion de la synchronie dans la diachronie de l'éphémère. Plusieurs témoignages (photographies, parole enregistrée en direct, texte écrit, etc.) suggèrent que le bruit de sabots sur le pavage²⁰ avait agi comme premier discours questionnant. Entendu simultanément par les ouvriers qui avançaient et par ceux qui les voyaient, il s'est inscrit dans des corps. Au sein de l'action en train de se produire, ce bruit — ambiant en situation de travail, étrange dans la rue — articulait, là où des milliers de pas résonnaient rythmiquement, le nom de la révolte, donnait à entendre la détermination et la force de l'action commune. Il notifiât la raison directe de l'action (conditions de travail inacceptables²¹), la force puisée dans la tradition des luttes ouvrières et dans l'appartenance à l'entreprise. La musique de ce bruit faisait naître le corps social d'acteur politique se donnant à voir surtout à lui-même, mais aussi aux spectateurs. Entendre fonctionne alors comme regard auditif, le bruit produit les premiers témoins²² auriculaires et oculaires, soudainement conscients d'assister à une action mémorable, conscients de l'obligation d'en conserver le témoignage. Dans les heures, puis dans les jours qui ont suivi, d'autres regards ont occupé, saisi le fait, les contemporanéités différentes le transformant en événements ont été articulées par d'autres discours.

Fortuite, la présence de la presse internationale — alors exceptionnellement nombreuse pour un pays du bloc soviétique — a joué un rôle de premier plan. Les radios occidentales captées en Pologne en parlaient, contribuant à la perception de la révolte comme événement épochal. Tel Chateaubriand, des journalistes portaient sur un fait à peine advenu un jugement du point de vue de la postérité²³. À la une d'un journal londonien, une photo prise par un reporter (venu couvrir la Foire internationale de Poznań) produit un événement épochal qui renvoie le bruit de sabots aux réserves de la mémoire corporelle, les sabots au musée provincial. Cette photo mobilise un temps et un espace qui ont rendu le bruit de sabots provincial, banal, plus tard inaudible. Sur la photo, au premier rang des manifestants, on voit marcher une femme que l'habillement n'iden-

20 Dans son poème « On a fusillé mon cœur », Kazimiera Illakowiczowna écrit dans les jours qui suivent le 28 juin : « Le pavage est éclaboussé par du cerveau et le pavage se gonfle lentement. Il se met à penser, pourtant il se soulève à peine et ose poser des questions — "Pourquoi toujours c'est l'intellectuel qui gouverne et qu'on tire sur les ouvriers ?" ».

21 Les rapports des services de sécurité indiquaient que le port des sabots (fournis à titre de vêtement de travail) représentait pour de nombreux ouvriers un risque de blessure puisque leurs semelles en bois était très glissantes. Leur remplacement par des bottes plus sécuritaires faisait partie des revendications ouvrières dont le pouvoir n'a pas tenu compte.

22 La littérature sur le témoin grossit rapidement ; signalons *Esthétique du témoignage* (Dornier et Dulong 2005).

23 « Les conséquences de la révolution de Juillet seront mémorables. Cette révolution a prononcé un arrêt de mort contre tous les trônes ; les rois ne pourront régner aujourd'hui que par la violence des armes ; moyen assuré pour un moment, mais qui ne saurait durer [...] » (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 1973 : 251). En 1981, inscrire sur la première croix 1956 et sur la seconde 1968, 1970, 1976, 1980, le tout placé sous le regard de l'aigle polonais, disait déjà le caractère épochal de Juin 56. Cependant, la manière dont l'aigle était placé semblait mettre cette lecture possible sous son autorité. Ajouter, en 1991, la date de 1981 (expliquée alors comme date de la proclamation de l'état de guerre) change évidemment le cours de l'histoire. La cérémonie commémorative du 28 juin 1981, déclarée par le cardinal Macharski « veille du moment historique », ferme un temps pour en préparer un autre, celui de la commémoration de 2006. Le cardinal s'inspirait, probablement à dessein, du poème de 1974, « Mysłac ojczyzna » (Pensant la patrie) de Karol Wojtyła (déjà pape en 1981). Wojtyła s'adressait au peuple qui ne devrait pas « oublier d'avoir été envoyé veiller l'arrivée de son heure ».

tifie pas comme ouvrière²⁴. Au-dessus d'elle flotte le drapeau polonais taché ; il semble retomber sur elle, la protéger. Le contexte de lecture (plus tard s'ajouteront les témoignages affirmant qu'elle l'aurait ramassé dans la rue, taché de sang) suggère que le drapeau aurait été recueilli des mains d'un manifestant tombé sous les balles.

