

POSSIBLES

VOLUME 42. NUMÉRO 1. PRINTEMPS 2018

**Musique et arts
pour résister à la déshumanisation**

POSSIBLES

DÉPARTEMENT DE SCIENCE POLITIQUE,
Dominique Caouette, Pav. Lionel Groulx, Université de Montréal C.P. 6128,
Succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3J7
SITE INTERNET : www.redtac.org/possibles

RESPONSABLE DU NUMÉRO : Anatoly Orlovsky

COMITÉ DE RÉDACTION : Yves Marie Abraham, Anna Agueb-Porterie, Christine Archambault, Grégoire Autin, Stéfanie Bergeron, Dominique Caouette, Camille Caron Belzile, Régis Coursin, Gabriel Gagnon, Nadine Jammal, Maud Emmanuelle Labesse, Roseline Lambert, Eve Marie Langevin, Claire Lengaigne, Anatoly Orlovsky, Jean-Claude Roc, Maïka Sondarjee, Geneviève Talbot, André Thibault et Maxime Thibault-Vézina

COORDINATION : Dominique Caouette

RESPONSABLE DE LA SECTION POÉSIE/CRÉATION : Eve Marie Langevin

RESPONSABLE DE LA SECTION DOCUMENTS : Régis Coursin

RESPONSABLE DE LA PRODUCTION : Maïka Sondarjee

CONCEPTION GRAPHIQUE : François Fortin

CORRECTION, RÉVISION et TRADUCTION : Christine Archambault, Charles Caouette, Dominique Caouette, Régis Coursin, Gabriel Gagnon, Eve Marie Langevin, Janie Lavoie, Marie-Nicole L'Heureux, Maya Nazaruk, Anatoly Orlovsky et Yves Rochon

MEMBRES FONDATEURS : Gabriel Gagnon, Roland Giguère, Gérald Godin, Gilles Hénault, Gaston Miron, Marcel Rioux

La revue POSSIBLES est membre de la SODEP et ses articles sont répertoriés dans Repères.
Les textes présentés à la revue ne sont pas retournés.

IMPRESSION : Le Cafus du livre

Ce numéro : 15\$ La revue ne perçoit pas la TPS ni la TVQ.
DÉPÔT LÉGAL Bibliothèque nationale du Québec : D775 027
DÉPÔT LÉGAL Bibliothèque nationale du Canada : ISSN : 0707-7139

© 2018 Revue POSSIBLES, Montréal

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial : Musique, l'art d'exister.....	8
Anatoly Orlovsky	

SECTION I Essais et interludes poétiques

Partie 1 - Tout transcender

La vallée de l'Arieseni.....	14
Yves Vaillancourt	
Musique, mystique et utopie.....	15
Yves Vaillancourt	
Le ruisseau englouti.....	22
Vincent Lauzon	
Lento furioso.....	23
Anatoly Orlovsky	

Partie 2 - Passion / Tradition

si loin si proche ...

Jaubert, Stravinsky, Honegger : un débat personnaliste sur la musique, entre communion et rigueur.....	26
Christian Roy	
Notes disgressives sur la rhapsodie.....	40
Lomomba Emongo	
Chante-moi, rhapsode.....	54
Melania Rusu Caragioiu	

Siècle XX(I)

Grandeur et décadence de la vedette rock.....	57
Jeremy Eliosoff	
Sonata de profundis.....	67
Vicki Laforce	

Partie 3 - Résiste!

La musique populaire d'Algérie : une esquisse anthropologique.....75
Maya Nazaruk

Chant possible.....80
Pierre-Louis Quenneville

Culture, pouvoir et résistance : réflexions sur les idées d'Amilcar Cabral83
Firoze Manji

Musiques rebelles à l'ère de Trump et Trudeau : passer de la culture de résistance à la culture révolutionnaire.....105
Marie Boti et Malcolm Guy

Rituel mnémorique.....122
Vicki Laforce

Déplacés / Mal placés : le « making-of » d'un album d'activiste...123
Norman Nawrocki

Partie 4 - Tu transmettras ce qui vibre

Le concert « Souffles » : du doute à l'affirmation.....134
André Pappathomas

Le Grand Vibrato.....150
Stève Michelin

Totem.....152
Danielle Lauzon

Philomène.....154
Pierre-Louis Quenneville

Partie 5 - Formes-et-forges

À la recherche d'une écologie de la musique.....158
John Luther Adams

**Néologismes et musique contemporaine : l'« environnement sonore »
et les nouvelles méthodes de traitement du son.....**173
Mathias Adamkiewicz

Diptyque sons-mots-sons : essai d'expressionnisme conceptuel..185
Anatoly Orlovsky

Rencontre avec Ludwig VB.....195
Michèle Houle

Muse et Rhapsode.....197
Stève Michelin

Partie 6 - Ensemble --> interartiel

De visu : peinture et musique

Twin Tower Blues – peindre le 11 septembre, le volet musical....202
André Seleanu

**Réflexions sur les liens et les similitudes entre la peinture et la
musique**205
Hélène Goulet

Con logos : musique et littérature

Limpide dans l'insistance du mystère.....211
Jean Yves Métellus

**Le labyrinthe comme poème dans « (Intervalle ouvert) » de Irina-
Roxana Georgescu**212
Kamal Benkirane

**Tableaux d'une surexposition
(écrire Moussorgski : un laboratoire musico-littéraire).....**220
Claudine Vézina

SECTION II Documents

Un instantané fulgurant. Nadar, ou l'objectivité voyageuse.....247
Régis Coursin

Le droit, les droits et la démocratie : quelle résonance dans les régimes chinois et cubain?.....259
Laurence Guénette

Un autre monde : le Forum social en 2002, 2016 et 2018

Têtes 2015-2017.....276
Gabrièle Fontana

Un autre monde est nécessaire. Ensemble, il devient possible. Retour à un temps d'activisme des gauches.....278
André Seleanu

Forum Social Mondial de Montréal. Petite histoire d'un grand rêve...299
Carminda Maclorin

Réflexions initiales sur le FSM : Préparation et Perceptions.....302
Catherine Caron

Le Forum Social Mondial de Salvador et le mouvement altermondialiste.....309
Raphaël Canet

SECTION III Poésie/Création

Liminaire. Les correspondances.....319
Eve Marie Langevin

Harmonie et cadavre exquis.....338
Eve Marie Langevin et Melania Rusu Caragioiu

Sphère musicale.....340
Pierre Marcel Montmory

Dernier instant de calme.....345
Nikolai Kupriakov

Dièse Me2 = 1 bémol.....	346
Josée Lepage	
Émouvoir... Étonner... Émanciper. Mes musiques.....	348
Gabriel Gagnon	
Et c'était comme si tout recommençait	351
Gil Léveillé	
Vibrations d'après Chostakovitch.....	354
Michèle Houle	
Vibre à contre-jour – feu blanc.....	356
Anatoly Orlovsky	
Sur un air de rature.....	363
Ghislaine Pesant	
L'espoir.....	366
Emmanuelle Grosjean	
Petite musique de nuit.....	367
Pascale Cormier	
Je prends refuge.....	374
Jacinthe Laforte	
Mon seigneur, aide-nous, débarrasse-nous de toute cette pourriture.....	375
Nikolaï Kupriakov	
Hommage à Leonard Cohen.....	376
Stéphanie Brosseau	
Le chanteur du silence (extraits).....	378
Julos Beaucarne	

Editorial**Musique, l'art d'exister**

Par Anatoly Orlovsky

La beauté sans guillemets - hautes lumières, hautes altitudes tonales et ce cristal dur comme le « dur devoir de durer » cher à Alain le philosophe, aux résistants-que-nous-sommes-jetés-dans-le-monde. Nœud d'espérances liées, universelles-intimes, même enfouies - ce don de beauté que l'humanité, intrinsèquement et malgré tout prométhéenne, n'a de cesse de s'offrir, c'est « un baiser au monde entier », celui de Schiller dans « l'Ode à la Joie », celle qui embrase la symphonie ultime de Beethoven.

Or, sommes-nous désireux d'être toutes et tous ainsi étreints, rendus à cette lumière qui fond cimes et racines en une essence irréductible aux mots, qu'ils soient brefs ou prolixes, dithyrambiques, analytiques, profonds ou désinvoltes ?

Ce résidu de l'ineffable rend l'art si difficile à justifier aux techno-décideurs veillant à répartir (ou prendre) ce qui est incontournable, tangible et limité par les faits/fiats du monde. La musique, possiblement le plus abstrait ou ineffable des arts, n'étant ancrée ni dans les mots fonctionnels-opérants (la poésie, elle, ne compte pas dans ces calculs, ne sachant pas bien compter), ni dans la manifeste matière que l'art visuel travaille même quand il la transcende - la musique, dis-je, de par ce surcroît d'abstraction inhérente, peine d'autant plus à se frayer un chemin vers une quelconque stable « place au soleil » du monde diurne et commun - en témoigne éloquentement l'état toujours plus lamentable de l'éducation musicale dans nos écoles et celles de maints autres pays dits fort développés.

Alors le sol s'effrite et croît le désert, avant tout intérieur et au for de chacun, comme le vit Nietzsche avec une sidérante clarté. L'humain se déshumanise, déshumanise autrui et le monde, se disperse et se fragilise toujours plus face au monde qui, déshumanisé par nous, l'hyper-tribu d'humains, nous déshumanise tous en retour.

Et entretemps, les oasis se font refuser leur eau vitale.

Or, nous sommes toutes et tous des êtres esthétiques autant que moraux-charnels, nous avons tous soif de beauté - certes les enfants, qui se plaisent souvent même à « chanter de l'atonal » quand on leur en donne l'occasion, mais plus encore, trouve-t-on une femme, un homme, soit-il le plus endurci des bureaucrates, soit-elle une itinérante réfugiée en quête de survie d'heure en heure, qui n'ait jamais été touché, ému, soigné par une chanson ou une histoire contée, voire un bibelot qui réjouit l'œil?

S'impose, pourtant, un interventionnisme démocratique pour que l'individu seul et la société puissent vivre dans la culture en se formant à donner forme et permanence aux éclairs rares, aux rencontres intermittentes avec la beauté. Pour que celle-ci, au-delà d'une prise fragile sur l'étant (en termes heideggériens), s'y incruste afin d'organiser son accession à l'état d'Être plénier et d'irriguer les oasis d'authenticité où cet Être puisse croire au lieu, sur les lieux mêmes du désert qui, au contraire, réduit tant que se peut l'Être de l'humain à l'étant submergé - à l'état de « machine de viande », pour citer la trilogie dystopique « Glace » du romancier V. Sorokine.

Concrètement, sans une éducation artistique soutenue, sans une culture prise et scrutée en profondeur par les médias, nous serons impuissants à nous doter de cette solidarité vibratoire susceptible de nous accorder avec la beauté hors guillemets et sans mollesse aucune - hautes lumières, hautes altitudes tonales, mais non moins dur ce cristal dont l'intemporelle stabilité-pureté en fait non pas une arme, exactement, mais un instrument de résistance à la déshumanisation quel que soit l'objectif ou la focale qui la vise - existentielle, spirituelle, sociopolitique, économique ou psychologique.

Faisons feu de tout bois, certes - la musique authentiquement humaine est ainsi souvent une musique enracinée, populaire mais libre des conversions-en-métastase opérées par l'industrie qui réifie la culture ou en synthétise des simulacres indigestes mais prêts-à-consommer,

raffinés et conçus pour les profits-via-accoutumance à l'instar de l'opium que l'empire commercial britannique a jadis imposé aux Chinois. Nonobstant la cocaïne musicale massivement mise en boîte par les entités hyper-mercantiles, célébrons les authentiques chants de résistance, d'affirmation de soi – cristal dur comme ce « dur devoir de durer » cher à Alain le philosophe, aussi dur même que l'oppression quasi fatale des peu nantis. « Tant que les gens en ont la force, ils travaillent. Et même ils chantent. Envers et contre tout. » Ainsi s'exprime le poète polonais Edward Stachura dans son journal (« Me résigner au monde », 1979), écrit envers et contre ses propres tourments si graves qu'il mit fin à ses jours quelques mois plus tard. Tourments exacerbés, d'ailleurs, par sa forte allergie aux simulacres culturels machinés en masse, même pour les masses de la Pologne encore communiste : « D'innombrables clinquants, souvent vulgaires, dispersent notre vue. L'abus des mots disperse notre ouïe. On invente des distractions de plus en plus dénaturées. »

Faisons feu, donc, de tout bois écologiquement pur, sans jamais se refuser ces nobles essences « classiques » – « haute » culture, musique classique d'hier et aujourd'hui, aussi certes de demain. Pas pour « le peuple » ? Si, tout à fait, n'en déplaît aux gardiens fieffés de ces trésors – encore l'apanage exclusif, ou peu s'en faut, des classes aisées – trésors dont la mise en commun reste une pratique émancipatoire de tout premier ordre, car apte à démocratiser l'accès non pas au pain, ni aux jeux, mais à des élixirs qui revigorent tellement l'âme que certains jeux et brioches en deviennent moins nécessaires, ce qui conduit souvent à l'évaporation de miasmes déshumanisants, qu'ils soient endogènes ou s'infiltrant du dehors. Et pour se maintenir dans cet état de grâce humaine, dans ce que l'humain a de plus lumineux, l'envie s'affirme de résister dignement aux nuits-et-jours indignes, à ce qui entrave la liberté d'être libre en soi et vis-à-vis les réductions multiples de l'Être-inscrit-en-l'homme au « dernier homme » de Nietzsche si fatalement « humain trop-humain ». Telle est la charge prométhéenne et révolutionnaire de ce « baiser au monde entier » que Schiller et Beethoven donnèrent aux descendants d'Adam, fussent-ils hommes du 20^e siècle ou femmes du 33^e.

En clair, nous plaidons pour une éducation musicale et artistique qui commencerait à l'âge où les enfants ont toute leur curiosité et ouverture native au neuf et sensible, une éducation qui se poursuivrait, aidant l'élève à cultiver ces grandes essences malgré toutes les pressions tribales, socioéconomiques, intimes ou familiales. Une éducation somme toute permanente, qui inculquerait aussi les plus grisantes et résistantes d'entre ces « mélodieuses antitoxines » qu'évoque le grand poète Paul Celan (« *Es sind schon die Kabel gelegt* », 1968, trad. de Jean-Pierre Lefebvre ici et ci-dessous). Et qui sont affublées régulièrement des termes « classique » ou « haute culture ». Or, maints innovateurs de cette culture au 20^e siècle, épris du modernisme émancipatoire, se firent « porteurs de la bonne nouvelle » auprès des masses, y compris prolétaires : le projet Bauhaus fut animé de cet esprit, autant que ces compositeurs de l'entre-deux-guerres qui ont écrit des oratorios socialistes résolument atonaux ou sériels, mais destinés à être chantés jusque dans les usines. Ces idéaux ont survécu à l'hécatombe de 39-45, furent adoptés ensuite par nombre de visionnaires de l'après-guerre, tel Luigi Nono, compositeur illustre de l'avant-garde dans les années 50-60, qui fit exécuter sa *Fabbrica illuminata* dans les réelles fabriques de l'Italie du Nord, devant des travailleurs et travailleuses. Aujourd'hui même, vivent des compositeurs comme John Luther Adams (auteur d'un article traduit pour ce numéro), écologiste actif et créateur de musiques, d'espaces d'écoute, ainsi que de performances, souvent en plein air, conçues pour être accessibles au plus grand nombre et pour allier indissociablement une envoûtante beauté plastique à l'éthique de souci et de responsabilité pour la totalité de ce qui vit sur Terre.

Afin de garder ce feu sacré dans l'espace commun, les médias ont déjà assumé leur vraie mission prométhéenne. Les moins jeunes d'entre nous sont en mesure d'apprécier ce que Radio-Canada, par exemple, leur a donné sur le plan de l'enrichissement, voire de l'émancipation par la culture. Hélas, nous pouvons à cette heure témoigner, tous âges confondus ou presque, de l'émasculatation extrême de nos radios publiques ou, par exemple, des pages culturelles dans les journaux – toutes ces sources jadis exceptionnelles de par leur qualité sans compromis jumelée à une accessibilité quasi universelle (n'est-il pas plus simple pour l'auditeur commun d'allumer la radio ou d'acheter

un journal à prix modique, voire de le lire dans une bibliothèque, que de rechercher dans le cyberspace des contenus plutôt fragmentés et décontextualisés?).

Nous appelons donc la société civile à contrer l'érosion de l'accès commun à la culture, érosion tributaire, en général, de politiques néolibérales fort déshumanisantes. Exerçons nos pouvoirs démocratiques pour susciter la réhabilitation publique de la culture, de ses moyens de propagation autant éducatifs que médiatiques. Veillons à ce que cette valorisation de principe donne lieu à des investissements si cruellement manquants.

Par-dessus tout, il nous incombe de nous imprégner nous-mêmes de la musique, de l'art qui n'est, au fond, que l'art d'exister – libres de ce qui nous déshumanise en réduisant à un étant-corvéable-jeté-dans-le-monde cet Être-vibratoire-nœud-solidaire-du-monde que nous sommes toutes et tous, au moins en puissance, sinon ici et maintenant – par la puissance de notre inaliénable humanité. Musique, l'art d'exister, uni en dimensions existentielle et pan-rythmique aux autres arts ainsi qu'à la culture en soi – assimilons l'urgence de ces propos et l'évidence ainsi ancrée dans le tout-humain universel-intime, cimes et racines fondues. Urgence (anti-transhumaniste, d'ailleurs) – comme écrivait Celan dans son recueil *Partie de neige* (« *Schneepart* », 1971), il est question de

*Sauvetage de tout
dégluti d'eaux usées
[...] Cor-
respondance.*

*Chœurs euphorisés
au ralenti
de sauriens d'avenir cérébrés
chauffant un cœur d'origine.*

SECTION I
Essais et interludes poétiques

Partie 1
Tout transcender

La vallée de l'Arieseni

Par Yves Vaillancourt



Photographie argentique sur papier artisanal, 2005

Musique, mystique et utopie

Par Yves Vaillancourt

Le lien entre la musique et l'extase s'établit intuitivement. La danse, la fête, le concert, l'écoute solitaire - autant d'occasions permettant aux hommes de vivre ces expériences rares, mais communes aussi, d'être transportés, enivrés, enthousiasmés, bref de sortir d'eux-mêmes, de leur bon sens et de leurs assises habituelles, et d'anticiper un monde neuf fait d'unité, de réconciliation et de plénitude.

La philosophie de la musique contemporaine est souvent marquée par les affects désenchantés qu'on associe aujourd'hui au postmodernisme. Soit ce qui est bon était bien avant et ne reviendra plus, comme chez Theodor Adorno, soit ce qui est bon est à peine actualisé et n'existe qu'en mode du potentiel avenir, comme chez le marxiste Ernst Bloch.

Mais pour ces deux philosophes, l'Utopie est l'espérance d'une coïncidence de soi avec le monde, une sorte de participation à celui-ci qui soit de l'ordre de la plénitude. C'est aussi comme les retrouvailles de soi avec soi, c'est-à-dire de connexion intime entre les parties fragmentées de notre être, par exemple au sens jungien du Soi, qui serait l'accession, créative, à la lumière de la conscience des contenus cachés dans l'ombre de l'inconscient. Adorno a tenté de cerner l'Utopie portée par la musique, notamment celle de Mahler, et Bloch a fait de même pour celle de Beethoven.

Ce que dit Adorno de l'Utopie restée présente dans la musique de Mahler est que, d'une manière un peu énigmatique, le compositeur a tiré son idée de l'Utopie de l'enfance. Celle-ci serait comme le secret de chacun. Comme il s'agit d'un « secret », il serait téméraire de prétendre en déceler le contenu. Il me semble que l'esprit des analyses d'Adorno mène à l'idée d'une présence entière au monde et d'unité euphorique avec celui-ci. Mais celle-ci n'existerait chez l'adulte et le musicien qu'à titre de réminiscence d'un univers auquel l'on a dû dire

adieu. Quiconque a écouté Kathleen Ferrier au soir de sa vie interpréter *Abschied* (l'Adieu) du Chant de la Terre comprend de quoi il s'agit.

Cette métaphysique de l'absence et de l'adieu que nous trouvons dans les analyses d'Adorno au sujet de Mahler contraste avec celle d'Ernst Bloch, l'auteur de *Traces*. Dans un ouvrage où la musique occupe une place centrale, *L'esprit de l'utopie* (1923), Bloch remplace la disparition de ce qui à quoi nous disons adieu par le pressentiment de ce qui vient. La coïncidence entre cet être-à-venir et l'être-là de l'existant est annoncée. C'est pourquoi si l'existence peut être décrite comme vide ou manque l'essentiel, elle est aussi un chemin vers ce qui nous est le plus intime, dont nous percevons les traces. Prenons ce fantastique passage :

Nous allons dans la forêt; nous sommes, nous pourrions être ce que rêve la forêt. L'être de ces mousses nous échappe; nous nous tenons trop près de ce cheminement fantomatique qu'est le cheminement intérieur.

Ce « cheminement fantomatique » me fait penser à l'errance heideggérienne. Une sorte de bas niveau de conscience tout préoccupé par ces « petites choses » du quotidien et qui nous empêche d'être présent aux choses et de communier avec ce qu'Heidegger appelait le mystère. Mais il y aussi une sourde présence à soi, toute emplie des petits bruits de celui qui fouille dans ses affaires, car il se cherche lui-même. *Traces* d'Ernst Bloch débute avec la proposition que nous ne coïncidons pas avec nous-mêmes.

L'esprit utopique que Bloch perçoit dans la musique se rapporte moins à une sorte de parousie, d'extase océanique, où l'on fait un avec le monde, qu'à une retrouvaille avec soi-même, où la conscience de soi aurait bâti sa propre demeure. C'est en ce sens que Bloch se refuse à un schéma d'explication historique de la musique, schéma qu'il appelle « extérieur », afin de mieux retrouver ce dialogue que les grandes œuvres entretiennent avec la subjectivité des génies musicaux. Bloch utilise ici un fascinant paradigme platonicien, qu'on pourrait appeler le primat de l'œil, ayant permis à la mystique ancienne de constituer des réalités toutes faites, soumises au regard et à la contemplation. Le soleil et la

lumière seraient ce genre de réalités élevées par la métaphysique. La Jérusalem céleste et l'Agneau de dieu seraient d'autres exemples. Mais à l'ouïe n'a pas été attribuée la même dignité métaphysique qu'à la vue, et cela malgré qu'il s'agisse du premier de nos sens à se différencier dans la vie intra-utérine⁽¹⁾. Évoquant la fameuse musique des sphères de Pythagore, qui n'était audible qu'au terme d'une mystérieuse et légendaire initiation, Bloch, jouant ici sur le sens initiatique du mot lumière, dit : « La planète qui nous renvoie cette lumière n'a pas encore effectué une rotation suffisante pour que son autre face, encore cachée pour nous comme pour elle-même, puisse se reconnaître ».

Cette « face de la planète qui reste cachée pour nous comme pour elle-même » semble nous transporter dans la théologie mystique, celle du *deus absconditus*. Bloch dramatise ici l'aliénation d'un homme qui serait étranger au monde et délaissé par ce dieu caché. Le son, issu de nous-mêmes, énonce sans que rien ne lui corresponde au dehors. La musique serait l'art d'une utopie de l'intérieur. L'un des arguments de Bloch est que la musique dépasse le monde extérieur avec une telle ampleur qu'elle rend impossible toute confirmation empirique. Le symbole qu'exprime la musique ne peut être contemplé dans le monde tel qu'il nous est donné. Bloch a une très jolie phrase : « La porte de service d'une contemplation pure du symbole a sauté ». Je suppose que par « porte de service » Bloch veut dire les systèmes métaphysiques et théologiques hérités.

Ernst Bloch et Theodor Adorno ont marqué chacun à leur façon la frontière inaccessible et ineffable de cette expérience utopique de participation au monde. Sans doute que pour eux, la vie contemporaine est par trop inauthentique ou aliénée pour laisser se dévoiler et s'accomplir pareille plénitude. Comme le dit Bloch, ce ne peut être qu'une utopie de l'intérieur. Le monde inauthentique de la bourgeoisie, celui réifié du mode de production capitaliste, n'ouvrent aucune médiation vers l'expérience de ce tout Autre qu'est l'Un.

Quelle part d'inachèvement alimenterait le décollage du mysticisme que nous tentons de cerner ? Comment la tristesse de la séparation pourrait générer, non pas l'ivresse, mais disons, quand même, cette puissance du sentiment d'unité ?

*

Dans son court et bel ouvrage *Les larmes musicales*, Aliocha Lasowski cite Lévi-Strauss affirmant que toute tentative de comprendre la musique doit tenir compte des émotions profondes ressenties, celles qui font couler les larmes.

Les pleurs de la musique nous délivrent, disait Jankélévitch. Dans son très bel essai *L'éloquence des larmes*, le chanteur et historien de l'art Jean-Loup Chauvet affirme que : « Jamais notre corps n'est aussi lourd ni notre âme aussi légère que lorsque nous pleurons ». S'ajoute cette belle image : « Les larmes viennent de la terre et jaillissent vers le ciel ». Nous nous retrouvons sous le sceau des pages sublimes de Simone Weil dans *La pesanteur et la grâce*.

L'astrologue Philippe Lavenne a saisi avec une acuité extraordinaire la profondeur et l'immensité du génie musical de J.S. Bach, rapporté au thème de la participation mystique et des larmes. Reprenant une métaphysique platonicienne, l'auteur essaie de voir par quels arcanes cette musique nous fait pénétrer dans un monde supra-humain. Le vieux paradigme de « monde supra-humain » est ici convoqué pour exprimer la paix et la beauté, des valeurs qui n'existent en notre bas monde que de manière corrompue. La musique de Bach délivre des soucis terrestres, dit-il. L'auteur analyse les *Cantates* et les *Passions* avec la compétence d'un musicologue. Il attribue à Bach une « très haute intelligence intuitive » nous ouvrant « les portes de l'éternité ». En passant, il y aurait ici un beau travail d'interrogation sur l'existence d'un possible parallèle philosophique avec la science intuitive de Spinoza, celle qui, à la fin de l'Éthique, doit mener à une vision élargie de soi, des autres et du monde. « Nous sentons et nous expérimentons que nous sommes éternels », dit le philosophe. Pour ma part, le passage de l'étude de Lavenne qui m'a particulièrement frappé est celui où il cite la seconde épouse de Bach, Anna Magdalena, qui était musicienne comme nous le savons. Les termes utilisés par Anna Magdalena pour décrire ce qu'elle a ressenti à l'écoute de la *Messe en si mineur* font l'économie de concepts philosophiques tels le « supra-humain » ou de termes à connotations religieuses comme « éternité ». J'évite moi aussi ces termes. Voici ce qu'elle dit :

« Je me suis sentie noyée, comme si l'océan m'avait engloutie. »

La noyade est une suffocation, une perte d'oxygène. Était-ce une sorte de *memento mori* qu'a expérimenté Anna Magdalena ? Ou plutôt, comme je le pense, une abolition de la différenciation entre soi et le monde, un indescriptible sentiment d'unité au sein d'un Tout englobant ?

À quel moment de la *Messe en si mineur* Anna s'est-elle sentie noyée et engloutie ? Peut-être durant une bonne partie de l'œuvre et longtemps après son écoute, qui sait ? En ce qui me concerne, j'ai été saisi par la montée de *Gratias agimus tibi*. Les voix s'élèvent comme par paliers; bien que le texte en latin ne m'ait certainement pas été compréhensible sur le coup, l'expression musicale est celle d'une absolution en ce qu'il y a de plus haut. En Dieu. La douleur que j'éprouvais a été transcendée. J'ai été physiquement et moralement surélevé par contact avec quelque chose de plus haut que moi, ou plutôt, puisque cette distinction m'a semblé abolie, ma peine a été dissoute par fusion avec une totalité. Il ne s'agissait pas d'une peine pour moi-même, mais pour autrui. C'est la sollicitude qui m'a ouvert à l'élévation. Par chance, nous sommes égoïstes. Sinon nous serions toujours des mystiques.

La musique de Bach jouit d'une immense considération en tant que moyen privilégié de l'expérience spirituelle. Toute pénétrée de christianisme, et peut-être même, selon certains, de savoirs ésotériques provenant de la Rose-Croix, elle a suscité un grand nombre de spéculations, dont celle sur la symbolique des nombres⁽²⁾. Des musicologues mâtinés d'ésotérisme se sont essayés à la démonstration – dont il nous est impossible de juger la valeur scientifique – de « nombres Bach » récurrents dans l'œuvre du musicien. Ces nombres seraient non seulement ceux du nom de Bach, obtenus à l'aide du procédé kabbalistique de la gématrie, mais aussi celui du Rose-Croix Christian Rosenkreutz, sa date de naissance et celle de sa mort. La date de la mort de Bach serait aussi l'un de ces nombres, ce qui impliquerait que, grâce à ce savoir ésotérique, Bach aurait connu, deux décennies à l'avance, le jour de sa propre mort. Bach aurait ainsi atteint un niveau de conscience plus élevé et, le nombre étant l'expression de vibrations produites par des forces émanant d'une source cosmique originelle, la musique de Bach ouvrirait plus

qu'aucune autre à l'expérience spirituelle dont nous traitons dans cette étude. Nous retrouvons Pythagore et la perception illuminatrice de la « musique des sphères ».

Une histoire de la musique occidentale pourrait être écrite autour de cet ordre caché qu'est le nombre. Comme l'idée platonicienne, il est accessible à l'esprit, sans pour autant être perçu par l'auditeur, qui reste captif des ondes enchanteresses. Pour ma part, et je crois bien que je me tiendrai sur cette frontière, ce qui relève de l'expérience mystique ne m'est compréhensible que grâce aux apports sensibles de la vie humaine et du monde des éléments. La musique révèle et magnifie l'apport sensible. Le rôle du nombre ne m'est pas intelligible. Pas plus d'ailleurs que la méthode *more geometrico* de Spinoza.

J'évitais donc de rapporter mon expérience associée à la musique de Bach à des notions métaphysiques comme « éternité » ou « immortalité ». Je n'ai pas éprouvé le sentiment de l'éternité ni de l'immortalité. Mais je me reconnais dans ce que décrit Anna Magdalena : être élevé et englouti à la fois dans une totalité non indifférente où la sollicitude, l'amour et l'absolution tiennent leur part. Il me semble que c'est dans de tels affects que réside la dimension mystique et utopique de la musique.

Écrivain, photographe, écologiste engagé et professeur de philosophie au Collège Ahuntsic de Montréal, Yves Vaillancourt, diplômé de l'Université Paris-Sorbonne en philosophie, élève de Cornelius Castoriadis et de Robert Misrahi, a publié récemment un essai marquant sur le cinéma de Krzysztof Kieslowski, *Jeux Interdits*, PUL, 2016. Ce livre comporte un chapitre sur la musique de Z. Preisner et son rapport au sacré, sujet proche de celui de la présente étude. La musique est également au cœur de son roman *Mon Nord magnétique*, Québec Amériques, 2009, dont le personnage Evgeni lui a été inspiré par le compositeur Anatoly Orlovsky. Yves prépare actuellement un essai sur la musique et le sentiment océanique.

Notes

(1) Voir la passionnante enquête de Peter Sloterdijk dans *Bulles* au sujet des méthodes thérapeutiques du Dr Alfred De Tomatis, basées sur la réécoute de la voix maternelle.

(2) Kees Van Houten et Marinus Kasbergen (1992), *Bach et le Nombre*, Mardaga, 295 p. Selon nos auteurs, l'art musical du haut Moyen Âge distinguait une *musica instrumentalis* et une *musica humana* pouvant s'élever, structure numérique aidant, à une *musica mundana* et devenant ainsi une représentation symbolique de la création divine. La thèse des deux auteurs est étayée sur deux cents pages d'analyses combinant musicologie et géométrie.

Références

Bloch, Ersnt. 1977. « *L'esprit de l'utopie* ». Paris: Gallimard.

Bloch, Ersnt. 1968. « *Traces* ». Paris: Gallimard.

Charvet, Jean-Loup. 2000. « *L'éloquence des larmes* ». Paris: Desclée de Brouwer.

Jankelevitch, Vladimir. 1983. « *La musique et l'ineffable* ». Paris: Seuil.

Lasowski, Aliocha Wald. 2012. « *Les larmes musicales* ». Paris: WB&Co.

Lavenne, Philippe. 1985. « *Thème astrologique de J.S. Bach* », *L'Astrologue* N° 71. Paris: Éditions Traditionnelles.

Van Houten, Kees et Marinus Kasbergen. 1992. « *Bach et le nombre* ». Liège: Mardaga.

Le ruisseau englouti

Par Vincent Lauzon

Je la porte en mon sein depuis le premier jour,
Mélopée onirique au fond de mon sommeil,
Qui la nuit me taraude et m'échappe à l'éveil,
Me laissant haletant, vibrant, épaissi, gourde.

Et j'attends, avalé, là où s'ancre la tour
Qui chante, oscille, bat, cathédrale aux oreilles
(Là, ni soir ni matin, ni lune ni soleil)
Les registres profonds de ce deuxième jour.

L'esprit descend vers nous — les bouches cuivrées s'ouvrent —
L'esprit en jaillissant d'un linceul d'eau se couvre.
Voix divine, elle est née que déjà elle meurt.

Je les vois s'échapper, ces longs rubans de sphères.
Leur musique, Ô mon Dieu, je l'entends et je pleure.
Je l'entends, Ô Seigneur, le ruisseau sous la mer !

Vincent Lauzon est un dilettante qui écrit, versifie, traduit et compose. Il a été publié en français et en anglais, et son premier livre pour enfants, paru il y a vraiment très longtemps, en 1987, a été en nomination pour le Prix du Gouverneur Général. Il n'a pas gagné. Vincent Lauzon vit à Laval.

Références (à écouter)

Récitation du poème par l'auteur, musique pour orgue composée et exécutée par Joel Peters et Adrian Foster, dans le cadre du concert « Musique pour l'hydroörganon », présenté par le collectif Earth World le 9 février 2018 à l'église luthérienne Saint-Jean de Montréal. En ligne: <https://youtu.be/mP78HK32wTQ>

Entretien sur la « Musique pour l'hydroörganon » avec les compositeurs Joel Peters et Adrian Foster (trame sonore : extraits de l'œuvre), en anglais. En ligne: <https://youtu.be/1hIPss4v4Og>

Lento furioso

Par Anatoly Orlovsky



2017. Photographie numérique, 61 x 50 cm

Les seuils. Voilés.

Et ces voix qui poétisent, au deuxième acte, tout le sang leste claironnant. Acte où la pierre, son pour-soi plénier, cède à l'écume. Se décante.

Éclats des simulacres d'un ciel ...

Au reste, « il n'y a pas de sens [...], qu'un déroulement » et « ce qui foudroie » si « tendrement » ⁽¹⁾.

« wound opened onto sound » « où la syntaxe est respiratoire » « our hands like water getting into everything » « ici is hue is magnitude is screen » « méditation brûlante qui désentrave » « is grievous, is grievous, is grievous » « plus luxuriant, panique » « crystalline and severing » « sensitif extrême » « coups de sonde » ... « [and] as much silence as the water can hold » ⁽²⁾

Cristal, ligne agonique
 d'écume-pierre, temps des
 nettetés ardentes
 à tant forer en mer de toi ...
*(ce pâle salut par
 l'impureté
 terrestre)*

Poète, compositeur et photographe, Anatoly Orlovsky cultive ses sons-sens-images assemblés en hybrides (é)mouvants tendant à rendre commune et tonique une part de l'inextinguible en nous. Anatoly, qui se produit régulièrement à Montréal, a enregistré quatre disques compacts, dont le plus récent avec la poétesse Ève Marie Langevin, tout en exposant depuis 2002 ses photographies remarquées par La Presse, la revue Vie des Arts et Ici Radio-Canada.

Notes

- (1) Citation (« il n'y a pas ... tendrement ») de (Lalonde, 1999).
 (2) Citations en français de (Depierris, 2001). Citations (principalement) en anglais de (Stephens, 2006); traduction (par A. Orlovsky), dans l'ordre cité : « blessure ouverte face au son », « nos mains comme l'eau, s'immiçant dans tout », « ici est teinte est amplitude est crible », « est atroce est atroce est atroce », « cristallin [...] tranchant » « tout le silence que l'eau peut contenir ».

Références

- Lalonde, Robert. 1999. « *Le Monde sur le flanc de la truite* ». Montréal: Les Éditions du Boréal.
 Depierris, Jean-Louis. 2001. « *Poésie islandaise contemporaine* », préface. 2001. Marseille: *Autres Temps*, co-éd. Trois-Rivières: *Les écrits des Forges*.
 Stephens, Nathalie. 2006. « *Touch to Affliction* ». Toronto: Coach House Books.

SECTION I
Essais et interludes poétiques

Partie 2
Passion / Tradition

Jaubert, Stravinsky, Honegger : un débat personnaliste sur la musique, entre communion et rigueur

Par **Christian Roy**

À la source d'influents reformulations critiques de la culture et de la politique chrétiennes durant le second tiers du vingtième siècle (de l'aggiornamento de l'Église catholique à la Révolution tranquille au Québec), le personnalisme français des années 1930 était polarisé entre deux organes intellectuels et leurs mouvements respectifs : la revue *Esprit* d'Emmanuel Mounier, longtemps associée au progressisme catholique et qui existe toujours (moins cette allégeance), et *L'Ordre Nouveau*, plus austère et éphémère (1933-1938), plus laïque aussi par sa tonalité « nietzschéenne » et ses accointances disparates (du Collège de Sociologie à la Jeune Droite), et dont la doctrine sera perpétuée après la guerre par une faction radicale du mouvement fédéraliste européen⁽¹⁾. Les subtiles différences philosophiques et politiques entre ces deux ailes d'un courant de pensée voué à la réorientation spirituelle de la société moderne trouvaient également leur traduction dans la sphère culturelle. C'est sous cet angle que sera examiné ici le débat personnaliste sur la musique contemporaine, son public, sa vocation et sa place dans la société de masse⁽²⁾, tel que structuré par l'opposition perçue entre deux compositeurs : le pionnier de la musique de film Maurice Jaubert et le maître de l'avant-garde Igor Stravinsky, et peut-être résolue par un troisième musicien français à l'aise dans ces deux mondes, Arthur Honegger. Le rôle conciliateur de Honegger sera en quelque sorte confirmé en 1939 par l'oratorio *Nicolas de Flue* sur un livret de Denis de Rougemont, le seul personnaliste d'*Ordre Nouveau* à continuer à écrire dans *Esprit* après la rupture ostensible entre les deux groupes en 1934, faisant suite à l'étroite collaboration de leurs débuts.

C'est donc en 1934 qu'*Esprit* ressentit le besoin d'opposer son propre « personnalisme communautaire » au personnalisme tout court défini

par Ordre Nouveau dès 1931, afin d'adapter aux sensibilités catholiques ce concept existentiel jugé d'abord trop « révolutionnaire ». Dans ce contexte d'articulation d'un profil distinctif dans le champ culturel, Esprit consacra son numéro d'octobre à des « Préfaces » aux différents arts; la « Préface à une musique » fut écrite par le compositeur Maurice Jaubert. Celui-ci sera malheureusement aussi le seul militant d'Esprit à mourir au champ d'honneur durant l'invasion allemande, en Lorraine, à quelques heures de l'armistice, le 19 juin 1940, ayant croisé Olivier Messiaen près du front la veille encore. Ses lettres de soldat à sa femme ont fourni le commentaire d'un émouvant documentaire de Pierre Beuchot sur la Drôle de Guerre, avec celles de Paul Nizan, écrivain communiste, et du père ouvrier du réalisateur Pierre Beuchot, également morts au feu.⁽³⁾ L'article nécrologique d'Esprit fut écrit par le musicologue Henri Davenson, un autre pilier de la revue, mieux connu sous son vrai nom comme l'historien de l'Antiquité tardive Henri-Irénée Marrou. Durant la guerre, Davenson écrivait un *Traité de musique selon l'esprit de saint Augustin* (Seuil, 1942) et *Le Livre des chansons ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire française* (Seuil, 1944). Par son souci de l'ancrage populaire de la musique dans la culture prémoderne, Davenson était proche de Maurice Jaubert, dont il disait qu'« il avait été une de ces premières recrues, si précieuses, qui étaient venues spontanément nous rejoindre, s'étant reconnues au premier appel lancé par Esprit : Maurice Jaubert avait été le premier à promouvoir la création d'un noyau d'artistes autour de notre revue, à élargir du côté de la culture l'action de notre mouvement; [...] » (Davenson, 43)

Né à Nice le 3 janvier 1903, c'est comme le plus jeune avocat de France que Maurice Jaubert est reçu en 1919 au Barreau de cette ville, dont son père est bâtonnier. Il revient cependant à Paris dès janvier 1923 pour y suivre sa vocation de compositeur, devenant l'élève et l'ami d'Arthur Honegger. Tout en composant des mélodies et petits ouvrages lyriques, résolu à vivre de la musique, il travaille d'abord chez Pleyel, assurant l'enregistrement de rouleaux pour piano mécanique, auxquels il a recours dans ses musiques de scène. C'est notamment lui qui écrira celles des pièces *La Guerre de Troie* n'aura pas lieu de Jean Giraudoux et de *Tessa* de Jean Giono. Son travail pour le théâtre lui ouvre bientôt

les portes du 7^e art, et il entre chez Pathé dès 1930 comme responsable de la musique de film. Il donna à ce genre nouveau ses lettres de noblesse, avec Honegger qui lui-même écrivit 42 bandes sonores – ainsi pour Napoléon d’Abel Gance. Au fil de 38 partitions, en plus de diriger celles d’Arthur Honegger et de Darius Milhaud par exemple, Jaubert associe souvent son travail à celui de grands cinéastes tels que Henri Storck, Jean Renoir et les frères Prévert, et à des films classiques de Jean Vigo (*Zéro de conduite*, *L’Atalante*), René Clair (14 juillet, *Le Dernier milliardaire*), Julien Duvivier (*Carnet de bal*, *La Fin du jour*), Marcel Carné (*Drôle de drame*, *Quai des Brumes*, *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève*). Plusieurs de ces compositions ont d’ailleurs été recyclées dans des films de François Truffaut comme *L’Histoire d’Adèle H.*, et des maîtres du genre comme Georges Delerue ont reconnu leur dette envers Maurice Jaubert, précurseur de la Nouvelle Vague à cet égard.⁽⁴⁾

Dans ses réflexions et interventions théoriques, Maurice Jaubert se signalait par son approche socio-économique du rôle de la musique. Dans « *Musique 1937* », un texte pour l’« hebdomadaire personnaliste » *À nous la liberté*, issu d’*Ordre Nouveau* et reprenant le titre du film de René Clair où ce groupe retrouvait sa critique de la société industrielle, Jaubert appelle ses collègues à « renoncer au public spécialisé des salles de concert pour retrouver celui des hommes d’aujourd’hui », afin de « rendre la culture accessible aux masses populaires », dont depuis la Renaissance l’art s’éloigne en privilégiant « l’expression individuelle de l’artiste au mépris de l’expression d’une époque, le ‘style’ disparaissant pour faire place à la ‘personnalité’. » D’où « la nostalgie d’une certaine tradition gothique qui tourmente tant d’artistes de ce temps, tradition populaire et quasi-anonyme où comptaient plus le contenu spirituel d’une œuvre et son sens collectif que ses caractères d’originalité, tradition à qui nous devons aussi bien les cathédrales que les mystères [sic], la naissance de la polyphonie que cette peinture des primitifs dont le réalisme connaît aujourd’hui une telle faveur. » (Jaubert 1937, 11)

Renouant avec l’esprit communautaire des cathédrales et de la polyphonie, le « cinéma sonore » devait être pour Jaubert « le genre nouveau, socialement nécessaire, vivant, où la musique pourtant réaliserait son essence », comme l’écrivait Marrou (Davenson, 43).

Dans sa conférence de Londres en 1936 sur la musique de film, Jaubert précisait :

Nous ne lui demandons pas d'être expressive, et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du réalisateur, mais d'être décorative, et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran. [...]

Que la musique de film se débarrasse donc de ses éléments subjectifs, que, comme l'image, elle devienne, elle aussi, réaliste; que, par des moyens rigoureusement musicaux – et non pas dramatiques – elle recrée sous la matière plastique de l'image une matière sonore impersonnelle; [...].

Cité dans Porcile, 216

Comme a pu l'écrire son biographe François Porcile (216), « c'est en ce sens que Jaubert s'affirme comme un véritable compositeur de cinéma : [...]. La musique ne s'impose pas, elle s'intègre, sans prérogatives, dans le travail d'équipe que représente le film », œuvre collective qui rejoint à cet égard l'esprit artisanal anonyme des créateurs médiévaux, ce qui en fait une cathédrale de notre temps, comme a pu le soutenir le cinéaste Hans-Jürgen Syberberg, auteur d'un sublime Parsifal. Mais c'est surtout son caractère de masse qui fait le privilège du cinéma, dès qu'il s'agit pour Esprit de formuler sa conception de l'art sous la plume de Jean Lacroix, en conclusion d'ensemble aux « Préfaces » aux différents arts, et ce, bien avant qu'André Bazin, venu de cette revue, ne marque la critique de cinéma de l'après-guerre. Loin de tout esthétisme, « l'art ne naît pas de l'égoïsme individuel et du repliement sur soi, mais d'un effort de communion totale. S'il n'est pas d'art qui soit aussi collectif que le cinéma, on peut être assuré que, délivré de la sujétion de l'argent, il aura un grand rôle à jouer dans la Cité communautaire de demain. » (Lacroix, 86-87) Le collectif y apparaît ainsi comme la mesure du personnel par opposition à l'individuel. C'est pourquoi Jaubert tient à ce que soient encouragés « les efforts tentés en vue de la participation de la musique aux fêtes ou spectacles populaires » comme ceux du 14 juillet 1936 et le spectacle Liberté! ouvrant l'Exposition

universelle de 1937. Il sait de quoi il parle, étant étroitement associé à ces manifestations culturelles du Front Populaire, où de nombreux compositeurs collaborèrent à des tableaux vivants collectifs de moments mythiques du grand récit progressiste de l'histoire du peuple français. Même Darius Milhaud, qui participa à Liberté!, y voyait un sentencieux ratage, sauf pour quelques tableaux mis en musique par Manuel Rosenthal (1848), Marcel Delannoy (le serment du Jeu de Paume en 1789) et Maurice Jaubert lui-même (le serment du Front Populaire du 14 juillet 1935).

Mais en mai 1936, « À propos de Igor Strawinsky »[sic], Albert Ollivier s'indignait dans L'Ordre Nouveau que « certains jeunes musiciens (Jaubert, Delannoy) » puissent dédaigner leur illustre aîné pour réclamer « dans une revue personnaliste » (Esprit) « une musique plus 'humaine' ou plus 'populaire', c'est-à-dire [...] plus lâchée qui devra, paraît-il, ramener le public dans les salles de concert. » À cette « musique pour la masse, pour l'homme assis », L'Ordre Nouveau, pour qui la personne est « l'homme debout », opposait celle de Stravinsky, jamais narrative, souvent modale, où chaque œuvre « recèle dans sa forme des conflits, des oppositions », au sens premier du mot « concerto », revendiqué par le compositeur à propos de son œuvre instrumentale favorite, le sien de 1935 pour deux pianos solo (encastrés l'un dans l'autre sur commande spéciale à Pleyel afin de pouvoir jouer en tournée avec son fils Soulimasur cet instrument de leur rivalité mimétique!) : « non pas dialogue, mais duel ». Ainsi, « comme tous les grands artistes ce qu'il perd [...] en éloignement du grand public, [...] en possibilité d'être entendu par l'attention et la sympathie moyenne des salles de concert, il le gagne en atteignant plus profondément chacun. » (Ollivier, 48)

Or c'est sur cette participation active, forcément sélective, que repose selon Stravinsky (dans ses conférences de 1939 à l'Université Harvard) « le sens profond de la musique et sa fin essentielle, qui est de promouvoir une communion, une union de l'Homme avec son prochain et avec l'Être. » (Stravinsky 1952, 14) Comme le dit encore son fils Théodore, « entre ses convictions et les exigences du public (même de l'élite la plus raffinée), s'il n'y a pas concordance, eh bien, c'est tant pis! Aucun compromis n'est possible. Tricher serait commettre l'irrémissible péché

contre l'Esprit. » (Stravinsky 1948, 83) C'est ce qu'admet volontiers un « personnalisme de la rigueur » tel que celui d'Ordre Nouveau selon Mounier (qui lui opposait son « personnalisme catholique » en 1939)⁽⁵⁾, alors que c'est précisément cette indifférence à la réception de la culture par le public le plus large qui constitue un péché contre la « communion universelle » visée par le personnalisme communautaire d'Esprit, et en quoi réside selon Jean Lacroix (79) tout l'effort de la culture. Jaubert se refuse à admettre qu'il y ait « deux musiques : une musique 'populaire' et... l'autre. » Dès 1933, pour la musique d'un film de René Clair, il s'était efforcé de « retrouver très exactement la couleur des orchestres de nos bals populaires », à tel point que « la valse de Quatorze Juillet 'À Paris, dans chaque faubourg...' est entrée directement dans le domaine de la musique populaire. » (Porcile, 203) En 1934, il estime urgent « que les jeunes musiciens fassent redescendre la musique de ces sommets inaccessibles qui marquent d'ailleurs les extrêmes limites de son domaine. Déjà, parmi les chercheurs d'absolu, une inquiétude se faisait jour, dès après la guerre. » Or, c'est justement l'exemple de Stravinsky qui lui semble le plus significatif à ce point de vue :

Alors que, plus qu'aucun autre, il s'attache à reculer toujours plus loin les bornes du monde sonore, il semble avoir senti que la matière même défaiillait sous sa main. Aussi, dans des œuvres telles que Mavra, l'Histoire du soldat, etc..., il tente d'annexer les formes en apparence les plus usées de la musique : valse, polka, refrains populaires. Mais il avait marché trop loin sur les chemins de l'inconnu pour renoncer à ses découvertes. Et tout son effort tend à les faire entrer de force dans ces humbles cadres. Nous demandons un renoncement plus total.

« Le meilleur exemple nous en est proposé par Kurt Weill », continue Maurice Jaubert, qui était alors l'un de ses rares défenseurs en France, et sans doute le plus ardent. En effet, l'Opéra de Quat' sous constitue pour lui « le premier effort valable tenté depuis la guerre pour débarrasser la musique de toute la rhétorique et de tous les oripeaux pseudo-esthétiques qui menacèrent de l'ensevelir; premier effort enfin pour retrouver la

vertu spontanée de la chanson populaire », sous « la profonde influence de la seule musique populaire authentique d'aujourd'hui : celle des nègres d'Amérique. Grâce au jazz nous avons vu naître et se développer un art qui ne doit presque plus rien à l'individualisme du créateur mais qui – fait unique dans la musique contemporaine – est devenu le moyen d'expression à la fois personnel et universel de tout un peuple. » (Jaubert 1934, 70-1) C'est donc une expressivité aussi immédiate que contagieuse que Jaubert a en tête quand il invite ses collègues à trouver le courage de ne plus « se dissimuler derrière les mystères de la lettre, mais à retrouver la musique dans sa plus stricte nudité. Pour s'efforcer alors de lui redonner le sens du chant humain et, si possible, collectif » (Jaubert 1934, 72), qu'elle a perdu depuis « cette magnifique période où Flandre et France, grâce à des Guillaume Dufay ou des Josquin des Prés, se partageaient la découverte d'un art choral qui devint celui de toute une époque et des peuples de cette époque. » (Jaubert 1937, 11) Au moment où il écrit ces lignes dans « Musique 1937 », Jaubert est d'ailleurs plongé dans la partition de *Regards sur la Belgique ancienne* d'Henri Storck, tirant thèmes et idées de cette polyphonie franco-flamande en « une interprétation libre, à l'instar d'Igor Stravinsky écrivant *Pulcinella* sur des thèmes de Pergolèse » (Porcile, 129), qui lui fournit la matière d'une suite pour grand orchestre intitulée *Concert flamand*.

Pour « Refaire la Renaissance » en évitant ses erreurs, ainsi qu'y appelait Mounier dans son article programmatique du premier numéro d'*Esprit*, il s'agirait donc pour Jaubert de reprendre la musique à ce moment franco-flamand qui la précéda à la fin du Moyen Âge et avec lequel lui semble renouer le jazz. Stravinsky aussi se tourne vers cette époque pour contrer l'avènement d'« un nouvel âge qui veut tout uniformiser dans l'ordre de la matière, cependant qu'il tend à briser tout universalisme dans l'ordre de l'esprit au bénéfice d'un individualisme anarchique. » Ce qu'il apprécie dans l'universalisme médiéval, c'est justement son impersonnalité, en vertu d'« une culture partout répandue et communiquée ». (Stravinsky 1952, 52) Mais plutôt qu'à la notion apparentée de « commune mesure » défendue par Denis de Rougemont (qui en cherchera plus tard l'équivalent dialogique convenant à une époque pluraliste en fondant son Centre européen de la Culture), c'est

à Jacques Maritain, mentor néothomiste d'Emmanuel Mounier aux débuts d'Esprit, qu'Igor Stravinsky doit son modèle d'universalité culturelle :

Dans une société comme celle du Moyen Âge, qui reconnaissait et sauvegardait la primauté du spirituel et la dignité de la personne humaine (qu'il ne faut pas confondre avec l'individu), dans une telle société, la reconnaissance par tous d'une hiérarchie des valeurs et d'un ensemble de principes moraux établit un ordre de choses qui met chacun d'accord sur les notions fondamentales de bien et de mal, de vrai et de faux. Je ne dis pas de beau et de laid, parce qu'il est absolument vain de dogmatiser dans un domaine aussi subjectif.

Stravinsky 1952, 52

D'où la légitimité de « l'émancipation de la personnalité », cet « immense apport positif de la Renaissance dans le domaine des arts », dans la ligne duquel se situe Le Message de Stravinsky selon son fils Théodore. C'est que Stravinsky « consacre toute sa vie » à faire tenir ensemble « deux objectifs apparemment contradictoires : style (forme impersonnelle d'expression) et personnalité » (Stravinsky 1948, 113-15), dans une œuvre qu'Albert Ollivier peut donc qualifier dans L'Ordre Nouveau de « personnaliste ». En effet, « traduisant un engagement total, et non une sensibilité déracinée ou une quête de sublime », et aussi éloignée de « l'état anarchique et individualiste » que du « jeu extérieur » d'un vain formalisme, elle porte à « un rare degré de perfection » la qualité du style, qui consiste à « actualiser une démarche de créateur » en devenant soi-même « le terrain où se rencontrent et s'opposent des forces inconciliables », et en faisant de l'œuvre d'art « le siège d'un drame, ou, si l'on préfère, d'une tension. » (Ollivier, 46) Car celle-ci est la notion-clé du personnalisme « agonal » de l'Ordre Nouveau, basé sur le « refus du troisième terme », c'est-à-dire de la synthèse qui escamote l'altérité constitutive du réel dans une unité fallacieuse, fautive issue à sa scission dualiste en compartiments étanches (individu/groupe, corps/esprit, « idéal »/« faits »...)

Aussi l'Ordre Nouveau retient-il des Chroniques de ma vie de Stravinsky que la musique est « le seul domaine où l'homme réalise le présent », puisqu'elle a « pour seule fin d'instituer un ordre dans les choses, et surtout un ordre entre les hommes et le temps, » (Ollivier, 47) à même la tension irréductible entre temps psychologique et temps ontologique. Car c'est par la confrontation avec l'impersonnel que la personne se constitue. Il ne s'agit pas tant comme chez Jaubert de servir anonymement une communauté de travail en épousant le mouvement d'une conscience sociale, mais, pour l'être singulier, d'éprouver l'obstacle d'une contingence pour se dégager de son individualité subjective et ainsi se construire en créant, à la fois par et comme une œuvre personnelle. Conformément à l'exigence par l'Ordre Nouveau d'un tel support à l'incarnation de l'esprit, pour Stravinsky, « en art, comme en toute chose, on ne bâtit que sur un fond résistant : ce qui s'oppose à l'appui s'oppose aussi au mouvement. [...] Plus on s'impose de contraintes et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit. » (Ollivier, 46) Jean Lacroix (82) se montre à cet égard en accord avec l'importance du métier pour Stravinsky quand il écrit que « l'artiste est d'abord un artisan, et [qu'] il n'y a pas d'art sans un corps à corps avec une matière rebelle pour en faire une œuvre belle. » Pour Esprit comme pour Stravinsky, « tout art est un appel pour substituer aux communications superficielles entre les hommes une communion plus profonde. » C'est justement pourquoi « l'art doit être fait pour tous, car il n'est personne qui ne soit appelé à pénétrer dans les profondeurs de son être. » (Lacroix 1934, 85)

Les personnalistes de l'Ordre Nouveau n'auraient su en disconvenir avec ceux d'Esprit. Les différences de sensibilités et d'accentuation entre ces deux courants du personnalisme n'empêchaient donc nullement les emprunts et les collaborations entre leurs milieux respectifs. C'est d'ailleurs Denis de Rougemont (1906-1985), unique dirigeant de l'Ordre Nouveau demeuré en même temps collaborateur d'Esprit, qui agit également en médiateur sur le plan musical. Il tient en effet à confier la musique de Nicolas de Flue, « légende dramatique » que lui a commandée son canton natal de Neuchâtel pour l'Exposition nationale de 1939 à Zurich, à son compatriote Arthur Honegger, né au Havre en 1892 de parents alémaniques. La représentation, prévue

pour des amateurs, sera mainte fois remise en raison de la guerre, à laquelle fait allusion l'argument. Il concerne le saint patron de la Suisse et de la paix, dont l'invocation en temps de guerre dut jouer dans la canonisation en 1947, et a pour objet son intervention cruciale en faveur de la neutralité du pays à un moment critique de son histoire, dans le sillage de la Guerre de Cent Ans et donc du drame de Jeanne d'Arc – cette autre sainte nationale et populaire, mis en musique tant par Honegger (avec Claudel) que par Jaubert (d'après Péguy).

Honegger incarnait en quelque sorte la tension créatrice entre les exigences apparemment contradictoires qui tiraillaient aussi le mouvement personneliste. Bien qu'il ait collaboré aux grands spectacles historiques du Front Populaire, il se défia toujours de tout enrégimentement en tant qu'humaniste anarchisant, pourtant avide de communication sensible avec ses semblables au moyen des arts, qu'il s'agisse de musique ou de cinéma. Dans l'important article « Du cinéma sonore à la musique réelle » paru en janvier 1931 dans la revue *Plans* (alors sur le point d'entamer une brève mais intense collaboration avec *Ordre Nouveau*), Honegger alla jusqu'à appeler à leur fusion effective comme « force vraie, unanime, collective, non plus soumise aux révisions anarchiques des individualités, mais s'appliquant de toute sa force à une foule transportée. » (Halbreich, 640) On retrouve bien ici l'ambiguïté d'aspirations collectivistes dans l'air du temps comme celles de Jaubert et d'Esprit⁽⁶⁾, au moment même pourtant où Honegger exprimait dans *Cris du monde* (écrivait-il dans *Plans* en décembre 1931) « la révolte de l'individu contre la foule qui l'écrase » (cité dans Halbreich, 507) dans la société industrielle (comme alors aussi outre-Rhin Paul Hindemith dans son propre oratorio profane *Das Unaufhörliche* – « L'Incessant » – sur un texte du poète Gottfried Benn), faisant écho aux préoccupations des personnelistes d'*Ordre Nouveau*.

Honegger demeurait en quête d'une voie humaniste pour la musique entre les écueils d'une culture commerciale racoleuse ou convenue et d'un formalisme d'avant-garde hermétique. Il semble bien avoir trouvé ce chemin étroit, tout agnostique qu'il était, dans un renouveau de la tradition de l'oratorio religieux, propre à redonner à la musique sa vocation oubliée de bien des modernistes : « la magie, l'incantation,

cette solennité qui doit entourer la manifestation artistique [...] devant des hommes rassemblés pour une cérémonie religieuse », comme « autrefois, le concert était une manière de célébration. » (Halbreich, 737-8) Si Stravinsky en retrouva aussi le sens solennel et religieux, notamment dans ses oratorios, Honegger ne pouvait partager son fameux credo déniaut à la musique toute vocation expressive pour privilégier la seule forme, cité avec approbation par Ollivier dans L'Ordre Nouveau. Comme Jaubert, Honegger cherchait aussi à émouvoir sans céder pour autant à la sentimentalité anecdotique, quoiqu'en ne se défiant pas moins des entraînements collectifs que de la subjectivité individuelle. Harry Halbreich (533) explique le caractère pourtant national de Nicolas de Flue par « le contexte très particulier de la démocratie suisse, avec sa vie civique et communautaire largement décentralisée », qui seul « tolère encore de nos jours ce genre du Festspiel populaire à résonance patriotique [...]. » Selon le musicologue belge,

La dichotomie honeggerienne entre son farouche besoin d'indépendance, voire de solitude, et son aspiration non moins ardente à une communication avec la communauté des hommes trouve son répondant dans l'individualisme décentralisateur des Suisses, coexistant avec leur sens très développé des structures conviviales.

Halbreich, 701

C'est justement là une conjonction que Rougemont présenta toujours comme l'approximation de l'idéal personnaliste, incarné par la Suisse comme modèle d'une Europe fédérale des régions. (Halbreich, 702) Le penseur protestant soulignait du reste le caractère chrétien de la musique de l'agnostique Honegger, tenant moins à ses contenus qu'à « son affectivité même, 'l'adéquation physique (de l'Homme) au monde', pour reprendre une formule d'Ansermet, 'le fondement commun du monde et de ma propre existence' (de ma conscience), ou encore 'le fondement de l'être dans le monde, à savoir Dieu'. » (Cité dans Halbreich, 718) C'est sans doute aussi pour permettre l'accès de tous à cette « commune mesure » de toute culture selon Rougemont qu'« on peut, [qu']on doit parler au grand public sans concession, mais aussi sans obscurité... »

(Halbreich, 708), comme Honegger l'affirmait à son biographe Marcel Delannoy, compositeur de musique de film qu'Ollivier avait visé dans sa critique avec Maurice Jaubert. Ce dernier de même écrivit du front en 1939 qu'il lui semblait improbable que les survivants de cette guerre reprennent un jour « la poursuite de la musique pure et désincarnée qui sembla, un moment, la plus sûre acquisition des années 1920 à 1930. » (Cité dans Porcile, 163)

C'est bien elle cependant qui s'imposera à l'après-guerre, par un terrorisme intellectuel apparenté au marxisme triomphant, sous la houlette de Pierre Boulez, pourtant élève d'Arthur Honegger. Ce dernier, de chef de file du modernisme en musique, se retrouva soudain hors-jeu, puis relégué au purgatoire dès sa mort en 1955, alors que même Stravinsky se ralliait au sérialisme avec son ballet *Agon*. Mais le charme rébarbatif du solipsisme d'avant-garde finit par se rompre pour une génération ultérieure de compositeurs, qui surent renouer avec le public en même temps qu'avec les problématiques évoquées ici, qu'il s'agisse de John Adams transfigurant lyriquement l'actualité américaine, de Philip Glass investissant la musique de film de rythmes hiératiques, ou d'Arvo Pärt trouvant une résonance universelle par son retour dépouillé à d'anciennes sources chrétiennes. Ne répondent-ils pas au souci qu'avait Honegger « d'écrire une musique qui soit perceptible par la grande masse des auditeurs et suffisamment exempte de banalité pour intéresser cependant les mélomanes »? – « Un art à la fois populaire et personnel, » commentait le critique Bernard Gavoty (entretien cité dans Halbreich, 736); cette formule aurait bien pu trouver l'aval de la plupart des personnalistes d'avant-guerre.

Christian Roy, historien de la culture (Ph.D. McGill 1993), traducteur, critique d'art et de cinéma, est l'auteur de *Traditional Festivals: A Multicultural Encyclopedia* (ABC-Clio, 2005), ainsi que de nombreux textes sur la tradition intellectuelle personnaliste. Collaborateur régulier des magazines *Vice Versa* (1983-1997) et *Vie des Arts* (2010-2016), outre les revues *Esse*, *Ciel variable*, *ETC*, il a notamment traduit de l'allemand Paul Tillich et Carl Schmitt et en anglais cette année Jacques Ellul et son mentor Bernard Charbonneau.

Notes

(1) Voir Jean-Louis Loubet del Bayle. 2001. « Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la politique française. » Paris: Seuil.

(2) Comme c'est encore souvent le cas, le rôle capital du groupe Ordre Nouveau dans la formation du personnalisme est occulté dans l'étude plus détaillée de Pascal Terrien, « Les débats sur la musique entre 1930 et 1940 autour de la spiritualité et de la création dans la revue *Esprit* », dans: Nathalie Ruget (Dir.), *Religiosité et Musique au XXe siècle*, journée d'étude MINT-OMF, 20 nov. 2008, Maison de la Recherche, Paris, www.omf.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Terrien.pdf. Sur la genèse du personnalisme à l'Ordre Nouveau et sa réception ambivalente par *Esprit*, voir la thèse d'histoire (Ph. D. McGill 1993) de Christian Roy. 1999. « Alexandre Marc et la Jeune Europe 1904-1934 : L'Ordre Nouveau aux origines du personnalisme ». Nice: Presses d'Europe, téléchargeable de <https://roychristian.academia.edu/>.

(3) Voir le livre qui en a été tiré : Pierre Beuchot (Dir.). 1985. « Le Temps détruit – Lettres d'une guerre » (de Roger Beuchot, Maurice Jaubert, Paul Nizan). Paris: Connaissance du cinéma.

(4) Voir « Georges Delerue dirige la musique de film de Maurice Jaubert. Le jour se lève -- L'Atalante -- Le Petit Chaperon rouge -- Un carnet de bal -- Le Quai des brumes. » Disques Cinémusique, 2003.

(5) « Personnalisme et christianisme », dans: Emmanuel Mounier. 1961. *Œuvres*, t. I: 1931-1939. Paris: Seuil : 742.

(6) Dans *Qu'est-ce que le personnalisme?* (1947), Mounier (1962. *Œuvres*, t. III : 1944-1950. Paris: Seuil : 230) affirme qu'il « pèse de tout son poids dans le sens de l'aspiration la plus évidente de l'homme moderne, qu'on la nomme collectiviste ou communautaire. » (D'où les appuis successifs d'*Esprit* au Front Populaire et à la Révolution Nationale, aux démocraties populaires et aux luttes de libération nationale, et sa technophilie constante au travers de ces évolutions sur un demi-siècle.)

Références

- Beuchot, Pierre (Dir.). 1985. « Le Temps détruit – Lettres d'une guerre ». Paris: Connaissance du cinéma.
- Davenson, Henri. 1940. « In Memoriam M. J. », *Esprit* (94) : 42-43.
- Halbreich, Harry. 1992. « Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes ». Paris : Fayard/Sacem.
- Jaubert, Maurice. 1934. « Préface à une musique », *Esprit* (25) : 69-72.
- Jaubert, Maurice. 1937. « Musique 1937 », *À nous la liberté!* (1) : 11.
- Lacroix, Jean. 1934. « L'art, instrument de communion », *Esprit* (25) : 79-88.
- Loubet del Bayle, Jean-Louis. 2001. « Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la politique française ». Paris: Seuil.
- Ollivier, Albert. 1936. « À propos de Igor Strawinsky », *L'Ordre Nouveau* (31) : 46-48.
- Porcile, François. 1971. « Maurice Jaubert : musicien populaire ou maudit? ». Paris: Les Éditeurs français réunis.
- Roy, Christian. 1999. « Alexandre Marc et la Jeune Europe 1904-1934 : L'Ordre Nouveau aux origines du personnalisme ». Nice: Presses d'Europe (téléchargeable de <https://roychristian.academia.edu/>).
- Stravinsky, Igor. 1952. « Poétique musicale ». Paris: Plon.
- Stravinsky, Théodore. 1948. « Le Message d'Igor Stravinsky ». Lausanne: Librairie F. Rouge.

Notes disgressives sur la rhapsodie⁽¹⁾

Par **Lomomba Emongo**

Parmi les aspects de la musique, la chanson. Il n'est point de chanson qui ne se déploie dans l'immédiate proximité de la poésie. C'est que la poésie a son lieu moins dans la lettre gravée que dans sa déclamation. Plénitude, elle ne l'est jamais que dite et entendue. Comme la chanson.

Chanter, c'est avant tout dire. Quand le dit s'appelle poésie, la chanson atteint à la plénitude. Mais où l'avènement de la chanson rencontre-t-il le mieux la phanie de la poésie, sinon dans la mélodie ? Voici que la mélodie ne répugne pas au rythme, mais jamais qu'au titre de discret accompagnement dans certains cas – j'y reviens.

Ainsi en est-il de la rhapsodie. Sauter sur des définitions acquises, je ne ferai pas ci-dessous. Mais bien plonger dans la chose même dont il est question, mais explorer si faire se peut ce qu'il en est en contexte noir africain traditionnel originel. J'ai dit : explorer ; je n'y entends nullement : épuiser le sujet. En vain chercherait-on ici un quelconque début d'ethnomusicologie. Modeste, ma prétention : oser partager mes notes glanées çà et là quant à la rhapsodie telle que les traditions d'Afrique noire l'ont pratiquée et la pratiquent encore largement – c'est là ce que j'appelle le contexte noir africain, traditionnel et originel⁽²⁾.

Dans les pages qui suivent, j'ai regroupé mes propos sous trois rubriques. Celles-ci consistent à caractériser le genre si faire se peut ; clarifier un tant soit peu certaine ambiguïté propre à l'exécutant ; esquisser, enfin, les tenants et les aboutissants du contexte de déploiement de ce genre – quelques-uns, du moins.

Un genre, un art

Les notes ici-bas tentent de caractériser la rhapsodie en contexte noir africain. Art et genre, que la rhapsodie dans cette conjoncture ; mais quel type d'art et, avant tout, quel genre ?

1. – La rhapsodie. Que voilà un art complexe. Au point de former un genre à part entière à elle toute seule. Un genre jailli à la confluence de la chanson et de la poésie, de l'intime symbiose du rythme et de la mélodie. À qui me demandera : « N'est-ce pas là la description d'un genre musical comme un autre ? », je répondrai : Sans doute, mais encore !

En français, suivant les études littéraires ou la musicologie, en particulier, dire « rhapsodie » entend sinon des poèmes épiques chantés en plusieurs morceaux, du moins une forme de musique populaire, essentiellement instrumentale et d'ancrage local. En contexte noir africain, la rhapsodie tient d'un genre multiple, où le populaire le dispute à l'épique⁽³⁾. Où, mieux que cela, chanter déploie dans une même prestation une gamme d'autres infinitifs susceptibles de s'articuler les uns avec les autres.

Raconter des hauts faits du passé. D'où la dimension mémorialiste de la rhapsodie. Ainsi qu'en cette sorte d'entreprise de par le monde, l'histoire dite par le mémorialiste comporte son lot de réarrangements⁽⁴⁾.

Distraire l'opinion, particulièrement lorsque la communauté traverse une mauvaise passe. La rhapsodie alors se découvre un pur art du divertissement, concurremment avec les autres styles musicaux du même cru⁽⁵⁾.

- Éduquer aussi bien la jeunesse sur ses fières racines, que tout autre membre de la communauté sur l'un ou l'autre risque immédiat ou encore à l'horizon. Que voilà la rhapsodie tantôt page d'histoire et tantôt regard préventif à moyen ou long terme.
- Louanger un personnage d'importance au sein de la communauté; à moins d'une personnalité montante dont il convient de promouvoir la carrière. Ici, la rhapsodie se comporte en instance de légitimation sociale en même temps qu'en voix autorisée de toute ascension sociale légitime, bien au-delà de la simple publicité au service du plus offrant.

- Flatter contre compensation en nature ou sous une autre forme. Il arrive ainsi à la rhapsodie de se faire passer – heureusement jamais qu’opportunément – pour un genre mineur⁽⁶⁾.
- Dénoncer les maux de la société, leur auteur fût-il un roi ou un empereur ; à plus forte raison le commun des mortels. Le cas échéant, la rhapsodie joue un rôle politique éminent à plusieurs niveaux : instance de surveillance du pouvoir à l’occasion, instance morale ayant pouvoir d’améliorer la société, voix de la contestation populaire contre les fautifs y compris les plus hauts dignitaires...
- Éveiller les consciences contre un danger réel ou, seulement, potentiel, qu’il fût interne ou externe. Et voilà comment la rhapsodie se conduit, si besoin, en un réel pouvoir multidimensionnel : pouvoir de mobilisation autour d’un intérêt communautaire ou national, pouvoir d’action sur le plus grand nombre pour le plus haut intérêt public, pouvoir de mémorisation de ce qui mérite d’être transmis aux prochaines générations...

2. – Au début de la rubrique en cours, j’ai affirmé que la rhapsodie est un art complexe formant un genre à part entière, à elle toute seule. Voici que, peu importe ses variantes, le genre rhapsodie trouve sa plénitude dans la sorte d’art qu’il est.

Il est remarquable qu’en la rhapsodie, la poésie au cœur de la chanson n’aime rien tant que raconter. À faire son lot de la parole haute. Ai-je dit : parole haute ? Il y va d’une parole éminente, en sus d’être des plus agréablement modulées. Mais une parole de part en part poétique ; délice de forme chantée et ravissement de fond symbolique tout à la fois. Tel me semble le lieu même de la rhapsodie : le texte.

Art reposant sur le texte chanté, la rhapsodie telle qu’ici est un art de composition signé par son auteur – chose plutôt rare en contexte noir africain traditionnel. S’y conjuguent allègrement liberté d’inspiration et contraintes liées aux genres chantés et/ou au talent de l’aède. Liberté, car y alternent ou se juxtaposent ludisme, fantasmes, louange, dénonciation, dérision, ainsi de suite. Contraintes, car voilà un art musical qui réduit la musique au murmure d’accompagnement au profit de l’esthétique du propos.

Du reste, la composition de la rhapsodie prend en compte, entre autres, trois éléments.

- Air connu. Toute rhapsodie se base sur un air connu, qu'il soit du fait du griot de service ou bien de tout autre que lui. Généralement, cet air suit invariablement un mouvement (le plus souvent) en deux temps et s'organise en couplets frappés ici ou là de césures en l'espèce notamment de formules jaculatoires⁽⁷⁾.
- Formules stéréotypées. Elles sont connues de l'auditoire. Les proverbes et dictons en sont; tous éléments qui contribuent harmonieusement à habiller bon nombre de couplets, moyennant réaménagement là où il se doit. Comme telles, elles sont d'usage commun. De ce fait, elles sont loin de servir d'aulne du talent d'un griot.
- Signature. La virtuosité du griot se note et s'apprécie à travers sa capacité à ajuster séance tenante sa chanson à la parole spontanée, née de son inspiration ou qui lui est soufflée pendant sa prestation. Là repose sa signature, sa touche personnelle, le point de démarcation d'un griot par rapport à un autre.

L'esthétique du propos, en matière de rhapsodie, parlons-en. Elle se décline à mes yeux en, au moins, trois tons.

- Beauté ordinaire. La rhapsodie a coutume de se piquer de fantaisie de temps en temps. Ce sont des formules jaculatoires, à première vue sans cohérence avec le reste du propos, mais non moins rythmiques. Puisées dans le parler du terroir, ces formules jaculatoires sont d'immédiate compréhension par l'auditoire et d'autant plus appréciées. En plus de marquer une césure dans le flot du texte, elles y mettent du piquant. À moins de servir à maintenir l'intérêt de l'auditoire. Ou à lancer une pointe contre un quidam présent qui ne l'aura pas volé⁽⁸⁾.

La beauté ordinaire de la rhapsodie n'est jamais aussi perceptible que lorsqu'elle flatte ou distrait... Mais aussi lorsqu'elle prend le tournant éducatif ou dénonciateur dans le but notamment de souligner une chose ou l'autre.

- Beauté plastique. Poésie et chanson faisant la part belle au texte, la rhapsodie n'aime rien tant que se piquer d'embellir à la mesure du talent de son exécutant. Embellir; c'est-à-dire des formes et des volumes qui transmutent la parole en verbe créateur, la chanson en poésie, la voix qui chante en noble auxiliaire de la voix qui déclame. C'est là que l'acte même de chanter se mue en incantation, que celle-ci remue des énergies insoupçonnées au plus profond de l'être, provoque des mouvements inattendus dans le monde invisible.

La beauté plastique de la rhapsodie est ce qui « rend folle » la personne louangée, dans ce cas de figure⁽⁹⁾. En contrepartie, elle élève l'aède au rang de ce qu'on appelle en Afrique de l'Ouest un Maître de la parole. Sa bouche raconte-t-elle le passé, dénonce-t-elle des maux de la société ou œuvre-t-elle à éveiller les consciences face à un danger quelconque, on se le tient pour dit – ce qui sort de cette bouche-là n'est rien moins que sacré.

- Beauté sapientielle. La rhapsodie n'est rien, si l'ordinaire et le plastique ne sont pas sublimés en elle par le sapientiel ! La sagesse en effet, voilà le sommet du propos rapsodique. Le sapientiel : tirer leçon existentielle en sus de toute autre considération de parcours. Édifier la communauté, y compris en s'imposant le devoir de tri : taire ce qui doit l'être, ne proclamer que la vérité qui ne fait pas mal au passage. Ou, inversement, porter un message social, un enseignement moral; peu importe ceux et celles qu'il heurtera de plein fouet ou égratignera au passage.

La beauté sapientielle de la rhapsodie fixe dans les mémoires tant le propos du texte que la magnificence de l'art qui le porte. Elle fait du premier une parole de vérité, digne d'être citée à la manière d'un proverbe, et de son auteur une autorité élevée au panthéon des sages. C'est aussi pour ce fait qu'en contexte noir africain, les rhapsodes sont célébrés, que chacune de leurs prestations a rang d'événement. Et ce n'est pas un hasard si, dans certaines contrées, ils forment mieux qu'une corporation aux intérêts bien compris, une institution héréditaire, une caste des plus respectées.

3. – J'ai dit d'entrée de jeu que la rhapsodie est symbiose de la chanson et de la poésie, que cette symbiose tisse la trame de la mélodie, que celle-ci répugne le moins du monde le rythme. Il n'est pas un seul de ces mots qui n'évoque directement quelque chose de tel que la musique. À croire que la rhapsodie n'est rien de plus qu'un genre musical. Or, de musique, la rhapsodie est on ne peut plus frileuse, n'en tolérant qu'un chuchotis, tout juste de quoi soutenir le rythme de la parole chantée. La musique, ici ? Un fil sonore, impalpable, un souffle ténu à la lisière des choses dites, aussi discret à l'ouïe que secondaire au charme vocal de l'exécutant. C'est une courbe rythmique soumise au talent artistique de l'aède, aux particularités de sa langue, au contenu de sa parole chantée. Plus que l'accompagner, la musique du rhapsode dialogue plutôt avec lui, à la manière de deux voix en alternance : monte l'une, l'autre se fait délicate, voire carrément coite; parle celle-ci, celle-là devient écoute. Et vice-versa. Seule constante dans cet échiquier, la puissance incantatoire du texte, la hauteur inaltérable de la parole chantée.

Qu'en est-il du rhapsode ?

Un exécutant ambigu

La complexité de la rhapsodie comme genre et comme art déteint sur son exécutant. Je l'appellerai le griot. Les définitions reçues en parlent généralement en regardant vers le passé; je n'y souscris ni d'une façon ni d'aucune autre. Dans ce mot : griot, j'entends un artiste de charme, un

initié de haut grade autant que détenteur d'un pouvoir réel, multiforme. Que voilà, en somme, un personnage complexe à l'instar de son art. Entre autres, trois lieux en disent toute l'ambiguïté : le griot est créateur, fonctionnaire et initié.

1. – Artiste, le griot est un créateur sans limites. Relève de son génie, le mélange de la réalité et de la légende. Sont concernés par son art à caractère hautement social, le menu fretin aux prises avec les aléas de la vie quotidienne comme les puissants aux commandes de la société.

Hautement sage, la parole chantée module, sur ses lèvres, des énergies abyssales dans l'être et, tout à la fois, sans frontières entre le monde visible et le monde invisible. Ouvre-t-il la bouche, que voilà sa voix fendant les couches temporelles et telluriques des générations jusqu'aux confins de l'immémorial commencement, jusqu'à l'ultime recommencement des choses. Invoque-t-elle le passé, la parole d'un griot, c'est pour mieux interpeller le futur. Stigmatise-t-elle son auditoire, c'est pour mieux éveiller les consciences aux enjeux supérieurs de son temps. Le tout en poésie chantée, puisque chanter est sa façon de faire de la poésie dans ce qu'elle a de plus sacré !

Le griot ? Un artiste de charme. La grâce d'une voix délicieuse. Tout entier un dit chanté où se donnent la main proverbes et dictons, insinuations et attaques ouvertes, esquives dans le silence affecté et étalage volubile, faits d'histoire vérifiables et merveilleux imaginé...

2. – Le griot, c'est également, suprême ambivalence et suprême ambiguïté, une sorte de fonctionnaire attitré, de par son art même, au sein de sa communauté. En voici quelques lieux significatifs.

- Acquis par quiconque peut le rétribuer généreusement, sa disponibilité l'est également par le haut intérêt communautaire, en qualité de voix autorisée pour dire certaines choses en telle circonstance et à telle personne, fût-elle le roi ou l'empereur.
- Généalogiste reconnu au service des lignages particuliers et des individus qui les composent, il n'est pas moins le mémorialiste patenté au service des puissants, voire de la nation.

- Ne le voilà-t-il pas qui, d'un même souffle, flatte en jouant au vil profiteur et éduque en jouant le noble rôle de transmetteur de mémoire collective aux générations montantes ?
- Conseiller les plus hauts dirigeants de la société dans le secret de l'intimité ne l'a jamais empêché de contrôler publiquement le pouvoir des mêmes dirigeants, entre autres au moyen la dénonciation par dérision de leurs faiblesses et travers...

Qu'est donc le griot, tout cela étant ? Proche et distant, libre et lié, à la base et au sommet de la société, serait la réponse. Ambivalence; mieux, polyvalence; mais surtout ambiguïté caractérisée. Il a tout faux, quiconque y voit un paradoxe. Que voilà, au contraire, une ambivalence et une ambiguïté à la fois assumées par le principal intéressé et reconnues et valorisées au sein de sa communauté.

3. – Un griot accompli est, toujours, un initié de haut grade. De nombreux éléments d'analyse en témoignent, dont les suivants :

- La transmission. Griot, on ne le devient pas par simple apprentissage. En Afrique noire traditionnelle, les griots forment une caste relativement fermée. Ainsi la caste des djeliya lié au pouvoir des diatigui (rois-sorciers) dans l'ancien Empire du Mali. La transmission se fait de père en fils. Elle a cours pour partie sous forme d'apprentissage assidu, et pour partie sous forme d'initiation aux secrets du corps de métier des griots. Il va sans dire que la teneur de cette initiation demeure inaccessible au profane.
- Un double rôle : public et ésotérique. Personnage public, le griot ne participe pas moins des instances socio-spirituelles plus ou moins occultes. À l'instar des forgerons et des chasseurs, pour ne nommer que ceux-là, les griots forment un corps de métier, dont le savoir procède au moins en partie de l'initiation, fait d'eux des « veilleurs ». En tant que tels, ils constituent une véritable institution. Sa légitimité scellée par l'initiation ne leur confère pas moins un pouvoir réel, touchant à la vie de tous les jours, mais aussi participant des puissances du monde invisible. Aussi leur rôle est-il, à la fois, public et secret.

- Des exigences supérieures. Ainsi que les autres corps de métier liés à l'initiation, les griots sont tenus d'observer une éthique professionnelle drastique. Elle se décline sous différentes formes : hygiénique dans les faits et gestes de la vie quotidienne, alimentaire en des circonstances particulières, sociale en regard de ce qu'il convient de dire ou de taire à tel ou tel moment, etc. Sur le plan formel, l'éthique des griots se veut de part en part normative, en l'espèce d'interdits de stricte observance. Sur le plan praxique, l'application de ces normes d'action se doit de constamment tenir compte des équilibres fragiles qui tissent la trame de la réalité chantée, lignagère ou communautaire, mais aussi la trame du monde visible et du monde invisible au plus haut degré. D'où l'obligation, pour un griot, de retenue quand il le faut, de lâcher la bride à la vérité quand il le faut également.

4. – Admiré, respecté en même temps que craint est le griot⁽¹⁰⁾. Force est, pout tout un chacun, d'en tenir compte. Qu'il ne manque de rien, alors même qu'il cultive rarement un champ, est une chose; voici que personne d'avisé n'oserait lui refuser quoi que ce soit. Finalité : se ménager les faveurs de sa langue tantôt mielleuse et tantôt vénéneuse. Miel ou venin, la parole du griot est incontournable; tôt ou tard, on fait appel à elle. Partant, bien imprudent est celui ou celle qui point ne s'en souvient.

Qu'ai-je à le dire ? De par son rôle éminent au sein de sa communauté, la parole du griot est, elle aussi, éminente, que dis-je : semence. Plus qu'un champ fertile, plus qu'une terre féconde, le griot est la matrice même et davantage, il est agi par ce que j'appelais ailleurs qu'ici « le principe féminin ». Ne le voilà-t-il pas qui reçoit, conserve, couve, enfante en fin de compte, lorsque les temps sont mûrs, la parole qui, pour être chantée ici et maintenant, n'est pas moins d'amont et pas non plus moins d'aval – j'ai failli écrire : parole antérieure en demeure de postériorité.

Un déploiement public

En contexte noir africain, la rhapsodie ne s'improvise pas. Se déploie-t-elle, c'est que la circonstance le justifie. Quelles en sont les occasions, quelques-unes du moins ? Comment caractériser ses différentes prestations ?

1. – Les occasions de prestation du griot ou, si l'on veut, de déploiement de la rhapsodie sont de deux ordres. Quand elle n'est pas circonstancielle au sens d'inattendue, c'est qu'elle relève d'une commande explicite.

- La coutume veut que le griot preste ses services sur commande. Celle-ci peut être le fait d'une personne, d'une famille, des péripéties de la vie communautaire. Au griot d'ajuster sa rhapsodie au type d'événement qui en sollicite la prestation. Au sein de la famille, la rhapsodie sur commande (y compris par une personne) est essentiellement parole de célébration remontant aux mânes des premiers du clan. Ainsi en est-il de la réussite d'un digne enfant de la lignée, du retour au pays de tel autre parti voici belle lurette, d'un baptême ou d'un mariage, ainsi de suite.
- La commande vient-elle de la communauté, la rhapsodie se fait parole d'exaltation. En elle, la commémoration, la conscientisation, la louange et bien d'autres expressions s'appellent et se répondent, tressent la même trame de poésie chantée, de mélodie intriquée dans le rythme. Les personnes, lignages, rois ou empereurs évoqués y sont autant de prétextes à magnifier, au-delà de leur personne si glorieuse fût-elle, le pays, la nation, l'héritage commun...
- Il arrive que le griot soit amené à prester ses services en dehors de toute commande. Exemple est l'exemple du deuil. Prester des services est une manière impropre de nommer le rôle éminemment spirituel du griot en semblable circonstance. Quant à ses services, rhapsodie ou de tout autre ordre, ils sont partie intégrante d'un deuil, son moment fort, incontournable.

La rhapsodie alors se décline en une parole multiple à haute teneur mystique. Elle est parole conjuratoire de la mort qui frappe aussi inopinément qu'impunément. Elle est parole épique, incitant le mort à traverser sans peur ni encombre les ultimes obstacles représentés dans le monde invisible par la forêt-aux-esprits pendant son voyage outre-tombe. Elle est parole pieuse envers les mânes des morts antérieurs et parole louangeuse sur les plans personnel (la beauté physique du décédé, ou sa vaillance, ou sa sagesse), social (ses grandes qualités humaines dans ses rapports aux autres), historique (sa généalogie remontant à l'ancêtre éponyme), culturel (sa descendance préférablement nombreuse qui le perpétuera sur la Terre), spirituel (son voyage, sous forme d'esprit, jusque parmi les ancêtres fondateurs de sa lignée).

2. – L'exécution d'une rhapsodie est obligatoirement publique. La présence d'un auditoire est incontournable à chaque occasion, lequel auditoire joue plus d'un rôle tout au long, dont les trois que voici.