D'après le cadre social du regard de l'observateur, la figure féminine peut être une Marianne sur la barricade, la Vierge protectrice de la Pologne, la mère polonaise poursuivant la tâche inachevée par le fils tombé sous les balles. Chaque regard cherche à donner un sens à ce qui est advenu, l'inscrire dans une mémoire historique, le projeter dans l'horizon d'attente. La réception de ces discours renvoie dans l'oubli les acteurs de la première heure, met l'utopie à la place du souvenir pour (re) présenter comme déjà advenu ce qui n'est qu'à venir²⁵. La mémoire culturelle (Assmann) pousse à y (re)connaître les correspondances entre un régime de vérité et l'objet de connaissance qu'on est en train de construire. Ainsi devient hégémonique l'autoréférentialité mémorielle (mémoire de l'avenir inéluctable, d'un futur advenu) de « Juin 56 ». Le monument commémoratif peut alors devenir l'objet central de la commémoration — la présence de l'absent relégué dans l'oubli n'est pas requise, elle n'est même plus souhaitable et le bruit de sabots devient inconvenant. En 2006, fille de l'Église, la Pologne chrétienne pleurait (Zubrzycki 2011 : 21-57) au pied du monument de « Juin 56 », non plus les ouvriers défendant leurs droits mais l'innocent, le martyr tombé sous les balles communistes. Ce martyr thaumaturge, Solidarnosc étant née de son sacrifice²⁶, purifierait la nation, l'exorcisant du mal communiste²⁷. Ouvrière aux premières heures de la révolte de 1956, puis héroïque et combattante dans les années 1980, alors qu'elle fut portée par Solidarnosc s'acquittant du « devoir de mémoire »²⁸, la mémoire de Juin 1956 devint alors l'événement sacrificiel²⁹. Le souvenir d'un

24 Plusieurs photographies de cet épisode sont disponibles : voir *Poznań in June 1956. A Rebellious City*, catalogue de l'exposition, 19 juin-23 juillet 2006, Poznań, The Wielkoposka Museum of the Fight for Independence in rń, 2006. Elles montrent une jeune femme parmi les manifestants. On l'identifie à une conductrice du tramway, au moins deux identifications différentes sont proposées. La photographie parue le 7 juillet 1956 en couverture de *The Illustrated London* est prise sous un angle qui fait de la femme celle qui mène la marche et du drapeau un voile protecteur, alors que la tache de sang pourrait être identifiée à l'aigle. Solidarnosc, clandestine après la proclamation de l'état de guerre, avait produit deux imitations de timbre-poste, l'un reproduisant cette photographie et un autre avec le portrait de Romek Strzalkowski (Dabertowa et Lenartowski 1996 : fig. 91 ; et « Kronika polskiego powstania. Czerwiec 1956 », zeszyt 5, *Gazeta Wyborcza*, Poznań, juin 2006).

25 J'ai analysé le rôle analogue joué par l'image de la Vierge noire de Czestochowa portée par Lech Walesa sur une épinglette (Jewsiewicki 1995 : 227-261).

26 Dans le cadre des cérémonies de l'érection du monument, le 27 juin 1981, le vice-premier ministre polonais d'alors, Jerzy Ozdowski, semble avoir été le premier à articuler cette idée, appelant Juin 56 le père d'août 80 (Dabertowa et Lenartowski 1996 : 43).

27 Dans le spectacle « Juin 56 », c'est le garçon personnifiant Romek Strzalkowski qui prend la place occupée par la femme de la célèbre photo. Il se tient face à la foule, le drapeau polonais à la main (*Gazeta Wyborcza*, 29 juin 2006 : 3).

28 Comme le souligne Machcewicz (2006 : 27), directeur du Bureau de l'éducation publique de l'Institut de la mémoire nationale de 2000 à 2005, Solidarnosc avait choisi en 1981 de commémorer juin plutôt qu'octobre 1956 puisque les événements de Poznań actualisaient la révolte ouvrière, alors qu'octobre renvoyait aux luttes internes au sein du parti communiste.

29 C'est encore Machcewicz (27) qui a dit lors du colloque commémoratif du 8 mai 2006, à l'Université de Poznań, que Juin 56, inaugurant le cycle ayant conduit à la chute du système communiste, fut aussi la dernière insurrection polonaise. Juin 56 serait donc cette articulation entre l'achèvement du cycle sacrificiel d'un

participant, qui frappe par l'émotion corporelle, accompagnant l'événement en train de naître sous le bruit banal des sabots, devient en 2006 étranger à l'événement célébré :

À cette époque tous les travailleurs manuels portaient les sabots en bois. Pour cette raison on les entendait de loin à cause du sourd bruit de sabots sur les pavés. La scène évoquait un camp de travail. Le bruit rythmique de sabot, les visages déterminés, les points serrés et les vêtements misérables d'ouvriers complétaient l'image évoquant les années tragiques de l'occupation de la Pologne [l'auteur évoque l'occupation par l'Allemagne nazie lors de la Seconde Guerre mondiale].