- Le rôle scénique de participant. Il n'est point de prestation de griot qui n'exige, à un moment ou un autre, l'appréciation de l'auditoire, plus souvent qu'autrement pour approuver la virtuosité de l'artiste ou la justesse de son propos. À moins que ce ne soit pour rendre justice au rythme dans les séquences dansantes.
- Le rôle social de témoin. Une parole qui ne tombe dans aucune oreille et, idéalement, dans plus d'une oreille est une graine perdue pour le semeur qu'est le griot. Or, l'auditoire ne se contente pas d'écouter et d'apprécier ce qu'il entend; il constitue ponctuellement l'instance ad hoc de légitimation aussi bien du statut incontesté de l'artiste de haute volée que de cible de son propos.
- Le rôle spirituel de représentant. Le propos du griot dans l'exécution de son art ne peut faire l'économie du monde invisible. Toujours, il remonte aux ancêtres premiers de la cible dudit propos, parfois au Dieu suprême, le Père-du-soleil-et-de-la-lune. Par sa présence à la rhapsodie, l'auditoire représente les ancêtres ici et maintenant.

Pour conclure

Genre artistique, alliant poésie et chanson ? Art de la parole chantée ? La rhapsodie est tout cela et davantage que cela. Ce qu'elle est en définitive répugne toute définition acquise, tant la rhapsodie s'entend également, immanquablement, par l'entremise de son exécutant, le griot. Et, aussi, au moyen de sa façon d'être prestée, soit toujours en public. Que voilà au total un genre et un art complexes à de nombreux points de vue !

Au demeurant, l'unité de fond du contexte noir africain, à la fois traditionnel et originel, ne contredit nullement les variantes locales quant à sa forme. Éclaté depuis l'avènement de la colonisation systématique de l'Afrique par l'Europe au XIX^e siècle, ce contexte a su s'adapter à la nouvelle donne continentale, singulièrement au nouveau milieu urbain. Néanmoins, il se repère encore dans son essence en milieu rural et pas seulement. D'où, pour être complète, l'étude de la rhapsodie doit prendre en compte les différentes facettes de ce contexte tel qu'au XXI^e siècle.

L'écrivain et professeur Lomomba Emongo a été publié aux éditions Mémoire d'encrier. Il enseigne la philosophie au Cégep Ahuntsic et la théologie, à l'Université de Montréal. Il est également cofondateur du Laboratoire de recherche en relations interculturelles. Depuis 1996, il vit en exil de son pays d'origine, le Congo. Le Québec est sa terre d'accueil.

Notes

- (1) Le présent texte est une adaptation de deux ouvrages inédits de l'auteur. Voir références à la fin.
- (2) C'est cela ce que j'entends chaque fois qu'on lira : « contexte noir africain » tout court.
- (3) L'on pourrait se demander ce qu'est un genre ou une pratique populaire dans l'Afrique noire d'avant la colonisation ? Sûrement pas des lieux de ce qu'on appelle la « culture populaire ». Je dirais plutôt, suivant le contexte noir

africain : un genre ou une pratique artistique profane, au sens précis d'accès universel, non clôturée par une initiation spécifique.

(4) N'en déplaise à Djeli Mamadou Koyaté lorsqu'il s'exclame : « Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge; c'est la parole de mon père; c'est la parole du père de mon père. » (Djibril Tamsir Niane, 1960, p. 10). On aura été averti une page plus haut : « L'Histoire n'a pas de mystère pour nous; nous enseignons au vulgaire ce que nous voulons bien lui enseigner... » – ce qui est tout dire de l'ambiguïté du griot.

(5) Autant le griot sait divertir son auditoire, autant celui-ci interagit avec lui : à certaines séquences musicales, il répond par l'esquisse des pas de danse; aux couplets particulièrement bien sentis, il réagit avec des applaudissements et des cris de joie...

(6) Sans tomber dans le genre mineur n'ayant d'autre horizon que la flatterie. Dixit Marcel Griaule (1950, p. 308) : « De nombreux Noirs (...) emploient pour saluer ou louer des noms et des devises qui produisent sur les destinataires un effet moral et même physique aisément reconnu. L'interpellé se sent rempli de satisfaction, ses cheveux se dressent sur sa tête; si l'assistance est nombreuse, il atteint une véritable jubilation. Dans le cas où le crieur serait un trouvère, un griot – cette sorte d'historien connaissant notamment la généalogie des familles, donc leurs devises – le bénéficiaire, s'il est flatté en public en tant que descendant et représentant de ce groupe, est gagné par une véritable frénésie qui le pousse à couvrir l'autre de cadeaux, à se dépouiller en sa faveur, pour répondre à l'image fastueuse qui est campée de ses ancêtres. »

(7) Très souvent, le griot entrecoupe la chanson de vers apparemment sans rapport avec le reste du texte, bien que s'adressant toujours au public. C'est presque toujours avant de marquer une pause. D'où le nom de formule jaculatoire, que je donne à cette sorte de paratexte.

(8) Faute d'espace, je passe sous silence les nombreux exemples qui en témoignent...

(9) M. Griaule témoigne (1966, p. 308) : « ...un Marka, du groupe nomade de N., revient un jour au poste, entièrement nu. Il se présente à son sous-officier en disant qu'il a donné tout son avoir à un griot qui l'avait flatté sur la place du marché. Manquant d'argent, il lui avait finalement abandonné ses effets militaires. Il sait qu'il est passible du Conseil de Guerre, mais il ne regrette rien. »

(10) Il est communément admis l'impossibilité d'exercer ce métier sans passer par une sorte d'apprentissage de la sorcellerie. Hampaté Bâ (1999, p. 218) n'est pas de cet avis : on a voulu que « le griot soit un "sorcier", ce qui ne correspond à aucune réalité. Il peut arriver qu'un griot soit Korté-tigui, "jeteur de mauvais sort", comme il peut arriver qu'un griot soit doma, "connaisseur traditionnel", et ce, non parce qu'il est né griot, mais parce qu'il aura été initié et aura acquis sa maîtrise, bonne ou mauvaise, à l'école d'un maître de l'art. »

Références

- Emongo, L. 2012. « *L'œuf, l'eau, le serpent qui mue* » (essai inédit).
Emongo, L., *Le chacal n'aboie jamais en vain* (essai inédit).
Griaule, M. 1950. « *Philosophie et religion des Noirs* », dans: Théodore Monod (Dir.), *Présence africaine, numéro spécial 8-9 «Le monde noir* », pp. 307-321. Paris: Éditions Présence Africaine. En ligne: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1950-1.htm>
(Page consultée le 15 février 2018).
Griaule, M. 1966. « *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli* ». Paris: Éditions Fayard.
Hampaté Bâ, A. 1999. « *La tradition vivante* », dans: Ki-Zerbo, J. (Dir.), *Histoire de l'Afrique noire. D'hier et de demain*, pp. 191-230. Paris: Hatier.
Niane, D.T. 1960. « *Soundjata ou l'épopée mandingue* ». Paris: Présence africaine.

Chante-moi, rhapsode

Par **Melania Rusu Caragioiu**

CÂNTĂ-MI LĂUTARE

Cântă-mi lăutare, mie, și vino
Să îmi topești haina restriștilor,
Să nu mai aud scrâșnetul pietrelor
Ce vin plângând la marginea apelor,
În huiet de cascadă albă, în spume,
Purtând involburata zvârcolire...

Apleacă spre mine acea, a ta, vioară,
Ce-a fost îngropată-n adânc chihlimbar;
Corzile-i subțiri inima să-mi taie,
Și cântecul ei, zvâcnita durere să-i vindece,
Când melodia ta se-așterne – a - ademenire ...

Montréal, 2006

Traduction, variante 1, par André Seleanu :

Chantes-tu, à moi, mon doux rhapsode,
Pour fondre mes vêtements de tristesse accrue
Pour ne jamais ouïr les rongements des pierres

En pleurant sur les rives des eaux tumultueuses,
En bruits des cascades, d'écume des nuages laiteuse.

Penche-le, vers moi, ton violon ravi
Provenant de profonds rocs luisant en ambre,
Et avec ses cordes minces
Qu'il me taille tout mon cœur
Si plein de doux désirs.

Et par sa fine chanson
Ma tressillante douleur s'apaise en sourdine,
La mélodie étant rêve, tentation

*Traduction, version de synthèse par Anatoly Orlovsky, basée sur
3 variantes d'André Seleanu :*

Chante-moi, doux ménestrel,

Pour fondre mes habits de tristesse

Et plus jamais n'ouïr le gémissement des pierres

Venant pleurer au bord des eaux

Dans le tonnerre de blanches cascades, d'écume

Plus près de moi penche ton violon

Issu de rocs profonds luisant en ambre

Ah que ses fines cordes me tranchent le cœur

Son chant saura guérir ma palpitante douleur

Sa mélodie s'étale, ô délivrance,

descend – quelle douce clarté au comble des fulgurances !

Melania Rusu Caragioiu, née le 24 mai 1931 à ILTEU-Arad, Roumanie, écrit pour adultes et enfants en français et en roumain. Ingénieure de formation avec des études en bibliothéconomie, Melania est membre de l'Association des écrivains roumains et de son pendant canadien. Lauréate de trois prix internationaux, ainsi que de prix littéraires nationaux, Melania a fait paraître 10 livres de poésie, dont un en ligne.

Grandeur et décadence de la vedette rock

Par **Jeremy Eliosoff**, traduit de l'anglais par **Christine Archambault**

J'avais 13 ans et je voulais devenir une vedette rock. C'était loin d'être une ambition originale en 1989. C'était le rêve convenu de tous mes amis, et nous connaissions bien la trajectoire habituelle pour atteindre le sommet des palmarès, étudiée dans d'innombrables magazines sur la guitare et livres d'admirateurs bon marché : apprendre de manière autodidacte la guitare ou la batterie; former un groupe avec des compagnons de classe; donner des spectacles sans arrêt dans notre ville avec des tournées occasionnelles dans la région; se faire remarquer par une maison de disques; enregistrer un premier album avec un budget modeste; avoir le premier succès d'une série de tubes, grimper progressivement sur les palmarès; atteindre la gloire mondiale, acquérir fortune, groupies serviles, etc. Pour nous, ce n'était pas simplement la voie vers le luxe et l'adoration, c'était la contribution la plus valable qu'on pouvait faire à l'humanité. Puisque nous avions un véritable amour pour la musique rock, suivre la route vers le vedettariat était pratiquement une vocation. À l'époque, nous ignorions que ce moment dans l'histoire de la musique populaire était une anomalie, quel changement il représentait comparé aux décennies précédentes, et combien la situation était appelée à changer dans les années à venir. Nous ne savions pas qu'en 1989, nous nous trouvions au faite de l'ère de la *Rock Star*, une époque qui entamait son déclin.

Notre ferveur musicale avait la solennité d'une véritable religion. Il y avait bien sûr, les dieux – les vedettes rock elles-mêmes – honorées par les affiches sur les murs de notre chambre et occasionnellement vénérées en personne dans des concerts-cérémonies où des congrégations se trémoussaient dans la béatitude. Il y avait les textes sacrés, les rangées de cassettes audio qui remplissaient les tablettes de mon HMV qui renfermaient la parole sacrée enregistrée du dieu, le bréviaire de notre religion. Il y avait l'exégèse continue fournie par les magazines de fans

et les discussions à la cafétéria de l'école secondaire. Elle racontait la vie fantastique des musiciens, la signification des paroles, les mérites et faiblesses relatives de diverses chansons, de divers albums et artistes. Et il y avait aussi l'espoir mélancolique que l'un d'entre nous pourrait un jour devenir une de ces créatures divines, que nous pourrions contribuer au saint canon incarné par la marchandise du disquaire, qui guidait nos actions et donnait une raison d'être aux jeunes que nous étions.

Bien entendu, il n'y a pas de dogme sans code d'éthique strict, et l'Église du Vedettariat Rock n'échappait pas à la règle. Pour mes compagnons de classe et moi, l'idée d'authenticité était au cœur du dogme. Naturellement, toute vedette rock récoltait vaste fortune et gloire immense par la force des choses, mais elles étaient vues comme des attirails accidentels plutôt que des incitateurs primordiaux. La véritable vedette rock était dotée d'un talent naturel mystique et était poussée par un besoin irrésistible et même contraignant de créer de la grande musique, de la musique qui provenait d'un puits mystérieux d'inspiration divine auquel le musicien – tel un médium – avait un accès exclusif. Par conséquent, les plus grands péchés qu'une vedette rock pouvait commettre étaient de ne pas être originale ou d'avoir vendu son âme au diable. Ceux qui se rendaient coupables du dernier crime étaient associés à des charlatans de la musique, de faux prophètes, des marchands de messages recyclés qui ridiculisaient la vraie piété. Cette accusation impliquait une avarice corruptrice qui contaminait l'authentique vision artistique par motifs vils et mercantiles. La vraie vedette rock aimait le rock'n'roll pour le rock'n'roll et était destinée à faire une contribution unique à son catalogue; l'argent et l'adulation n'étaient que des bénéfices marginaux.

Avec le recul, je vois que cette vision était naïve et obtuse, produit de son époque et détachée de son contexte historique. Ma sensibilité de 13 ans aurait été choquée d'apprendre qu'au cours de l'Histoire, l'originalité avait été plutôt mal vue chez les musiciens conservateurs, et on présumait que l'argent était le motif premier qui les animait, comme pour n'importe quel autre métier. Le but du musicien professionnel n'était pas d'innover, mais de maîtriser son art. Cela ne veut pas dire qu'on attendait d'eux qu'ils reproduisent mécaniquement les chansons de leur répertoire; chaque musicien devait ajouter une nuance caractéristique

à son récital. Mais à une époque où l'enregistrement sonore n'avait pas encore été inventé, un des devoirs essentiels du musicien était de préserver fidèlement les compétences et la tradition léguées par ses mentors et prédécesseurs.

Les musiciens d'antan, comme tout le monde d'ailleurs, évoluaient dans des sphères d'influence beaucoup plus limitées que les nôtres. Même si la réputation d'un musicien virtuose exceptionnel pouvait s'étendre au-delà de sa communauté immédiate, et peut-être subsister après sa mort, son jeu n'était entendu que par ceux qui étaient « à distance d'oreille ». Et donc, les exigences d'un village pré-industriel typique étaient relativement basses; ceux qui savaient interpréter de manière potable quelques morceaux sur un instrument, étaient les meilleurs – et peut-être les seuls musiciens – en ville. Le fait qu'un joueur de luth vivait à quelques lieues de là et jouait les mêmes morceaux avec une maîtrise supérieure, n'était ni connu ni pertinent pour les villageois. Qu'on soit un artiste professionnel ou un amateur de la haute société ayant appris à jouer d'un instrument dans le cadre d'une éducation raffinée, le but était d'impressionner les gens près de nous, dans un monde largement privé de musique, à part pour les chants de travail a capella, les berceuses et autres. Tout comme la plupart des activités de l'ère préindustrielle, la musique était essentiellement une entreprise communautaire.

Cet état de fait a commencé à changer au 19^e siècle, pour diverses raisons. Le mouvement romantique, puis moderniste a emporté dans sa vague l'ensemble des arts en Europe, mouvements se voulant des initiatives interdisciplinaires célébrant le génie artistique. Sous l'influence de l'époque des Lumières qui remettait en question les idées reçues, et de la glorification humaniste de l'accomplissement humain, le romantisme et, plus encore, le modernisme, ont cherché à bouleverser les normes conventionnelles de la production artistique, à délivrer de ses couches le décorum social et à découvrir l'essence intemporelle de la musique, de la peinture, de la poésie et d'autres arts qui devaient constituer l'expression la plus pure de la créativité humaine. Le musicien n'était plus l'humble célébrant d'un rituel religieux, ni l'amuseur de basse extraction des clients des tavernes, ni un professionnel illustre au service des aristocrates, mais devenait un genre de shaman, qui creusait

dans son âme troublée pour trouver des pépites d'inspiration uniques et étincelantes à présenter au monde.

Tandis que le romantisme et le modernisme élevaient l'inspiration personnelle au-dessus d'une maîtrise conventionnelle en tant que vertu artistique essentielle, deux innovations technologiques connexes commençaient à transformer la place de la musique dans les sociétés développées : l'enregistrement sonore et la radio. Ces deux innovations ont dissocié les prestations musicales de leur cadre spatial et temporel, respectivement, permettant à un récital d'être entendu partout dans le monde et indéfiniment à l'avenir. Les auditorios n'étaient plus exposés seulement aux offres musicales dans leur contexte social immédiat, mais au travail de musiciens de partout. Cette possibilité s'est alliée avec l'idéal romantique et moderniste du génie individuel pour présenter un nouvel idéal pour l'aspirant-musicien : créer une musique unique et tout à fait personnelle, qui n'était pas seulement aussi bonne que celle des autres musiciens en ville, mais qui pourrait se mesurer aux meilleurs enregistrements de partout sur le globe.

Au cours du 20^e siècle, la musique enregistrée est devenue un élément de plus en plus omniprésent de la vie quotidienne, des gramophones au son grinçant du début du 20^e siècle aux juke-boxes des cantines des années 50 aux succès du « top 40 » transmis par les ondes radiophoniques FM aux transistors. Les membres du clergé et les aristocrates, qui avaient été les gardiens très collet monté de la production musicale raffinée, étaient désormais remplacés par des studios d'enregistrement désireux de fabriquer ce que le marché pouvait désirer – un marché non composé de mélomanes à l'oreille exercée, mais plutôt de personnes ordinaires aimant les chansons accrocheuses, les paroles salaces et la danse. C'était la naissance de la vraie musique populaire, et les récitals de musique de chambre délicate ont cédé leur place aux sons sales, énergiques et irrévérencieux de la rue, au jazz, au blues, à la musique country et enfin, au rock'n'roll. De manière paradoxale, même si les percées technologiques signifiaient en théorie que les auditeurs avaient accès à une plus grande variété de musique que jamais auparavant, elles ont aussi permis à un petit nombre de chansons populaires de dominer les ondes et les tablettes des disquaires, tandis que des auditorios de plus en

plus grands ont commencé à entendre un corpus de plus en plus réduit de nouveaux enregistrements à la mode. Ont donc émergé les « succès de palmarès ». C'étaient les débuts du « canon pop » représenté par la collection sacrée de cassettes que je révérais à l'adolescence.

En faisant ce survol de l'histoire de la musique populaire, nous pouvons voir les attributs de la vedette rock de la fin du 20^e siècle s'étioler. Le romantisme, suivi du modernisme, a engendré le concept du musicien en tant que génie inventeur. La technologie du 20^e siècle a mené à un cumul d'enregistrements de tubes, que le musicien pouvait aspirer à enrichir encore. L'explosion du rock'n'roll dans les années 50 et 60 a ajouté une connotation révolutionnaire, de contre-culture à la musique populaire, et donc, en plus d'être un artiste inspiré, un instrumentiste ou interprète compétent et un artiste de la scène à la mode, la vedette rock pouvait être un chantre des changements sociaux. Avec toutes ces distinctions illustres, on ne s'étonne plus guère que des personnalités comme Elvis Presley, les Beatles et Bob Dylan aient été admirées avec l'idolâtrie auparavant réservée aux chefs religieux et politiques semi-divins.

L'ascension de la vedette rock a été marquée par l'empressement double des auditeurs et de l'industrie de la musique qui évoluait rapidement. Les premiers ont engendré un tas d'aspirants-vedettes, puisque tous les cancre des écoles secondaires rêvaient de se joindre à un groupe et de devenir célèbres; et l'industrie a développé une infrastructure de plus en plus complexe – ce que Joni Mitchell a appelé « la machine à fabriquer des vedettes » – pour recruter les artistes prometteurs de ce bassin de talents de plus en plus grand, ajuster leur son aux goûts du jour et mettre en marché leur produit pour un public insatiable à l'attention limitée, sans cesse à la recherche de la prochaine vedette pop. Tandis que les technologies d'enregistrement s'amélioraient, l'enregistrement en studio s'est transformé. De simple moyen de capter une prestation sur scène, il est devenu une véritable forme d'art distincte, avec des albums comme *Sergeant Pepper's Lonely Hearts' Club Band* et *The Dark Side of the Moon* qui ont exploré de manière intrépide les vastes paysages stéréophoniques qui s'ouvraient lorsque les limites des spectacles sur scène sont disparues grâce aux avancées

techniques en studio. Dans les années 1970, les directeurs des studios et les musiciens pop se sont lancés avidement dans une course pour piller tous les coins de l'univers musical pouvant éventuellement produire une chanson accrocheuse et leur faire gagner une fortune.

À l'époque où j'entre en scène à 13 ans, une dizaine d'années plus tard, le cycle des styles changeants et des succès qui grimpaient à l'assaut des palmarès puis dégringolaient était suffisamment établi pour me faire croire qu'il s'agissait d'un trait sociétal éternel. Je me souviens de mon étonnement quand j'ai appris quelques années auparavant que le rock'n'roll, que je croyais vieux de plusieurs siècles, n'avait que 35 ans. Je ne comprenais pas à quel point le phénomène de la vedette rock était non seulement nouveau mais fondamentalement éphémère. En vérité, les exigences d'originalité authentique sont soit futiles, soit absurdes à l'époque de la reproduction mécanique. Le territoire artistique valant la peine d'être exploré se rétrécit, et très vite, on n'a d'autre avenue que de marcher sur les sentiers battus ou de partir à l'aventure, dans des sphères sonores obscures et inhospitalières où peu d'auditeurs nous suivront. L'image de la vedette rock était plus virile que jamais, mais c'était aussi à l'époque une simple image, une aura autour d'artistes à vendre par des agences de commercialisation pour évoquer l'esprit honnête et sans concession des pionniers du rock disparus. La gestion calculée de l'image des artistes existait bien avant la musique enregistrée, mais l'industrie du divertissement était devenue si profitable et si complexe que les artistes étaient devenus à peine un peu plus que la charpente sur laquelle les dirigeants des maisons de disques pouvaient construire leur vision de la prochaine sensation pop qui occupe le sommet des palmarès. Des groupes fabriqués pour plaire au marché ont été formés par des agences artistiques, nommés et formulés d'après des recherches auprès de groupes-cibles, qu'on dotait de chansons d'amour racoleuses, qu'on fait connaître par des stratégies médiatiques, qu'on lance à l'assaut des palmarès, et dont les ventes d'albums suivaient aussi sûrement que les ventes de hamburgers d'une chaîne de restauration rapide. La mystique et l'énergie créatrice de la vedette rock authentique étaient réduites à un simulacre cynique. Le remplacement de l'authenticité par l'image s'est parfaitement incarné dans un scandale saugrenu qui a touché le duo pop des années 1980 et

1990 Milli Vanilli, lorsque le public a appris qu'il ne chantait aucune de ses chansons. Apparemment, personne n'avait songé à mettre sous le feu des projecteurs et à faire connaître les vrais chanteurs puisqu'ils n'étaient pas les vrais Milli Vanilli; le vrai duo Milli Vanilli était une fiction concoctée par l'industrie de la musique, une combinaison d'éléments stylistiques parfaitement mesurés, dont les pistes enregistrées n'étaient qu'un élément. Une fois que le fil reliant les voix enregistrées aux visages tout aussi importants sur les affiches a été coupé, l'entreprise s'est effondrée dans la honte.

L'appareil industriel qui s'était développé autour de la figure de la vedette rock était devenu un poids lourd autosuffisant, qui ne dépendait plus de l'émergence fortuite d'un talent issu du peuple, mais comptait sur des mécanismes solides pour fabriquer des vedettes pop à la demande et d'après des formules éprouvées. Il fallait toutefois générer le produit-phare de cette industrie, soit les chansons qui allaient plaire au public ciblé sans pour autant être des copies si évidentes qu'on ne pouvait les distinguer d'autres enregistrements populaires. Inévitablement, quelques-uns sont tombés sur ce terrain glissant. Songeons à des succès récents tels que le titre de Robin Thicke *Blurred Lines (Lignes floues)* au nom si mal choisi et *Stay With Me* de Sam Smith, et même le légendaire *Stairway to Heaven* de Led Zeppelin qu'on prend à partie pour leur similitude avec des œuvres précédentes d'un autre artiste. À une époque caractérisée par un corpus mondial grandissant et accessible de musique enregistrée et un vaste auditoire capable de diffuser des accusations de fraude artistique à la vitesse de la lumière sur les médias sociaux, la prétention d'innover sur les palmarès est de plus en plus dure à vendre. Et pourtant, il faut nourrir l'industrie, des milliers de carrières dépendent d'une production de tubes sans fin, et s'il est authentique, le contenu nouveau n'est point accessible. Le déjà vu à la mode suffira, puisque l'image et la mise en marché forment désormais la substance de ce que l'industrie musicale produit, plutôt que d'être des accessoires servant à distribuer la musique.

Il n'y a rien de précisément nouveau au sujet de ce portrait plutôt cynique de l'industrie de la musique contemporaine, à part son degré de raffinement et d'éloignement des racines spontanées et subversives

du rock'n'roll. Notons cependant que ce portrait ne décrit nullement l'intégralité de la production de musique rock, mais uniquement la partie grand public, la mieux financée. Alors que la machine à étoiles industrielle s'est perfectionnée au fil des décennies, une culture de groupes de garage rêveurs a émergé en parallèle, se servant d'une technologie d'enregistrement et de transmission de plus en plus accessible, et qui parcourt le circuit des concerts sans relâche et fait circuler ses enregistrements honnêtes et artisanaux par tous les moyens à sa disposition. Naturellement, les dirigeants de maisons de disques qui n'en manquent pas une ingèrent parfois des groupes indépendants prometteurs s'ils sont jugés profitables, et imiteront même l'esthétique de ces groupes s'ils forment une force culturelle suffisamment puissante, comme cela s'est produit avec le punk dans les années 1970 et le grunge dans les années 1990. Mais il existe toujours des compositeurs farouchement indépendants qui fuient les conventions et qui demeurent fidèles à leur vision artistique pure. Le problème est qu'à un certain niveau, un grand nombre de ces puristes de la musique sont toujours motivés par l'image classique de la vedette rock et par sa représentation idéalisée d'intégrité artistique mêlée à la gloire et la fortune sans fin. Ces musiciens peuvent consacrer d'énormes ressources à leurs projets musicaux, acceptant de petits boulots pour financer leurs efforts dans l'espoir que, comme les Beatles, leur dur labeur finira par être récompensé par une entrée au panthéon des vedettes rock immortelles. Ils ne comprennent pas que le panthéon est plein, que la voie rapide qui a mené Jim Morrison de décrocheur poète de rue à célébrité internationale n'existe plus, que le répertoire de la bonne chanson pop a déjà été écrit (et même réécrit et réécrit); et qu'il n'y a plus de travail pour les vedettes rock.

Si ce portrait du climat actuel dans la musique populaire semble sombre, il ne faut point s'en attrister. Le fait que l'espace pour la création de chansons irrésistibles ait été pratiquement entièrement colonisé et que la production musicale grand public ne s'affaire désormais essentiellement qu'à faire de la redite et du « reconditionnement » de cet espace, ne veut pas dire qu'il est impossible pour un artiste qui se respecte de faire sa marque. Les percées technologiques donnent au musicien contemporain des pouvoirs que leurs prédécesseurs

pouvaient à peine imaginer, notamment des systèmes d'enregistrement et de composition numériques compacts à prix raisonnables et faciles d'utilisation, ainsi que des possibilités illimitées de réseautage, de publicité et de diffusion sur Internet. Bien entendu, l'abaissement des barrières à la production musicale a entraîné une multiplication sans précédent des aspirants créateurs de musique, puisque n'importe quel jeune muni d'un ordinateur portable peut tenter de créer des chansons sans avoir à apprendre à gratter des cordes ou trouver un ami doté d'un garage et d'une batterie. Les chances de se faire remarquer dans une mer de plus en plus immense de comptes Soundcloud et de fichiers de diffusion en continu Spotify sont presque nulles, sans parler de l'espoir de s'établir pour de bon. Parallèlement, l'apparition du partage des fichiers – particulièrement le partage gratuit et illégal – a fait tomber le modèle de la vente des disques qui avait soutenu l'industrie tout le long du 20^e siècle. Les ventes de CD se sont écroulées, et les vinyles – dont les ventes sont plus élevées que jamais en de nombreuses décennies – demeurent un marché de niche. Spotify et iTunes, qui deviennent les uniques et monolithiques gardiens du temple qu'est le nouveau marché de la musique, ne donnent des revenus de subsistance qu'aux artistes aux activités les plus lucratives. La gloire et la fortune qui formaient les composantes centrales de l'attrait de la vedette rock, et qui étaient insaisissables sont dorénavant pratiquement hors de portée.

Donc, qu'est-ce qu'une vedette rock sans la gloire ni la fortune? La réponse traditionnelle est une vedette rock qui a échoué. De nombreux rockeurs grisonnants aux rêves de gloire délavés ont dû graduellement admettre une humiliante défaite, leur carrière musicale dorénavant réduite à du grattage de garage mélancolique et solitaire (sur une guitare presque retraitée), peut-être la fin de semaine pour s'évader d'un boulot alimentaire devenu emploi permanent. Mais ce n'est un échec qu'uniquement à l'aulne des normes illusoire de l'époque glorieuse du rock. Le rythme auquel les vedettes et les chansons pop ont été créées dans les années 1960 a été une anomalie historique résultant d'une combinaison unique d'une technologie d'enregistrement parvenue à sa maturité, des synergies des influences artistiques et de l'énergie créatrice infatigable des baby-boomers déterminés à faire leur marque dans le paysage culturel. De cette marmite bouillante de créativité a émergé non seulement une

grande partie du canon du rock moderne, mais aussi le mythe selon lequel la passion alliée au talent et aux efforts saupoudrée d'un brin de chance égale l'immortalité rock. Le mythe a survécu longtemps après sa pertinence, nourri par la glorification nostalgique et la pensée positive, et à présent, ses fausses promesses freinent et trompent les musiciens davantage qu'elles les guident ou les inspirent.

Nous devons enterrer ce mythe de la vedette rock une fois pour toutes. Il faut arrêter de croire qu'on atteindra la célébrité mondiale, qu'on deviendra le prochain Neil Young ou U2. Nous devons cesser d'assimiler la valeur artistique et la gloire et les buts commerciaux. À une époque où une place au sanctuaire des abonnés au sommet des palmarès est soigneusement contrôlée et conservée par des intérêts commerciaux, les musiciens intègres devraient viser d'autres buts, s'éloigner de la course à la célébrité, mais également de la voie de la musique professionnelle. Le rôle du musicien est revenu à son point de départ, à la situation d'avant les palmarès, d'avant la technologie du disque, et même avant l'époque de l'artiste formé et professionnel. Pour que la musique retrouve sa place sacrée et transcendante dans la société, elle doit être perçue de nouveau comme une accompagnatrice de la vie quotidienne, pratiquée par des gens ordinaires talentueux, en tant que complément à leur travail, plutôt que le but principal de leur trajectoire de vie et que tous leurs rêves soient investis dans un pari pour la célébrité. Au lieu de rêver aux stades en délire et aux émissions de télévision grand public, les musiciens d'aujourd'hui devraient aspirer à jouer dans un café près de chez eux ou à des rassemblements informels avec des amis. Étant donné qu'on crée encore de la musique merveilleuse autour de nous, et même si on pouvait prétendre que toutes les grandes chansons ont déjà été écrites, chaque musicien a une voix artistique aussi unique que son visage; les musiciens devraient donc rechercher la reconnaissance non pas sur la scène mondiale, mais dans le confort douillet de leur propre communauté.

Jeremy Eliosoff vit à Montréal sa ville natale, où il travaille dans le domaine des effets visuels pour l'industrie cinématographique. Dans son temps libre, il peint, voyage, écoute de la musique et crée des animations expérimentales par ordinateur.

Sonata de Profundis

Par Vicki Laforce

**Prologue (ad libitum) - Presto con fuoco - Tre intermezzi
(Temps de valse, Adagietto, Andante cantabile) - Molto
Adagio - Allegro appassionato⁽¹⁾**

*... tu deviendras l'illuminé de ta propre renverse
la perte nerveuse du contrôle des modernes
est ta survie sublime*

POÉSIE BRUTALE DE LA FOI
ABRUPTEMENT

1. Presto con fuoco

Ma vie d'artiste

Est-elle une malédiction
du corps
l'âme se porte dans le creux

des rêves
à perte de vue loin des rails

seul manque
le contact
le choc du réel
un tango cruel
qui frappe
tintamarre d'un disco
stroboscope, coke, clean poetry

la décadence est
ma tête mise à prix
sur le fil sans visage
nul besoin que d'un tapis de drogue
ou d'un soir de plein vide

que voilà
bénédiction dans les sens
l'explosion

non ma vie d'artiste n'est pas
une vie en rose
mais un fleuve qui en appelle
à l'urgence de vivre

au-delà de la faillite du désert

2. Tre intermezzi drammatici

Temps de valse - moderato con anima e molto espressione

à présent, à présent
marcher, foncer dans le plein jour
avoir quitté le désert

l'exil traînant derrière moi
soupire
sans sa proie

les corbeaux guettent

les corbeaux guettent l'heure
je me retournerai

entrer à nouveau
la valse de l'inconnu, chaos

qui en appelle
plus d'un

toute petite
embarquer sur le nuage
à travers la fenêtre

à travers la fenêtre
une maison dans l'éternel
le soupir des fauves

qui avalent les corbeaux

Adagietto

... je détiens un bon nombre de mots
pour dire ce que le paradoxe renferme
de douleurs, de mystères, de pénombres
de clairs-obscurs

*les lettres des eaux premières
sont inlassablement répétitives
et ma plume se froisse*

Bourrasques - Andante cantabile

Tout ce temps est passé entre l'attente
 Et l'infinie joie à reprendre les fentes
 Dans l'heur où s'étendent les ombres grisâtres
 Se tisse l'œuvre des destins les plus folâtres

Quand les vents balayaient ce qui nous restait d'hier
 Gronde au cœur des bois une pluie de prières
 Qui va berçant d'une symphonique cadence
 Mon cœur réjouit quand je suis ce concert dense

De toutes les saisons transhumant les âmes
 Celle qui se distingue feu ne condamne
 Ni la soif, ni le puits qu'absorbe l'errance
 Haut! Elle les élève en maîtres d'abondance!

3. Molto adagio

*... le temps des démembrements
 est aussi celui des plaines
 des gisants et
 des orants*

Dans le silence se dresse le cantique
 Tout autour de moi semble figé
 Je n'entends plus le murmure de la rivière intérieure
 Je n'entends plus l'écho des pas des chevaux
 En ma plaine
 Tout semble désert
 Être tombé sous les barreaux du mirage
 Ai-je ainsi rêvé de mon retour
 Ou suis-je sous le joug des dieux

je suis tombée parce que le ciel s'est ouvert
je les suivais un à un
les pas lents, les graves, notes basses
là où je suis allée
avec les empreintes livrées sur papier
les chats rôdent et les lions dominant
sur tes lèvres, je n'ai pu me cacher dans le pli
lointain de dieu
il sait lui, il savait que le chemin passait
par en bas
de mon cœur à toi

4. Finale - Allegro appassionato

... devant toi, devant toi
je suis comme toi
un verbe éclaté

... je veux mourir sur un lit de neige brûlant ...

Supplique pour la beauté du monde

la poésie sert de lumière
mille fois nous l'avons dit
que la beauté sauvera le monde
or il est des lieux où l'ombre s'infiltrer
crier, supplier pour de la lumière
ne fait parfois qu'alarmer le mal
je me réfugie alors
dans du grand Mozart
il sait faire tourner les têtes
proclamer le génie de l'amour
qui nous glisse entre les mains
mains que nous ne voulons plus ouvrir

à force d'éclats, tracas et trous
noirs

*

*... je veux mourir sur un lit de neige brûlant
entendre Brel chanter
et tenir ta main sans frémir dans l'astrale demeure qui sera nôtre
un livre en papier odorant l'encre*

*l'indigo de l'Ouest pour dernier oracle
le chant des signes gravé
bleu sur blanc*

Originaire de Montréal, Vicki Laforce habite la Montérégie. Elle détient une maîtrise en Histoire et une maîtrise en Études du religieux contemporain. Ses études l'ont amenée à pratiquer dans le milieu de la santé; elle est intervenante en soins spirituels. Le reste du temps, elle écrit. Elle a remporté le Prix du Club Richelieu en 2015, a publié 4 recueils de poésie et travaille actuellement sur un roman.

Notes

(1) Avec l'accord de Vicki Laforce : « Mise en sonate » par A. Orlovsky - titres musicaux (« Sonata ... », ses mouvements et sections), ordre des extraits et poèmes de l'auteur. Seuls les titres sans référence à la musique sont de V. Laforce : « Bourrasques » et « Supplique pour la beauté du monde »; ce dernier poème, par ailleurs, se termine avant l'astérisque (*) qui, en général, autant que le changement de style de police - régulier ou italiques - sert à séparer les textes. Naturellement, tous les mots hormis les titres musicaux appartiennent exclusivement à Vicki Laforce.

SECTION I
Essais et interludes poétiques

Partie 3
Résiste!

La musique populaire d'Algérie : une esquisse anthropologique

Par Maya Nazaruk

L'année 2012 marque le lancement de la chanson *C'est la vie* de l'artiste algérien du raï, Cheb Khaled, sous l'étiquette Universal. Produite en Suède, actuellement dans le domaine de la world music qui avait de facto cannibalisé la chanson populaire du Maghreb, la chanson remporte le top 20 du hit-parade français en juillet 2012. Entre 2012 et 2013, sept prix couronnent le labeur du chanteur kabyle, y compris les équivalents des prix Grammy aux États-Unis : les Victoires de la musique et les Récompenses Kora.

Bilingue, la chanson est exécutée en arabe algérien et en français, préconisant le métissage avec l'autre face aux pressions existentielles. Le refrain insiste : « On va s'aimer. On va danser. Oui, c'est la vie. » Son message universel est repris en 2013 par Marc Anthony dans une imitation sous le titre espagnol, tout aussi explosif, de *Vivir mi vida*.

La généalogie du genre musical de Khaled est pertinente pour divorcer le raï du genre de la World music au sein duquel les chansons de l'Algérie sont souvent classées. Alors que les tendances de ladite musique du monde effacent la singularité ethnique algérienne pour remplacer l'élan oriental par des valeurs de l'humain en général, les tonalités et l'esprit de la musique populaire algérienne persistent dans la chanson *C'est la vie*.

La chanson montre comment le particulier (notamment, le traditionnel) devient transformé pour répondre aux besoins de l'intégration de la culture arabe dans le contexte de la mondialisation. Elle exhibe comment l'altérité algérienne devient cooptée comme expression triomphante de l'international. Sur le plan de sentiments rythmés de paix et d'amour, on comprend le cliché que le je devient enfin l'autre.

Dans mon article, je désire dresser la filiation du genre du raï algérien selon la lentille apprivoisante de l'anthropologue suédois Marc Schade-Poulsen qui avait mené un terrain d'immersion dans le domaine de la musique populaire arabe des années 90. Pour assurer une coparticipation menée au fond, Schade-Poulsen assiste à des nombreux concerts, festivals et mariages en France, où la musique avait été transportée de son milieu d'origine grâce à l'immigration et à l'intérêt viral que la culture française lui portait. Après sa rencontre du raï sur les scènes parisiennes, Schade-Poulsen poursuit son terrain en Algérie où il étudie la signification du phénomène chez les fondateurs du genre.

Pour comprendre le succès de Khaled, je suggère de nous concentrer sur trois problématiques qui dévoilent les contrariétés de la musique populaire en Algérie, un fait qui en explique aussi l'émergence à l'extérieur. Cette riche histoire, dans tous ses détails, est située dans un pays touché par la décolonisation déshumanisante des années 1960. On parle d'un contexte de violence brutale et de crise économique où le peuple confronte la tyrannie d'un gouvernement islamiste qui, au point culminant, interdit même l'enseignement de la musique dans les écoles. Aborder la problématique du raï ne peut se faire non plus sans négliger le problème immédiat de la place de la femme maghrébine dans une société divisée entre la sublimation de pulsions et la Culture.

Ce fond historique explique l'obscurité qui voile les premières prestations de Cheb Khaled dans les cabarets clandestins de l'Oran. Le musicien est alors habitué à présenter ses chansons à la fin de la soirée, vers les 4 heures du matin, souvent sous l'effet de cigarettes et de l'alcool. Pour des raisons de censure par le gouvernement islamiste et parce que Khaled adhérait à un style jugé subversif et incompréhensible par la critique, le chanteur est initialement exclu de la programmation à la radio.

La manifeste conquête de l'Occident ouvre au raï la possibilité d'être joué dans son pays d'origine, même si la pratique se fait initialement en cachette. Nonobstant de nombreux obstacles, la musique populaire fait vibrer la nation subrepticement.

Sémantique générale du raï

À son inception, le mot raï signifie en arabe « opinion » et « conseil ». Le raï remonte à la tradition du melhoun traditionnel pratiqué sur les scènes d'Alger depuis les années 1920 par des interprètes tels que Cheikh Khaldi, Cheikh Hamada et Cheikha Remitti. Le raï connu aujourd'hui est ce qui reste de la tradition des orchestres wahrani des années 1970, caractérisés par le mélange de percussion, de la darbuka, du tbal et du qarqabu. Ces instruments ajoutent leurs sonorités aux mélodies infléchies qu'offrent l'accordéon, la trompette et le violon (Schade-Poulsen, 19).

La poétique multilingue du raï mélange les accents arabes (y compris les dialectes locaux), le français et l'espagnol. Les chabs et les chabas la font vivre, proclament, chantent du raï sous la tutelle des shikhs, maîtres éduqués qui font surgir et rayonner cette poésie axée sur les événements historiques, la satire, la religion, l'héroïsme et l'amour (Shade-Poulsen, 15). Les sheikhs sont les interprètes authentiques du raï (Schade-Poulsen, 15). Ces artistes prodiguent la sagesse et le conseil sous la forme de poésies chantées en darija.

Les rites de mariage sont entrelacés de l'expression vibrante « Ya, Raï ! » (Vas, dis !) qui relance le public avec la dynamique d'une interpellation en forme de refrain.

Le répertoire d'instruments s'épanouit avec les années. Tandis que le chœur est supposé provenir, à l'origine, des prisons locales (Schade-Poulsen, 20), les instruments traditionnels (nay, darbouka, zoukra, bendir) sont enrichis par la guitare électrique, sa pédale wah-wah (Mohammed Zargui), la trompette et le saxophone (Bellemou Massaoud), les synthétiseurs et les boîtes à rythme qui modernisent le genre pour le transformer en l'équivalent culturel du pop, funk reggae et disco du Maghreb.

La question de la place de la femme maghrébine

La femme maghrébine respectable est d'emblée exclue du raï originel, qui promeut une chanson radicale s'insérant dans les souterrains de la vie clandestine – prostitution, alcool, drogue. Le raï n'est pas, au tout début, un genre considéré comme respectable, ce qui explique pourquoi les hommes ne l'écoutent pas devant leurs aînés. Parallèlement, d'autres pratiques ne se font pas devant les aînés pour des raisons de respect, surtout devant les pères; des pratiques telles que l'acte de fumer (le père peut savoir que son fils est fumeur, mais ce dernier s'abstient de fumer devant le père pour montrer ses vulnérabilité et modestie).

Le raï est donc depuis son début un genre subversif qui remet en question l'ordre social en Algérie. C'est un chant qui fait éloge à la classe marginale, qui élabore la situation de la femme lâche et qui essaie d'en tirer une sagesse, en forme d'instruction face aux constats tristes sur l'existence ou de commentaire sur le social abnégé.

Pendant des nombreuses années le seul endroit où le raï subversif est écouté par la famille est lors des mariages qui deviennent paradoxalement le lieu de défoulement psychique. Le rituel du mariage devient le prototype de la fête « archaïque » où les pulsions s'exhibent et où elles sont pleinement autorisées. Le raï devient l'expression de l'orgasme figuratif d'une société réprimée. Il est dissimulé par les ornements de la fête qui célèbre le passage d'un couple à l'âge adulte, ainsi que la défloration de la femme vierge.

Si le raï est réprimé à sa naissance, il y a deux courants qui s'opposent à ce fait. Tout d'abord, les filles désirent chanter le raï. Cheikha Remitti (1923-2006) est considérée la mère spirituelle du raï tous styles, générations et sexes confondus. Si la chanteuse est perçue comme une courtisane qui rompt l'ordre acquis entre les femmes et les hommes, ainsi que l'ordre général, l'antinomie entre l'autorité et la subversion, cette preneuse de risques établit l'indépendance de son rôle d'artiste et finit par attirer un culte, accédant au statut de figure quasi mythique.