Aux premiers rangs avançaient les femmes. À l'usine, elles exécutaient des tâches très lourdes, presque bagnardes. Elles marchaient dans leurs sabots qu'elles n'avaient pas attachés, les œilletons pendaient et volait en l'air à chaque pas. Voici la vraie carte de visite de la production pour l'exportation qui était supposée rendre célèbre dans toute l'Europe la réputation de l'ouvrier polonais. [...].

Les passants, surtout les femmes, pleuraient en les croisant. **La plus juste vérité était sortie dans la rue** pour montrer à la ville son vrai visage (témoignage de J. Wielgosz dans Ladorski 1992 : 152; c'est moi qui souligne).

POUR CONCLURE

Puisque la vérité détient des effets réglés de pouvoir, comme l'écrivait Foucault, le souvenir de Wielgosz écoutant (portant un regard auditif³⁰) les bruits de sabots, les siens y compris, de cette vérité marchant dans la rue, remet en question non seulement un régime de vérité, mais aussi deux régimes de vivre ensemble, celui de 1956 et celui de 2006. Chaque régime de vivre ensemble a son régime de vérité comme il a son régime d'actualisation du passé à partir des défis qui se posent au présent afin que l'horizon d'attente paraisse atteignable. Lorsqu'une société citoyenne est composée de plus d'un vivre ensemble, et que chacun de ces régimes réclame l'égalité dans l'accès aux ressources économiques, politiques et culturelles, aucun régime de vérité particulier n'autorise le débat politique sur la vérité partagée. Pourtant, sans un terrain pour en débattre, le pluralisme basé sur la reconnaissance plutôt que sur la tolérance est impraticable³¹. Une politique globale de vérité serait contraire à la reconnaissance que chaque vivre ensemble doit à l'autre au sein d'une société citoyenne. Alors, sur quel principe assoir une telle société citoyenne ? Je crois que l'exercice que je viens de présenter suggère une réponse, à savoir l'accord sur la nature de faits avant que ces faits ne deviennent événements, représentations, objets de commémoration, etc. Il est possible de s'accorder sur l'advenu d'un fait pour ensuite confronter les vérités que chaque vivre ensemble cherche à faire reconnaître à l'événement, à la re-présentation, etc. construits à partir de ce fait. Je viens de présenter une rapide description des opérations successives d'actua-

siècle et demi de captivité — au cours duquel le peuple n'a cessé de se soulever afin que l'esprit national ne meure — et la sortie polonaise d'Égypte. La couverture de la plaquette où paraît son texte représente le monument sur le fond d'une photo d'archives de la foule remplissant le 28 juin 1956 la place où figure maintenant le monument.

30 Lawrence E. Marks, dans un livre déjà ancien, mais peu connu des chercheurs sur la mémoire, *The Unity of the Senses : Interrelation among the modalities*, 1978, attire notre attention sur les interactions entre les perceptions sensorielles et les passages de l'une à l'autre lorsqu'on s'en souvient sensoriellement.

31 Je présente une critique de la tolérance dans « Pour un pluralisme épistémologique en sciences sociales ; à partir de quelques expériences de recherche sur l'Afrique centrale » (2001 : 625-642).

lisation d'un fait advenu, la révolte ouvrière de juin 1956. Un même exercice est possible à l'égard d'un fait non advenu et néanmoins apte à supporter non seulement la production d'événements, et de commémorations, mais également d'un vivre ensemble. Dans sa récente thèse de doctorat (2011), Sandra Carmigiani en apporte une brillante démonstration à propos du Morne, récemment déclaré site du patrimoine mondial de l'humanité. Comme elle le montre, le suicide collectif d'un groupe de Marrons n'y a pas eu lieu, mais ce non-fait n'a nui ni à l'événement que la conscience politique des Créoles mauriciens en a accrédité, ni à la reconnaissance du Morne par l'UNESCO. Il y a certes eu à Maurice des conditions politiques particulières d'actualisation d'un passé spécifique par chacune des deux communautés de vivre ensemble réclamant la reconnaissance de l'apport fondateur à la formation de la nation actuelle : héritiers des travailleurs engagés, majoritairement de descendance indienne, et héritiers des esclaves, majoritairement de descendance africaine. Les processus et enjeux de patrimonialisation de l'Aapravasi Ghat et du Morne sont extrêmement significatifs à cet égard.