Le deuxième courant qui contrarie le raï subversif est la tendance à purifier le langage pour le rendre acceptable à la critique du patriarcat.

Ainsi naît le raï « propre ». Depuis les années 1980, le raï devient un genre domestiqué. Il est alors autorisé sur la place publique. Au lieu de chanter les crimes et la trahison des valeurs, les nouveaux artistes du raï abordent dans leurs chansons des thèmes jugés honnêtes, comme le coup du foudre pour la bien-aimée. Le modèle actantiel de la scène change du milieu du cabaret à l'appartement. Les protagonistes « louches » du raï des origines sont remplacés par des pères, voire des mères de famille, des gens amicaux. Ce qui a été répudié auparavant devient nettoyé pour accommoder les vibrations de l'errance existentielle. Or, le paradoxe de l'existence n'est pas affaibli dans ce type de chanson. La plasticité du genre permet que la réalité incompréhensible soit « avalée » comme norme. Puisqu'il n'imité plus le refus de l'ordre culturel, le style se fait coopter et célébrer malgré la perte de cette tension originelle qui lui avait permis de toucher les cœurs grâce à l'effet d'asymétrie des mœurs.

Maya Nazaruk est doctorante en anthropologie littéraire à l'Université de Montréal. Elle y poursuit une recherche du discours social appuyée par les écrits de Bronislaw Malinowski. Elle est auteure d'un texte au sujet de la traite des humains au Cambodge, publié chez l'Harmattan en 2010 et retenu par 40 bibliothèques à l'international, y compris Harvard, Yale et la Bibliothèque nationale de France (BNF). Maya a aussi signé des ouvrages critiques qui ont paru dans le *International Journal of Anthropology* (Université de Florence) et dans le *Journal of the Anthropology Society of Oxford* (Université d'Oxford).

Références

- Benkheira, H. 1982. « Alcool, religion, sport ». Oran: Université de l'Oran.*
*Benkheira, H. 1986. « De la musique avant toute chose: Remarques sur le raï », *Peuples méditerranéens*, 35-36: 173-177.*
*Clifford, J. (Ed.). 1986. « Introduction: Partial Truths », dans: *Writing Culture. Berkeley et Los Angeles: University of California Press.*
*Schade-Poulsen, M. 1999. « Men and Popular Music in Algeria. The Social Significance of Raï. A popular music form as a lens for viewing Algerian society ». Austin: University of Texas Press.**

Chant Possible

Par **Pierre-Louis Quenneville**

Pour l'enfant qui va naître
Et qui déploie en nous
Le bourgeon de son être
Chanter
Chanter
Chanter chanter
Chanter chanter

Et pour les fleurs écloses
Aux jardins de la terre

Pour l'enfant apeuré
Des monstres nés du soir
Et habitant ses rêves
Chanter
Chanter
Chanter
Chanter

Pour les pères qui calment
Au berceau de leurs bras

Pour le troublant regard
Enlacé au désir
Et la première fois
Chanter
Chanter

Pour le plaisir d'aimer
Mille fois le premier
Chanter chanter
Chanter chanter

Pour le doux coin du monde
Dont nous parlons le nom
Pays de nos aïeux
Chanter
Chanter
Chanter chanter
Chanter chanter

Pour que nos bouts de terre
Soient des maisons de frères

Pour murmurer l'adieu
Au seuil d'un autre monde
Et larguer les amarres
Chanter
Chanter
Chanter
Chanter

Pour le bateau voguant
Vers l'horizon qui luit

Et pour la vie qui bat,
Au-delà de nos heures,
L'infinie farandole
Chanter
Chanter
Chanter
Chanter

Pour que la vie soit belle
Comme un enfant qui naît
Chanter

Pour combattre le mal
Et comprendre l'amour

Chanter chanter chanter
Chanter chanter

Pour entendre son chant
Et entrer dans la DANSE

Pierre-Louis Quenneville : à vendre ou à louer, bel homme, au sommet de l'âge et de la maturité, intelligent du cœur, curieux, voyageur, artiste, mystique et contemplatif; j'écris pour attirer l'attention parce que j'ai peur de mourir seul (j'ai peur, seul, de mourir).

Cherche compagnon tendre pour promenades dans la jungle époustouflante du siècle et pour entreprendre et amortir la descente (Icares s'abstenir). pierrelouis.quenneville@gmail.com.

Culture, pouvoir et résistance : Réflexions sur les idées d'Amilcar Cabral

Par **Firoze Manji**

Amilcar Cabral et Frantz Fanon⁽¹⁾ comptent parmi les plus importants penseurs africains sur la politique de libération et d'émancipation. Alors que la pertinence de la pensée de Fanon a de nouveau émergé, avec des mouvements populaires comme Abahlali base Mjondolo en Afrique du Sud, qui revendique s'être inspiré de ses idées pour ses mobilisations, ainsi que dans les œuvres de Sekyi-Otu, Alice Cherki, Nigel Gibson, Lewis Gordon et d'autres, les idées de Cabral n'ont pas reçu autant d'attention.

Cabral a été le fondateur et dirigeant du mouvement de libération de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert, le Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée et du Cap-Vert (PAIGC). C'était un révolutionnaire, un humaniste, un poète, un stratège militaire et un écrivain prolifique sur la théorie révolutionnaire, la culture et la libération. Les luttes qu'il a menées contre le colonialisme portugais ont contribué non seulement à l'effondrement de l'empire africain du Portugal, mais aussi à la chute de la dictature fasciste au Portugal et à la révolution portugaise de 1974-75, événements dont il ne sera pas témoin : il a été assassiné par certains de ses camarades, avec le soutien de la police secrète portugaise, la PIDE, le 20 janvier 1973.

Au moment de sa mort, les deux tiers de la Guinée se trouvaient en zones libérées, où se constituaient des structures démocratiques populaires qui formeraient la base de la future société : les femmes avaient un rôle de leadership politique et militaire, la monnaie portugaise fut interdite et remplacée par le troc, la production agricole dédiée aux besoins de la population et nombre d'éléments d'une société fondée sur l'humanité, l'égalité et la justice ont commencé à émerger, de façon organique, à travers le débat populaire et la discussion. La résistance culturelle

a joué un rôle crucial à la fois dans la défaite des Portugais et dans l'établissement des zones libérées.

Cabral a compris que l'extension et la domination du capitalisme dépend essentiellement de la déshumanisation du sujet colonial. Et au cœur du processus de déshumanisation se trouve la nécessité de détruire, de modifier ou de refondre la culture du colonisé, car c'est principalement par la culture, « parce que c'est l'Histoire », que les colonisés ont cherché à résister à la domination et à affirmer leur humanité.

*Pour Cabral, comme pour Fanon,
la culture n'est pas un artéfact esthétique,
mais une expression de l'Histoire,
le fondement de la libération et
un moyen de résister à la domination.
Au fond, la culture est subversive.*

La culture comme subversion

L'histoire du libéralisme a été l'opposition entre les cultures, ce que Losurdo (2014) appelle les espaces sacrés et profanes. La démocratie de l'espace sacré auquel les Lumières donnèrent naissance dans le Nouveau Monde était, écrit Losurdo, une « démocratie Herrenvolk », une démocratie de supériorité de la race blanche qui refusait de permettre aux Noirs, aux peuples autochtones ou même aux femmes blanches d'être considérés comme des citoyens. On estimait qu'ils appartenaient à l'espace profane occupé par le moins-qu'humain.

L'idéologie d'une démocratie basée sur la supériorité de la race blanche se reproduisit alors que le capital colonisait de vastes régions du globe. La victoire de Trump aux États-Unis et la nomination d'un entourage de droite, sinon fasciste, est à bien des égards l'expression du ressentiment croissant et de l'antagonisme de sections importantes de l'Amérique blanche, dû à la perception d'une invasion et d'une souillure de l'espace sacré par les Autochtones, les Noirs, les « Latinos », les Mexicains, les homosexuels, les lesbiennes, les syndicats, les immigrants et tous ces êtres profanes qui n'appartiennent pas à cet espace. Nous pouvons

prédire avec certitude que, sous la présidence de Trump, il y aura de grandes offensives contre les cultures, les organisations et les capacités d'organisation de ceux considérés comme les détritres de la société, pour les abstraire des privilèges de l'espace sacré et les « renvoyer » au domaine des déshumanisés. En même temps, nous pouvons prédire qu'il y aura une résistance généralisée à ces tentatives, et que la culture y jouera un rôle essentiel.

Dans ce contexte, les écrits et les discours de Cabral sur la culture, la libération et la résistance au pouvoir ont des implications importantes pour les luttes à venir, non seulement aux États-Unis, mais aussi dans la Grande-Bretagne post-Brexit, et en Europe continentale, où le fascisme relève à nouveau sa tête hideuse dans plusieurs pays. En m'appuyant sur les œuvres de Cabral⁽²⁾ je peux voir comment le colonialisme a établi et maintenu son pouvoir en tentant d'éradiquer les cultures du sujet colonial et comment la culture comme force libératrice a été fondamentale pour les Africains afin de réaffirmer leur humanité, pour inventer ce que signifie être humain et développer une humanité universaliste. J'observe comment les régimes néocoloniaux ont tenté de désarticuler culture et politique, un processus que le néolibéralisme a exacerbé. Mais après quelque 40 ans d'austérité en Afrique (à savoir les « programmes d'ajustements structurels ») le mécontentement augmente, et les gouvernements perdent de plus en plus de légitimité populaire. Il y a une résurgence des soulèvements et des protestations et une fois de plus la culture revient sur la scène comme force de mobilisation et d'organisation.

*Les écrits et les discours de Cabral
sur la culture, la libération et la résistance
au pouvoir ont des implications importantes
pour les luttes à venir ... [alors que] ... le fascisme
relève une fois de plus sa tête hideuse*

Colonialisme, culture et invention de « l'Africain déshumanisé »

Les philosophes des Lumières, comme Hegel, considéraient que les Africains n'avaient pas d'histoire. Mais à quel « Africain » faisaient-ils

référence ? Ce n'est qu'au XVe siècle que les Européens ont commencé à utiliser le terme « africain » pour désigner tous les peuples qui vivent sur le continent. Ce terme était directement lié à la traite négrière de l'Atlantique et à la condamnation de vastes couches de l'humanité à l'esclavage dans les Amériques et dans les Caraïbes. Pour réussir à soumettre des millions d'êtres humains à une telle barbarie, il fallait les définir comme des non-humains.

Le processus de déshumanisation a nécessité une tentative systématique et institutionnalisée de destruction des cultures, des langues, des histoires et de la capacité à produire, organiser, raconter des histoires, inventer, aimer, faire de la musique, chanter, faire de la poésie, créer de l'art – tout ce qui nous définit comme être humain. Cela a été organisé par les esclavagistes locaux et européens, les propriétaires d'esclaves et tous ceux qui ont profité du commerce des êtres humains, en particulier la classe capitaliste européenne naissante.

Intrinsèquement, le mot qui résume le mieux ce processus de déshumanisation des peuples de ce continent est *Africain*. En effet, les anthropologues, les scientifiques, les philosophes et toute une industrie se sont développés pour « prouver » que ces personnes constituaient une « race » biologique différente, sous-humaine. Les Africains devaient être considérés comme n'ayant ni histoire, ni culture, ni aucune contribution à apporter à l'histoire humaine. En tant qu'esclaves, ils n'étaient que des biens – biens ou « choses » qui seraient possédés, disposés et traités de la manière que le « propriétaire » jugerait bon.

Cette tentative d'effacer la culture des Africains a été un échec. Alors que les forces du libéralisme détruisaient les institutions, les villes, la littérature, la science et l'art sur le continent, les souvenirs des peuples de la culture, des formes d'art, de la musique et de tout ce qui est associé à l'être humain, restaient vivants. Les esclaves africains ont emporté avec eux, sur les bateaux négriers, cette culture qui s'est transformée dans leurs nouvelles conditions matérielles en base de résistance.

La traite négrière de l'Atlantique et l'esclavage ont été les pierres angulaires de l'accumulation du capital qui a donné naissance au

capitalisme, tout comme l'ont été les génocides et les massacres de populations autochtones des Amériques et d'ailleurs. La déshumanisation systématique de certaines parties de l'humanité – le racisme – a été intimement liée à la naissance, à la croissance et à l'expansion continue du capital et reste la marque de son développement.

Cabral a compris que séparer l'Afrique et les Africains du courant général de l'expérience humaine commune ne pouvait que conduire au retard des processus sociaux sur le continent. « Quand l'impérialisme est arrivé en Guinée, il nous a fait sortir de notre histoire ... et entrer dans une autre histoire ». Ce processus devait se perpétuer depuis ses origines dans l'esclavage européen et le déplacement forcé des peuples de l'Afrique jusqu'à l'expansion des entreprises coloniales européennes d'aujourd'hui. La représentation des Africains comme inférieurs et sous-humains a justifié la terreur, le massacre, les génocides, les emprisonnements, la torture, la confiscation des terres et des biens, le travail forcé, la destruction des sociétés et des cultures, la suppression violente des expressions de mécontentement et d'opposition, les restrictions de mouvements, et la création de réserves « tribales ». Elle justifie, en 1884-85, le morcellement du continent et de ses peuples en territoires par les puissances européennes concurrentes lors de la Conférence de Berlin.

La foi dans la supériorité de la culture de l'espace sacré, combinée au zèle missionnaire du christianisme, a jeté les bases des empires et de la propagation de la chrétienté. « Après la traite des esclaves, les conquêtes armées et les guerres coloniales, écrivait Cabral, il y eut la destruction complète de la structure économique et sociale de la société africaine. La phase suivante a été l'occupation européenne et une immigration européenne croissante dans ces territoires. Les terres et possessions des Africains ont été pillées ». Les puissances coloniales ont établi leur domination en ordonnant des impôts, en prescrivant des récoltes obligatoires, en introduisant le travail forcé, en excluant les Africains de certains emplois, en les éloignant des régions les plus fertiles et en établissant des autorités autochtones composées de collaborateurs.

*La déshumanisation systématique
de certaines parties de l'humanité – le racisme –
a été intimement liée à la naissance,
à la croissance et à l'expansion continue
du capital et reste la marque de son développement.*

Cabral a souligné que quels que soient les aspects matériels de la domination, « elle ne peut être maintenue que par la répression permanente et organisée de la vie culturelle des personnes concernées ». Bien sûr, la domination ne pouvait être totalement garantie que par l'élimination d'une partie importante de la population comme, par exemple, dans le génocide des peuples Herero en Afrique australe ou dans de nombreuses nations autochtones d'Amérique du Nord, mais en pratique, ce n'était pas toujours réalisable ni même souhaitable du point de vue de l'empire. Comme le dit Cabral :

*L'idéal pour la domination étrangère, impérialiste
ou non, serait de choisir soit de liquider pratiquement
toute la population du pays dominé, éliminant ainsi
les possibilités de résistance culturelle, soit de réussir
à s'imposer sans dommage pour la culture du peuple
dominé – c'est-à-dire adapter la domination économique
et politique de ces peuples à leur personnalité culturelle.*

En niant le développement historique du peuple dominé, l'impérialisme nie nécessairement son développement culturel, c'est pourquoi il faut une oppression culturelle et une tentative de « liquidation directe ou indirecte des éléments essentiels de la culture du peuple dominé ».

« De la population africaine d'Angola, de Guinée et du Mozambique, 99,7 % sont classés comme non civilisés par les lois coloniales portugaises... », écrit Cabral dans une étude des colonies portugaises. L'Africain dit « non civilisé » est traité comme un bien mobilier et se trouve à la merci de la volonté et du caprice de l'administration coloniale et des colons. Cette situation est absolument nécessaire à l'existence du système colonial portugais. Il fournit une offre inépuisable de travail forcé pour l'exportation. En le qualifiant de « non civilisé », la loi

entérine la discrimination raciale et institue l'une des justifications de la domination portugaise en Afrique.

La culture et la réappropriation de l'humanité

Le recours à la violence pour dominer un peuple est, affirmait Cabral, « avant tout, prendre les armes pour détruire ou du moins, neutraliser et paralyser sa vie culturelle. Tant qu'une partie de ces personnes ont une vie culturelle, la domination étrangère ne peut être assurée de sa perpétuation ».

La raison en est claire. La culture n'est pas un simple artéfact ou une expression esthétique, de coutume ou de tradition. C'est un moyen par lequel les gens affirment leur opposition à la domination, un moyen de proclamer et d'inventer leur humanité, un moyen d'affirmer le pouvoir d'agir et la capacité de faire l'Histoire. En un mot, la culture est l'un des outils fondamentaux de la lutte pour l'émancipation.

La révolution des esclaves en Haïti en 1804, qui a établi la république noire indépendante, a constitué l'une des premières brèches importantes contre le despotisme racial et l'esclavage. Toussaint Louverture, le premier dirigeant de la rébellion, s'est appuyé sur un engagement explicite à l'humanisme universel pour dénoncer l'esclavage. Dans le résumé succinct de Richard Pithouse : « Le colonialisme définit la race comme une destinée biologique permanente. Les révolutionnaires en Haïti la définissent politiquement. Les mercenaires polonais et allemands qui s'étaient ralliés aux armées d'esclaves reçurent leur citoyenneté, en tant que sujets noirs, dans une Haïti libre et indépendante ».

En Guinée-Bissau, Cabral a été mandaté par les autorités coloniales pour entreprendre un vaste recensement des productions agricoles, ce qui lui a permis d'acquérir une compréhension approfondie du peuple, de sa culture et des formes de résistance à la domination coloniale. Il a reconnu que la construction d'un mouvement de libération demandait une « reconversion des esprits – une représentation mentale » qu'il croyait indispensable pour « l'intégration véritable des personnes dans les mouvements de libération ». Pour y parvenir, il fallait « un contact

quotidien avec les masses populaires dans la communion de sacrifice exigée par la lutte ». Des cadres du PAIGC ont été déployés à travers le pays pour travailler avec les paysans, apprendre d'eux comment ils ont appréhendé et se sont opposés à la domination coloniale, pour discuter avec eux des pratiques culturelles qui faisaient partie de leur résistance. « N'ayez pas peur du peuple et persuadez les gens de prendre part à toutes les décisions qui les concernent », a-t-il dit aux membres de son parti. Le leader doit être l'interprète fidèle de la volonté et des aspirations de la majorité révolutionnaire et non un maître tout puissant ». Et « Diriger collectivement, en groupe, c'est étudier ensemble les questions, trouver la meilleure solution et prendre les décisions conjointement ».

Pour Cabral, la culture a des fondations concrètes, « le produit de cette Histoire, comme une fleur, est le produit d'une plante. Comme l'Histoire, ou parce qu'elle est l'Histoire, la culture a comme fondations le niveau des forces productives et les modes de production. La culture plonge ses racines dans la réalité physique de l'humus environnemental dans lequel elle se développe et reflète la nature organique de la société ».

La culture, insiste Cabral, est intimement liée à la lutte pour la liberté. Alors que la culture comprend de nombreux aspects, elle «... pousse plus profondément à travers la lutte du peuple, et non pas à travers des chansons, des poèmes ou du folklore. [...] On ne peut s'attendre à ce que la culture africaine progresse si l'on ne contribue pas, de façon réaliste, à la création des conditions nécessaires à cette culture, à savoir la libération du continent ». En d'autres termes, la culture n'est pas statique et immuable, mais elle ne progresse que par l'engagement à l'égard de la lutte pour la liberté.

La libération nationale, dit Cabral, « est le phénomène dans lequel un ensemble socio-économique rejette la dénégation de son processus historique. En d'autres termes, la libération nationale d'un peuple est la reconquête de sa personnalité historique, c'est son retour à l'Histoire par la destruction de la domination impérialiste à laquelle il était soumis ».

*La culture n'est pas un simple artéfact
ou une expression esthétique, de coutume ou de tradition.
C'est un moyen par lequel les gens affirment
leur opposition à la domination... En un mot, la culture
est l'un des outils fondamentaux de la lutte pour l'émancipation.*

Ou, comme le disait Fanon : « Lutter pour la culture nationale, c'est d'abord lutter pour la libération de la nation, matrice tangible à partir de laquelle la culture peut grandir. On ne peut pas séparer le combat pour la culture de la lutte populaire pour la libération ». En outre : « La culture nationale algérienne prend forme pendant la lutte, en prison, face à la guillotine et dans la capture et la destruction des positions militaires françaises ». Et « la culture nationale n'est pas un folklore... c'est le processus de réflexion collective d'un peuple pour décrire, justifier et exalter les actions, qui lui ont permis d'unir ses forces et de rester fort ».

Si à l'origine, être qualifié d'« Africain » signifiait être moins qu'humain, la revendication retentissante de tout mouvement opposé à l'esclavage, de toute révolte d'esclaves, de toute résistance à la colonisation, de tout défi aux institutions de la suprématie blanche, de toute résistance au racisme, à l'oppression ou au patriarcat, constituait une affirmation de l'identité humaine. Là où les Européens considéraient les Africains comme sous-humains, la réponse était de revendiquer l'identité d'« Africain » comme une définition positive et libératrice d'un peuple qui fait partie de l'humanité, « qui appartient à l'ensemble monde », comme le disait Cabral. Comme dans les luttes des opprimés tout au long de l'Histoire, il se produit une transition dans laquelle les opprimés s'approprient les termes utilisés par les oppresseurs pour nommer « l'autre » et les transforment en termes de dignité et d'affirmation d'humanité.

C'est ainsi que le concept d'être « Africain » est devenu intimement associé au concept de liberté et d'émancipation. Les peuples « ont maintenu leur culture vivante et vigoureuse malgré la répression implacable et organisée de leur vie culturelle », écrit Cabral. La résistance culturelle était la base de l'affirmation de l'humanité des gens et de la lutte pour la liberté.

Avec le mécontentement croissant face à la domination des régimes coloniaux, en particulier après la Seconde Guerre mondiale, de nombreux partis politiques furent formés, dont beaucoup cherchaient à négocier des concessions des puissances coloniales. Le colonialisme avait hésité à accorder toute forme de pluralisme aux organisations noires, mais à mesure que les protestations populaires augmentaient, il y avait une ouverture, à contrecœur, de l'espace politique, impliquant souvent des faveurs pour ceux qui menaçaient le moins la domination coloniale.

Mais de telles associations avec la liberté allaient, tragiquement, ne pas persister au-delà de l'indépendance.

Là où les Européens considéraient les Africains comme sous-humains, la réponse fut de revendiquer l'identité d'« Africain » comme une définition positive et libératrice d'un peuple qui fait partie de l'humanité... C'est ainsi que le concept d'être « Africain » est devenu intimement associé au concept de liberté et d'émancipation.

La dépolitisation de la culture

Que se passe-t-il lorsque la culture se désarticule des luttes pour la liberté et l'émancipation ?

Voici ce qu'en dit Cabral dans un discours aux cadres du PAIGC :

Nous parlons beaucoup d'Afrique, mais dans notre Parti, nous devons nous rappeler qu'avant d'être Africains nous sommes des hommes, des êtres humains, qui appartiennent au monde entier. Donc nous ne pouvons permettre aucune restriction ni mise en échec des intérêts de notre peuple à cause de notre condition d'Africains. Nous devons mettre les intérêts de notre peuple plus haut, dans le contexte des intérêts de l'humanité en général, puis nous pouvons les mettre dans le contexte des intérêts de l'Afrique en général.

Ce qui est important ici, c'est l'affirmation que les Africains ne sont pas seulement des êtres humains, mais que leur histoire, leur lutte et leurs expériences sont une partie de la lutte pour une humanité universelle qui appartient au monde entier. « Nous devons avoir le courage de dire cela clairement, écrivait Cabral. Personne ne devrait penser que la culture d'Afrique, ce qui est vraiment africain et donc qui doit être préservée pour toujours pour que nous soyons africains, est notre faiblesse devant la nature. »

Ceci est en forte opposition avec l'idéologie de « la négritude » qui a émergé dans les années 1930 et 1940 à Paris et qui est associée aux écrits de Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire. Sa philosophie était basée sur l'essentialisation de l'Afrique et des Africains, affirmant que les Africains ont une qualité de base qui est inhérente, éternelle et inaltérable, et qui est distincte du reste de l'humanité. Toutefois, comme Michael Neocosmos le fait remarquer, si l'Afrique « historiquement a été la création de l'espace sacré du libéralisme, qui revendiquait le monopole de l'Histoire, de la culture et de la civilisation, les Africains ont eu naturellement tendance à souligner et à idéaliser leur propre identité distincte, leur histoire, leur culture et leur civilisation ». Ou, comme le disait Fanon : « C'est l'homme blanc qui crée le nègre. Mais c'est le nègre qui crée la négritude. » Et que «... c'est tout à fait vrai que la responsabilité majeure de cette racialisation de la pensée, ou de moins la façon dont elle est appliquée, en incombe aux Européens, qui n'ont jamais cessé de placer leur culture blanche en opposition aux autres non-cultures ».

Tandis que les idées de négritude ont eu des effets positifs sur la manière dont les colonisés se sont vus, et ont contribué à inspirer l'épanouissement de la poésie, de l'art et de la littérature, et de la recherche sur les civilisations précoloniales en Afrique – comme le travail exceptionnel de Cheikh Anta Diop – elles ont aussi contribué à dépolitiser le sens d'*Africain* et de la culture autrefois puissamment associé à la liberté. Cela a permis d'éluder l'idée d'universalité humaine, empêchant ainsi le « retour à l'Histoire » des peuples africains « par la destruction de la domination impérialiste à laquelle ils étaient soumis », comme le disait Cabral.

Mais la négritude n'était qu'un des facteurs qui ont conduit à la dépolitisation de la culture et de l'identité.

La seconde moitié du XXe siècle a vu la mise en place de gouvernements d'indépendance presque partout en Afrique (à l'exception du Sahara occidental, actuellement occupé par le Maroc, et Diego Garcia occupé par les États-Unis). Les mouvements qui avaient un programme radical pour faire progresser les intérêts du peuple ont été systématiquement éliminés par des coups d'État et des assassinats (par exemple, Lumumba au Congo, Nkrumah au Ghana, Sankara au Burkina Faso). Comme indiqué précédemment, Cabral a également été assassiné le 20 janvier 1973 par un groupe de ses propres camarades, apparemment avec le soutien de la police secrète portugaise (PIDE).

La montée en puissance des régimes néocoloniaux, dont beaucoup proviennent de la défaite ou de l'érosion des mouvements de masse, a progressivement abouti à la disparition des luttes pour les libertés émancipatrices en Afrique. Ce qui s'est passé après l'indépendance ne peut pas être entièrement imputé à l'impérialisme. Comme Cabral l'a souligné : « Certes, l'impérialisme est cruel et sans scrupules, mais nous ne devons pas rejeter toute la responsabilité sur son large dos. Car, comme disent les peuple africains : « Le riz ne cuit que dans le pot ». Et voici la réalité révélée par notre lutte : malgré leurs forces armées, les impérialistes ne peuvent se passer de traîtres; les chefs traditionnels et les bandits à l'époque de l'esclavage et des guerres de conquête coloniale, les gendarmes, les divers agents et les soldats mercenaires pendant l'âge d'or du colonialisme, soi-disant chefs d'État et ministres à l'époque actuelle du néocolonialisme. Les ennemis des peuples africains sont puissants et rusés, et peuvent toujours compter sur quelques laquais ... puisque les quislings⁽³⁾ ne sont pas un privilège européen. »

Des gouvernements nationalistes ont joué un rôle important dans la disparition des luttes émancipatrices. La classe moyenne émergente s'est donné pour tâche d'empêcher les « forces centrifuges » d'être en compétition pour le pouvoir politique ou d'obtenir une plus grande autonomie de la « nation » nouvellement formée. Ayant arraché son

autodétermination politique à l'autorité coloniale, elle était réticente à accorder les mêmes droits aux autres. Les nouveaux contrôleurs de l'appareil d'État voyaient leur rôle comme le « seul promoteur » et le « seul élément unificateur » de la société. L'État a adopté un rôle interventionniste dans la « modernisation » et un rôle de centralisation et de contrôle dans le domaine politique. L'idée de « développement », comme le voulait Harry Truman, faisait implicitement allusion à une certaine idée de progrès – et servait de contrepoids à l'attraction du socialisme que les États-Unis voyaient comme une menace pour leur hégémonie croissante.

Les associations populaires qui avaient hissé le leadership nationaliste au pouvoir ont commencé à être considérées comme un obstacle au « développement ». La participation populaire n'était plus nécessaire pour déterminer l'avenir, disait-on. Le nouveau gouvernement apporterait le développement au peuple, représentant la nation et chaque individu qui la compose. L'indépendance politique étant réalisée, la priorité était le « développement » parce que, implicitement, les nouveaux dirigeants reconnaissaient que leurs peuples étaient « sous-développés ». Des améliorations sociales et économiques se produiraient, disaient les dirigeants nationalistes, mais progressivement et à la suite d'efforts nationaux collectifs impliquant tout le monde. Au début de la période qui a suivi l'indépendance, les droits civils et politiques ont vite été considérés comme un « luxe », dont on pourrait jouir à un moment futur indéterminé, lorsque le « développement » aurait été atteint. Pour l'instant, ont déclaré de nombreux présidents africains, « notre peuple n'est pas prêt » – faisant ironiquement écho aux arguments avancés par les anciens dirigeants coloniaux contre les appels des nationalistes pour l'indépendance quelques années plus tôt.

Camouflé dans la rhétorique de l'indépendance, le récit dominant traite les problèmes affligeant la majorité – privation et appauvrissement, et la déshumanisation qui y est associée – non comme des conséquences de la domination coloniale et d'un système impérialiste qui continue à extorquer des superprofits, mais plutôt comme les conditions prétendues « naturelles » de l'Afrique. La solution à la pauvreté était perçue comme technique, soutenue par « l'aide » de ces mêmes puissances coloniales qui s'étaient enrichies aux dépens des peuples africains.

Presque sans exception, les mouvements nationalistes ont mis l'accent sur l'occupation de l'État colonial plutôt que de construire des structures démocratiques permettant la participation populaire, comme Cabral l'avait fait dans les zones libérées de la Guinée. En conséquence, les bras répressifs de l'État sont restés intacts. La police, les forces armées, la magistrature et la fonction publique avaient été conçues pour protéger les intérêts du capital et des puissances coloniales. Fondamentalement, l'État colonial était fondé sur l'idée que sa fonction consistait à perpétuer la déshumanisation du colonisé. Dans presque tous les cas, les combattants de la liberté des mouvements de libération furent, si pas totalement marginalisés après l'indépendance, incorporés, intégrés et placés sous le commandement des structures militaires coloniales existantes. Le seul changement réel fut de déracialiser l'État tout en habillant les forces armées des couleurs du drapeau national.

Cabral était catégoriquement opposé à cette tendance. Il ne croyait pas que les mouvements d'indépendance devaient prendre le contrôle de l'appareil colonial et l'utiliser à leurs propres fins. La question n'était pas la couleur de la peau de l'administrateur, a-t-il soutenu, mais l'existence même de l'administrateur.

*Presque sans exception,
les mouvements nationalistes ont mis l'accent
sur l'occupation de l'État colonial
plutôt que de construire des structures démocratiques
permettant la participation populaire*

« Nous n'acceptons aucune institution des colonialistes portugais. Nous ne sommes pas intéressés par la préservation d'aucune des structures de l'État colonial... »

La destruction de l'État colonial n'était pas un but en soi, mais un moyen d'établir des structures que le peuple contrôlerait et qui serviraient ses intérêts. « Notre objectif est de rompre avec l'État colonial dans notre pays pour créer un nouvel État – différent, sur la base de la justice, du travail et de l'égalité des chances pour tous les enfants de notre terre [...] Nous devons détruire tout ce qui s'y opposerait dans notre pays,

camarades. Étape par étape, une par une si nécessaire – mais nous devons détruire afin de construire une nouvelle vie. »

La culture n'est plus considérée comme un moyen de libération. Au lieu de cela, désarticulée de ces notions, vide de sens, elle ne représentait plus que la caricature d'un passé imaginaire composé de coutumes et de traditions, conforme à la notion de sauvage qui régnait encore dans le libéralisme et qui a alimenté l'imagination des touristes.

Comme le disait Fanon : « La culture n'a jamais le caractère translucide de la coutume. La culture échappe éminemment à toute simplification. Dans son essence, c'est le contraire de la coutume, qui est toujours une détérioration de la culture. Chercher à s'en tenir à la tradition ou raviver des traditions négligées va non seulement à l'encontre de l'Histoire mais contre son peuple. »

Dans le même temps, la bourgeoisie nationale émergente aspirait de plus en plus à être assimilée et à devenir membre à part entière de la culture de l'espace sacré, encouragée en cela par des institutions culturelles telles que le Centre culturel français et le British Council.

Une fois que le concept d'être Africain est déconnecté des notions de libération et d'émancipation, il ne reste plus qu'une identité taxonomique dépolitisée qui fait des gens simplement des objets plutôt que des déterminants de l'Histoire. En effet, la notion même d'Africain a commencé à se désintégrer sauf si elle représentait la somme des États nationaux, comme dans l'Organisation de l'Unité africaine (OUA) (et par la suite l'Union africaine). Il était facile alors pour l'empire de creuser un fossé entre les histoires émancipatrices des peuples dits « arabes » et ceux appelés « africains noirs » dans les géographies mythiques de « l'Afrique subsaharienne ».

Même l'idée de la nation, déconnectée des idées de libération, a progressivement cédé la place à la politique de l'identité, de la tribu et de l'ethnie. Les conséquences de cette dégénérescence sont apparues lors du génocide au Rwanda, les conflits ethniques au Nigéria, en Côte d'Ivoire, au Mali, au Kenya et au Burundi (pour n'en citer que quelques-uns), la privation des droits des citoyens en raison de leur appartenance

ethnique supposée, comme en RDC et en Côte d'Ivoire, l'antipathie croissante envers les réfugiés et leur internement, en particulier au Kenya, et la xénophobie qui a pris racine en Afrique du Sud.

La réémergence du libéralisme dans les années 1980 sous forme de « néolibéralisme » (Patnaik, 2011) a exacerbé la dépolitisation de la culture. Le culte de l'individu, fondamental au néolibéralisme, s'est développé, surtout parmi les classes moyennes pour qui l'accumulation personnelle et le privilège sont considérés comme une valeur suprême. Elle s'accompagne de tentatives de dissolution de la collectivité – notamment des formes organisées telles que les syndicats, les organisations paysannes et les mouvements de jeunesse. La baisse de la valeur des salaires et la nécessité d'avoir plus d'un emploi pour survivre ont souvent limité le temps consacré à la collectivité et à l'organisation.

La domination croissante de la culture occidentale est complétée par l'hégémonie des grands médias dominants, l'omniprésence de CNN, de Fox News et la colonisation généralisée par Coca-Cola de la vie quotidienne, avec la marchandisation de tout ce qui peut faire rapidement gagner de l'argent. De même que les premières années du libéralisme se caractérisaient par la pléthore d'organisations caritatives, l'Afrique déborde aujourd'hui d'ONG de développement qui contribuent à la dépolitisation de la pauvreté en détournant l'attention des processus qui créent un immense appauvrissement et la misère. Les citoyens ont été transformés en consommateurs, et ceux qui n'ont pas les moyens de consommer ont été jetés dans les poubelles de l'Histoire comme le sont tous ceux rarement ou jamais mis au travail. Et le néolibéralisme a tenté de réécrire l'histoire des damnés (« Les Damnés de la Terre » de Fanon), cherchant à effacer leurs souvenirs du passé à travers les multiples programmes des écoles et des universités.

*La culture n'est plus considérée
un moyen de libération. Au lieu de cela,
vide de sens elle ne représentait plus
que la caricature d'un passé imaginaire
composé de coutumes et de traditions,
conforme à la notion de sauvage qui régnait
encore dans le libéralisme.*

La réémergence de la résistance

Les mots de Cabral trouvent un nouvel écho aujourd'hui : « La valeur de la culture comme élément de résistance aux dominations réside dans le fait que la culture est la manifestation vigoureuse, sur le plan idéologique ou idéaliste, de la réalité physique et historique de la société dominée ou à dominer. » Malgré la puissance du néolibéralisme et les milliards de dollars à la disposition des sociétés, des banques, des institutions financières, des gouvernements et des élites locales, les peuples n'ont pas perdu le désir d'agir, de faire l'Histoire, de s'engager dans des luttes où ils démontrent et inventent leur humanité pour construire la base d'un véritable universalisme.

Les mobilisations de masse en Égypte, en Tunisie et au Burkina Faso qui ont conduit au renversement des despotes locaux ne sont que quelques exemples de ces luttes. J'ai écrit ailleurs (Manji, 2012)⁽⁴⁾ sur d'autres soulèvements et protestations qui ont balayé le continent à la suite de l'austérité. Ces soulèvements et protestations reflètent la réapparition de la résistance dans laquelle la culture se manifeste de nouveau avec une dimension émancipatrice. Voyez comment des millions de personnes ont occupé la Place Tahrir au Caire : chansons, musique et danse ont été quelques-unes des caractéristiques qui ont émergé. La sécurité des gens, la défense, l'approvisionnement en nourriture, les soins de santé, la garde d'enfants et des abris, tout cela a été réinventé par les personnes présentes. Les décisions ont été prises collectivement. Des gens qui, un mois auparavant, étaient considérés apathiques et apparemment non politisés se sont transformés en des êtres politiques prêts à mettre leur vie en jeu, à participer à des réunions de masse et à libérer leur créativité. C'est bien la preuve que l'engagement dans les luttes libère non seulement la capacité des personnes à revendiquer leur humanité, mais aussi à se réinventer, ce sur quoi Fanon a insisté.

De nombreux mouvements actuels sont nourris par l'énergie et la créativité des jeunes. Le néolibéralisme s'est efforcé de supprimer les expériences et la connaissance de l'Histoire. Fanon écrit :

Le colonialisme ne se contente pas de piéger le peuple dans son filet ou de drainer le cerveau colonisé de toute forme ou substance. Avec une sorte de logique perversie, il se concentre sur le passé du peuple colonisé et le déforme, le défigure et le détruit. L'effort de rabaïsser l'histoire avant la colonisation prend aujourd'hui une signification dialectique.

Dans de telles circonstances, Fanon souligne : « Chaque génération doit découvrir sa mission, la remplir ou la trahir, sans repères bien définis. Dans les pays sous-développés, les générations précédentes ont résisté simultanément au programme insidieux du colonialisme et ont ouvert la voie à l'émergence des luttes actuelles. »

La conception libérale occidentale de l'humanité a été dès le départ, soutient Neocosmos, et cette déficience est de plus en plus évidente aujourd'hui.

Sa dépendance totale à l'exploitation, à l'oppression coloniale et au racisme est plus évidente aujourd'hui qu'au cours des époques historiques précédentes, car elle exerce sa domination sur tout le globe d'une manière manifestement inhumaine. Ainsi, la contradiction entre une conception libérale qui restreint la liberté, l'égalité et la justice à une minorité tout en la niant systématiquement à la majorité de la population mondiale devient de plus en plus évidente. Dans ce contexte, la recherche d'un véritable universel, sans exclure les « barbares » supposés, devient de plus en plus urgente.

Je termine avec les mots de Cabral :

À l'exception des cas de génocide ou de la réduction violente des populations indigènes à l'insignifiance culturelle et sociale, l'époque de la colonisation n'était pas suffisante, du moins en Afrique, pour provoquer une destruction ou une dégradation significative des

*éléments essentiels de la culture et des traditions des peuples colonisés [...] le problème d'une [...] renaissance culturelle n'est pas posé et ne pourrait pas être posé par les masses populaires : effectivement elles sont porteuses de leur propre culture, elles sont sa source et, en même temps, elles sont la seule entité vraiment capable de préserver et de créer la culture – en un mot, **de faire l'histoire** (souligné dans le texte original).*

Firoze Manji est un activiste et un intellectuel engagé du Kenya. Il est éditeur chez Daraja Press et a fondé Pambazuka News, Pambazuka Press et Fahamu – Networks for Social Justice. Il est chercheur invité au Kellogg College d'Oxford et chercheur invité à l'Unité des sciences humaines de l'Université de Rhodes. Il a co-édité *African Awakenings: The Emerging Revolutions* avec Sokari Ekine et *Claim No Easy Victories : The Legacy of Amilcar Cabral* avec Bill Fletcher fils. Il a aussi édité des livres sur la Chine en Afrique, sur les droits des femmes, ainsi que sur le commerce et le développement.

Notes

- (1) Originaire de la Martinique, Fanon acquit la nationalité algérienne et s'engagea profondément dans la lutte du FLN contre l'impérialisme en Afrique. Toutes les citations de Fanon sont tirées des ouvrages cités dans la bibliographie.
- (2) Cet article reprend des extraits des ouvrages cités dans la bibliographie. Pour raisons d'espace, je ne mentionne pas les pages spécifiques de référence.
- (3) Vidkun Quisling, homme politique norvégien, 1887-1945, connu pour sa collaboration avec l'occupant nazi pendant la Seconde Guerre mondiale. Son nom est passé dans le langage courant en Norvège et dans le monde anglo-saxon comme synonyme de « traître ».
- (4) Spécifiquement, *African Awakening: The courage to invent the future*.

Références

- Anta Diop, Cheikh. 1962, trad. 1978. « The Cultural Unity of Negro Africa ». Paris: Présence Africaine.*
- Anta Diop, Cheikh. 1987. « Precolonial Black Africa: a comparative study of the political and social systems of Europe and Black Africa, from antiquity to the formation of modern states » (trad. Harold J. Salemson). Westport, CT: L. Hill.*
- Cabral, Amílcar. 1972. « Revolution in Guinea: Selected Texts ». New York: Monthly Review Press.*
- Cabral, Amílcar. 1973. « Return to the Source: Selected Speeches of Amílcar Cabral ». New York: Monthly Review Press.*
- Cabral, Amílcar. 1979. « Unity and Struggle: Speeches and Writings of Amílcar Cabral ». New York: Monthly Review Press.*
- Cabral, Amílcar. 1984. « The theory of the national liberation struggle », *Latin American Perspectives* XI (2): 43-54.*
- Cabral, Amílcar. 2016. « Resistance and Decolonization » (trad. Dan Wood). Londres & New York: Rowman & Littlefield.*
- Césaire, A. 2000. « Discourse on Colonialism ». New York: Monthly Review Press.*
- Cherki, A. 2006. « Frantz Fanon: A Portrait » (trad. Nadia Benabid). Ithaca, NY: Cornell University Press.*
- James, C.L.R. 1938. « The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution ». Londres: Secker & Warburg. Édition révisée (1963). New York: Vintage Books/Random House.*
- Fanon, Frantz. 1952. « Black Skin, White Masks » (1967 trad. Charles Lam Markmann). New York: Grove Press.*
- Fanon, Frantz. 1959. « A Dying Colonialism » (1965 trad. Haakon Chevalier). New York: Grove Press.*
- Fanon, Frantz. 1961. « The Wretched of the Earth » (1963 trad. Constance Farrington). New York: Grove Weidenfeld.*
- Fanon, Frantz. 1964. « Toward the African Revolution » (1969 trad. by Haakon Chevalier). New York: Grove Press.*
- Gibson, N. 2011. « Fanonian Practices in South Africa: From Steve Biko to Abahlali baseMjondolo ». New York: Palgrave Macmillan.*

- Gordon, L.R. 2008. « *An Introduction to Africana Philosophy* ». Cambridge: Cambridge University Press.
- Gordon, L.R. 2005. « *What Fanon Said: A Philosophical Introduction to his Life and Thoughts* ». Londres: Hurst & Co.
- Hegel, G.W.F. 1952. « *The Philosophy of Right and the Philosophy of History* ». Londres: Encyclopaedia Britannica.
- Lawrence J. (n.d.) « *Essentialism and the Problem of Identity Politics* ». En ligne: <https://theanarchistlibrary.org/library/lawrence-jarach-essentialism-and-the-problem-of-identity-politics> (Page consultée le 14 décembre 2016).
- Losurdo, D. 2014. « *Liberalism: A Counter-history* ». Londres: Verso.
- Manji, F. 2015. « *Solidarity not saviours* », *New African*, January.
- Manji, F. et Fletcher Jr, B. (Dir.). 2013. « *Claim No Easy Victories: The Legacy of Amilcar Cabral* ». Dakar: Daraja Press/CODESRIA.
- Manji, F. et Sokari Ekine (Dir.). 2012. « *African Awakening: The Emerging Revolutions* ». Oxford: Pambazuka Press.
- Manji, F. et O'Coill, C. 2002. « *The missionary position: NGOs and development in Africa* », *International Affairs* 78(3):567-583.
- Manji, F. 1998. « *The depoliticisation of poverty* », dans: Deborah Eade (Dir.), *Development and Rights*, pp.12-33. Oxford: Oxfam.
- Mutua, M. 2001. « *Savages, victims, and saviors: the metaphor of human rights* », *Harvard International Law Journal* 42: 201-205.
- Dunbar Ortiz, R. 2014. « *An Indigenous Peoples' History of the United States* ». New York: Beacon.
- Mudimbe, V.Y. 1988. « *The Invention of Africa* ». Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Neocosmos, M. 2017, à paraître. « *Thinking Freedom in Africa: Towards a Theory of Emancipatory Politics* ». Johannesburg: Witswatersrand University Press.
- Neocosmos, M. 2017, sous impression. « *Universality of Humanity as African Potential* » (communication personnelle).
- Patnaik, P. 2011. « *Notes on imperialism: phases of imperialism* », *Pambazuka News*. En ligne: <http://www.pambazuka.org/en/category/features/70060> (Page

consultée le 14 décembre 2014).

Pithouse, R. 2016. « *Being human after 1492* », *The Con*, 16 November. En ligne:

<http://www.theconmag.co.za/2016/11/16/being-human-after-1492/>

(Page consultée le 14 décembre 2014).

Rodney, W. 1972. « *How Europe Underdeveloped Africa* ». Londres: Bogle-L'Ouverture Publications.

Robinson, C. J. 1983. « *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* ». Londres: Zed Press.

Senghor, L.S. 1961. « *What Is Negritude?* », dans: Mutiso, G.-C.M. et S.W. Rohio (Dir.) (1975), *Readings in African Political Thought*. Nairobi: Heinemann.

Táíwò, O. 2013. « *Cabral, Culture, Progress, and the Metaphysics of Difference* », dans: Manji, F. et Bill Fletcher Jr (Dir.), *Claim No Easy Victories: The Legacy of Amilcar Cabral*, pp. 355-63. Dakar: Daraja Press/CODESRIA.

Wynter, S. 2003. « *Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: towards the human, after man, its overrepresentation – an argument* », *The New Centennial Review* 3: 257-337.

Musiques rebelles à l'ère de Trump et Trudeau : passer de la culture de résistance à la culture révolutionnaire

Par **Marie Boti et Malcolm Guy**

À titre de cinéastes documentaristes, nous avons toujours intégré de la musique dans nos films. Nous connaissons la puissance des sons, des bruits, des musiques pour créer une ambiance, une émotion. Et quoi de plus enlevant qu'une belle chanson avec des paroles progressistes pour toucher le cœur et l'esprit des spectateurs !

La musique est créée dans un contexte, elle reflète une époque, une idéologie. Elle peut être au service du statut quo ou des forces du changement.

Aujourd'hui, à l'époque de Donald Trump et de Justin Trudeau, on a tout un défi à relever en tant qu'artistes. Crise écologique, montée du militarisme, menace de guerre nucléaire, des écarts plus importants que jamais entre le petit groupe de super-riches et le reste d'entre nous, la promotion du racisme, le nombrilisme, les fausses nouvelles et les mensonges purs et simples, avec un réel danger de fin du monde tel qu'on le connaît... Nous devons passer au-delà d'une culture de résistance à laquelle nous nous sommes un peu habitués, à une culture de révolution. Ça veut dire s'attaquer au quartier général des ultra-réactionnaires comme Trump, mais aussi aux pseudo-gentils messieurs comme Trudeau qui utilisent leur charme pour mieux défendre le statu quo. Si nous ne brisons pas la mainmise de la culture impérialiste, nous sommes condamnés à connaître le même sort que les dinosaures.

Et c'est là qu'intervient le rôle du travailleur ou travailleuse culturelle du XXIe siècle, de la musicienne-chanteuse, du dramaturge, du poète, de l'écrivaine et d'autres fauteurs et fautrices de troubles.

Cette musique, ainsi que toutes les formes de culture populaire, sera créée dans les rues et dans les foyers et lieux de rencontre des gens ordinaires, des citadins pauvres, des ouvriers, des paysans, des pêcheurs... construisant pas à pas des mouvements de masse contre le monstre impérialiste. Le mouvement devra être organisé et non spontané et les artistes devront rompre avec l'individualisme du passé et apprendre à gagner leur place dans le mouvement.

Le Pouvoir de la chanson

Surveillez la musique. C'est une forme d'art importante. Les dirigeants doivent faire attention aux chansons qu'on permet de chanter. – Platon

Quand elle est reprise par un mouvement, la chanson devient une arme puissante, et Platon n'est pas le seul à s'en être rendu compte.

Des chansons comme *Monsieur le Président* de Boris Vian, écrite dans le contexte de la guerre d'Indochine, ou *Quand un Soldat*, chantée par Yves Montand, sont frappées par la censure au moment où la France envoie des milliers de soldats défendre les intérêts de l'Empire. Ces chansons sont reprises par des artistes américains, Joan Baez et Peter, Paul et Mary, dans les années soixante, pendant la guerre des États-Unis contre le Vietnam.

*Partir pour mourir un peu
À la guerre à la guerre
C'est un drôle de petit jeu
Qui n'va guère aux amoureux*

La chanson *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan, écrite en 1962, devient l'hymne d'une génération de jeunes exprimant les aspirations pour un monde sans guerre et où règne la justice sociale.

Des chansonniers comme Woody Guthrie ou Pete Seeger, des chansons comme *This Land is Your Land*, inspirent plusieurs générations et deviennent des symboles de résistance à l'ordre du capitalisme.

Ailleurs dans le monde, des artistes comme Nass El Ghiwane au Maroc, Fela Kuti au Nigéria ou Buffy Sainte-Marie, chanteuse compositrice crie de la Saskatchewan, ont tous attiré l'ire des autorités.

D'autres artistes sont carrément assassinés, comme Victor Jara, grand chansonnier du Chili, martyrisé par la dictature du général Pinochet, ou encore Lounès Matoub, artiste kabyle, militant pour la démocratie et la laïcité en Algérie, assassiné en 1998.

Cela fait longtemps que les maîtres coloniaux ont compris que des épées, des baïonnettes, des fusils et des bombes ne suffisaient pas pour réprimer la résistance armée ou détruire des villages rebelles entiers afin de subjuguier un peuple.

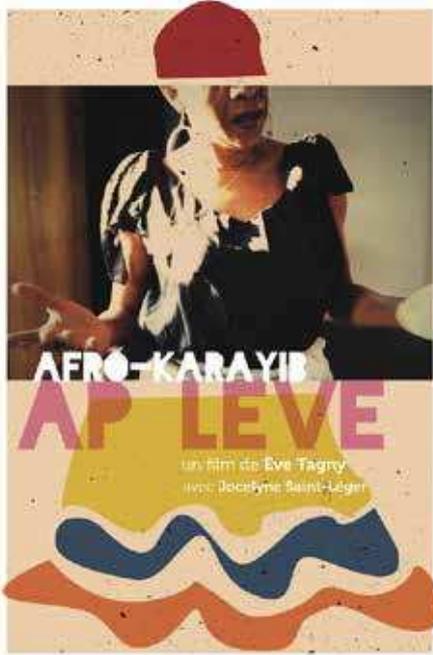
Depuis, la guerre pour les cœurs et les esprits s'est poursuivie, et les peuples conquis ont résisté à l'asservissement dans le domaine culturel avant même qu'ils ne prennent les fusils et ne se battent.

(Juliette De Lima)

Jocelyne Saint-Léger, danseuse contemporaine originaire d'Haïti et établie à Montréal, fait de la danse traditionnelle Afro Karayib, en particulier celle qui vient d'Haïti. « Nous puisons dans la diversité de l'expression corporelle de cette culture pour créer un mouvement qui empreint l'être de liberté », affirme-t-elle sur son site Web.

<https://vimeo.com/44670332> (documentaire : voire affiche ci-dessous)

<https://youtu.be/T3kr4zFGE6w> (performance, au défilé de L'amitié nuestroamericana, 6 août 2016)



Quand Jocelyne Saint-Léger danse pieds nus, en se défoulant sur scène comme le faisaient les esclaves exprimant leur résistance et leur humanité à l'abri des yeux des maîtres coloniaux français, elle exprime par le mouvement tout le drame et l'émotion de ses ancêtres. Sans dire un mot⁽¹⁾.

Les idées dominantes

Comme l'a bien dit Marx dans *L'Idéologie allemande*:

À toute époque, les idées de la classe dominante sont les idées dominantes [...]

La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose en même temps, de ce fait, des moyens de la production intellectuelle, si bien que [...] les pensées de ceux à qui sont refusés les

*moyens de production intellectuelle sont soumises
du même coup à cette classe dominante.*

Cependant, cette superstructure n'est pas monolithique et elle foisonne de contradictions. Pour les artistes engagés, il faut comprendre les contradictions et définir une position de classe. De quel côté sommes-nous ? En tant qu'artiste, en tant que musicien, comédienne, cinéaste, on doit être avec et pour le peuple.

Le pouvoir défend l'idée de la neutralité de l'art, l'idée que l'artiste doit être neutre. Mais il n'y a pas de neutralité dans une société divisée en classes, la classe des possédants, le un pourcent de la population, et l'autre classe, les 99 pourcent de la population, ceux et celles qui vivent de leur travail.

Les politiciens de toutes les couleurs ont toujours utilisé les artistes et la musique pour mousser leur popularité. Souvent avec l'entière collaboration des artistes, d'ailleurs. Même sans le consentement des artistes, ils ne se gênent pas pour profiter du renom des œuvres populaires pour se les accaparer, pour les exploiter à leur avantage, voire même en faussant complètement le message original d'une chanson.

Que dire de l'équipe de Donald Trump qui a utilisé sans permission la chanson de Bruce Springsteen *Born in the U.S.A.* dans ses assemblées de campagne présidentielle, voulant ainsi mousser le nationalisme américain ? Or, cette chanson, sortie en 1984, parle des effets de la guerre du Vietnam sur un soldat américain.

En fait, même une chanson sans contenu politique évident colporte des valeurs, que ce soit uniquement en renforçant le statu quo ou en endormant l'esprit critique.

Une série documentaire

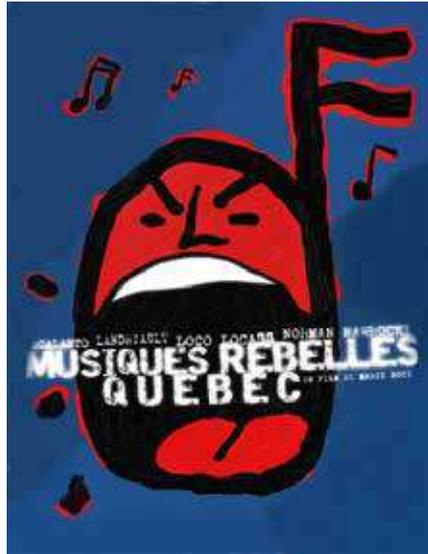
Nous avons toujours été touchés par la musique, particulièrement la musique populaire au contenu progressiste. En tant que militants et documentaristes, au début de l'an 2000, nous avons tourné nos caméras

sur les mouvements sociaux et politiques qui ébranlaient le monde au tournant du millénaire et sur les musiciens qui les accompagnaient. C'était le projet d'une série documentaire sur les musiques rebelles dans différentes parties du monde, conçue pour tâter le pouls de la résistance à la mondialisation impérialiste.

Faire la recherche pour ce projet, découvrir des artistes, de notoriétés diverses, qui s'affichent en faveur des causes justes, parfois au risque de leur vie, fut l'une des expériences les plus euphoriques, inspirantes et transformatrices de notre carrière de documentaristes.

Dans *Musiques rebelles Québec* (<https://multi-monde.ca/musiques-rebelles-quebec/>) nous avons accompagné quatre artistes ou groupes : les Loco Locass, Landriault, Norman Nawrocki et Acalanto, qui chantaient leur opposition à la Zone de libre-échange des Amériques – un accord qui aurait bénéficié principalement aux États-Unis et au Canada, au détriment des pays plus pauvres du continent et des classes populaires de tous ces pays.

Le mouvement altermondialiste était à son apogée, et une puissante opposition s'y était organisée au Québec, où les artistes furent des acteurs importants dans la mobilisation culminant au Sommet des Amériques où des milliers de manifestants ont affronté un déploiement inégalé de policiers et de militaires. On l'a surnommé « le Sommet des gaz lacrymogènes » : la partie historique de la ville de Québec fut ensevelie sous une nuage de vapeurs de gaz pour protéger, supposément, les 35 chefs d'État réunis au Centre des congrès de la Haute-Ville, barricadés derrière une clôture de sécurité qui longeait la ville historique comme un château-fort contre les manifestants.



Les musiciennes et musiciens que nous avons choisis de suivre étaient tous présents ; leurs chansons furent des cris de ralliement et des échos de la résistance.

Les Loco Locass, dans *L'Empire du pire en pire*, proclamaient que

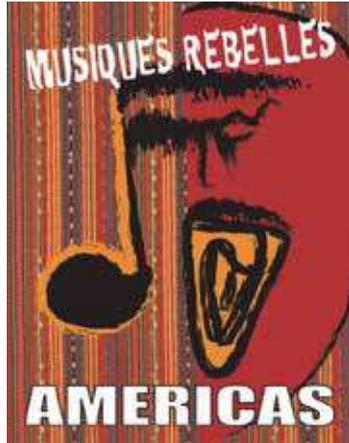
*La monarchie des marchands
 Je ne marche plus là-dedans
 Je refuse obstinément que le globe me gobe
 globalement
 Fuck le périmètre de sécurité
 Je ne suis pas d'accord avec l'Accord Multilatéral
 d'investissements
 Qui traite l'art comme du lard
 Et la culture comme l'agriculture
 Avec un pareil AMI
 Pas besoin d'ennemi
 Toutes les nations lui déroulent le tapis.*

Acalanto, groupe chilien formé de réfugiés du régime de Pinochet, établi à Montréal, faisait vibrer les manifestants avec ses chansons en espagnol pour résister à l'hégémonie culturelle nord-américaine, et ceci dans la tradition de Victor Jara, de Violetta Para et de Quilapayun.

La Muralla de Quilapayun
Bâtissons cette muraille en joignant toutes les
mains.
Devant la rose et l'œillet
Ouvrons la muraille
Devant le sabre et le colonel
Fermons la muraille

Landriault, avec ce style rocker outré qui lui est propre, affirmait son anarchie dans la chanson *La Liberté ou la mort !* Et **Norman Nawrocki** (*voir son texte dans le présent numéro*) nous conviait à son cabaret inimitable, à l'image de Bertolt Brecht, carburant aux paroles humoristiques et caustiques.

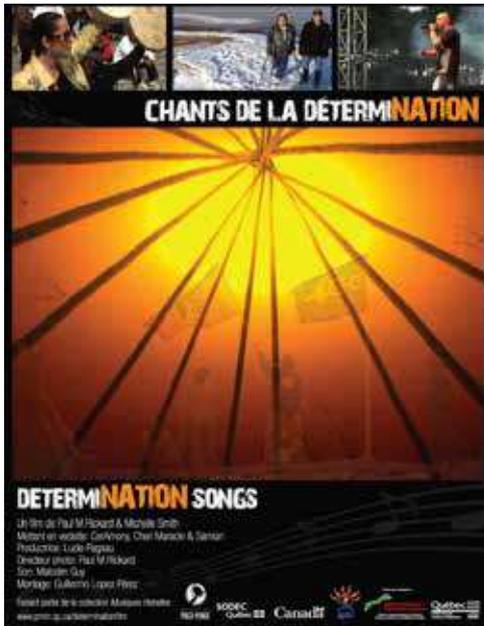
Deux ans plus tard, nous poursuivions notre projet dont faisait partie *Musique rebelle Québec* avec un deuxième épisode de cette collection de films, en Amérique latine cette fois-ci, au cœur des mouvements qui faisaient vibrer l'autre Amérique. Nous avons accompagné des artistes talentueux et engagés – dans la rue, avec les piqueteros de l'Argentine ; sur la scène, devant des milliers de partisans au Brésil avec Chico César ; au Mexique, avec Lila Downs, et dans les communautés colombiennes où l'on chantait pour éloigner la peur de la prochaine attaque aérienne des paramilitaires, chez les Afro-Colombiens du Choco (<http://multi-monde.ca/musiques-rebelles-america/>).



Pour accentuer le lien entre musiciens et mouvements, dans le sens des mouvements qui inspirent les musiciennes et musiciens qui les nourrissent à leur tour, nous avons organisé une tournée à travers le Québec et l'Ontario avec le film *Musique rebelles Americas* (voir le lien ci-dessus). Y participaient plusieurs des groupes de musiciens qui figuraient dans le film, ainsi que des représentants des mouvements de solidarité locale.

Ce fut une merveilleuse partie de plaisir, d'engagement et d'euphorie pour tout le groupe. Nous croyons que notre tournée a donné un bon coup de pouce aux activités d'organisation des groupes de solidarité politique dans les régions du Québec où nous sommes passés.

Un autre film, *Chants de la DétermiNATION*, sur des musiciens engagés autochtones au Canada, nous a permis de toucher aux thèmes du racisme, de la misogynie, de la dépossession face aux grands projets extractivistes, et de connaître une jeune génération de militants autochtones critiquant les compromis de leurs parents face aux puissants, comme l'entente de la Baie James et la Paix des Braves (<http://multi-monde.ca/chants-de-la-determination/>).



Un projet sur les musiciens engagés en Afrique nous a permis de connaître des artistes comme l'Ivoirien Tiken Jah Fakoly, Fela Kuti au Nigéria ou Bonga au Mozambique. Le film est resté en plan, faute de financement de production, mais *Musiques rebelles Afrique* reste un projet important à réaliser. L'Afrique est la source d'à peu près toute la musique moderne et contemporaine, que ce soit le jazz, le blues, le rock, le reggae, le hip-hop, tous issus des luttes contre le colonialisme, l'esclavagisme et le racisme. Malgré l'appropriation de cette musique par l'industrie culturelle impérialiste, ses racines profondes de révolte et d'affirmation culturelle non européenne et non américaine ne peuvent être effacées.

Les artistes intégrés dans les mouvements

Des artistes progressistes travaillent souvent à créer des brèches dans l'industrie culturelle qui tend à uniformiser, à édulcorer, à vider la musique et l'art de son contenu rebelle. On forme des coopératives de travailleuses et travailleurs culturels, des étiquettes indépendantes, on s'autoproduit, etc.

Il est bon de développer différentes guildes progressistes, anti-impérialistes et démocratiques au sein des professions littéraires et artistiques sans qu'elles deviennent pour autant de petits groupes spécialisés et exclusifs.

Nous devons plutôt trouver divers moyens pour nous intégrer, individuellement ou en équipes, au sein de syndicats de travailleurs, d'associations paysannes et d'autres organisations de base de femmes, de jeunes, d'enfants, des groupes LGBTQ et d'autres secteurs, et dans ce processus, trouver des moyens de développement de la culture anti-impérialiste et démocratique comme un mouvement de masse dans un sens réel, au lieu d'être uniquement le produit de petits collectifs d'écrivains et d'artistes dispersés.

Enfin, contribuons tous et toutes de notre mieux à bâtir une offensive culturelle populaire unifiée contre l'impérialisme, conscients que l'écrasante domination de l'impérialisme nécessite des organisations solides avec une direction forte, guidées par l'idéologie, la politique et les méthodes d'une partie de la classe la plus avancée et la plus productive de notre société d'aujourd'hui.

Surtout, en cette ère de l'Internet et du multimédia, aidons également à créer de puissants contre-médias – puissants dans le sens d'être en mesure de soutenir les luttes populaires de manière efficace et d'amplifier la voix du peuple pour ensuite trouver un écho et attirer l'appui concret des millions de masses.

Il ne suffit pas pour nous de rivaliser avec les impérialistes dans des termes superficiels comme des mots-clics à la mode, des vidéos virales sur YouTube et des commentaires de la télévision.

Plus importants pour nous sont les résultats à long terme, tel que mesurés par la croissance soutenue et exponentielle des organisations anti-impérialistes de masse et des mouvements de masse nationaux et à l'échelle internationale.

Aidons à construire de nombreux canaux, allant dans le même sens général.

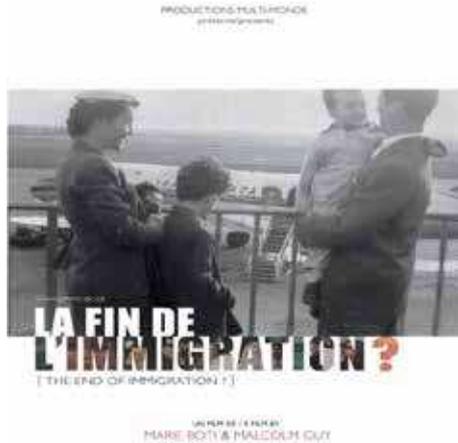
Une analogie appropriée est celle où les luttes populaires sont comme de nombreux petits ruisseaux qui finalement se transforment ensemble en un puissant courant sans fin capable de submerger les bastions culturels de l'ennemi. »

(Présentation de Juliette de Lima, du Front national démocratique des Philippines, à l'atelier sur la culture de l'Assemblée générale de la Ligue internationale de lutte des peuples, Manille 2015.)

Nous sommes toujours ravis de voir les artistes qui accompagnent les mouvements auxquels nous sommes attachés en tant que militantes et militants.

Des artistes comme Rosa Marta Zarate, chanteuse, compositrice et coordonnatrice de l'Alliance des Ex-Braceros del Norte réunissant les premiers travailleurs agricoles du Mexique recrutés en masse pour pallier le manque de main-d'œuvre aux États-Unis durant et après la

Deuxième Guerre mondiale. Ils ont été traités comme du bétail... et les anciens luttent encore pour toucher les bénéfices soustraits de leur paie à l'époque. Nous avons pu les connaître grâce au tournage de notre film *La fin de l'immigration* ? <http://multi-monde.ca/la-fin-de-limmigration/>



Et on ne peut pas oublier les groupes comme les Zapartistes et bien d'autres qui ont accompagné les étudiants en grève du Québec en 2012. Le formidable mouvement qui a fait tomber des ministres et des gouvernements, animé par des milliers de jeunes, a embarqué dans son sillon des créateurs de tous les milieux, tel l'Orchestre des Artistes, formé de 90 musiciens provenant du Conservatoire de musique de Montréal, de McGill et de l'Université de Montréal et de 20 comédiens provenant du Conservatoire d'art dramatique et du Cégep Lionel-Groulx. L'orchestre a joué *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, dans un concert qui s'intitulait *Le Sacre du printemps érable*.

Certains artistes jouent carrément le rôle d'animateurs et de formateurs de manifestations et d'évènements. Citons l'exemple de Kiwi Ilafonte, musicien hip-hop de la côte Ouest des États-Unis. Il a accepté notre invitation de chapeauter la partie culturelle d'une conférence intitulée *Solidarité et Lutte – Renforcer la résistance à la Guerre, au Militarisme et au Néofascisme menés par les États-Unis*, qui a eu lieu à Toronto en août 2017.

Il fait non seulement de la performance hip-hop lui-même, mais agit comme imprésario. Il réunit, en effet, d'autres artistes pour une soirée de solidarité mouvementée et enlevante, et surtout, il aide à composer des slogans, des riffs, des rythmes à entonner pour la manifestation de rue organisée dans le cadre de la conférence commémorant le bombardement nucléaire d'Hiroshima le 6 août. Kiwi est meneur de chant, il traîne lui-même un *boom-box* et des haut-parleurs sur roues tout le long de la manifestation.

« Hey, Trump, get out the way, get out the way Trump, get out the way! »

Égayer les esprits, marquer le pas, harmoniser et organiser la protestation

Les militants de Montréal peuvent compter sur la collaboration de plusieurs groupes de fanfares, comme l'**Ensemble insurrection chaotique**, qui participe à animer la résistance dans les manifestations et à marquer le pas dans un esprit ludique.

On peut aussi compter sur les **Raging Grannies** et les **Mémés Déchaînées** qui calquent avec humour leurs paroles anti-guerre sur des refrains connus. Ces grands-mères délurées empruntent au théâtre de rue avec leurs chapeaux fleuris, leurs foulards, leurs plumes et leurs boas afin d'attirer l'attention sur leur lutte pour la justice sociale.



Côté performance, **Stefan Christoff**, un pianiste engagé, organise des concerts-happenings sous le nom de Howl (un poème d'Allen Ginsberg) avec des artistes musiciens talentueux et disparates, réunis pour la cause de la Palestine.

<https://youtu.be/eAsinLLfdjg> : Stefan Christoff avec **Norman Nawrocki**



Ce que ces artistes ont en commun est un parti pris pour les opprimés, les travailleuses et travailleurs, les migrants, les paysans, les combattants. Et pour les valeurs d’une nouvelle société fondée sur la justice, le pouvoir populaire, la solidarité, le sacrifice et le dépassement de soi.

D’ailleurs, quel plaisir d’entendre une chanson devenue classique d’un Danny Fabella aux Philippines, entonnée par jeunes et aînés confondus, de la métropole jusque dans les montagnes de la forêt tropicale et les bases de la guérilla, et chez les millions de Philippins de la diaspora à travers le monde ! Il s’agit de la douce mélodie de *Roses dans la guerre* qui raconte les joies et tristesses de l’amour en temps de révolution.

<https://www.youtube.com/watch?v=OLPTD0Btnso>



« Rosas ng Digma » : *Des roses dans la guerre*

Voici le poème du révolutionnaire José Maria Sison, mis en chanson et devenu un hymne qu’on entonne aux funérailles de militants de tous genres.

What Makes a Hero

*Ce n'est pas la manière de mourir qui fait le héros...
 Un héros peut mourir de la maladie, d'un accident,
 Sur le champ de bataille ou de la vieillesse
 Ce qui distingue le héros,
 C'est qu'il qui sert le peuple
 Jusqu'à son dernier souffle*

(Notre traduction)

https://youtu.be/JWe_cmS6XNw

Passer de la culture de résistance à la culture révolutionnaire

Le terme « révolutionnaire » est plus que galvaudé, avec l'industrie de la publicité qui s'en est emparée pour le servir à toutes les sauces. C'est un mot qu'on utilise pour hyperboliser des phénomènes banals afin d'en oublier le sens.

Qu'est-ce que nous voulons dire par « révolutionnaire » ? C'est, pour nous, la vision exprimée par Mao Tse Toung, qui a dirigé la révolution chinoise de 1949. « Le peuple seul est la force motrice de l'histoire du monde », disait-t-il.

Ce qu'il maintient, c'est que ce ne sont pas de grands individus, mais les masses – la vaste majorité des gens vivant de leur travail – qui peuvent transformer la société, une fois mobilisées et organisées.

L'artiste ne changera pas le monde seul. Et ce ne sont pas non plus « les artistes » comme groupe qui le feront. L'artiste doit se fondre dans les masses, devenir partie d'elles, sentir leurs problèmes et leurs aspirations, pour participer à la marche vers la libération et la révolution.

L'artiste doit être une travailleuse ou travailleur culturel – une personne qui utilise son art pour soutenir l'expression et les convictions des dépossédés, des marginalisés, des persécutés.

Comme le dit Jonas Stahl dans son introduction au livre de poésie du philippin Jose Maria Sison, intitulé *The Guerilla is like a poet* :

Le travailleur ou la travailleuse culturelle ne peut être que poète. Par conséquent, la démarche d'un peuple sans état qui s'organise et lutte pour défendre son bien commun ne peut être autre chose qu'une œuvre d'art d'ensemble, un « Gesamtkunstwerk ». Le peuple n'est pas simplement l'artiste, mais est l'œuvre d'art en soi.

Marie Boti et Malcolm Guy sont deux cinéastes activistes montréalais qui ont cofondé la maison Productions Multi-Monde en 1987. Ils réalisent des documentaires explorant les enjeux sociaux et politiques d'ici et à travers le monde, notamment dans les Philippines. Aussi, Malcolm et Marie sont membres de longue date du Centre d'appui aux Philippines à Montréal. Malcolm a également participé à la fondation du Centre des travailleuses et travailleurs immigrants à Montréal, ainsi qu'à la mise sur pied des Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM). Marie et Malcolm partagent la vie, les luttes des personnes et communautés avec qui ils réalisent leurs documentaires engagés.

Note

(1) Jocelyne Saint-Léger est une artiste engagée dans la communauté haïtienne et se produit souvent à l'occasion des soirées-bénéfice. Le 8 mars 2017, lors d'une célébration des femmes de diverses origines, Jocelyne a donné une prestation qui a carrément ébahi le public.

Rituel mnémonique

Par Vicki Laforce

la tête sur le piquet qui-vive
je me regarde droit dans les yeux
sur le gibet j'oublie mon cœur
le vaudou dans les veines
la vitre drue dans les dents
le sorcier a mangé l'autel
et je mange du sorcier
depuis que la terre a perdu
de sa rondeur au coin des rues
la voûte des rêves résiste sur le corps-à-corps
sans la foule sans la musique
la transe se rompt sans dessus-dessous
et le mythe s'achève sec cassé
la mort dans le sang
l'individu murmure son cri étouffé
il n'y aura pas communion sans corps
social affect libéré
je rêve encore

Originaire de Montréal, Vicki Laforce habite la Montérégie. Elle détient une maîtrise en Histoire et une maîtrise en Études du religieux contemporain. Ses études l'ont amenée à pratiquer dans le milieu de la santé; elle est intervenante en soins spirituels. Le reste du temps, elle écrit. Elle a remporté le Prix du Club Richelieu en 2015, a publié quatre recueils de poésie et travaille actuellement sur un roman.

Déplacés / Mal placés : le « making-of » d'un album d'activiste

Par **Norman Nawrocki**, traduit de l'anglais par **Maya Nazaruk**

La motivation

C'étaient les photos d'actualités en ligne. Des bateaux surchargés, faisant naufrage. Des bras tendus frénétiquement hors de l'eau bouillonnante. Des cadavres de nourrissons rejetés sur le rivage. Le niveau de cette noire mer Méditerranée qui monte toujours plus haut à cause de toutes les larmes des disparus. Tous ces réfugiés désespérés, sans vie maintenant parmi les poissons incrédules : « C'est ainsi qu'ils traitent leurs semblables ? »

Pour ceux et celles qui habitent loin des zones ciblées par la guerre, la famine, le combat et l'inhumanité, ces non-Blancs, non-Européens, non-Nord-Américains sont accessoires et oubliables. Ils représentent les non comptabilisés, les refusés et les abandonnés, sans traces, noms ou rêves mesurables. Aux yeux des détenteurs du pouvoir mondial, leurs destins sont sans importance.

En regardant cette tragédie terrible se dérouler jour après jour, comment pouvais-je, moi, un activiste montréalais et un artiste anarchiste, garder le silence? Je me suis senti interpellé à y répondre, pour mieux comprendre les enjeux et pour aider à arrêter les crimes. En cours de route, je me suis rendu compte que les cris que j'ai entendus de ceux et celles d'outre-mer forcés à abandonner leurs maisons se répercutaient aussi à travers l'Amérique du Nord et ailleurs – cris d'autres personnes expulsées pour des raisons différentes. Des déplacements violents se produisaient dans ma propre ville, dans des quartiers généralement pauvres de Montréal ayant déjà appartenu aux classes ouvrières : Verdun, St-Henri, Hochelaga, Parc Ex. et autres. Les locataires y étaient victimisés par des colonisateurs, propriétaires de condos,

qui balançaient des sacs d'argent, indifférents à celles et ceux qu'ils exilaient, déracinaient au cours de leurs gentrifications, un pâté de maisons à la fois, avec de gros profits encaissés infailliblement. Une fois de plus, les victimes ont été perçues par ceux au pouvoir comme étant accessoires et oubliables.

Donc, j'ai fait des recherches, j'ai interviewé des gens, j'ai écrit des textes, j'ai composé de la musique, j'ai produit et j'ai fait paraître un album ainsi que des vidéos axées sur le *spoken word* et la musique radicale, au titre de *Displaced/Misplaced* (« Déplacés / mal placés »), tout ceci dans le but de raconter des histoires d'ici et d'ailleurs.

Je voulais réaliser un album (mon 29ème depuis 1986) au sujet de ces problématiques et de leurs conséquences sur les personnes forcées à migrer, déplacées de l'endroit où elles vivaient, quelles qu'en soient les raisons. Je voulais aussi parler de leurs nouveaux débuts, de leurs efforts à entamer une nouvelle vie. J'abordais ainsi les phénomènes de déplacement à travers le monde et de la migration des peuples causée par la guerre, la politique, les persécutions, la pauvreté, le chaos climatique, la famine, le fascisme, la violence domestique, etc. J'ai aussi mis en valeur le combat de ceux et celles qui, tout en étant pauvres et marginalisés, se trouvaient forcés d'entreprendre la voie de l'exil pour des raisons de manque de travail, d'escalade des prix de logements, de maladie, de gentrification, de discrimination liée au capitalisme. Dans chaque cas, les personnes en question n'avaient pas de choix : il fallait faire ses bagages, trouver un nouveau « chez-soi » ailleurs et tout recommencer à neuf. Parfois, ils quittaient avec leur famille, parfois tout seuls. Pour certains, il s'agissait d'un voyage effrayant, dangereux, mortel, de plusieurs milliers de kilomètres entre les continents. Pour d'autres, il s'agissait du passage nocturne d'un refuge pour les sans-abris à un autre.

La plupart d'entre nous prennent pour acquis que nous avons une maison sécuritaire et confortable. Mais que se passerait-il si nous étions déplacés? Que se passerait-il si nous devions trouver un nouvel endroit où habiter – contre notre volonté? Comment peut-on faire face à l'obligation de délaisser sa famille, ses amis, sa communauté ou même

sa culture? Que se passe-t-il si nous perdons tout et finissons par dormir dans un édifice abandonné, un bidonville, un camp de réfugiés, dans la rue, sous les étoiles ou sous un pont? Et que se passera-t-il si, à cause de notre apparence ou de notre identité, nous ne sommes pas acceptés, pas compris, si nous devons faire face à des menaces, à la violence? Quand il y a des campagnes pour « nettoyer la ville », « garder notre pays pur », ou encore « garder les immigrants, les indésirables dehors », où vont les déplacés et les itinérants? Est-ce une question d'adaptabilité, de *fit*, ou est-ce qu'il y a des gens qui se trouvent parfois « déplacés » dans des conditions pires qu'avant?

Mon défi créatif

Mon rôle en tant qu'écrivain anarchiste, musicien, acteur et artiste de cabaret consiste à témoigner de l'injustice, à la documenter et à l'interpréter avec créativité pour faire des suggestions pour la rectifier et disséminer publiquement ce message. Mon défi créatif pour ce projet consistait à saisir et à représenter d'une manière authentique et engageante pour l'auditeur cette expérience commune, universelle et partagée du déplacement forcé, dans diverses circonstances, à travers les cultures et les époques. Peu importe qu'il s'agisse d'un pogrom du 19^{ième} siècle ou d'un projet de récupération du sol au 21^{ième} siècle, je voulais montrer ce que subissent les gens quand ils n'ont pas beaucoup de ressources et se trouvent obligés par des forces qui les dépassent de quitter leur maison. Comment décrivent-ils cette expérience traumatisante et comment pourrait-on transformer leurs mots en poèmes et récits significatifs? Quelles voix actives pourrais-je utiliser pour colorier leurs propos et les porter efficacement à l'auditeur?

J'espérais explorer et refléter le côté humain du déplacement – les problèmes émotionnels et psychologiques dont les personnes déplacées font l'expérience : la peur et la rage, l'espoir et la frustration; mais j'espérais aussi montrer le courage et les ressources intérieures qu'elles trouvent pour vaincre leurs difficultés et pour survivre. Des expériences déchirantes peuvent faire ressortir le meilleur dans ceux et celles qui soutiennent et aident les déplacés grâce à leurs gestes d'empathie, de compréhension, de courage et de compassion. Mais pas toujours.

En tant que polonais ukrainien canadien, fils d'immigrants, je sais ce dont ma famille a fait l'expérience quand ils sont arrivés ici. Le racisme, la discrimination et les problèmes d'argent les ont forcés à tenter d'altérer leur vraie identité. Ils ont changé leurs prénoms et noms de famille dans l'espoir de mieux s'adapter et de trouver du travail. Ils ont souvent vécu dans la peur et dans la frustration qu'ils n'allaient pas réussir. Maintenant, j'entendais les histoires de mes amis en Amérique du Nord qui vivaient dans la peur du prochain projet condo, de la prochaine vague de gentrification. Quand allait-on les évincer de leurs communautés pour les rabaisser au rang des déplacés et mal placés? Comment pourrais-je capter leur anxiété et leur sentiment de vulnérabilité afin de les raconter de façon créative? Quelles étaient les histoires de résilience, de ceux et celles qui se sont remis de ces détours majeurs dans leurs vies?

J'avais prévu d'écrire sur ce thème des poèmes en prose, des monologues, des dialogues intérieurs et extérieurs, des raps, des rôles et des nouvelles. Je devais aussi créer des caractères fictifs qui partageraient les rêves, les espoirs et les soucis de ces gens.

À titre de violoniste et vocaliste, j'ai imaginé la création de paysages sonores minimalistes, essentiellement pour cordes, afin que chaque pièce propulse les voix et en améliore la qualité; d'autres instruments seraient ajoutés au besoin. La composition d'une musique censée, au final, soutenir le texte du spoken word est différente de la création d'une musique autonome. Il y a un facteur utilitaire qui détermine le poids et la direction de la musique, notamment le besoin de laisser de la place aux voix et d'aménager un espace où l'auditeur puisse respirer. Cette musique d'ambiance devait donner le ton, créer l'atmosphère voulue et stimuler l'imagination. Le ton devait varier du doux-amer et poignant à l'énergique et au songeur.

En même temps, en tant qu'artiste, j'ai aussi voulu satisfaire mon propre besoin de créer une musique qui serait différente, nouvelle et qui poserait un défi – à moi-même et aux auditeurs. Il y a toujours un risque inhérent au défi d'équilibrer mes besoins et désirs visant la réalisation de quelque chose « hors normes » avec l'objectif de faire de la musique

et d'écrire des paroles qui seraient assimilées par un large éventail de publics, dont tous ne sont pas nécessairement familiers avec la musique à message non-commercial.

C'était pour moi l'occasion de comprendre et de répondre d'une façon utile et créative au problème croissant du déplacement des personnes – partout. J'allais mettre un visage humain sur le problème afin de raconter des histoires universelles d'une manière poétique. C'était aussi la première fois en 30 ans de ma carrière d'artiste politisé que je travaillais sur un CD de *spoken word* qui abordait une condition humaine particulière, et où je pouvais me concentrer sur le contenu émotif – matière encore inexplorée gisant au fond des témoignages publics de déplacement.

À cause de la complexité et de nombreuses couches d'interaction personnelle et sociale entre les déplacés forcés de vivre en mode de crise, c'était tout un défi de condenser, de transformer et de partager la vérité de leurs expériences d'une façon créative et engagée. L'album devait résonner avec tous les auditeurs, qu'ils soient conscients ou non de ces enjeux. J'espérais rejoindre un public concerné par la situation critique des réfugiés et des sans-abris, mais aussi ceux et celles qui, possiblement, n'y pensent pas du tout. Et peut-être, juste peut-être, que ce CD pourrait contribuer à la prise de conscience du public et à la discussion élargie des problèmes abordés, ce qui pourrait même mener à plus d'empathie et de changement.

Mon processus créatif

J'ai commencé à faire ce long album de *spoken word*, qui comprend 18 plages totalisant 60 minutes, en lisant tout ce que je pouvais trouver sur la migration forcée, le déplacement forcé et le déracinement. J'ai lu sur les Palestiniens à Gaza continuellement déplacés par l'armée israélienne et les colonisateurs sionistes. J'ai lu sur les survivants de la fusion du cœur du réacteur à la centrale nucléaire de Fukushima qui ne pourront jamais retourner chez eux, sur les survivants des ouragans au Texas et au Costa Rica et sur les sans-abris dans ma propre ville. J'ai retenu tout ce que je pouvais sur comment les gens se rétablissent après un désastre,

affrontent le stress, se remettent affectivement après un incendie ou après une grande perte, comment ils s'adaptent aux déménagements et comment ils font face à la souffrance. J'ai cherché des personnes à interviewer, celles et ceux qui ont été déplacés récemment pour maintes raisons.

J'ai contacté des amis dans deux groupes: le *Montreal Immigrant Workers Centre* (IWC, Centre des travailleurs immigrés de Montréal) et *Solidarity Across Borders* (SAB, Solidarité sans frontières). Le premier organisme défend les droits des travailleuses et travailleurs migrants marginalisés; le deuxième, SAB, est un réseau de défense des droits qui vient en aide aux migrants victimes des injustices du système d'immigration et de réfugiés. Mes amis membres de ces groupes m'ont aidé à rencontrer des réfugiés récents, des travailleurs immigrés et d'autres qui ont partagé leurs histoires et qui m'ont permis de les enregistrer et de les raconter à nouveau. J'ai parlé avec des travailleuses et travailleurs domestiques philippins, avec des infirmières et des chercheurs, avec des demandeurs d'asile algériens et chiliens, des homosexuels indonésiens persécutés, une survivante mexicaine de violence conjugale, des travailleurs étrangers temporaires venant du Guatemala, un organisateur syndical égyptien, des activistes indiens et plusieurs autres. Les entrevues avec ces personnes m'ont aidé à déterminer les voix que j'utiliserais moi-même pour raconter leurs histoires. J'ai vu que le CD pourrait rendre un double service : sensibiliser le public aux enjeux traités et recueillir des fonds pour les organismes. J'en ai donc fait un album caritatif avec tous les profits remis à l'IWC et au réseau SAB.

J'ai interviewé et enregistré des gens dans les bureaux de deux organismes, mais aussi au cours de rencontres fortuites dans la rue; dans les couloirs, sur les lieux de travail de mes sujets; dans un restaurant philippin; au téléphone; avant les répétitions pour un spectacle ou à la pause d'une réunion politique. Sur les enregistrements, il y a des bruits de fond – tables et chaises déplacées, des portes qui s'ouvrent et qui se ferment, le trafic dehors et les piétons – des sons d'ambiance que je ne pouvais pas couper si je voulais des témoignages en direct. Je les ai gardés. Ils ont ajouté de l'authenticité, du contexte et des textures sonores variées.

Lors du processus d'entrevue, j'espérais trouver un dénominateur commun entre les gens forcés de quitter leurs maisons pour diverses raisons. Quelles épreuves ont-ils traversées? Comment y font-ils face? Quelles sont leurs émotions? Parfois les gens devenaient très émotifs pour des raisons évidentes. Ils versaient des larmes, nous obligeant à arrêter et recommencer les enregistrements. Les entrevues m'ont aidé à écrire du nouveau matériel, à assembler des personnages hétéroclites, des expériences partagées, ainsi qu'à représenter des situations typiques. J'ai sélectionné six entrevues pour les utiliser comme témoignages enregistrés sur l'album, intercalés parmi mes écrits. Deux d'entre elles ont été réalisées avec des organisateurs de l'IWC et du SAB.

Plus tard, quand j'ai écrit et enregistré ces pièces s'appuyant sur mes recherches, j'ai tenté de m'imaginer à la place de quelqu'un forcé de quitter son domicile hier ou il y a un siècle. Comment pourrais-je incarner et représenter de manière créative leur expérience de vie? J'ai essayé de rendre chaque histoire aussi intemporelle que possible et j'ai transformé les résultats en courts et longs poèmes en prose. J'ai aussi expérimenté avec les voix : qui racontait l'histoire, dans quel contexte, à quelle époque et avec quelle émotion?