Ainsi donc, comme le souligne John Searle (2010), un accord sur la réalité constitue le préalable à toute discussion sur la vérité, surtout lorsque divers régimes de vérité sont en présence. ■

RÉFÉRENCES

- Araujo, Ana Lucia, Mariana P. Candido et Paul Lovejoy (dir.), *Crossing Memories. Slavery and African Diaspora*, Trenton NJ, Africa World Press, 2011.
- Augustyniak, Wojciech et Jan Sandorski, « Prawne aspekty odpowiedzialności za poznański czerwiec 1956 », *Przełomowy rok 1956*, Poznań, Wydawnictwo poznańskie, 1998, p. 122-124.
- Bazin, Jean (dir.), « Actualités du contemporain », Numéro spécial de *Le genre humain*, n° 35, Paris, Seuil, 2000.
- Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, New York, Routledge, [1996] 2006.
- Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.
- Carmigiani, Sandra, *Mémoires déchainées autour du Morne. Esclavage, créolité et patrimoine à l'île Maurice*, Université de Lausanne, 2011.
- Chateaubriand, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Librairie générale d'édition, 1973.
- Cleland, Scott et Ira Brodsky, *Search and Destroy: Why you can't trust Google Inc*, New York, Telescope, 2011.
- Dabertowa, Eugenia Renia et Marek Lenartowski, *Pomnik poznańskiego czerwca 1956*, Poznań, Komisja Zakładowa NSZZ « Solidarnosc » H. Ciegelski – Poznań S.A, 1996.
- Drozdowski, Rafał et Marek Ziolkowski, « Poznański Czerwiec w pamięci Polaków », *Poznański czerwiec '56. Sens pamięci*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006, p. 39.
- Ducrot, Oswald, « Pourquoi la synchronie ? », dans Jean Bazin (dir.), *Actualités du contemporain. Le genre humain*, n° 35, 2000, p. 147-160.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV.
- Goldberg, Roselee, *Performance Art from the Futurism to the Present*, Londres, Thames & Hudson, [1988] 2001.
- Hartog, François, « Le témoin et l'historien », *Gradhiva*, n° 27, 2000, p. 1-14.
- Jewsiewicki Koss, Bogumil, Flory-Kante Mbuyamba et Marie Danielle Mwadi wa Ngombu, « Du témoignage à l'histoire, des victimes aux martyrs : la naissance de la démocratie à Kinshasa », *Cahiers d'études africaines*, n° 137, 1995, p. 209-237.
- Jewsiewicki Koss, Bogumil, Flory-Kante Mbuyamba et Marie Danielle Mwadi wa Ngombu, « The Identity of Memory and the Memory of Identity », *Social Identities*, vol.2, 1995, p. 227-261.
- Jewsiewicki Koss, Bogumil, Flory-Kante Mbuyamba et Marie Danielle Mwadi wa Ngombu, « Pour un pluralisme épistémologique en sciences sociales ; à partir de quelques expériences de recherche sur l'Afrique centrale », *Annales. Histoire. Sciences sociales*, vol. 56, n° 3, 2001, p. 625-642.
- Jewsiewicki Koss, Bogumil et Vincent Auzas, *Traumatisme collectif pour patrimoine : regards sur un mouvement transnational*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

- Ladorski, Henryk, *Niepokonani '56 Poznań*, Poznań, Pallotinum, 1992.
- Levy, Stephen, *In the Plex : How Google Thinks, Works, and Shapes Our Lives*, New York, Simon and Schuster, 2011.
- Machcewicz, Pawel, « Miejsce Poznanskiego Czerwca w historii Polski i Europy Srodkowo-Wschodniej », dans *Poznanski czerwiec '56. Sens pamieci*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.
- Marks, Lawrence E., *The Unity of the Senses : Interrelation among the modalities*, New York, Academic Press, 1978.
- Mondzain, Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.
- Nivat, Georges, « La roue de l'histoire : Alexandre Soljenitsyne », *Le Débat*, n° 165, 2011, p. 173-194.
- Nora, Pierre, « Histoire et roman : où passent les frontières », *Le Débat*, n° 165, 2011, p. 6-12.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Mémoire, histoire, oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Searl, John, *Making the Social World*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Skorzynska, Izabela, *Widowska przeszlosci. Alternatywne polityki pamieci 1989-2009* [Les spectacles du passé], Poznań, Instytut Historii AUM, 2010.
- Vaidhyanathan, Siva, *The Googlization of Everything*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- « When devils strike », *The Economist*, 3 juillet 2011, p.81 (compte rendu du livre de David Tuskett, *Minding Markets. An Emotional Finance View of Financial Instability*, New York, Palgrave Macmillan, 2011).
- Wolf, Alexandra, « The Big Chill », *Bloomberg Businessweek*, 11-17 juillet 2011, p. 90.
- Zubrzycki, Geneviève, « History and the National Sensorium : Making Sense of Polish Mythology », *Qual Sociol*, n° 34, 2011, p. 21-57.