La musique

D'habitude, je rédige les textes, puis compose la musique pour les accompagner. Cette fois-ci, j'ai inversé l'ordre des étapes. J'ai collaboré avec une douzaine d'autres musiciens – nouveaux et anciens collègues – pour créer une série de paysages sonores ambiants. Ensuite, j'ai écrit les pièces de *spoken word* qui iraient bien avec la musique. Bien que j'eusse une idée générale du type d'ambiance que je voulais créer et des « humeurs » à évoquer, allant du contemplatif au crispé, au fâché et à l'insouciant, j'ai tout de même proposé à certains de mes musiciens d'improviser à partir de leurs idées et d'enregistrer ces *jams*. Plus tard, j'ai choisi ceux d'entre eux que je voulais garder.

Pour certains morceaux, je me suis assis avec les musiciens et ensemble, nous avons composé de multiples pistes numériques : rythme, mélodie et percussion. Pour d'autres pièces, nous avons simplement improvisé en direct.

Sur l'album, je joue une variété d'instruments : mon fidèle violon polonais, vieux de 120 ans mais amplifié et modifié, que j'échantillonne et mets en boucle; un violoncelle en contreplaqué fabriqué en Hongrie; une mandoline achetée dans un magasin d'occasions; environ deux douzaines d'instruments-jouets, sans oublier le piano. Mes talentueux collègues, dont Aidan Girt (membre des groupes *One-Speed Bike*, *Godspeed You Black Emperor!* et *Bakunin's Bum*) ont ajouté une vraie batterie; Greg Smith (*DaZoque!*, *The Pedals*) – une guitare et un orgue positif de table; Sylvain Auclair (*SANN*, *Heaven's Cry* et *Karcus*) – une guitare régulière, une guitare basse, un *Chapman stick*, en plus de synthés et batterie; Matthew Justin (*Hissy Fit*, *Half truth*) – un piano, une batterie, un orgue et une bouteille de bière; Noam Guerrier Freud, un gars de la scène jazz – une batterie; Patrick Luneau, un autre fervent de la scène jazz – un sax; et Christine Steele – un vibraphone. Enfin, j'ai été honoré de recevoir, de la part de deux musiciens philippins d'ici, Jayson Patrimonio Palolan et Arvin John Calgo, une « *Olimong* » (flûte en bambou) traditionnelle ainsi que des gongs indigènes.

Pour faire correspondre les textes à la musique, j'ai expérimenté avec des jeux de mots et des vocalisations. Au studio, j'ai enregistré plusieurs prises vocales pour chaque pièce en utilisant nombre de techniques d'enregistrement, tel le décalage de hauteurs de ma voix par des procédés électroniques. Au moins dix de mes différentes voix se trouvent sur l'album final.

Les résultats

Displaced/Misplaced contient quelques-unes parmi les pièces les plus intenses que j'aie enregistrées, mais aussi mes tout premiers refrains à chanter en cœur (et je ne suis pas un chanteur, je n'en ai jamais eu la prétention), ainsi qu'une incursion dans le blues et une pièce amusante sur des locataires qui refusent de déménager.

Mes choix de musique et de présentation ont toujours été motivés par des considérations fondamentales telles que : « comment créer des œuvres écoutables? », « comment traiter efficacement d'enjeux critiques et partager les messages de justice pour les travailleurs immigrés, les

demandeurs d'asile et les dépossédés? » ou encore, « est-ce que ce sera un antidote musical utile contre l'offensive de l'ignorance menée par la droite et la haine qui empoisonne les médias sociaux? ». Jusqu'à présent, les critiques ont été positives, allant d'« histoires bien senties avec du jazz sauvage, harmonieux et des mélodies post-rock » (*The Concordian*) jusqu'à « son registre est impressionnant... soigné, réfléchi, bien produit... un art politique puissant et, souvent, d'une grande beauté austère » (*Canadian Dimension*). Avant le lancement, le quotidien anglophone de Montréal *The Gazette* a consacré une page entière à l'album, le situant dans le contexte de l'islamophobie au Québec.

L'album a été enregistré avant la vague massive de la xénophobie anti-immigrants et anti-réfugiés et du racisme qui a frappé l'Amérique du Nord pendant l'été 2017. Quand, par exemple, j'ai écrit la pièce « Tous les réfugiés sont bienvenus », avec le refrain « Ouvrons les frontières / Ouvrons les frontières / Pour tous les migrants / Pour tous les réfugiés », je ne me rendais pas compte à quel point cette pièce s'avérerait opportune en guise de contrepoint à la montée de l'idéologie raciste et violente recrachée par les nationalistes et les néonazis suite à l'élection de l'actuel président américain.

Lors d'un événement où j'ai présenté certaines de mes pièces, une migrante philippine qui était dans le public avec ses deux enfants a sursauté à la fin d'une chanson en s'exclamant : « Ça parle de moi! ». Puis elle a répété le refrain de ma chanson à chanter en cœur : « Travailleurs migrants abusés / exploités au max ». « C'est comme ça que me traite mon patron! Il m'a abusée et exploitée », me dit-elle.

Dans un autre événement, après ma performance de la pièce « Quoi apporter? » qui parle d'une mère rom en train de saisir frénétiquement ses effets personnels à emporter alors qu'elle et ses filles doivent fuir une foule violente se rassemblant derrière leur maison, deux femmes m'ont approché, larmes aux yeux, et m'ont confié que cela leur rappelait le déplacement forcé qui les a chassées de l'Afrique.

Je finis toujours par me demander : une création engagée, politisée comme l'est ce CD fait-elle jamais une différence? Sauvera-t-elle des vies? Amènera-t-elle les décideurs à s'arrêter et écouter? C'est difficile à savoir. Je ne sais jamais quelles pièces ont été diffusées à la radio, quels clips vidéo les accompagnant ont été visionnés, ont touché tel ou tel autre point sensible, de manière à persuader quelqu'un d'écrire une lettre ou de prendre la parole contre une opinion raciste ou descendre dans la rue pour manifester ou même taper sur un nazi. À l'occasion, après plusieurs années, des auditeurs me donnaient des nouvelles, me disant que « cette pièce m'a inspiré à agir » ou « j'ai joué cette chanson pour mes amis et nous avons débattu de quoi faire pour changer le statu quo », voire « j'ai montré ton vidéoclip à ma classe et ils ont tous écrit des devoirs là-dessus. » Parfois, c'est le plus que je puisse espérer. Des gens en train de réfléchir et de discuter des enjeux critiques. Je sais qu'en eux-mêmes, ces élans créateurs auxquels je donne libre cours et ce qu'ils engendrent – albums, livres, spectacles – ces éclats de culture dissidente ne sont pas suffisants tels quels mais, jumelés à l'action, ils produisent quelque chose qui donne matière à espérer voir plus de lumière devant nous, dans le tunnel.

Né à Vancouver, Norman Nawrocki est un humoriste, formateur en éducation sexuelle, artiste de cabaret, musicien, auteur, acteur et compositeur. Il a cofondé avec Sylvain Côté un groupe de « cabaret rock'n roll », *Rhythm Activism*. Nawrocki est le propriétaire des Pages Noires, à travers lesquelles il a publié ses nombreux albums et livres.

Références

En ligne (Pages consultées le 2 avril 2018) :

Vidéoclips de l'album :

<https://www.youtube.com/channel/UCKBVz0yppyWBrXyfal4PPsw>

Toutes les plages (audio) de l'album :

<https://normannawrocki.bandcamp.com/releases>

SECTION I
Essais et interludes poétiques

Partie 4
Tu transmettras ce qui vibre

Le concert « Souffles » : Du doute à l'affirmation

Par André Pappathomas



MILKimages

Je vous propose ici l'historique du concert *Souffles*, présenté à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts à l'automne 2016. Le but est de soulever quelques réflexions d'ordre musical et social sur l'esthétique et la facture rassembleuse que peut avoir la musique contemporaine. Comment, lorsqu'elle est affranchie de références historiques, géographiques et religieuses – ce qui la caractérise généralement – elle devient un terrain neuf de convergence d'inspirations.

Descriptif et articulation du projet

Créé à l'occasion du 20^e anniversaire des Journées de la culture, le projet réunissait dix chœurs de dix différentes communautés culturelles œuvrant et résidant sur notre territoire. Étaient réunis des chœurs de la Pologne, des Philippines, de l'Ukraine, du Congo, de la Roumanie, de la Syrie, du Rwanda, du Madagascar, un ensemble du Nunavik et un autre, représentant les pays de l'Amérique Latine. En tout, plus ou moins 250

chanteurs auxquels se sont joints les solistes et choristes professionnels de l'Ensemble Mruta Mertsu et six musiciens (vous trouverez une liste complète des crédits en fin d'article.)

L'inspiration première de ce projet était fondamentalement musicale et liée aux langages pour ce qu'ils comportent de consonances et de caractères rythmiques et mélodiques. En ce sens, la diversité des langues chantées par l'ensemble des chœurs réunis dans ce projet constituait pour moi une frémissante mosaïque vocale, une polyphonie telle une grande agitation intérieure où s'entrecroisaient les plus nettes variations stylistiques.

Aussi, plusieurs sources de réflexions et d'observations portées et développées depuis plusieurs années ont nourri l'ensemble de ce travail. Elles se référaient aussi bien à des considérations d'ordre socioculturel, telle la communication musicale comme phénomène puissant de construction identitaire personnel et social, qu'à des préoccupations d'ordre musical, telle l'instance de la succession des syllabes d'une langue, au moment de la composition des formes et de la mélodie instrumentale.

Le concert

Lors du concert, chacun des chœurs disposait de trois à cinq minutes pour présenter, dans sa langue d'origine, un extrait de son répertoire. Ces courts chants, répartis dans l'ensemble de la pièce, étaient pour plusieurs d'origine plus ou moins inconnue, nous laissant cette impression touchante qu'ils nous dévoilaient des secrets de l'au-delà du monde, de son origine; comme une suite de révélations éphémères, exultantes et merveilleuses...

Inspirée de la consonance de ces chants, de leurs caractères musicaux, ainsi que de la sonorité des diverses langues, l'œuvre vocale visait dans son ensemble la création d'une grande pièce de 70 minutes. Mon travail de composition et de création était donc concentré dans une grande pièce d'ouverture et une grande finale réunissant l'ensemble des intervenants sur scène, et aussi dans les pièces de liaison portées principalement

par les solistes et les instrumentistes. Ces dernières étaient conçues afin d'assurer, par des liens tonals ou atonals, de textures ou de caractère, un continuum entre les interventions de chacun des chœurs. Ces courtes pièces de liaison, ainsi que les grandes pièces d'entrée et de fin, étaient dénuées de toute référence historique, géographique ou religieuse et présentaient entre elles une facture cohérente et bien définie. L'ensemble du concert pouvait dès lors s'aborder comme une grande composition comportant 10 mouvements brefs, éloquents et bien distincts... une composition musicale d'une facture propre à la musique contemporaine, proposant chaque culture dans son originalité.

Amorce du projet, textes

Le travail de conception s'est amorcé par une collaboration avec quatre auteurs, essayistes ou poètes d'ici : Kim Thy, Natasha Kanapé-Fontaine, Yvon Rivard et Laure Morali. J'ai pu trouver auprès d'eux une matière inspirante et riche du sens que suggérait ce grand rassemblement multiculturel. Les grandes pièces du début et de la fin, tout comme certaines entre-pièces, étaient composées à partir de leurs textes.

Le texte de la pièce d'ouverture, de Laure Morali, était interprété en français par une soprano (Janet Warrington de l'ensemble Mruta Mertsì). Les chœurs étaient en accompagnement, murmurant tour à tour, ou en jeu dirigé de superpositions rythmiques et de textures, ce court texte préalablement traduit dans leurs langues :

La terre c'est nous, écoute-la respirer.

Roumanie : *Tera suntem noi, asculto respirând.* **Congo** : *Mabele ezali biso, yoka yango ezali kopema.*

Syrie : *Nahnou_L_ard, ismaouha tatanaffas.* **Philippines** : *Ang lupa ay atin, dinggin ang kanyang hininga.*

Pologne : *Ziemia to my, posluchaj jak oddycha.* **Nunavik** : *Nunauvurut, aala anirtirijuq naalalauruk.*

Rwanda : *Isi ni twebwe, umva uko ihumeka.* **Ukraine** : *Zemlja tsé mes. sloukhaille jiji dékhannia.*

Amérique latine : *La tierra somos nosotros, escuchala respirar.*

Madagascar : *Ny tany dia isika, henoy izany, miainà.*

Le texte de la grande finale, également de Laure Morali, était conçu en une suite de courtes phrases autonomes. Chaque phrase a été assignée à un des chœurs et acheminée à son chef afin qu'elle soit également traduite dans sa langue d'origine. J'ai, par la suite, travaillé avec chacun des chefs et leurs choristes afin de cerner avec eux le sens poétique de cette séquence de mots et sa conversion en une courte pièce chorale, suivant la forme du « début, dénouement, fin ». Ces multiples traductions étaient potentiellement aussi bien matériau linguistique (compréhensible aux communautés concernées), que phonémique et donc sonore et musical pour tous les autres. C'est à même cette grande richesse de sources sonores que s'est créée la matière vocale que transportaient les voix pour la grande finale. Le texte original et traduit était à l'endos du programme de la soirée, le public pouvait donc accorder un sens à ce que chantait, tour à tour, chacun des chœurs dans leur langue respective.

Le travail auprès des chœurs

Dès la première rencontre avec chaque chœur, en ajout à la présentation de cette matière textuelle, j'amorçai avec les choristes notre travail de création pour l'ensemble du concert, à partir d'une technique d'improvisation contrôlée pour ensemble vocal que j'élabore depuis plus de vingt ans.

Improvisation contrôlée pour ensemble vocal

Cette technique d'improvisation contrôlée est une approche toute simple du chant d'ensemble, qui prend ses formes rythmiques, ses dynamiques et ses textures à même des consignes précises de direction. La résultante de l'harmonisation des chants de chacun et la connivence des pupitres entre eux assure l'aspect dramatique des pièces, tout en leur conférant une dimension émotive intrigante et originale. Libérées des contraintes tonales et de l'écriture, les voix deviennent matériaux sonores, le chœur devient lui-même un instrument au potentiel expressif d'une grande profondeur.

Pour moi, il est important que le choriste improvisateur ne soit pas en relation consciente avec l'acte d'improvisation... cela ne doit

rester qu'un simple état. Il n'y aura pas de mandat, qu'un sentiment d'existence accru par une succession d'événements autour et en lui. Tant qu'il restera interpellé et relancé par le constat de ces suites de naissances, par ces effusions d'éléments vocaux et sonores, il sera transmetteur d'événements et d'harmonies auxquels s'ajoutera sa propre voix, conductrice de sa sensibilité et de son essence.

Cette technique s'est avérée être au centre même de la création et du développement du prologue, de la grande finale et des pièces de liaison. Les timbres et textures dominant l'ensemble de la pièce en étaient issus. Chacun des chœurs a pu y trouver un terreau inspirant et favorisant des envolées vocales créatrices et exaltantes, bien que toujours lié au caractère vocal propre à leur musicalité.

Assez tôt dans le processus, il m'est apparu évident que lorsque seraient mis en commun les résultats de ce travail de création - avec 10 ensembles aux impulsions et aux caractères aussi typés et distincts - nous arriverions à la création d'œuvres vocales uniques et relativement dissociées de références précises de lieux ou de styles.

Je crois que nous y sommes arrivés... mais cela ne s'est pas fait sans malaises et tiraillements, ni sans inquiétude non plus...

Chants informes

Dès l'amorce du travail en atelier, le phénomène le plus troublant pour les choristes a été l'absence de formes chorales connues ou du moins identifiables. Pour eux, les éléments fondamentaux à tout projet de chant d'ensemble manquaient à l'appel : le refrain, le couplet, l'écriture pour les différents registres de voix, une consonance familière des harmonisations...

Ils étaient soustraits aussi à l'usage de cette habitude consistant à prendre contrôle de certaines parties d'une pièce en répétant les mêmes formes, les mêmes passages, jusqu'à leur acquisition complète. Sans ces éléments familiers, l'appropriation de l'espace chorale est suspendue. Vers où porter sa concentration? Sans l'identification d'une

tonalité, comment et avec quoi peut-on s'accorder, et surtout, comment harmoniser les voix entre elles? Ici, la perception elle-même est étonnée, le doute s'installe – ce précieux doute qui, lorsque volontaire, est la marque que l'esprit use de sa propre liberté. Il est aussi une interrogation apportée par le pressentiment d'une réalité différente... Ici, le doute est optimiste, il poussera à la créativité, il favorisera l'intégration de ce qui est nouveau et ne trouvera son apaisement que dans la confiance et la connivence que les choristes finiront par établir entre eux.

Par l'emménagement de ces connivences nouvelles, les choristes ont pu dès lors s'extirper de l'angoisse d'un apparent non-sens harmonique. Ils ont pu retrouver ou reconnaître un univers choral auquel ils étaient maintenant en mesure d'accorder des sens dramatiques ou même anecdotiques. Musicalement, ils pouvaient à nouveau apprécier des effets d'apaisement soudain amenés par la direction, tout comme de grandes envolées chorales... la sensation globale de tension redevenait paisible à volonté... les éléments en cause se liaient maintenant entre eux.

À cette inspiration nouvelle s'est ajoutée l'euphorie de reconstruire, de se recréer un espace de chant, avec la conscience maintenant que celui-ci sera susceptible de contenir simultanément les expressions de chacun; un espace choral à parcourir comme un village, un quartier avec ses chemins nouveaux... et d'en user un peu comme d'un espace théâtral



Vouloir entrevoir

On peut rattacher à cette expérience de création les conséquences effectives d'un besoin essentiel de connivence entre tous, afin de se sortir d'une impasse. Dès l'amorce de notre travail s'est rapidement imposée la nécessité d'une réadaptation des instincts et des forces, une reconsidération de valeurs acquises. Par nécessité, les fiertés individualistes se rabattent, il y a une réappropriation juste du rapport entre individu et collectif. Tout est potentiellement acte de création.

Au fil de nos rencontres, je sentais s'élever une euphorie créée de la dynamique de solidarité... une occasion rare de regroupement et de mise en commun des instincts. Plutôt que de s'en émouvoir ultérieurement, ces inspirations étaient mémoire immédiate, chants créés *illico*. Fait paradoxal, les contraintes rencontrées dès le début du projet ont rapidement créé un monde plus disponible, plus inspiré et curieux... fort d'inspirations nouvelles.

Comme dans toute situation d'incertitudes, de perturbations ou même d'intempéries, on a besoin de l'autre. Cet autre qui nous prolonge... qui porte avec nous le poids d'une contrainte, d'une difficulté... Notre irrépressible besoin d'adaptation nous invitera à nous ouvrir à cet autre et à le soutenir aussi, à offrir et avoir la générosité de recevoir. Dans le contexte chantant de composition et d'improvisation qui nous intéresse ici, le don et la réception composent ensemble à peu près simultanément... comme l'arrivée en bloc d'une inspiration prodigieuse. Un souffle nouveau.

Conclusion

Forger de nouveaux modes de pensée et de comportement dont notre monde a tant besoin est une tâche d'une immense ampleur. Elle demandera un apprentissage intense et la participation engagée de plus en plus de personnes. Tout au long du concert *Souffles*, il y avait devant moi, une humanité... plus ou moins 275 personnes - plus d'une douzaine de communautés représentées - qui avaient décidé que ce concert aurait lieu, que cette grande rencontre aboutirait à la création d'une œuvre nouvelle...

André Pappathomas est compositeur, chef de chœur et directeur artistique de l'Ensemble Mruta Mertsî. Il a reçu en 2017 le prix « Artiste dans la communauté » décerné par les Arts et la Ville et le Conseil des Arts et des Lettres du Québec.

Reportages à écouter sur *Souffles*, avec extraits de musique

<https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7731/concert-souffles-10-choeurs-au-diapason>

<https://www.youtube.com/watch?v=qCHBkliL1AY&t=15s>

Participants au concert *Souffles*

Chœurs :

Le chœur La Muse (Roumanie), Dir. Ioana German
La chorale Boboto (Congo), Dir. Marie-Claire Embae
Chorale Antioch et Projet Sham (Syrie), Dir. Edward Zerbe
Panday Tinig (Philippines), Dir. Paul Imperial
Chor Parafi Sw Trojcy (Pologne), Dir. Wilhem Plodzien
Ensemble du Nunavik, Dir. Lizzie Tukai
Chorale Singiza (Rwanda), Dir. Michel Ntivuguruzwa
Chorale Vidlunnya (Ukraine), Dir. Ivan Gutych
Mision Guadalupe (Amérique latine), Dir. Romeo Elias
Antsa Fitoriana (Madagascar), Dir. Ratsito Harivelo Rajerison

Musiciens et chanteurs :

L'Ensemble Mruta Mertsî

Sopranos : Audrey Côté, Ghislaine Deschambault, Annie Jacques, Janet Warrington

Altos : Marie-Annick Béliveau, Rachel Burman, Anne Julien

Ténors : Pierre Cartier, Vincent Dhavernas

Basses : John Giffen, Clayton Kennedy, Alain Vadboncoeur

Les Vents de l'Iglonthe

Michel Dubeau : Shakuashi, Futujara, Bawu, etc.

Caroline Dupont : Flûtes

Antoine St-Onge : Basson

Mathieu Van Vliet : Trombone

Percussions

Huizi Wang

Piano

Philippe Prud'homme

Création et Direction

André Pappathomas

Le Grand Vibrato

Par Stève Michelin

Fleur inoxydable,
dans les tiroirs enchantés,
aux chambres peuplées de girouettes !
Car mon chant se lève,
courbaturé par tant d'attente nuptiale. Ô Coq solaire.
Je ne veux pas être ce laquais épousant l'inertie des pierres.
Ô Coq solaire.
Ma langue... ce vibrato conquis par ma perche aux jeux
des Hespérides. Ma langue n'a pas l'odeur des mouillures
humides des bois au matin,
ni la souche jetée dans les feux
des orgues de barbarie.
Mais.. dans l'Idée des Armoiries forgées aux moules du
Cœur sanglant des Dieux;
Alchimiste de nuit suivant l'onde polaire des encens
aux pieds froids de marbre;
Rosiers enchainés vampirisant les sols colorés;
car bientôt un cimetière de corail grafignera
le chant hivernal.
Ô Grand Vibrato ...ma Fleur inoxydable.

Stève Michelin, poète Longueuillois, récemment publié en France et au Québec. « Je dirais de moi-même, comme le dit Nathalie Nothomb d'elle-même, que c'est le manque du pays natal qui me forge ». Né à Sedan (France) près de Charleville la ville de Rimbaud, là où je prenais le train pour aller retrouver ma grand-mère, j'ai grandi en Mauricie (Québec) partageant les ruelles, les bois, les sports de la région. Pianiste compositeur de musique contemporaine, homme de foi donc du vivace de la nature (voilure de l'invisible), je suis le citoyen mitoyen des frontières poreuses.

Publié ici avec la permission de l'auteur. Initialement paru dans Michelin, Stève. 2017. *Comment retenir un Dieu qui passe...* . Nantes: ©Éditions de Petit Véhicule, Collection « La galerie de l'or du temps ».

Totem

Par **Danielle Lauzon**



2013. Techniques mixtes sur papier marouflé sur panneau de bois, 61 x 61 cm

Bien que ma peinture soit abstraite, mon approche picturale est narrative. Mes œuvres racontent. (...) Des histoires universelles, intemporelles, qui s'adressent à l'essence de l'être, qui se tracent au fil de notre genèse commune. Et ici et là, dans l'abstraction onirique des toiles, s'entrecroisent motifs anciens, primitifs et objets du petit quotidien. Et s'interpellent nos propres histoires.

Danielle Lauzon, démarche artistique

Après des études de premier cycle en histoire de l'art, la peintre Danielle Lauzon complète plusieurs cours et ateliers en arts visuels. Elle participe à de nombreuses expositions collectives depuis 2009 et expose pour la première fois en solo en 2010 à la Galerie Luz de l'édifice Belgo à Montréal. Elle vit et peint à Sainte-Julienne, dans Lanaudière.

Philomène

Par **Pierre-Louis Quenneville**

La musique est le murmure de la semence qui s'écoule entre les lèvres du Désir.

POUR GERTRUDE

Philomène à sa fenêtre regarde danser les nuages. Elle les voit, petits ou gros, être, et se défaire, et se refaire, autres mais semblables : une matière unique et multiforme sous les mains puissantes qui la pétrissent, la sculptent, la moulent, et d'autres mains qui la reprennent et la reforment... Elle regarde danser la matière... Philomène observe aussi les oiseaux qui vont et viennent, lents ou pressés, hirondelles ou mouettes : d'où arrivent-ils, où s'en retournent-ils, voyageurs-voltigeurs, pèlerins, peut-être, connaissent-ils d'autres lieux, d'autres cieus ? Quels autres lieux, quels autres cieus ? Et voient-ils à sa fenêtre celle qui les observe : tête ovale à la peau de soie, cheveux blancs enroulés en chignon délinquant, lèvres pâles entrouvertes, yeux noirs perçants et chasseurs. Et ses mains noueuses, tourmentées, agrippées au châssis : se retiendrait-elle de les poursuivre, de les suivre dans leur infini périple ?

Elle demeure là, silencieuse et tenace dans la peur de se perdre un peu plus, encore un peu plus... Elle ne sait pas si ces oiseaux ouvrent la porte au printemps ou s'ils ferment le rideau rouge de l'automne; elle ne sait plus ni l'été, ni l'hiver, ni les cieus, ni la terre. À peine reconnaît-elle l'odorance des fleurs, sent-elle la froide cristallinité de la neige. – Mais elle ressent la chaleur de la laine et de la flanelle, elle goûte encore la soupe aux légumes, et elle aime le beurre et le miel. Et son ami qui vient la voir, parfois, souvent, quelquefois, toujours. Il est doux avec elle, tendre comme un amant, chaud comme un amour, et réel comme un ami. Qu'importe s'il n'a plus de nom : elle connaît son regard, son sourire et le son de sa voix : elle connaît ses mains, son toucher, sa présence...

Quand il est là, elle est heureuse. Il parle, elle entend peu, mais rit beaucoup. Il la fait rire, et elle a tant de plaisir à rire que parfois elle s'endort... et elle rêve. Elle rêve d'une maison semblable à celle-ci, d'une fenêtre qui ressemble à la sienne avec des nuages et des oiseaux, elle rêve d'un miroir où elle est belle, ses lèvres sont rouges, ses cheveux bruns, elle sent bon. Il y a des enfants dans le jardin qui jouent, et elle entend distinctement leurs voix, il y a un ballon, ils ont un chien, Dobby, oui Dobby ! Elle s'assied à son piano, flatte les touches, repasse les feuillets, ses doigts soubresautent, cahotent, s'apaisent, puis elle entend la musique, toutes les musiques, les musiques de la fillette timide, observatrice, qui devenait attentive et grave lorsque son père jouait les plus beaux airs de son enfance... Est-ce lui qui disait que l'invisible précède et matérialise le visible, que toutes choses peuvent devenir réelles, advenir, par la conscience qui les conçoit, que la pensée est créatrice, procréatrice même ? Que l'âme humaine est une parcelle du Dieu Créateur pour qui n'existe ni temps, ni lieu, et dont les pouvoirs sont infinis ? Ainsi les airs de son enfance, et elle redevient enfant, lovée, bercée, protégée; ainsi les tounes de son adolescence, et là voilà curieuse, bravache, songeuse; ainsi encore les chansons de la femme, la voici amoureuse, désirante, sensuelle, seins provocants, bouche goulue, sexe invitant, bras ouverts; puis la voici mère, lovante, berçante, protégeante, exhalante de berceuses et de doux airs... Et puis tous ces départs, ces envols, ces morts, et la juste mesure des inquiétudes et des chagrins. Et puis enfin une femme presque vieille, presque seule, presque silencieuse, presque sans mémoire... Et ses doigts hésitent sur le clavier de sa vie, tâtonnent, s'immobilisent : ils n'enfoncent plus les touches, les marteaux ne frappent plus les cordes qui ne vibrent pas, et pourtant les touches s'enfoncent en elle, son cœur est martelé, tout son corps vibre et résonne. Les musiques, toutes ses musiques emplissent et combrent son temps et son espace; elle est tout à la fois berçante et caressée, amoureuse et secrète, timide et exaltée. Et revoilà la vie, sa vie : sa mère souriante et son papa chéri qui bavardent sur le sofa bleu, et les enfants rieurs, qui crient et papillonnent tout autour, et quelques amoureux discrets, et puis sur ses épaules nues, les larges mains chaudes qui la caressent et l'invitent à la danse : elle se lève, toute musique, et s'élançe : le salon est immense, elle est dans ses bras à lui, elle s'abandonne... Et aux châssis de ses fenêtres, silencieux, surpris,

étonnés, hirondelles ou mouettes, plein d'oiseaux l'observent, fascinés par ce drôle d'ange qui danse avec les nuages.

Pierre-Louis Quenneville : à vendre ou à louer, bel homme, au sommet de l'âge et de la maturité, intelligent du cœur, curieux, voyageur, artiste, mystique et contemplatif; j'écris pour attirer l'attention parce que j'ai peur de mourir seul (j'ai peur, seul, de mourir).

Cherche compagnon tendre pour promenades dans la jungle époustouflante du siècle et pour entreprendre et amortir la descente (Icares s'abstenir). pierrelouis.quenneville@gmail.com.

SECTION I
Essais et interludes poétiques

Partie 5
Formes-et-forges

À la recherche d'une écologie de la musique

Par **John Luther Adams**, traduit de l'anglais par **Maya Nazaruk** et révisé par **Anatoly Orlovsky**⁽¹⁾

La science de l'écologie est une étude de motifs, de « patterns ». L'écologie examine les motifs complexes qui relient les organismes et les environnements dans lesquels ils vivent. Au-delà de motifs particuliers, l'écologie considère la totalité de ceux-ci et les systèmes plus larges qu'ils forment.

Un écosystème est un réseau de motifs, une multiplicité complexe d'éléments qui fonctionnent ensemble comme un tout. Je conçois la musique d'une manière semblable. Pour moi, l'essence de la musique, ce ne sont pas les motifs spécifiques de l'harmonie, la mélodie, le rythme ou le timbre. C'est plutôt la *totalité* du son, la plénitude plus large de la musique.

La vérité centrale de l'écologie, c'est que tout est relié à tout dans ce monde. Le grand défi actuel de l'espèce humaine est de vivre en accord avec cette vérité. Nous devons réintégrer notre conscience fragmentée et apprendre à vivre en harmonie avec les motifs, les « patterns » plus larges de la vie sur terre, ou nous risquons notre propre extinction.

En ma qualité de compositeur, je suis persuadé que la musique peut contribuer à l'éveil de notre compréhension écologique. En approfondissant notre conscience de ce qui nous lie à la terre, la musique est en mesure de fournir un modèle sonore pour l'éveil général de la conscience et de la culture humaine. Au fil des ans, cette idée m'a mené de la musique inspirée par les chansons des oiseaux à la peinture sonore des paysages, puis au bruit fondamental des éléments, jusqu'à l'infini – à la recherche d'une écologie de la musique.

Les chants des oiseaux ont d'abord éveillé en moi un grand désir nostalgique de me sentir comme chez moi au sein de la nature. Cette nostalgie a fait grandir en moi la vision d'une musique ancrée dans la profonde attention au monde naturel, une vision qui a été au cœur de mon travail depuis. Dans *songbirdsongs* (« *chantsdoiseauxchanteurs* », à écouter⁽²⁾: <https://youtu.be/PXbh12thPZ8>) – une collection de pièces pour piccolo et percussion composée entre 1974 et 1979, j'ai travaillé sans l'aide d'enregistrements préalables. J'étais déterminé à apprendre cette musique directement des oiseaux grâce à l'expérience personnelle d'écoute sur le terrain. Avec le temps, je suis arrivé à écouter de plus en plus près la musique du terrain lui-même.

Pendant plus d'une décennie, j'ai composé des paysages musicaux. Mes expériences en lieux sauvages ont inspiré des œuvres chorales et orchestrales telles que *Night Peace* (« *Paix nocturne* », <https://youtu.be/2Cq2TD61Jvg>) (1977), *A Northern Suite* (« *Une suite nordique* ») (1979-81) et *The Far Country of Sleep* (« *Le pays lointain du sommeil* ») (1988). Dans *Earth and the Great Weather* (« *La Terre et le beau temps* », <https://youtu.be/1ewOyNUOyus>) (1990-93), j'ai juxtaposé les langues des peuples autochtones Iñupiat et Gwich'in aux tambours inspirés de leurs rythmes de danse, aux cordes inspirées de l'harpe éolienne et à mes propres enregistrements de sons dans la nature, afin de créer une « géographie sonore » de ce lieu sacré qu'est l'Arctic National Wildlife Refuge (Réserve faunique nationale de l'Arctique, dans le nord-est de l'Alaska). À partir du *Dream In White on White* (« *Rêve en blanc sur blanc* », <https://youtu.be/ZDp0TuhAEkA>) (1992), ma musique est devenue moins picturale puisque j'aspirais à évoquer l'expérience, le *sentiment* de l'expérience d'être dans un lieu donné, sans référence directe à un paysage particulier.

Dans les latitudes du Nord, la lumière incarne des couleurs et des textures dont je n'ai jamais fait l'expérience ailleurs. Après avoir vécu de nombreuses années en Alaska, je suis arrivé à me demander si je pouvais, d'une manière quelconque, transmettre en musique ces qualités si spéciales de la lumière boréale. Dans une série d'œuvres pour petits ensembles, en commençant par *The Light That Fills the World* (« *La lumière qui remplit le monde* », <https://youtu.be/SUxHro-Q5fM>)

(1999/2001), *Dark Wind* (« Vent sombre ») (2001), *The Farthest Place* (« Le lieu le plus lointain ») (2001-02), *The Immeasurable Space of Tones* (« L'espace incommensurable des tons », <https://youtu.be/Mz0E2RX2vi0>) (2002) et *Red Arc/Blue Veil* (« Arc rouge/Voile bleu, https://youtu.be/ew33lw_XbCE ») (2002), j'ai poursuivi la création d'une musique composée entièrement de champs flottants de couleur. Or, même quand ma musique est devenue plus abstraite, elle continuait à être hantée par le paysage.

Dans une trilogie d'œuvres, chacune de la durée d'un concert entier - *Clouds of Forgetting*, *Clouds of Unknowing* (« Nuages de l'oubli, nuages de l'inconnaissance », <https://youtu.be/Hm0ajbQsfB8>) (1991-95), *In the White Silence* (« Dans le silence blanc », <https://youtu.be/ViylDrW7ag4>) (1998) et *for Lou Harrison* (« pour Lou Harrison ») (2003-04), j'ai aspiré à évoquer ces intuitions du sublime que nous ressentons parfois au sein d'un magnifique paysage. Mais tout comme la beauté de la nature peut nous procurer une paix transcendante, nous pouvons aussi découvrir une autre sorte de transcendance en présence des éléments déchainés, de leur violence.

Inspiré par mes rencontres avec les glaciers vêtants, les rivières enragées, les feux de forêts et les températures extrêmes, *Strange and Sacred Noise* (« Bruit étrange et sacré ») (1991-98) célèbre les forces de la nature primitive dans une musique composée principalement de bruit (à écouter: <https://youtu.be/DajxfD2w2nQ>). Dans ce long cycle pour quatuor de percussions, j'ai découvert plus que ce que j'avais imaginé. Au cœur de sons complexes des grosses caisses, des caisses claires, des tam-tams, tom-toms, sirènes d'alerte aérienne et cloches, j'ai commencé à entendre des voix. Ces voix avaient une qualité obsédante, presque humaine. Et je voulais les écouter seul.

Mon désir de distiller les voix des tons à partir de champs sonores m'a conduit à l'œuvre *The Mathematics of Resonant Bodies* (« Les mathématiques des corps résonnants », <https://youtu.be/6ESz4B-uzBw>, <https://youtu.be/ZRvoIfKsugs>) (2003). J'ai commencé cette œuvre en composant, puis en enregistrant avec le percussionniste Steven Schick, huit pièces pour quatuor de

percussions. Je les ai ensuite sélectivement effacées. Au moyen de traitements numériques, j'ai enlevé de l'enregistrement la plupart de bruits transitoires pour dévoiler les tons essentiels, les voix intérieures des instruments. Dans ces « auras de tons », j'ai réintroduit les bruits des instruments à travers des parties autonomes exécutées par un percussionniste solo. Écoutés ensemble, les instruments en direct et leurs auras enregistrées créent des sonorités riches constituées de bruits et de tons.

Encouragé par les découvertes issues de l'œuvre *Mathematics ...*, j'ai continué mes explorations du bruit. Dans les *Veils* (« Voiles », <https://youtu.be/LYc8TA6yHpM>) (2004-2005), j'ai commencé avec le bruit synthétique pur. Chacune de ces trois sculptures sonores est composée de longues bandes de bruit rose qui montent et retombent lentement à travers tout le spectre de l'ouïe humaine. Façonnant ces lignes en un contrepoint, je les ai ensuite superposées pour en former des chœurs multiples, chacun évoluant selon son propre tempo. Enfin, j'ai fait passer ces voiles de bruit à travers une série de « prismes harmoniques » - des banques de filtres accordés aux harmoniques de nombres premiers (de 11 à 31). Les champs sonores qui en résultent remplissent l'air de plusieurs tons audibles à tout moment. Mais c'est souvent difficile de distinguer les différents tons entre eux. Ils ont tendance à se fondre ensemble pour former des sonorités riches et ambiguës, où les tons les plus hauts sonnent comme les harmoniques de tons plus graves. Les timbres sont clairs et légèrement voilés, comme les voix humaines mêlées au son du verre bombé ou du métal.

Chaque *Veil* dure six heures. Ils peuvent être installés séparément ou ensemble. Entendus en séquence ou simultanément, ils saturent l'espace physique, tonal et temporel. Mais au lieu de submerger l'auditeur sous le son, je désire le séduire à entrer dans le son et à y rester longtemps. La fusion du rythme, des hauteurs et du timbre crée des champs unifiés de son. Mon objectif est de laisser ces champs vierges autant que faire se peut, afin qu'ils remplissent le temps et l'espace avec les couleurs aussi simples et belles que possible.

Mes découvertes dans *Veils* m'ont mené à adopter le bruit synthétique comme *prima materia* pour mon plus grand travail à date, ainsi qu' à contempler une poésie plus large du bruit.

Le souffle du vent

N'importe où nous soyons, ce que nous entendons, c'est surtout du bruit.

Quand nous l'ignorons, il nous perturbe. Quand nous l'écoutons, il nous fascine.

- John Cage, « *The Future of Music : Credo* » (1937).

La plupart de la musique commence avec le ton.

En termes d'acoustique, le ton est un son périodique. Les tons sont produits par des oscillations régulières. Ils ont des formes d'onde relativement simples.

En termes de perception, le ton est un son possédant une hauteur déterminée. Les tons ont des identités facilement repérables ancrées dans des fréquences spécifiques. Les tons peuvent être accordés avec précision. Ils peuvent être arrangés en gammes et accords et servir d'éléments de base pour les constructions musicales.

Le bruit n'est pas si facile à contrôler. C'est le son du chaos.

En termes acoustiques, le bruit est un son apériodique, un son produit par des vibrations irrégulières avec des formes d'onde complexes.

En termes de perception, le bruit est un son sans hauteur fixe – une bande diffuse ou un champ sonore, réfractaire à la focalisation par l'oreille.

Quelle est donc la signification de la musique qui commence avec le bruit?

En Papouasie-Nouvelle-Guinée, quand un chanteur Kaluli cherche une nouvelle chanson, il pose volontiers sa tente près d'une chute ou à

côté d'un ruisseau. Toutes les chansons du monde sont contenues dans le bruit de l'eau. Le faiseur de chanson écoute attentivement, parfois des journées entières, jusqu'à ce qu'il entende la voix de sa nouvelle chanson.

À chaque fois que nous écoutons attentivement, nous arrivons à entendre que la musique est autour de nous en tout temps. Le bruit n'est plus un son indésirable. Il est le souffle du monde.

Si la musique ancrée dans les tons est un moyen d'envoyer des messages au monde, alors la musique ancrée dans le bruit est un moyen de recevoir les messages du monde. Le bruit nous emporte. Il invite à la communion en nous conduisant à adopter, à embrasser les formes et motifs qui nous relient à tout ce qui nous entoure. Quand nous écoutons attentivement le bruit, le monde entier devient musique. Plutôt qu'un moyen d'expression de soi, la musique devient un mode de prise de conscience.

Après des années passées à composer de la musique ancrée dans les métaphores de l'espace et du lieu, ma musique est devenue plus tangiblement physique dans un petit espace architectural qui résonne à travers une géographie plus vaste. *The Place Where You Go to Listen* (« L'endroit où vous allez pour écouter », <https://youtu.be/akSaqUVbV00>, <https://youtu.be/XM1q6zr0ZSY>) (2004-06) est un environnement de son et lumière logé au Musée du Nord de l'Université de l'Alaska à Fairbanks. C'est un espace conçu pour entendre la musique inouïe du monde qui nous entoure. Les rythmes de la lumière du soleil et de l'obscurité, les phases de la lune, les vibrations sismiques de la Terre et les fluctuations du champ magnétique terrestre résonnent dans cet espace. Les flux de données dérivant de ces phénomènes géophysiques sculptent le son et la lumière de *The Place*, synthétisés et modulés à l'ordinateur, en temps réel.

Locus ex Machina

L'instrument le plus important du 20e siècle a probablement été le microphone. L'instrument le plus important du 21e siècle pourrait

être l'ordinateur. Exactement comme le microphone nous permet d'entendre des sons inaccessibles à l'oreille nue, nous pouvons utiliser les ordinateurs pour transformer les forces inaudibles de la nature en sons audibles.

L'ordinateur est l'instrument qui, essentiellement, m'a permis de créer *The Place Where You Go to Listen*. Ce nouvel instrument me donne la possibilité d'entendre et de donner voix aux vibrations visibles, tactiles, invisibles et inaudibles de la terre et du ciel. Mais la technologie la plus sophistiquée est transparente. Même si *The Place* est créé entièrement avec la technologie électronique, le médium n'y est pas le message. Dans cet espace, la présence primordiale n'est pas l'instrument. C'est la musique du lieu.

C'est peut-être ironique que le monde imaginaire destiné à célébrer notre connexion au monde de la nature n'ait pu être créé sans cette machine qu'est l'ordinateur. Les machines nous rendent aptes à modifier l'énergie, la matière et l'information d'une façon singulière. La machine comme métaphore a créé l'illusion dangereuse que nous pouvons manipuler à notre gré le monde vivant. Et des machines toujours plus puissantes nous ont donné le pouvoir de causer des ravages à l'échelle planétaire. Or, nonobstant leur puissance destructrice, nous pouvons utiliser les machines comme des instruments de création, pour élargir la portée de nos sens et nous engager dans le monde d'une façon nouvelle.

Le Temps Réel

Pendant presque deux décennies maintenant, l'ordinateur a été un instrument que j'utilise dans mon travail. D'année en année, il est devenu toujours plus essentiel dans mon processus de notation, d'enregistrement et de création de modèles sonores pour ma musique. Mais *The Place Where You Go to Listen* est ma première œuvre où tous les sons finaux ont été produits par l'ordinateur. C'était aussi ma première expérience de travail en soi-disant « temps réel ».

Je reste sceptique de ce terme. Il semble quelque peu ambigu - du double langage, ou même un oxymore. Le temps n'est-il pas toujours, entièrement réel ou bien entièrement irréel? Qu'est-ce que ça veut dire exactement quand nous disons « temps réel »? J'en suis pas encore sûr. Mais je peux dire sans hésiter que ce nouveau médium a changé ma façon de travailler. Il a même peut-être changé la conception fondamentale que j'ai de mon travail.

Quand je compose une œuvre instrumentale en notation musicale conventionnelle, je passe habituellement beaucoup de temps en réflexion pré-compositionnelle. Sur papier, j'esquisse l'instrumentation, les formes, les harmonies, les relations entre les tempi, les rythmes et les lignes. Puis, j'essaie mes esquisses – parfois au piano, parfois à l'ordinateur, et je les retravaille à la base de ce que j'entends. L'intellect ratifie et raffine les perceptions de l'oreille. Mais la preuve finale, c'est le son.

Dans le travail en temps réel, je trouve que l'oreille dirige un peu plus l'esprit. Ce nouveau médium offre une rétroaction (« feedback ») instantanée. Bien sûr, c'est aussi vrai pour le piano ou n'importe quel autre instrument de musique. Mais contrairement aux instruments à voix ou à timbre unique, la synthèse en temps réel présente directement à l'oreille un orchestre de possibilités ouvertes. Au lieu de jouer un son sur un instrument tout en l'imaginant produit par un instrument différent, ou encore d'écouter un échantillon enregistré du son désiré, je peux entendre le son lui-même, tel quel. Et je peux modifier ce son par des moyens multiples et l'entendre changer immédiatement.

Par conséquent, je me trouve à consacrer moins de temps à imaginer et plus de temps à écouter. Plus j'écoute, mieux je comprends la nature des sons et les réactions qu'ils suscitent. Comme j'ai toujours fait, j'écoute. Je fais des modifications. J'écoute à nouveau. Mais le temps est maintenant tellement accéléré qu'il semble presque disparaître. Dans un certain sens, le temps devient moins réel. Le processus de composition devient plus comme l'acte de sculpter, le travail et ré-travail d'une substance malléable de son, espace et temps.

Tandis que le médium en temps réel peut accélérer le processus compositionnel, il peut aussi ralentir l'expérience de l'écoute. Dans *The Place Where You Go To Listen*, les événements évoluent selon leurs tempi intrinsèques, les mêmes que dans la nature. L'atmosphère omniprésente du son et de la lumière est sculptée par les rythmes et les courbes du jour et de la nuit. Les champs de tons et couleurs sont toujours en train de changer. Mais puisque les choses arrivent en temps réel, le taux de changement est habituellement trop lent pour être perçu. Or, au fil des heures, des jours et des mois, les changements deviennent de plus en plus dramatiques. Entre le jour et la nuit, entre l'hiver et l'été, *The Place Where You Go to Listen* peut paraître et sonner comme étant deux endroits très différents.

The Place englobe aussi les sons distinctifs des « cloches » et « tambours » virtuels qui résonnent avec les séismes et les fluctuations du champ magnétique de la Terre. Mais il peut y avoir de longues périodes, des heures, voire des jours entre les événements sismiques ou géomagnétiques perceptibles. Lors de telles périodes, les sons associés avec ces forces deviennent silencieux.

Le temps réel est un élément essentiel dans la composition et l'expérience de l'œuvre *The Place Where You Go to Listen*. Il ne s'agit pas d'une séquence d'événements musicaux et de scènes d'éclairage, mais plutôt d'un système dynamique de forces visibles et audibles interagissant toujours au sein d'un environnement changeant; un monde autosuffisant, mais relié et en résonance avec le monde réel.

Chaque fois qu'une auditrice ou auditeur franchit la porte, je veux que les sons et les couleurs soient beaux, mystérieux et implacables. Comme un lieu en nature sauvage, *The Place Where You Go to Listen* exige que le visiteur y pénètre, accepte les choses telles quelles, selon les conditions du *Place*; qu'il soit attentif et trouve son propre chemin.

Travailler dans l'espace du *Place (Where You Go to Listen)*

... l'observation simple est ma stratégie formelle la plus importante... L'observation, l'analyse et la mémoire, en

interrelation constante, deviennent pour ainsi dire les instruments du métier.

- Richard Serra

En tant que compositeur, je travaille souvent très loin du temps et de l'espace dans lesquels la musique sera ultimement écoutée. Une grande partie de mon travail est faite dans l'espace solitaire du studio et consiste à créer l'espace imaginaire de la partition. Une fois la partition complétée, les répétitions, les performances et les enregistrements suivent et se déroulent dans d'autres lieux. C'est ainsi que j'ai travaillé pendant des années.

Mais *The Place Where You Go to Listen* a exigé une autre approche. Dans ce nouveau médium, il n'y a pas de notation musicale, pas de partitions, pas d'instruments tangibles et pas de musiciens interprètes. Ceci m'a mené à un processus ancré dans l'observation directe, l'écoute intérieure et l'écoute de l'espace physico-acoustique de l'œuvre. Autant qu'un processus de composition, mon travail sur *The Place* a été un processus de design.

La spécificité de cette œuvre est tributaire de la spécificité de son cadre, de l'environnement dans lequel les visiteurs en font l'expérience. La création de *The Place* a exigé deux ans de travail dans mon studio. Mais dans un sens très réel, ce travail n'a pu être complété que dans l'espace final d'écoute. Une fois la construction de la salle terminée, celle-ci est devenue mon atelier. La majeure partie de la création de *The Place* ne pouvait être réalisée qu'à l'intérieur de cet espace.

The Place Where You Go to Listen est un lien entre l'espace architectural dans lequel on écoute l'œuvre et le vaste espace géographique dans lequel l'œuvre résonne. *The Place* a ses origines dans la lumière du soleil et l'obscurité, dans le temps électromagnétique qu'il fait au-dessus de nous et les mouvements de la terre au-dessous de nos pieds. Nous percevons ces phénomènes dans l'espace visible et audible de l'œuvre. Et pourtant, les frontières de l'œuvre dépassent les frontières visibles de l'espace où nous en faisons l'expérience.

The Place est en résonance sympathique avec le monde extérieur. J'espère qu'elle pourra aussi, en retour, réverbérer vers l'intérieur du monde. Nous y entrons avec nos perceptions courantes du monde autour de nous. Or, à l'intérieur de *The Place*, nous entendons et voyons les choses différemment. Quand nous partons, peut-être nous emportons certaines de ces perceptions nouvelles avec nous.

Dans un sens réel, la musique dans *The Place* est produite par des phénomènes naturels. Mais ce n'est pas une démonstration scientifique de phénomènes naturels. C'est une œuvre d'art. L'essence de cette œuvre, c'est la sonorisation des forces naturelles en interaction avec la conscience de l'auditeur. Ce n'est pas une expérience simulée du monde naturel. C'est une forme rehaussée de l'expérience elle-même.

Deux esprits

Pour moi, la composition est un processus de découverte et du dévoilement de l'unité fondamentale entre le formel et le sensuel, entre l'intérieur et l'extérieur. Je veux que ma musique incarne en même temps l'objectivité de la forme et la subjectivité de la sensualité.

La structure formelle – les mathématiques et la géométrie de composition – confère à la musique un sens d'objectivité, indépendant du chercheur. La sensualité du son invite l'auditeur à entrer dans la présence enveloppante de la musique.

La recherche de cette unité de son et de forme demande au compositeur d'avancer et de reculer, à l'intérieur et à l'extérieur de la musique, avec deux esprits différents. Un esprit est placé à l'extérieur de la musique, la considérant, la regardant attentivement avec un mélange de curiosité et de détachement. L'autre est placé tout à fait à l'intérieur la musique, immergé dans la pure sensation, émerveillé par le son. Pour être unifiée et atteindre à la plénitude, la musique doit intégrer ces deux esprits.

L'art et la science incarnent aussi deux esprits, deux façons de comprendre le monde dans lequel nous vivons. Or, ces deux esprits

partagent une unité encore plus fondamentale que nous reconnaissons parfois. Et ils ont beaucoup à dire l'un à l'autre, surtout à notre époque.

Historiquement, la science a aspiré à l'objectivité. L'art a été le domaine d'expériences plus subjectives. La science, comme nous sommes enclins à le penser, examine le monde externe alors que l'art exprime le monde intérieur. Mais les scientifiques et les artistes en savent plus sur le sujet. Les scientifiques parlent avec éloquence du rôle de l'intuition et de l'imagination dans leur travail. Les artistes parlent avec la même clarté et force de la centralité de l'observation et de la pensée analytique dans leur travail à eux.

L'art et la science ont toutes les deux leur source dans la curiosité, qui est une caractéristique fondamentale de l'esprit humain. La science emploie cette curiosité innée pour faire avancer notre compréhension cognitive du monde. Or, le réductionnisme de la pensée scientifique nous a aussi amenés à nous voir comme extérieurs au monde, et non pas comme en faisant partie. Cette idée fausse nous a conduit à la domination de la vie sur Terre au point où notre survie y est maintenant menacée.

L'art emploie la curiosité pour avancer notre compréhension intuitive du monde. Il répond aussi à notre besoin, fondamental pour l'être humain, d'exprimer nos sentiments. Mais l'art ancré exclusivement dans l'expression de soi risque de nous conforter dans l'idée que nous sommes au-dessus et au-delà du reste de la vie, exacerbant ainsi notre sentiment d'aliénation à l'égard de la Terre et d'autres espèces. La surpopulation, la surconsommation, la pollution, la déforestation et l'extinction massive sont à la fois les symptômes et les résultats de cette aliénation. Il est possible que son ultime manifestation soit l'ensemble des changements climatiques causés par l'homme.

Les excès du romantisme artistique et ceux de la vision mécaniste du monde propre à la science newtonienne furent deux aspects de ce même esprit qui nous a menés à la situation fâcheuse d'aujourd'hui. Néanmoins, l'art et la science peuvent nous enseigner la transcendance, en nous guidant au-delà de nos obsessions anthropocentriques vers

une relation plus complète et intégrée avec la Terre. La science nous rappelle les miracles du monde plus vaste (et, au-delà de ce monde, de l'univers tout entier) auquel nous appartenons. L'art, quant à lui, nous rappelle les relations essentielles de l'esprit que nous partageons avec tous les êtres et toutes les choses.

La science examine la façon d'être des choses. L'art imagine comment les choses pourraient être. Les deux commencent avec la perception et aspirent à la compréhension. Ensemble, ils recherchent la vérité. Que nous considérions la vérité comme étant objective et démontrable ou, plutôt, subjective et provisoire, la science et l'art peuvent tous les deux nous mener vers une compréhension plus large et profonde de la réalité. Tout en augmentant notre compréhension, la science et l'art augmentent aussi notre sens d'émerveillement devant la beauté étrange, la complexité étonnante et la miraculeuse unité de la création.

Nous vivons à une époque de grandes explorations et découvertes. Mais contrairement aux époques précédentes, les explorations les plus importantes de notre temps ne sont pas celles de nouveaux lieux. Les découvertes les plus importantes ne sont pas celles de nouveaux phénomènes. Le grand apprentissage de notre époque est celui des interrelations infiniment complexes et subtiles entre les lieux et les organismes, entre tout ce que la nature recèle, du subatomique jusqu'au cosmique.

John Cage, avec son élégance typiquement radicale, a défini la musique comme « des sons entendus ».

L'idée que la musique dépende du son et de l'écoute peut nous sembler aussi évidente que l'idée que nous fassions partie et soyons inséparables de la nature. Mais ces deux vérités simples nous posent le défi de pratiquer la conscience écologique dans notre vie individuelle et collective.

Cage a défini l'harmonie comme « des sons entendus ensemble ».

En écoutant la multiplicité de sons tout autour de nous, nous apprenons à entendre l'harmonie merveilleuse qu'ils créent. En entendant cette harmonie, nous arrivons à comprendre notre place en son sein, comment nos voix humaines s'intègrent dans la musique plus vaste, voire infinie, du monde.

John Luther Adams est un compositeur marquant de notre époque, né en 1953. Sa vie et son œuvre sont profondément enracinées dans la nature. Ayant vécu plusieurs décennies en Alaska, J.-L. Adams y fut compositeur en résidence aux Orchestres symphoniques d'Anchorage et de Fairbanks, à l'Opéra d'Anchorage et à l'Orchestre de chambre de l'Arctique. À titre d'écologiste engagé dès les années 70, il a milité pour l'« Alaska National Interest Lands Conservation Act » avant d'être nommé directeur exécutif du Centre pour la protection de l'environnement de l'Alaska du Nord. En 2014, J.-L. Adams recevait le prix Pulitzer en musique, suivi du Grammy de 2015 récompensant son *Inuksuit*, œuvre pour 9 à 99 percussionnistes et destinée à des performances en plein air, primée meilleure composition classique contemporaine de l'année. Ayant enseigné son art notamment à Harvard, à Bennington et à l'Université de l'Alaska, John Luther Adams s'est fait décerner par l'Université Columbia la distinction honorifique William Schuman pour l'ensemble de ses réalisations « généralement reconnues pour leur importance et portée à long terme ».

Notes

(1) Tel qu'exigé par le contrat de traduction signé avec Alaska Soundscapes Inc. d/b/a Taiga Press, New York, NY 10026, l'attribution suivante des droits d'auteur, formulée comme prescrit dans le contrat, spécifie lesdits droits pour l'original (*Adams, 2009*) et sa traduction de l'anglais :

© John Luther Adams

originally published 2009 by Wesleyan University Press in
THE PLACE WHERE YO GO TO LISTEN by John Luther Adams
French Translation by Maya Nazaruk, edited by Anatoly Orlovsky

(en français:

© John Luther Adams

*initialement publié en 2009 par Wesleyan University Press dans
THE PLACE WHERE YO GO TO LISTEN par John Luther Adams
Traduction en français par Maya Nazaruk, révisée par Anatoly Orlovsky)*

(2) Tout le contenu musical en ligne identifié par les hyperliens dans ce texte a été consulté le 1er avril 2018.

Référence

Adams, John Luther. 2009. « The Place Where You Go To Listen », 1er chapitre. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press. En ligne: <http://johnlutheradams.net/in-search-of-an-ecology-of-music-essay/> (Page consultée le 1er avril 2018).

Néologismes et musique contemporaine : l'« environnement sonore » et les nouvelles méthodes de traitement du son

Par Mathias Adamkiewicz

S'il est un domaine de la musique contemporaine où les néologismes abondent, c'est bien celui de l'« environnement sonore » dont l'initiateur fut le compositeur de la Côte-Ouest canadienne Raymond Murray Schafer.

Avant lui, d'autres compositeurs ont cherché à intégrer les sons ambiants dans la musique. Ils ont souvent eu recours à une riche nomenclature de termes inédits pour décrire l'« espace » des sons : matériau « vivant » d'une œuvre à créer. À ce titre, suffit-il de nommer Luigi Russolo du tournant du 20ème siècle ou, plus près de nous, John Cage, Pierre Schaeffer...

La recherche sur l'« environnement sonore » a permis d'étendre le champ lexical relatif à la musique. Notamment, à cause des expressions nouvelles qu'elle a suscitées, comme autant de signifiants cherchant à « figer » dans le langage les variétés de *signes* acoustiques dans le but d'une identification, voire d'une « codification » sémantique.

Qu'il soit à l'« état brut » ou transformé au moyen de procédés artificiels, le langage tâche de s'approprier l'expression d'un son « nouveau » au moyen de divers emprunts linguistiques. À défaut d'emprunts adéquats, la langue musicologique, à l'instar de toute langue de spécialité, procède à la création de *néologismes*.

Mais il convient de préciser qu'un « environnement sonore », tel qu'initialement conçu par Murray Schafer, n'est dit et décrit *a priori* que dans la langue de Shakespeare. Celle de Molière suggère un *vocabularium* qui s'y rapproche, certes, mais peine à en « transposer », voire en traduire précisément les termes désignant les idées originelles. Le substrat langagier n'est plus porteur d'un même sens. Selon le mode par lequel un bagage spécifique culturel ou langagier fera aborder un concept, celui-ci pourra varier d'une langue à l'autre. La *structure profonde* change ainsi selon les langues, tel un « environnement sonore » *rempli de significations* à soi...

Un autre domaine riche en terminologies nouvelles est celui de la « fixation » des signes musicaux en vue de leur « décodage » (partition ou graphique) : la notation musicale - la transcription graphique d'un son assortie d'une description de son mode d'exécution. S'arrêter sur chaque expression que nous proposons ci-dessous, en analyser la structure étymologique relève d'une étude approfondie. Notre propos se contentera plutôt d'un bref inventaire des quelques notions qui se rapportent à l'« environnement sonore » : désinences de procédés de transformation acoustique ou, simplement, descriptions de phénomènes sonores. Que le présent écrit guide le lecteur, à la manière d'une promenade, à travers l'univers des néologismes ainsi créés. Nota : nous avons choisi de faire apparaître en *italiques* les substantifs anglais et en **caractères gras** ceux de la langue française, qu'il s'agisse de noms traduits ou ceux qui sont déjà intégrés dans le vocabulaire.

Rappelons que le corpus lexical des néologismes de langue anglaise relatifs au domaine de l'« environnement sonore » est le fait de Raymond Murray Schafer (dont nous renvoyons le lecteur aux ouvrages publiés ci-dessous) et ce, de manière quasi-exclusive. Ainsi, Murray Schafer a été l'initiateur d'un *World Soundscape Project* pour la création d'un « environnement sonore mondial ». La bibliographie partielle citée ici est évocatrice d'idées nouvelles. Dans la note en fin de document, le lecteur trouvera une traduction libre de chacun de ces titres :

- « The Tuning of the World » (1969)
- « The New Soundscape » (1969)
- « The Book of Noise » (1970)
- « Music of the morning of the World » (1970)
- « The Music of the Environment » (1973)
- « The Universal Soundscape » (1974)
- « European Sound Diary » (1977)
- « Music in the Cold » (1977)
- « Five Village Soundscapes » (1977)⁽¹⁾

Alors que la langue française usera de deux mots pour traduire la notion de soundscape, l'anglais exprime la même idée par un seul mot composé. Bien sûr, celui-ci se rapproche étymologiquement de landscape (paysage). « Soundscape » suggère donc l'idée d'« espace acoustique » : l'élément sonore y est contenu... En français, on parlera aussi de volume sonore. L'idée d'une topographie musicale ou, mieux dit, d'une « géographie acoustique » se trouve ici exprimée. En anglais, cela donne, aussi, acoustic ecology (que les Allemands traduiront par akustische Ökologie).

Murray Schafer cherche à décrire le son ambiant, celui qui nous « entoure ». Il le nomme aussi environmental sound. Cette expression, qui se réfère également à l'espace de perception auditive, auditory space (« acousmonium » dans les deux langues), pourrait se traduire en français par paysage sonore, avec ajout du mot « urbain » lorsque celui-ci évoque l'espace sonore des grandes cités. Quant à phonotonie, c'est l'univers des sons proprement dit.

En français, écoute environnementielle (ou même paysagère !) se dit de toute perception des sons qui submerge l'auditeur. Perception qui peut être **médiale** (rendue possible par l'entremise d'autres sons) ou surimposée

(**stratification sonore**). Lorsqu'un **jeu d'espace sonore** brouille les frontières y contenues, il y a **ubiquité sonore**. *Peripheral hearing*, au contraire, signifie qu'une écoute est en « périphérie » de la source sonore : halo sonore, en quelque sorte, « en marge » du signal émis.

Murray Schafer répertorie les sons « artificiels » disparus de son enfance. Il parle de **ville circulatoire**, ici Vancouver, comme d'un **espace sonore clos**. Le mot n'est pas sans évoquer « Euphonie », ville idéale imaginée par Berlioz.

Dans la description des sons naturels, la langue a souvent recours à un lexique emprunté aux sciences physiques. Ainsi, les **micropaysages sonores** peuvent être des « systèmes de hautes fréquences » (*hi-fi systems*) ou de basses fréquences (*lo-fi soundscapes*). Des sigles sont souvent utilisés pour désigner un phénomène acoustique précis : *VLF (very low frequency phénoménal)*, etc. Un **fond sonore** naturel décline une gamme riche et variée de **figures sonores**. Nous faut-il mentionner les *whistlers* (« siffleurs ») produits par l'énergie des éclairs électromagnétiques en haute altitude dans les régions polaires ? On les appelle aussi *dawn choruses* (« voix de l'aurore »⁽²⁾). Murray Schafer inclut ces phénomènes comme autant d'éléments de son « jardin sonore » ou *soniferous garden*. Il en décrit la **beauté phonique**.

L'écoute des sons naturels – **sons purs** – crée un **vide sonore**. « Sons au ralenti », *slow motion sounds*, que la langue anglaise décrit au moyen d'onomatopées. Citons en quelques-unes (en fin de document, nous proposons la traduction des substantifs qui ne relèvent pas de transcriptions onomatopéiques)

a – *trill, guttural thump, chirp*⁽³⁾

b – *chi-chi-chi, chirrup, eeyoo, chug*

c – *what-chunk, chnk-chnk, too-loo, rr-whmp*

d – *jaw-snap, jaw-claps, chink, pulpes, click, teeth chatter*⁽⁴⁾

e – *guttural glug, cricket call, knock, seitz, growl, mew*⁽⁵⁾

*

Les néologismes cherchent à identifier les sons ou d'en exprimer les modes d'aperception. La langue anglaise ne va-t-elle pas jusqu'à créer l'adverbe *sonically* (« **soniquement** ») ? À retenir aussi, par analogie à la myopie : *myaural!* Sans oublier « *schizophonia* » (« **schizophonie** ») lorsqu'il y a perte de tout repère sonore...

L'univers des sons perçus est une « **hyperlocalisation** » au sein d'un **domaine de repérage**. L'écoute est dite **appréciation sensible** d'un signal sonore, lequel peut être perçu à l'état brut ou **transplanté**. On **déchiffre** un paysage sonore – comme on déchiffre une partition. Quant au **paysage sonore interne** (*meditative space*), il s'agit de ces sons qui nous « habitent » : objets de décodage subjectif, interprétatif. Voire inconscient.

*

L'anglais est plus technique lorsqu'il est question de signifier les modes de stockage des sons : *storage medium*. L'expression *real granulation of sample sounds*, par exemple (que l'on pourrait traduire par « stockage d'échantillons sonores en temps réel »), provient du domaine de l'électroacoustique; le terme anglais *grain* y est employé de la même façon que « grain » en français, comme dans **grain de la voix** ou **granulation**.

Un son composé peut être du *granular synthesis* ou, à l'inverse, *asynchronous grain*. L'« échantillon sonore » (*sample*) c'est aussi, en anglais, *phonemic fragment*, *segue* ou *soundbite* que la langue française traduira par autant de mots empruntés au langage courant : **coupure**, **créneau**, **rumeur**, **tonalité**, **stimuli**, **flux**, **reflux**. Mais aussi **phonomène**.

Ajoutons à ceux-ci : **figure mobile sur figure fixe**. Ou encore **apparition** ou **disparition ponctuelle** ! De ces **déplacements simples** de l'univers acoustique, la langue anglaise décrit des modes de « **comportement sonique** » ou *vocal behaviour*. C'est à dire, des « fragments phoniques », *phonetic fragments*, que l'on traduira en français soit comme **micro-**

événements sonores, soit par des emprunts ou anglicismes : **pattern sonore** ou **event sonore**. L'idée d' « événements » acoustiques inscrits dans la durée est ici clairement exprimée.

À noter de nombreux termes empruntés aux sciences du langage, lesquels, dans la langue française, peuvent tout aussi bien se référer à l'univers des sons : **signe, signifié, signifiant, référent, articulation**, etc. Ou même **présence** et **symbole**.

*

Pour un Luigi Russolo, fondateur du futurisme, il existe un **Art du bruit**. Le courant apparaît dans l'Italie du début 20ème, à l'avènement de la mécanisation à l'ère industrielle.

Pour décrire les différents types de bruits, au langage familier (nous pensons aux mots **bourdon, coloration** qui font également partie du lexique futuriste) Russolo et ses disciples ajoutent les mots suivants :

- **grondement, éclat, bruit tombant, bruit de plongeon, mugissement;**
- **sifflement, ronflement, renâchement;**
- **murmure, marmonnement, bruissement, grommellement, grognement, glouglou;**
- **stridence, craquement, bourdonnement, cliquetis, piétinement;**
- **bruit de percussion sur métal/bois/peau;**
- **voix d'homme/d'animaux, cri, gémissement, hurlement, rire, râle, sanglot.**

Selon la doctrine de Murray Schafer, tout paysage sonore urbain est bruyant, donc **plein**. Les sons peuvent y devenir **parasites** (de **type sale** !), déterminations négatives ou même égouts sonores. Un son indéfini,

c'est aussi le **bruit blanc** émis par la densité du « brouillage » d'ondes radiophoniques : *white* ou *Gaussian noise* dans la langue d'outre-Manche.

Nombreux sont les néologismes qui décrivent la gamme d'effets sonores résultant d'un procédé artificiel de transformation (*effects processing*). En voici une liste succincte :

- **Anamnèse/phononnèse** : mémoire sonore;
- **Compression/limitation** : abaissement et relèvement des paramètres d'une enveloppe sonore;
- **Contour** : déformation sonore due au mauvais alignement d'une bande magnétique;
- **Couplage** : interaction de plusieurs sons;
- **Décalage/décontextualisation** : intervention de sons extérieurs;
- **Dilatation** : densification de la portée du son (contraire : **rétrécissement**);
- **Distorsion/filtrage/fuzz** : déformation de certaines fréquences;
- **Doppler (effet)** : déplacement de la source sonore et du point d'écoute ayant pour effet la compression ou l'élongation de l'onde;
- Écho/délai/réverbération : réflexion sonore au sein de l'espace de diffusion (contraire : **matité**);
- **Gommage/asyndète/parenthèse** : filtrage d'éléments sonores;
- *Flange/chorus/phase* : mélange de sons avec effet de retardement ou modulation;

- **Haas (effet)/délai** : réverbération artificielle;
- **Harmonisation** : transposition d'un signal sur un autre;
- **Hyperlocalisation** : focalisation sur un point d'émission (contraire : **ubiquité, délocalisation**);
- **Imitation** : émission sonore à répétition, « auto-référent » sonore;
- **Métabole/time stretching** : variabilité des paramètres sonores;
- **Mur** : impression forte de « matérialisation » sonore;
- *Noise-gate* : coupure abrupte du signal;
- **Pleurage** : variation des paramètres d'un son liée à la rotation irrégulière d'un système de lecture;
- **Perdiction/Sharawadji** : projection sonore en mode aléatoire.

À cette liste ajoutons les effets qui portent des noms propres : **Beubourg, Deburau, Compton, Kelvin, Lombard...**

Pour un compositeur, l'**esthétique différée** peut signifier tout travail de transformation d'une source sonore ou de sa **transplantation** dans une œuvre de création. *Design sonore* se réfère à l'organisation formelle de l'« espace acoustique » au sens large comme dans la « musique spectrale » du compositeur français Gérard Grisey.

L'expression *soundscape composition* veut bien dire composer à partir des éléments ambiants de l'« environnement sonore ». N'est-ce pas là aussi ce qu'évoquait **la musique en plein air** (Debussy, « Monsieur Croche et autres écrits », 1921) ?

La **musique spatiale** (Xenakis) est conçue en fonction du lieu de son exécution intégrant espace et sons produits. La **musique** est dite **mixte** ou **interactive** selon qu'elle procède d'une transformation ou qu'elle répond à divers stimuli.

Chez Cage, l'élément du hasard ou *indeterminacy* intervient en ce que l'espace sonore est libre et ne s'inscrit dans aucune forme ou durée fixe. **Musique intuitive** ou **du non-vouloir**, elle demeure une œuvre/forme ouverte.

Qu'en est-il des instruments ? Nous ne dresserons pas ici l'inventaire du riche appareillage des studios électroniques. Qu'il nous soit permis une curiosité, cependant. L'expression anglaise *public instrumentarium* se réfère à un espace vert où les « objets acoustiques » se mêlent à la nature : « environnement sonore » devenu instrument à son tour. Nous ne voudrions pas conclure notre parcours sans omettre la pléiade des « bruiteurs » futuristes :

- **hululeur, grondeur, crépiteur;**
- **froufrouteur, éclateur, glouglouteur;**
- **bourdonneur, sibilleur.**

*

La transformation d'un son marquera forcément une distanciation à partir de sa source. Phénomène que la langue française emprunte au langage courant pour l'appeler... **trompe l'oreille !**

Ainsi en est-il du champ lexical suscité par l'apparition de néologismes dans le domaine de l'« environnement sonore » et de la musique contemporaine de manière générale : le signe déconstruit la langue parlée en y substituant des unités significatives inédites. À nouvel univers lexical, nouvel « environnement sonore » ...

Mathias Adamkiewicz est musicologue-compositeur (McGill, Sorbonne, École Normale de Musique). Il se spécialise dans le répertoire dix-neuviémiste français ainsi que dans la musique de l'entre-deux guerres. Après des études de théologie et de philosophie, il s'intéresse à l'expression du sacré dans la musique. Il travaille comme chercheur et journaliste de spécialité.

Notes

- (1) « Ré-accordage du monde », « Nouvel espace sonore », « Le livre du bruit », « Musique d'un monde qui s'éveille », « Musique et environnement », « Espace sonore universel », « Journal sonore européen », « Musique polaire », « Cinq environnements sonores en milieu rural ».
- (2) À ne pas confondre avec *cocktail choruses* - littéralement des « voix de cocktail » surajoutées au signal, en second plan.
- (3) Trille, bruit sourd guttural, gazouillis
- (4) Claquement de la mâchoire, battement de la mâchoire, tintement, pulsations, dé clic, claquement des dents
- (5) Glouglou guttural, cri de grillon, cognement, « seitz », grognement, miaulement

Références (à écouter)

(Toutes les vidéos en ligne consultées le 23 mars 2018)

Schafer, R. Murray. 1969. « Epitaph for Moonlight », perf. Chœur 441 Hz, Pologne (chef: Anna Wilzewska), 2017

<https://youtu.be/l0jQQOoZB0s>

Schafer, R. Murray. 1978. « Quatuor à cordes no. 2, «Waves» » (basé sur les recherches effectuées dans le cadre du World Soundscape Project du compositeur), perf. Orford String Quartet.

<https://youtu.be/PS9JQxLUGrQ>

Schafer, R. Murray. 1981-1982. « Snowforms », perf. Acadia Vocal Ensemble (chef: David Buley), sur des mots en inuktituk pour la

neige, chantées a capella. Notamment, « apingaut » : première neige; « mauyk » : neige molle; « akelrorak » : poudrerie; « pokaktok » : neige comme du sel. <https://youtu.be/-3RnmKXur8A>

Schafer, R. Murray. 2013. « Quatuor à cordes no. 10, «Winter Birds», extrait avec narration du compositeur, session d'enregistrement, Quatuor Molinari, Montréal.

<https://www.youtube.com/watch?v=GprqR3j0PBw&feature=youtu.be&t=10>

Schafer, R. Murray. 2014. « Music for a Wilderness Lake », perf. au Kalvfestivalen, Kalv, Suède, par l'ensemble de trombones de la Hochschule für Musik Theater und Medien, Hannover (chef : Jonas Bylund). <https://youtu.be/2diUvxGaILk?t=10>

Schafer, R. Murray. 2015. «Apocalypsis Part I - John's Vision - Vision of the End », perf. au Luminato Festival, Toronto (dir. : Lemi Ponifaso; chef : Davis Fallis; enreg. ©Analekta 2016, tous droits réservés). <https://youtu.be/F8dxXbQmLhA>

Visual Pal, Espai de Treball Alternatiu, Pepe Planas de Mosaiko, Primo Gabbiano i Pepe Ruz. 2013. « 100 ans de bruit, concert commémoratif pour le centenaire du manifeste 'L'arte dei rumori' de Luigi Russolo », Ire partie, en direct de Barcelone.

<https://youtu.be/mMmHQeIMrz8>

Russolo, Luigi. 1913. « The Art of Noises ('L'arte dei rumori') », narration : Tom Baker, 2016.

<https://youtu.be/mSlbCABZVIU>

Russolo, Luigi. 1913. « Intonarumoris », perf. au Museu Coleção Berard, Lisbonne. <https://youtu.be/BYPXAo1cOA4>

Russolo, Luigi. 1913. « Risveglio di una Citta ».

<https://youtu.be/IC3KMbSkYNI>

Russolo, Luigi. 1916. « Canzone rumorista ».

<https://youtu.be/10QVo-smRSo>

Schaeffer, Pierre. 1948. « Étude aux chemins de fer ».

<https://youtu.be/aL77mHnCrNs>

Schaeffer, Pierre. 1958 (rév. 1971). « Étude aux sons animés ».

<https://youtu.be/qtPb5B7v2Os>

Xenakis, Iannis. 1969. « Polytope de Montréal ».

<https://youtu.be/C22PD0FT5eI>

Xenakis, Iannis. 1972-74. « Polytope de Cluny ».

<https://youtu.be/nVx0PvK9TnQ>

Cage, John. 1939. « Imaginary Landscape no. 1 ».

<https://youtu.be/GLDxqnsY80>

Cage, John (musique et peinture). 1962. « Atlas Eclipticalis », extrait, perf. ensemble SEM, chef: Petr Kotik.

<https://youtu.be/epBkVgfoXNk>

Grisey, Gérard. 1974-1985. « Espaces acoustiques », présentation de Clément Lebrun.

https://youtu.be/2jvnc_ykQqg

Grisey, Gérard. 1974. « Dérives », pour 2 groupes orchestraux.

https://youtu.be/ISXd_vQZjnM

Grisey, Gérard. 1984. « Les Chants de l'Amour », pour cor et modulateurs.

<https://youtu.be/Qp7CHBF-V8U?list=RDSTnFngxVe-Y&t=1>

Grisey, Gérard. 1990. « Le Noir de l'Étoile » (intégrant les rythmes des pulsars), perf. Les Percussions de Strasbourg, avec narration de l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet, en direct de Strasbourg, 2011.

<https://youtu.be/zO02H-R6IW0>

Diptyque sons-mots-sons : essai d'expressionnisme conceptuel

Par **Anatoly Orlovsky**

Compositeur de musique réelle – écrite, jouée, écoutée, j'explore en contrepoint les descriptions à forte teneur de subjectivité de musiques imaginées ou entendues. Ce parti-pris pour l'enveloppement à la limite dissolvant de l'objet musical que je décris dans une *sphère du moi* accidentée et saturée de prismes ne relève ni d'un quelconque impressionnisme voué à la fixation de l'instant même, ni d'une romantique passion de la passion clamant la sensibilité vaticinante du héraut, à la manière de Romain Rolland ou de Liszt dans ce livre sur Chopin (1851) que Théophile Gauthier qualifia de « remarquable sous le rapport du style et de la fantaisie ». Or, ce rapport qui m'interpelle se colore pour moi nativement d'une esthétique expressionniste, ma *patrie de(s) sens* depuis la jeunesse. De Schiele à Clyfford Still et Pollock, puis Baselitz, Hrdlicka, Bacon, Jana Sterbak et Marc Séguin, je carbure à ce sur-romantisme des limites; j'appelle aussi et recherche une organique intrication entre le fond et la forme, où les deux s'exacerbent mutuellement, où la tension formelle pressure, *ex-prime* les molécules du contenu dont l'expressivité ainsi rehaussée exerce un surcroît de pression sur la forme-contenant (définition, bornes), en un procès de réciproque intensification que la cybernétique qualifierait de rétroaction (« feedback ») positive.

Mû par cette sensibilité, j'avais écrit deux textes dont chacun inaugure une spirale de sons-mots-sons.

Primo, il y eut un concert marquant de compositeurs proches de l'expressionnisme abstrait américain, si marquant qu'il m'était devenu urgent d'en croquer les impressions sur le vif. Retravaillées, ces notations devinrent, aux antipodes de toute critique « objectivante », des *runes* gravées en mon for, en guise d'une « pré-partition » sensitive

pour une future œuvre personnelle et audible, sans références ni autres emprunts (couleur, langage) à la musique décrite, celle des compositeurs Cowell, Persichetti, Brown et Morton Feldman.

Le deuxième « panneau » de ce diptyque narre une musique imaginaire, à la différence de celle, réellement entendue, qui ancre le texte précédent. Mon ami l'écrivain philosophe Yves Vaillancourt (voir son essai « Musique, mystique et utopie », au début de ce numéro) m'avait sollicité pour mieux dépeindre le personnage d'un jeune compositeur dans son roman, alors en gestation, intitulé « Mon Nord magnétique » (éd. Québec Amérique, 2009). À ce dessein, j'ai figuré quelques propos/pensées du musicien fictif en train d'imaginer et donner forme à l'œuvre qu'il était en voie d'écrire dans le roman. En clair, il s'agissait de « descriptions de descriptions », pour citer Pier Paolo Pasolini. Comme celles du premier texte, ces *runes* servent également de didascalies sensibles et formelles orientant la musique que je compose actuellement pour un opéra de chambre.

Certes, mon diptyque n'est pas moins conceptuel, *stricto sensu*, que les mots-tableaux de Rémy Zaugg, dont ceux « où l'artiste reproduit, au stylo à bille, le cadre du Cézanne [La maison du pendu], puis note ce qui y figure à l'endroit correspondant : arbres, ciel, maison, toit, toit, toit... herbe, chemin. » (Élisabeth Chardon, « Rémy Zaugg, les mots pour le peindre », *Le Temps*, 27 fév. 2015). Pourtant, loin du froid ratiocinant que le conceptualisme évoque en général, ce diptyque expressionniste récuse tout filtrage ou effet d'aliénation brechtienne eu égard aux affects qui y sont exposés à nu, voire magnifiés. Dans ce sens, la paire de textes qui suit se veut un essai d'expressionnisme conceptuel situé entre la musique entendue ou imaginaire génitrice des mots et celle, future, que ceux-ci seront appelés à engendrer à leur tour ⁽¹⁾.

1. Verre liquide – les sons de Mies van der Rohe

Ex(im)pressions du concert : les modernistes américains, musique de chambre, dans une exposition de l'architecte Mies v.-d. Rohe (Centre canadien d'architecture, Montréal 2001).

Fin de soirée – l'exposition de Mies atteint une autoréflexion évanescence dans cette musique états-unienne de l'après-guerre choisie pour sa résonance avec le zen Bauhaus de l'architecte, avec les lignes de force qui innervent ses conceptions lyriquement sobres, polarisant leurs flux dotés de rythme.

La musique (flottaison de formes pétrifiées) commence avec le *hard-edge* effrangé de Henry Cowell, un trio né sur un lit de mort, sculpté en brefs fragments apolliniens, « ensoleillés » pour le compositeur (en a-t-on une mercurielle intuition?), planant, néanmoins, dans un haut gouffre post-solaire de l'oubli. Au-delà, très en dedans, se dé(re)voile le pointillisme pulvérisé d'Earl Brown – brume de glace sonore couvant une double joute stravinskienne : un – un tango tordu dont chaque opacité boit de l'air; quasi-polka de cirque – deux, or ... – gavée de cadences se coagulant sans cesse, fondant (torves), regelant en profondeur – du permafrost sous le sacre du printemps, rythmes en spirale, rythmes enlacés dans une étroite-ADN.

Pui(s/t) – rituel silence; ils applaudissent, sec gazouillement de paumes. Entracte : exo-silence (quel filtre si Amundsen...) hors-Cage, quatre minutes + (33 secondes passées?) – décompte vers le noyau liquide du soir : du Morton Feldman, des champs-de-sons expressionnistes-abstracts (post-apocalyptiques?), chargés de ce silence que nul ne peut réduire à l'immanente enveloppe-des-silences, charriant cette radicale banquise d'absence-à-soi apparentée aux glaces, aux champs de glace qui avancèrent sur Wittgenstein, Kafka et ... – entends-tu les dernières paroles ataraxiques de Paul Celan? Piano et violon sans trêve : gestes nus, tons face au néant, la nuit brise-lune empiète sur le centre chauffé au feu blanc... la nuit brise-étoiles aveugle, avec son feu-vacuité, les lumières même (les raisons) des glaces, le Soi éternellement abscons, la spinozienne substance (... transsubstantialisée en un hors-fond/*Abgrund* de Boehme) ...

Fini, finissant : au creux de post-romantiques longs rôles de Persichetti, dans son quintette pour piano, dans les mitochondries de ses motifs, se cristallise l'abîme-Pessoa, l'abîme-ou-*Abgrund* de Thomas Bernhard.

Rappelle-toi l'ultra-lisse, l'« encéphalogramme plat » feldmanien, la catastrophe de gravité-zéro psycho-tonale. Quand chez Persichetti... : acte-catharsis? – l'apocalypse suivra? Les creux-saillies scarifiés, fracturés dans la tourmente, repliés en fractales qui se mirent... La densité de ce quintette n'est qu'espoir d'espérance ou son simulacre; elle aussi, néanmoins, s'effondre *subito*, c'est l'agonie manifeste d'un organisme musical, comme cette fin de partie qui scelle la Suite lyrique de Berg. Entends ceci : une fois l'agonie morte, il n'y a que la mort et l'après, la fonte du temps-sujet inscrite dans la temporalité prude et post-dialectique de Feldman.

Dehors : brume sèche, longues aiguilles liquides d'une douce et pétrifiante bruine. Les tours de verre si proches – les tours Mies van der Rohe – aspirent à fondre mais ne peuvent que scintiller vaguement – la non-fin...

II. Musique conceptuelle d'Evgueni, pour le roman « Mon Nord magnétique » d'Yves Vaillancourt

Salut Anatoly,

Je sais que je te pose beaucoup de questions, mais en voici une autre.

Au retour d'un voyage initiatique en Abitibi, Evgueni vient d'être largué par sa petite amie, Tatiana. Il encaisse le coup. Puis, il imagine la fille de Flag, Etna [Flag est le « medicine man » algonquin, guide-passeur d'Evgueni]. Il ne l'a jamais vue, personne ne l'a jamais vue. C'est une créature « hyper-réelle », mais Evgueni ne le « sait » pas.

Marchant seul sur le chemin Camillien-Houde, il lui vient une ligne mélodique. Il y a donc d'une part son abandon, d'autre part Etna.

Comment décrirais-tu cette ligne mélodique? Que pourrait-on dire d'autre sur la nature de cette musique?

- Yves Vaillancourt, communication privée à l'auteur de l'article lors de l'écriture du roman « Mon Nord magnétique ».

Je tenterai de reconstituer ce qui aurait pu être la composition d'une musique à programme. Il s'agirait d'écrire en sons ta « mélodie » narrative qui, plus qu'un simple thème, deviendrait ainsi la charpente même aussi bien que le moule micro-textural de la mélodie Tatiana-Etna.

Clairement, la forme binaire et temporellement orientée de la mélodie (le versant Tatiana, puis celui, limpide mais hors-réalité, baptisé Etna) serait délinéarisée, rendue réversible, par une constante interpénétration osmotique de chromosomes musicaux (échanges du matériau génétique : méiose, « crossover » Tatiana-Etna). Le tempo : lent modéré; la cohésion de la mélodie est menacée par des silences, des ralentissements soudains (affaiblissement des forces d'attraction, des forces Van der Waals entre les « molécules » sonores). À d'autres moments, le fil mélodique, hyper-tendu, est traversé par des brèves convulsions, à la fois frénétiques et quasi-immobiles, comme une roue qui tourne sur elle-même à une vitesse telle qu'elle nous paraît stationnaire.

Les gènes musicaux construisent, de manière holographique, la musique associée à Tatiana, ainsi que celle qui figure Etna. Les deux pôles ou versants seraient aux antipodes, symétriques, mais aussi intrinsèquement liés.

Il faut désormais concrétiser les concepts de pôle et de versant, reliés entre eux comme ceux de particule et d'onde (principe de dualité de De Broglie : la réalité n'est ni corpusculaire ni ondulatoire; il s'agit plutôt de descriptions complémentaires), ou bien comme ceux de position et mouvement (principe d'incertitude de Heisenberg : la position d'une particule est mesurable avec une précision inversement proportionnelle à celle qui mesure son mouvement).

Musicalement, les deux pôles – Tatiana et Etna, constituent des centres harmoniques, rythmiques et texturaux (synchronie). Les deux versants correspondants incarnent une représentation dynamique de ces centres, déployée dans le temps (diachronie). La mélodie évolue dans le champ magnétique déterminé par les pôles, par leur pouvoir d'attraction et de répulsion. En même temps, elle gravite le versant Tatiana, réel et de substance mémorielle, pour ensuite glisser jusqu'au pied du versant Etna, hyper-réel, de substance idéelle.

Pour mieux percevoir l'identité musicale du pôle Tatiana, j'imagine comment Evgueni aurait pu vivre et dépasser le choc de la rupture. La succession de ses états psychiques présente autant de balises indiquant la topographie du versant Tatiana :

- (i) manque d'air
- (ii) fracture
- (iii) frayeur viscérale
- (iv) larmes opaques et glaciales
- (v) échardes
- (vi) vide cuisant
- (vii) vide indolore
- (viii) sommeil
- (ix) errance

Le pôle Tatiana possède une triple identité :

- (i) harmonique : si mineur, lugubre et obsédant (à citer, de J.-S. Bach, le chœur d'ouverture, *Kyrie eleison*, de la messe dans cette tonalité, ou bien le thème de la dernière fugue du Clavier bien tempéré, livre premier). Le centre tonal subverti par des incrustations chromatiques comme une réalité diffractée, altérée par une blessure mémorielle...
- (ii) rythmique : cellules dactyliques (noire, deux croches); tentatives avortées d'assouplissement par l'introduction de valeurs impaires (ex. trois ou cinq croches, une double croche). Par moments, la noire initiale d'un dactyle refuse toute fission en croches constituantes – signe d'une douleur dure, coagulée, rigide.

(iii) texturale : noyau compact et replié autour du do central. Des silences aux durées inégales, quasi-aléatoires, effacent les strates médianes, serrées, de la texture originelle - oubli ou résistance au chant. Lent glissement vers l'aigu, sur une octave et demie. Des amoncellements de demi-tons alternant avec des octaves spectrales parcourent sporadiquement ce qui reste – ou se reforme – du premier noyau dur (quadruples croches, pianissimo et sforzando). Les nuances (volume sonore) sont de nature catastrophique : chutes soudaines, mezzo-forte soutenu devenant un quadruple-piano, presque inaudible. *Crescendi* en pente douce interrompus par des explosions triple-forte d'une extrême brièveté, qui se résolvent en silence, puis en pulvérisations composées ou aléatoires (micro-abîmes entre des triples croches staccato; poussière fractale figurant des structures de Cantor).

Des éléments isolés, hypertrophiés, télescopés ou décontextualisés de cet ADN musical traversent les états successifs qui constituent l'ascension du versant Tatiana. Ces états sont déterminés par l'application des transformations qui agissant à la fois sur l'harmonie, le rythme et la texture du pôle :

- (i) manque d'air : transformation du vide en plein, du silence en son impénétrable.
- (ii) fracture : dispersion ou disparition du centre, laissant les extrêmes exposés au silence.
- (iii) frayeur viscérale : convergence vers un centre qui oscille entre chant et spasmes.
- (iv) larmes opaques et glaciales : transformation de variation en répétition, du plasma en verre poli, des dissonances en accords sombres, homogènes, classiques (ex. 7e diminuée; 1re inversion de l'accord sur dominante, mais sans résolution sur la tonique; sixte napolitaine). Suspensions rares, éparses. Rythmes congelés ou bégayants; *ostinati* alternant avec des augmentations rythmiques

ponctuelles (ex. dans un groupe de cinq noires, l'une d'elles devient une blanche pointée).

Le pôle Tatiana se transforme en son antipode Etna par expansion et inversion : des quarts ou des sixtes se substituent aux tierces, la pierre à la glace, une polyphonie réversible aux silences et aux *clusters* (grappes de sons), des points d'orgue aux séquences polytonales. Le rythme se fait ductile et malléable comme une conscience enivrée par la poignante scintillation d'un idéal. L'harmonie à base de quarts se répand peu à peu, car n'est-elle pas davantage propice à l'extase ou à l'évanescence que celle, plus convenue, en tierces? La mélodie s'irise en trilles lents et lisses, souvent dans l'extrême aigu. Or, un passage atonal, fragilisé par une angoisse romantique sans objet, sans ancrage, débouche sur une banale et sirupeuse chansonnette « hyper-réelle » où alternent trois tonalités claires, définitives, légères: la mineur mélodique, ré majeur (relatif du si mineur qui caractérise le pôle Tatiana), sol majeur.

Le versant Etna est hyper-lisse; la mélodie glisse en accéléré sur cette surface sans support tellurique. Un motif de dix notes émerge – un léger voile de nostalgie se dissipant dans la chute libre vers le haut, vers le nadir d'un vide rosé et non sans une homéopathique séduction :

*Sol bémol - do bémol - fa - mi - ré bémol - sol
bécarre - fa - la - si - mi.*

*Montée – sol bémol au fa; descente au ré bémol;
montée au sol bécarre; descente au fa; montée au
mi final.*

L'harmonie de ce motif est tri-tonale :

- (i) sol bémol majeur : glissement d'un demi-ton sous le sol majeur de la chansonnette hyper-réelle.
- (ii) lydien sur fa : glissement d'un demi-ton sous le fa dièse, dominante de si (mineur), tonalité principale du pôle Tatiana.

(iii) mixolydien sur mi : glissement d'un demi-ton sous le fa, note tonique du lydien.

Ces modes grecs/ecclésiastiques se substituent au majeur-et-mineur pour affadir, délayer les couleurs, mais surtout pour rendre légèrement plus équivoque et plus glauque le regard émanant des centres tonals. Douce déréalisation, en somme, à l'instar de cette rêverie d'Etna dont la matière est excessivement transparente et pénétrée d'air.

Le sol bémol, néanmoins – l'une des trois tonalités, en majeur, du motif susnommé de dix notes, est aussi l'équivalent enharmonique du fa dièse, dominante du si et annonçant de ce fait le pouvoir d'attraction croissant du pôle Tatiana en si mineur. De plus, les trois toniques du motif Etna constituent une cellule descendante en demi-tons – sol bémol, fa, mi – qui, dans la coda, subira une micro-orogénèse: plissements de texture, mordants et trémolos jusque dans l'extrême-grave, *clusters* martelés, amoncellement de détritiques mélodiques et de rythmes-figures déjantés. Et voilà que surviennent des points d'orgue en dérive vers le pôle Tatiana : malgré le réconfort nordique du nom Flag, la rêverie hyper-réelle – Etna – cède à la douleur d'une rupture encore trop vive, trop à découvert.

Poète, compositeur et photographe, Anatoly Orlovsky cultive ses sons-sens-images assemblés en hybrides (é)mouvants tendant à rendre commune et tonique une part de l'inextinguible en nous. Anatoly, qui se produit régulièrement à Montréal, a enregistré quatre disques compacts, dont le plus récent avec la poétesse Ève Marie Langevin, tout en exposant depuis 2002 ses photographies remarquées par La Presse, la revue Vie des Arts et Ici Radio-Canada.

Notes

(1) Voir aussi, à la fin de cette section du numéro, l'extrait du mémoire de Claudine Vézina, intitulé « Tableaux d'une surexposition ». Cet essai présente une démarche semblable à la mienne mais ancrée dans une musique réelle et célèbre : les *Tableaux d'une exposition* de Modest Moussorgski, transcrits en brèves nouvelles par l'auteure selon une méthode musico-littéraire innovatrice et rigoureuse.

Référence

Vaillancourt, Yves. 2009. « Mon Nord magnétique ». Montréal: Québec Amérique

Deuxième mouvement :

Je me pose sur un courant d'air doux, tout en pastel dans le blanc des nues

jusqu'aux confins du tourment qui valse autour du tourbillon et ne disparaît pas assez vite. Je t'entends obstiné cherchant la paix.

Encerle le voyageur tendrement sur petit sentier balançant de tendresse en joie.

Troisième mouvement :

La rivière dévale, bouillonne de lumière, virevoltante de courses allègres.

Tu te ries de moi et moi

aussi,

Quels sont ces volcans qui m'habitent et m'enflamment ?

Ton écho se moque

De la tendresse si rare au déchirement toujours là à la tendresse

Quelle joie apaise tel un effleurement de vent chaud sur la neige qui ne fond pas;

glace qui

brûle.

Chagrin déguisé, camouflé, vivant tel un volcan dormant, mais peut-il se fuir ?

Michèle Houle. Native de Chicoutimi, au cœur d'une grande nature. Vie et études à Montréal en arts visuels et en musique. Travail en recherche audiovisuelle et en production de documentaires. Membre du Chœur de l'UQAM, la musique; poésie sonore. Écriture et réalisation de vidéos, expositions de photographies avec A. Orlovsky, et de groupe au Centre culturel Stewart Hall. Passage de vie de 8 ans en Espagne avec ma fille. Importance de la poésie en écriture et en photographie; dans la vie.

<http://www.michelehoule.com>

Muse et rhapsode

Par Stève Michelin

Le temps

Une vague poissonneuse toujours recommencée
et nos chalutiers risquant les hautes mers scélérates
amoureux du phare Alexandrie.

Imagination mon amour
dans ta plus haute concrétude
où t'es-tu encore cachée.

Les pommes de l'aube et une poignée de dés
ayant séjourné dans les teintes d'une saison de phosphore
me frôlèrent l'épaule perçant ma redingote
préoccupée à signaler de son périscope
l'antre de l'Esprit ravagé par l'ennui.

Imagination mon amour
sortant des deux cuisses de la nuit.

C'est un séisme sur la peau âpre de l'étant
Un tremblement de l'infime
Vase vacillant
Rappelle dans son étonnement
Et les mots de la visitation
tombant dans la corolle des fermentations
cette périphrase de l'être au front plein d'audace
à grande rame aux jambes toujours recommencée.

Imagination mon amour dans ta plus haute concrétude où t'es-tu
encore cachée.

Papier fusain pour panser le monde sur la table d'émeraudes
comme un javelot, il traversera viralemment ton cœur.
Imagination mon amour

La science du matin s'est levée vers sa plus haute concrétude
pointant la barque et son aube ombilicale.
Corps trempé dans un firmament d'ailes.
Et la danse des aigrettes façonne le vent des timbales
Colibris et abeilles dans le même sinistre
pourchassant l'idée dans sa fleur minérale.

Que le chuchotement d'Orion
dans le pavillon de l'esprit du temps
ondoie dans l'âtre des roseaux enneigés
délivrant l'ivresse dans son immobilité silencieuse
et que les éléments lèvent leurs jupons
dans la houle commune.
Parole d'Hippocrate

Douce auberge de la lune
écho de Diane
scintille sur ma trompette fleurie
moi l'espadon humant les vêpres de Calypso
huîtres ouvertes des hymnes
aux cœurs péricarpes.

Les pianistes en duo

Deux escrimeurs se touchant au cœur
Chant de terre ébloui
le jardin de Cléopâtre reverdit.
Les fauves sortaient de leur vase
en des teintes chromatiques.
Deux acrobates dans leur chorégraphie
sortant des orties.
Et la danse des aigrettes façonna le vent des timbales
promesse d'un banquet sans fièvre.

Maintenant que tu as perdu tous tes fruits sous ton pied alexandrin
de cet alcool en jaillira une danse et les étoiles en seront étourdies.

Ce n'est pas le livre des livres comme Mallarmé
Mais un spectacle assorti à mes mains de pâte.

Quand le concept dépose son regard sur une courbe
en sort la flammèche.
Le couronnement de la lyre invisible.
L'épiphanie du Poète.
Le marabout des savanes.

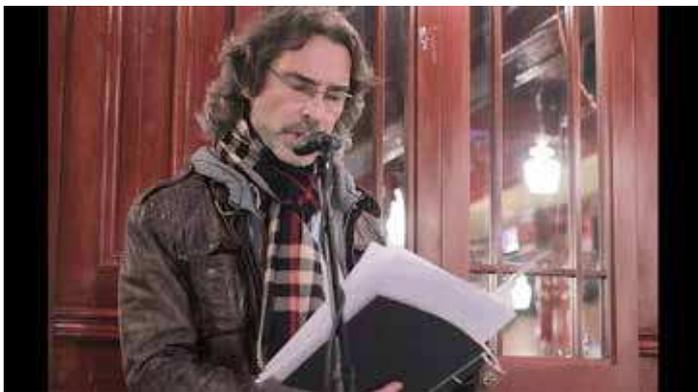
Au chemin des ronces se moque un chardonneret
et l'urgence d'un cours d'eau et son œuvre toujours recommencée,
la fleur métaphysique qui passe courbée par-dessus les toitures
un cirque de nuit pourfendant toutes les comètes
jouant à la marelle avec l'ourlet des choses.
Un clin d'œil de mirabelle
dans la résistance nocturne de mon église.
Un palais aux entrailles à ciel ouvert
que les fluides pastel ne peuvent retenir
et que mon genou sur le marbre... j'en resterai là ton grand couturier
dévolu par tant de coraux
toi qui filtre devant le portail de ma sœur.

Ah douce auberge atteindras-tu la cime de mon esprit
celle avec qui mon corps momentanément enflammera les épis?

Images, sons, mots
sont une même et seule histoire
se pavanant avec son cortège
d'épreuves, d'épaves et de gloire
s'éprenant de mon lasso
moi qui courais sur le sable avec le cerf-volant
que j'avais mis en feu pour lui faire des signaux
un feu d'Horeb bleu.

Maintenant que l'agneau peut s'allonger parmi la meute sans être
reconnu,
à quoi bon écrire!
La bergerie ne chantera plus dans les flammes silencieuses
L'encre diluée pourchassant son propre récipiendaire.

Je suis l'animal résolu.
Le poète et ses oraisons
debout devant le vitrail coloré.
Le grand Remerciant.
Le grand Verdier.



Stève Michelin, poète Longueuillois, récemment publié en France et au Québec. « Je dirais de moi-même, comme le dit Nathalie Nothomb d'elle-même, que c'est le manque du pays natal qui me forge ». Né à Sedan (France) près de Charleville la ville de Rimbaud, là où je prenais le train pour aller retrouver ma grand-mère, j'ai grandi en Mauricie (Québec) partageant les ruelles, les bois, les sports de la région. Pianiste compositeur de musique contemporaine, homme de foi donc du vivace de la nature (voilure de l'invisible), je suis le citoyen mitoyen des frontières poreuses.

SECTION I
Essais et interludes poétiques

Partie 6
Ensemble --> interartiel

Twin Tower Blues - peindre le 11 septembre, le volet musical

Par **André Seleanu**

La musique aiguise la perception de la peinture; les échelles chromatiques s'offrent à leur tour à une interprétation tonale. *Twin Tower Blues* : cet intitulé ouvre l'exposition sur un indice musical, comme une mesure de mélancolie créatrice. Le corollaire de peindre le onze septembre est celui de composer sur son thème. Anatoly Orlovsky et Oscar Tobar prolongent les espaces peints par des perspectives tonales fragmentaires. Anatoly Orlovsky parle de la toile *WTC - Ground Zero* par Stache Ruyters : « *WTC* – un opéra visuel de la désintégration. Une rythmique saccadée : gestuelle à bout de souffle de lignes colorées. Trajectoires d'âmes implosives en collision. »



Stache Ruyters
WTC - Ground Zero
Acrylique sur toile
91,5 cm x 91,5 cm
11 septembre 2001

Les compositeurs proposent des structures harmoniques déconstruites, suivant la topologie de l'événement *11 septembre*. Orlovsky opère sur divers ordres musicaux « classiques », Tobar fait frissonner une trace folklorique presque méconnaissable. Éclats, échardes de phrases musicales : voilà autant d'indices pour baliser la musique d'Orlovsky.

Dans la première partie de son œuvre, il déconstruit un mouvement de sonate allegro. Le temps musical implose. Un thème réapparaît avec des perspectives légèrement décalées sur les éclats d'une mélodie. Il y a des épisodes où le temps devient une « verticale », ou encore une régression. Je cite Orlovsky : « La partie médiane est une forme qui constitue des traces d'un virtuel développement paralysé. » Y affleurent des percées vers le réel suggérées par l'apparition de tonalités stables. Sa méthode englobe le désassemblage de certaines gammes japonaises combinées avec des fragments de modes grecs.

Le compositeur use de procédés contrapuntiques inspirés de musiques sérielles, mais appliqués à des blocs texturaux. C'est une manière d'articuler les métamorphoses de la matière musicale, produisant des « pétrifications », « liquéfactions », « transformations » de la glace et du plasma en verre brisé. Dans sa phase d'intégration, la musique d'Orlovsky crée l'impression acoustique de certains tableaux d'un *peintre expressionniste irakien* mort au cours d'un bombardement de la Première Guerre du Golfe, et ceci s'applique notamment aux textures particulières et accidents de surface de la musique. De Messiaen, Orlovsky introduit dans son écriture « l'étirement du temps musical, les images de l'éternité, sa théologie musicale ». En parlant du message de Karlheinz Stockhausen, dont il tire parti en qualité d'« opérateur » compositionnel, Orlovsky fait aussi un détour par ce qu'il voit comme la nature profonde d'une catastrophe : « l'air psycho-phénoménologique perd de son opacité, devient rare en quelque sorte (comme l'air de montagne). La trame de la réalité est perforée par des micro-abîmes », ce qui renvoie aux perceptions du peintre Ruyters.

La symphonie proposée par **Oscar Tobar** est nommée *Célébration des saints*. Lorsqu'il perd contrôle des affaires terriennes, l'homme crée - ou découvre - ce que l'on peut appeler le registre sacré. Tobar explique sa démarche : « dans un contexte harmonique apparemment amorphe, irrégulier, il y a un fil conducteur. Il y a un dialogue entre les instruments à vent - les bois, les métaux - et les violons. Pour ce qui est de la notation musicale, il est plus facile de réaliser une originalité totale à partir d'une improvisation que d'un thème. Cela dépend de la conception personnelle du monde. »

Depuis la Mésopotamie et le monde païen, il y a toujours eu une nécessité brutale de communication entre le monde mortel et le mythe. Dans le monde chrétien, l'effet de la communication s'appelle *le miracle*. Alors, quand survient une situation limite - le chaos total - il y a un saut inespéré, insolite, provoqué par n'importe quel facteur situationnel. « Dans ma musique », affirme Tobar, « c'est ce que représentent les métaux. Les violons représentent la place de Dieu. » Dans le dialogue entre les violons et les instruments à vent, il y a une confrontation qui choque. Tobar récuse, en effet, toute concordance harmonique entre les violons et les vents. « C'est que je veux évoquer », précise-t-il, « c'est le choc d'intérêts entre celui qui prie et Dieu, entre le pouvoir et les suppliants. » Reste le chaos. Il y a une confrontation. Ce chaos ne se termine point par la mort, mais avec un combat infini - jusqu'à ce que la symphonie meure.

Avant de réaliser une œuvre, Tobar balise son cheminement : « je longe toutes les voies qui gravissent la côte », me confie-t-il, « ce qui m'intéresse, c'est le plaisir de monter et, ce faisant, de bâtir le mouvement symphonique. » Le compositeur transforme le plomb de notre situation terrestre, la présente dans l'or de la création tout en sauvegardant chaque trace de nos terribles déboires dans les rythmes heurtés, convulsifs mais empreints du dynamisme de la danse. Ainsi l'énigme lacérante du 11 septembre, que chacun de nos peintres symbolise à travers une richesse d'archétypes, de couleurs, devient cette danse infinie des bois, métaux et violons que Tobar forge dans la *Célébration des saints*.

Né en Roumanie en 1957, résidant à Montréal depuis 1971, André Seleanu fait carrière comme journaliste, critique d'art et commissaire d'expositions, s'intéressant particulièrement à l'art contemporain international, canadien, québécois et latino-américain. Collaborateur aux magazines *Vie des Arts* (depuis 1996) et *Canadian Art*, on trouve aussi ses articles dans les publications européennes, notamment la revue du Musée britannique, *The Medal*. Seleanu pratique un journalisme de fond qui interpelle l'histoire, la sociologie, la géographie, l'anthropologie, et leurs influences réciproques sur l'art.

Réflexions sur les liens et les similitudes entre la peinture et la musique

Par Hélène Goulet



Hélène Goulet, Fleurs outrageantes #3 (techniques mixtes - encre, acrylique - sur plexiglas), 1998

C'est essentiellement à titre de praticienne en peinture et coloriste que j'ai souhaité apporter un regard sur les liens entre la peinture et la musique.

« La couleur n'est qu'une sensation et n'a aucune existence en dehors de l'organisation nerveuse des êtres vivants », déclare Ogden ROOD, éminent physicien américain du 19^e siècle qui a publié sur la théorie des couleurs, notamment *Modern Chromatics* en 1879. Quoi qu'il en soit, aurions-nous eu les Marc Chagall, Henri Matisse, Piet Mondrian, Nicolas de Staël, Andy Warhol, Serge Lemoyne et tant d'autres sans les couleurs ?

C'est à l'École des Beaux-Arts de Québec que j'ai pu découvrir, grâce à mes professeurs et aux dernières années de ma formation, cet apport inestimable qu'est *L'Art de la couleur* de Johannes Itten.

Itten, peintre, penseur et professeur au Bauhaus au début du siècle dernier nous a transmis dans son livre *L'Art de la couleur* un grand savoir sur l'univers des couleurs et leur utilisation en peinture, en création. Il a consacré sa vie entière à l'étude de la couleur. « ... Sa théorie exposée dans [ce livre], édité et diffusé dans de nombreux pays, dégage une unité incontestable, née à la fois des expériences du pédagogue et des découvertes de l'artiste, deux tendances fondamentales de la personnalité de l'auteur. La perception subjective de la couleur d'une part, les lois objectives de la colorimétrie d'autre part, forment les deux pôles de ce champ d'expériences privilégié qu'illustrent de nombreuses planches en couleurs. » (*L'Art de la couleur*).

En effet, dans cet outil pédagogique qu'est son livre susnommé, Itten apporte à tous et aux passionnés de la couleur une base de travail exceptionnelle et documentée. En tant que plasticienne et coloriste, j'ai approfondi avec enthousiasme sa théorie et son approche pour y découvrir entre autres l'étonnante parenté avec la structure musicale.

Abordant le cercle chromatique, Itten affirmait : « **Il faut voir les douze tons de couleurs avec une précision aussi grande que le musicien entend avec précision les douze notes de la gamme.** »

Itten insiste sur le fait « ... qu'il faut acquérir une connaissance globale des lois objectives de la couleur qui sont étudiées à partir du cercle chromatique, à travers le globe des couleurs et les sept contrastes de couleurs. Les problèmes de l'impression et de l'expression des contrastes sont examinés à l'aide de confrontations précises entre les couleurs, des groupes de [celles-ci] et les sept contrastes de couleurs... » De plus, affirme-il, « ... la gamme des accords fondamentaux de couleurs fournit une base théorique pour les problèmes de composition. »

En ajoutant le pourpre au spectre des couleurs du prisme, l'homme de science Isaac Newton a complété constructivement le cercle

chromatique, permettant ainsi de disposer les douze couleurs à intervalles égaux et d'en faciliter son utilisation. Et lorsque l'on se penche sur le système d'apprentissage du fonctionnement des couleurs par son cercle chromatique de douze couleurs, on constate qu'il s'apparente à celui de l'apprentissage de la musique sur un clavier et ses gammes de douze notes.

Dans la préface de la monographie *Solfège de la couleur* d'Édouard Fer, Yves Le GRAND insiste à son tour : « De même que la connaissance du solfège est indispensable au compositeur musical, celle du solfège des couleurs doit préluder à toute création en peinture. »

C'est par un heureux hasard qu'on me remit ce *Solfège de la couleur* signé Édouard Fer, ouvrage riche d'enseignement sur les principes et les lois des couleurs. On y découvre de plus le schéma du cercle chromatique harmonique construit d'après Chevreul selon le triangle équilatéral et basé sur le mélange pigmentaire des matières colorantes (procédé soustractif) des trois couleurs primaires, jaune, rouge et bleu, ce dernier reconnaissant en peinture, comme en musique, un mode majeur et un mode mineur.

Ainsi en est-il du psychologue Stephen E. Palmer, Ph.D., de l'Université de Californie à San Diego et de ses collègues; ils ont observé que le cerveau humain a tendance à associer des couleurs jaunes, claires et vives aux musiques de tonalité majeure, jouées sur un tempo rapide. Tandis que des couleurs sombres, tendant vers le gris et le bleu, sont plutôt associées aux musiques de tonalité mineure, jouées sur un tempo lent. La recherche et l'enseignement de l'éminent professeur Palmer portent sur la perception visuelle, un sujet étroitement lié à la photographie en couleur. Il travaille actuellement à l'écriture d'un nouveau livre au sujet de la couleur : *Réflexions sur la couleur et la conscience*.

Dans cet univers de science et de phénoménologie, rappelons que Johannes Itten a œuvré à faire la synthèse des découvertes des grands hommes de science qui l'ont précédé, soit Philippe Otto Runge qui publia en 1810 son *Traité de la couleur avec la sphère des couleurs comme forme symbolique élémentaire*, ainsi que Johann Wolfgang von Goethe,

dont le *Traité des couleurs* vit également le jour en 1810. En 1816, Schopenhauer fit paraître son ouvrage *La vue des couleurs*. En 1839 le chimiste et directeur de la manufacture des Gobelins de Paris M.E. Chevreul (1789-1889) publia lui aussi un texte traitant « *De la loi du contraste simultané des couleurs et l'assortiment des objets colorés* ». Ces savants apportèrent le fruit de leurs inestimables recherches et accomplissements et permirent de découvrir et d'approfondir les phénomènes de la couleur.

Mais qu'en est-il de cette parenté couleur-musique en composition picturale ?

Qu'en est-il alors du pouvoir plus qu'évocateur des couleurs ?

Un champ si vaste qu'est la couleur, ses valeurs, ses tonalités et ses nuances, ses accords, ses liaisons et ses effets, c'est certainement un clavier immense, un champ de création apparenté à la musique. D'autant plus que la couleur se module, s'ouvre et vibre ou alors s'atténue selon son environnement immédiat; c'est elle qui parfois architecture l'image ou participe à la transcendance de l'œuvre; un défi que la connaissance et l'expérience aident à relever. Chacun son apport, me dis-je, aux avancées du langage plastique dans son application, c'est-à-dire dans son propos et son mode d'expression distinct et dans sa motivation à redéfinir et ainsi renouveler l'espace pictural.

Les vibrations engendrées par les couleurs, leur spécificité et leur énergie s'imposent indéniablement sur toute surface et parfois même elles la percutent. Comment l'expliquer, sinon par l'emploi de forts contrastes tels celui des couleurs en soi, des couleurs complémentaires, du chaud-froid, du clair-obscur, des contrastes simultanés, de qualité et de quantité, répertoriés par Itten. La perception des effets de couleurs est bien souvent une question de sensibilité et de « ressenti » selon les mises en scène et leurs effets. De plus, quant à l'élaboration de pièces picturales constituées de traits, de diverses formes et couleurs avec leurs dimensions, leur saturation, leur emplacement, leurs rythmes et leurs directions, sans compter l'état d'esprit de l'artiste et ses intentions, je crois qu'un travail de composition peut parfois et étonnamment

engendrer des œuvres aux spécificités à la fois picturales et musicales. Je crois aussi que je m'y appliquais; en témoigne mon énoncé des années mi-80, concernant le travail artistique dans lequel j'étais alors engagée :

J'invente mes lieux

Ces paysages imaginaires, réinventés faits de quelques taches

Le sol, le relief, les végétaux, l'espace

Tous ces éléments qui me touchent

Ma recherche plastique et ces éléments de la nature

Ce mélange heureux vivant de mon enthousiasme et de mon émotion

Les surfaces chantées

*Les petits traits qui accompagnent le mouvement, l'accentuent
la musique*

mon clavier, ma toile.

Voici ce qu'écrivait l'historienne Monique Langlois dans le Journal de l'Association des Beaux-arts de Québec, en juillet 2007 :

HÉLÈNE GOULET

PEINTURE ET ENGAGEMENT SOCIAL

La démarche artistique de [Goulet] vaut d'être présentée. Différents articles font état de son passage au cours des années quatre-vingt du *paysage-nature* au *paysage-tache*. Graduellement, elle tisse sa grammaire de couleurs et de signes (calligraphie, objets). Le tout, à mon avis, est chapeauté par les liens entre la couleur et la musique. Déjà, Titien et Véronèse aimaient à confondre la « couleur et la musique » et parlaient de « la grande fête de la couleur ». Ce qui rejoint des observations récentes de Daniel Charles qui, à propos d'œuvres musicales, écrivait : « la musique se représente, elle devient ce qu'elle est : théâtrale, c'est-à-dire tout ensemble fête et jeu ».

Les tableaux de l'artiste seraient théâtre, parce qu'à la fois fête et jeu par l'agencement de taches et de surfaces colorées qui mettent en scène des rapports de force entre l'univers intérieur et le monde extérieur qu'elle exprime.

En terminant, permettez-moi de vous citer l'ineffable Édouard Fer dans son livre sur les liens entre la couleur et la musique : « Il ne faut pas confondre la *musique* avec le *bruit*, tel est le but de cet essai du *Solfège de la Couleur* ». Ainsi s'exprimait, avec cette phrase lapidaire à la toute fin de son ouvrage, l'auteur É. Fer, ex-directeur de l'École municipale de dessin de la ville de Nice, médaillé du Salon des artistes français et Premier Prix de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie. Nous étions en 1953.

Native de Québec, la peintre et pédagogue Hélène Goulet s'achemina à l'École des Beaux-arts de Québec à temps plein, à l'âge de vingt-quatre ans. Après ses études en arts, elle compléta son baccalauréat à l'Université du Québec à Montréal. Privilégiant la peinture, elle explora également le vitrail et la sérigraphie. Ses œuvres furent exposées au Québec et au Canada, en Europe et au Japon. Son enseignement, notamment à l'École des Beaux-arts de Montréal, s'appuie volontiers sur les écrits de grands théoriciens du 20^e siècle, dont Johannes Itten pour la couleur.

Limpide dans l'insistance du mystère

Par **Jean Yves Métellus**

Il y a obsession du langage quand plus rien ne semble subsister aux éblouissements de l'aurore. Quand tout l'espace semble évacuer jusqu'à devenir émule de l'oubli par la complicité du silence. Alors, s'ouvrent des voies parallèles qu'on pénètre sans heurt jusqu'aux limites des sentiers vierges. De l'agonie des eaux à l'enchantement des mots, la beauté se révèle dans toute sa nudité. Sans réflexion de miroirs, l'éternité devient miracle à savourer à chaque instant. Et la folie si bien nous sied en contrepoids de la nuit. Je cours, à corps perdu, les bras tendus cherchant le pouls de l'infini. Le poids de l'âge, les amours ambiguës et cet ourlet des caresses qui me ciselaient le cœur, me libérant enfin. Vigile ensanglanté, mon être repu ne fait plus allégeance aux impostures. S'effritent des visages, sombrent en leur demeure des corps impies et le glaïeul des savanes. J'ai tant accumulé de vertiges dans la luxure des végétations qui m'entouraient, petit. L'ombre assassine gisait sous le revers de mes mains, lavées de toute souillure. Baignant dans la voie lactée, habité par des soupirs, étant à la fois l'hôte et le fils du mystère, je portais l'île en moi, séante. Je vous le jure, il y a l'altérité du regard tourné vers des landes livides quand le phosphore absent, hormis les yeux du cœur, expie tout le sang au moment ultime où l'alarme a sonné. Et l'immanence absolue vaut tout l'essoufflement. Aussi, je demeure limpide dans l'insistance du mystère, le cœur las de souvenirs.

Jean Yves Métellus, peintre et poète montréalais, est né en Haïti en 1962. Après des études en arts plastiques à L'ENARTS (École Nationale Des Arts), il s'adonne à l'enseignement de la littérature et des arts et devient membre de l'Association des écrivains haïtiens. Aujourd'hui, à Montréal, il publie des recueils de poésie et expose en galerie ses œuvres de plasticien, tout en s'engageant dans la communauté artistique à titre de président et de cofondateur du groupe Duo Des Muses.

Le labyrinthe comme poème dans « (Intervalle ouvert) » de Irina-Roxana Georgescu

Par **Kamal Benkirane**

avec une « trame sonore » de références musicales contemporaines (hyperliens) sélectionnées par Anatoly Orlovsky

Autant le poème offre un regard singulier au lecteur pour l'adopter, autant sa dimension labyrinthique est souvent affiliée à une tendance de dire l'essentiel qui nous échappe. Cette virée entre le son et le sens consolide l'aventure textuelle dans ce qu'elle a d'insondable, à savoir la recherche d'une vérité non définie, l'exploration de la vie dans son volet mystérieux, l'invitation au labyrinthe des sens et à l'inédit lorsque les mots se condensent et fusent dans les parterres de l'oubli. Le texte (Intervalle ouvert) d'Irina-Roxana Georgescu⁽¹⁾ dont nous proposons la présente étude est une tentative de sonder les arcanes du monologue intérieur qui caractérise ce recueil. Nous aborderons donc le « moi poétique », à travers la non-identité du destinataire, ainsi que le monologue intérieur et labyrinthique qui propulse ses questionnements dans la sphère de l'anonyme. Nous interpellons la spécificité de l'intervalle en étant que le poème enseigne là où il est moralité, et là où il sert, puis nous aborderons l'Ulysse moderne, pas nécessairement celui de Homère, mais plutôt celui dont le voyage marque les profondeurs de l'âme humaine et se heurte aux embûches de la ville moderne.

musique à écouter: Lera Auerbach, « Rêves et chuchotements de Poséidon », poème symphonique pour voix et orchestre composé en 2005 : <https://youtu.be/xKFm71EDF9Y>

Le moi poétique

Le destinataire dans ce recueil revêt le caractère d'un sauveur anonyme. Sa non-identité chemine à travers les distances, et de par un monologue

qui passe pour une invocation, et traduit une identité dans une perpétuelle quête de liberté et d'authenticité.

Cette identité est en quête d'une ombre aux contours flous de l'absence, une recherche qui dépasse la blessure pour pouvoir exister, une invitation à interagir au sein de la vie.

*Regarde moi et oublie le déluge // juste
Regarde moi et
Parle-moi (p. 11)*

[à écouter: Alfred Schnittke, *Concerto choral no. 1 2e mouvement*, 1984: <https://youtu.be/CSopZ3y2ERE>]

La référence au « moi poétique » nous projette vers *Les Fleurs du mal*⁽²⁾ de Charles Baudelaire, là où la mise en mots du « moi biographique » s'avère douloureuse et incapable de supporter la réalité et ses déceptions. Ce « moi » chez Baudelaire a toujours été plus torturé que chez ses semblables, car investi d'une quête infinie de la vérité, inventant un mythe personnel pour justifier la déchéance ultérieure. Or, la mise en scène du « moi poétique » dans (*Intervalle ouvert*) va au-delà de la transfiguration par l'écriture d'une vie déchirée, où l'expression de la sensibilité est très articulée sur la problématisation du « je » en poésie et comment le mettre en scène. Il a son effet pour cautionner la fuite, sans aucune destination, juste vers l'ailleurs, là où la réalité tourne au mirage et où le poème met en scène la mélancolie de cette découverte. Le « moi » se fait soudain à son tour moins réel, moins conquérant, devenant objet direct de forces hostiles, voire complément de lieu. Il gagne au plan de la signification, déchiffrant l'opacité du monde, et transformant les images en mythes.

*Je sens en moi l'arrêt de la folie
Une ivresse surmontant nos os ridicules (p. 17)*

La confession est un cri d'identité aussi. Cela veut dire que le poète et le lecteur sont entraînés par le moi qui, aux confins de la maladie, de la folie même, se cherche et s'interroge sur sa propre entité. [*Sofia*

Gubaidulina, « *Holophonie* », quatuor à cordes, 2003:

https://youtu.be/ZuJaUZM8_eg?t=3

Le « moi poétique » dans ce recueil demeure au centre des intérêts d'Irina-Roxana Georgescu. D'abord c'est un moi féminin cloîtré, à la fois fragile et consistant, et qui s'inspire à la fois de la dynamique entretenue entre un univers social insatisfaisant, la quête de passion et le désenchantement récurrent et existentiel, cela dans un intervalle où la vie compose avec le silence la symphonie de la solitude.

Arvo Pärt, « *Pari Intervallo* » pour orgue, 1976:

<https://youtu.be/wkoPewE5cpw>

L'intervalle comme vraie vie

*Dans cet intervalle suspendu entre la vie et la mort
/ comme une ironie (p. 11)*

L'intervalle c'est le tunnel entre la vraie vie et la mort. Un passage où les yeux sont bandés, projetés vers l'inconnu d'une vie en filigrane. On a l'impression de débusquer les mots d'Arthur Rimbaud⁽³⁾ qui dit : « *Nous ne sommes plus au monde, la vraie vie est absente* », tant l'idéal d'une vie désenchantée se cantonne dans l'attentisme et l'amertume de la douleur. Cet écart entre deux hauteurs, c'est la lumière qui affronte l'obscurité, les paradoxes qui instituent l'analogie des doutes et des certitudes. Nous en sommes aussi à la différence qui sépare deux personnes, que le silence et l'attente consomment en situations interposées.

*Je te dis : j'ai hâte à te revoir
Et cette attente se fissure
Bonne nuit alors
(où es-tu vraiment ?) p. 13*

Zbigniew Preisner, musique du film « *Décatalogue 1* » de K. Kieslowski, partie 5, 1988 : https://youtu.be/qPaTrHSP_X8

Le questionnement est tel que la quête de l'essence de la vie demeure infinie. De là, Irina-Roxana Georgescu brosse ses propres vérités et remet en question les dogmes, et le caractère hautain de certaines vérités, comme si la poésie ne pouvait être réduite à autre chose que le murmure sourd et continu d'un tonnerre éloigné, et dont l'éclair lointain allume les cieux sur les têtes.

*Je cherche un point d'appui
Mais les sens s'enflamment (p. 18)*

Per Nørgård, Symphonie no. 3, 1975: <https://youtu.be/RY0F8D6IikA>

Les sens, c'est le tremplin vers le labyrinthe, et celui-ci est une composante de cet intervalle, et la poésie, dans ce qu'elle a d'intime, mandate ce labyrinthe, condamne à s'y éterniser, comme si la poésie n'est rien qu'une pensée en phase de naître, d'évoluer, un miroir où chaque poète y souffle pour tout contester.

Et cependant on refuse la sortie de ce labyrinthe (p. 23)

Luciano Berio, « Laborintus II » pour voix, instruments et bande magnétique, 1963-5, Ire partie : <https://youtu.be/oKP0UvdPyZU>

Durant « l'intervalle » se déroule toute une vie, et la tragédie de la vie est déclamée en un intervalle ouvert, un passage vers un autre monde, comme le miroir traversé par le poète et ce, par le voyage qui est projection de l'âme humaine vers la part de mystère qui le fonde.

Ulysse moderne

(Intervalle ouvert) interpelle aussi l'aventure d'un Ulysse moderne du quotidien, celui dont le voyage est un long parcours à travers des monts et des vaux, une plongée en soi-même pour se chercher ailleurs et peut être se découvrir « autre ». Partir est l'essence même d'exister, et le moment du départ est un moment empreint de la vocation collée à la ville, avec la part d'inconnu qu'on sait. Paul Valéry⁽⁴⁾ disait : « *Un voyage est une opération qui fait correspondre des villes à des heures.*

Mais le plus beau du voyage et le plus philosophique est pour moi dans les intervalles de ces pauses. »

Arvo Pärt, « *Magnificat* » pour chœur a capella, 1989:

<https://youtu.be/1A6BfyhFSVQ>

Ces pauses font les poèmes dans leur appareil existentialiste, elles les livrent à la vérité, les propulsent vers les contrées du bonheur et les laissent siéger entre la réticence et l'indétermination de devoir situer la lumière dans la vie. Elles les livrent aussi à la ville, parchemin des errances, et haut lieu de la méditation existentialiste. La mélancolie prend la posture du regard qui recule, de la pensée qui se laisse ronger par l'amertume de la fatalité. La mélancolie, dans cette conception ulyssienne du voyage, est le vecteur des réverbérations de l'âme, elle est dans la forme générique des villes, comme elle est dans la rue endimanchée.

*Une rue de Bucarest reste l'écho de ce dimanche
banalisé auquel je me colle (p. 20)*

ou encore

*À contrecœur, la tristesse que je porte en moi comme
une seconde peau, c'est un torrent (p. 22)*

Zbigniew Preisner, « *La mort de Weronika* », musique du film « *La double vie de Véronique* » de Krzysztof Kieslowski, 1991:

<https://youtu.be/C4aPgCk9AD4>

Partir vers l'inconnu est une motivation essentielle dans le texte d'Irina-Roxana Georgescu, et qui consiste à agrémenter le départ comme étant une possibilité de renouvellement ailleurs pour pouvoir mieux camper son identité dans le milieu désiré.

*C'est souvent l'inconnu qui nous attire car on aime
se dépasser,
Exigeant parfois l'impossible (p. 24)*

Il y a lieu de mentionner que le destinataire inconnu est un élément fertile dans cette quête de l'ailleurs, tant il la fermente et lui tend des possibilités nouvelles pour mieux transcender le silence.

Je suis hors de moi quand tu me parles (p. 24)

Et par-delà cet inconnu qui attire, le moi s'implique encore, errant, féminin, écorché de l'envie de liberté, un moi hors zone, qui frissonne dans la tristesse et l'indétermination.

Györgi Ligeti, « Atmosphères » pour orchestre, 1961:

<https://youtu.be/JWlwCRIVh7M>

Le poème foisonne de mots urgents. Il est à l'instar de la vie contemporaine, violent, méticuleux et transcendant. L'espace, quant à lui, reflète l'interférence des imaginaires, des expériences, se métamorphosant sans cesse en fonction de ce foisonnement des mots, des lieux et des expériences nouvelles. Et là où le voyage est défilement des saisons, on mentionnera que le texte d'Irina-Roxana Georgescu est émaillé d'une poésie qui rappelle des auteurs, des lieux, des parcours. Il rappelle aussi des blessures profondes, où la possibilité de louer une identité est un questionnement pressant. Il rappelle, notamment, Jean-Paul Sartre⁽⁵⁾ qui avait personnifié la cause de l'enfer en jetant son dévolu sur autrui : « *L'enfer, c'est les autres* », disait-il. Georgescu, quant à elle, interpelle l'absence de l'autre comme enfer, et valide impunément la nécessité de la complémentarité avec l'autre.

L'enfer, c'est l'absence de l'autre (p. 14)

Alfred Schnittke, « Requiem Aeternam » pour chœur et orchestre,

1995 : <https://youtu.be/ZiILBZesK3c>

Conclusion

Dans ce labyrinthe qu'est le poème, combler l'absence est une quête permanente dans l'entendement poétique de Georgescu. L'espace et le mouvement participent au processus créateur et se placent au cœur du métalangage critique de ce texte. Le labyrinthe est interprété dans le contexte de la dynamisation d'un sujet par la construction d'un monde possible. Il passe par non seulement la quête et la progression, mais aussi par la transgression et la malédiction. C'est finalement un espace en mouvance, débouchant, à travers une nouvelle dynamique de l'écriture, vers un espace traumatique dont les dimensions se relient à la connaissance et au désir de reconquête d'un capital symbolique perdu.

Sofia Gubaidulina, « Offertorium » pour violon et orchestre, 1980 :
<https://youtu.be/0yEQLKycpew>

Kamal Benkirane, né à Casablanca en 1970, est auteur et professeur, poète primé et éditeur canadien d'origine marocaine vivant au Québec, à Montréal.

Notes

- (1) Poète d'origine roumaine, a obtenu son doctorat de l'université de Bucarest avec une thèse sur les rapports de la critique littéraire roumaine avec celle de l'Occident. « (Intervalle ouvert) » est son premier recueil de poésie.
- (2) Charles Baudelaire, poète français, né à Paris le 9 avril 1821, auteur du recueil « Les fleurs du mal » qui englobe la quasi-totalité de sa production poétique, de 1840 jusqu'à sa mort survenue à la fin août 1867. Ce recueil rencontra une vive résistance en ce qui a trait à sa publication, et au fait qu'il représenta une atteinte aux mœurs à l'époque.
- (3) Poète français, né le 20 octobre 1854 à Charleville et mort le 10 novembre 1891 à Marseille. La densité de son œuvre poétique fait d'Arthur Rimbaud l'une des figures premières de la littérature française. Parmi ses œuvres : « Une saison en enfer ».
- (4) Écrivain, poète et philosophe français, né à Sète le 30 octobre 1871 et mort à Paris le 20 juillet 1945. Parmi ses œuvres : « Le cimetière marin », « La jeune Parque ».
- (5) Écrivain et philosophe français, coryphée de l'existentialisme. Parmi ses œuvres : « Le mur », « La nausée ».

Références

- Aristote. 1980. « *La poétique* », trad. Dupont-Roc et Lallot. Paris: Seuil.
- Baudelaire, Charles. 1857. « *Les fleurs du mal* ». Paris: Le Livre de poche.
- Georgescu, Irina-Roxana. 2017. « *(Intervalle ouvert)* ». Paris: L'Harmattan.
- Jenny, Laurent. 1996. « *Fictions du moi et figurations du moi* », dans (Rabaté, 1996). Paris: PUF.
- Rabaté, Dominique. 1996. « *Figures du sujet lyrique* ». Paris: PUF.
- Rimbaud, Arthur. 1873. « *Une saison en enfer* ». Paris: Le Livre de poche.
- Sartre, Jean-Paul. 1976. « *L'être et le néant (réédition)* ». Paris: Éditions Gallimard.
- Stierle, Karlheinz. 1977. « *Identité du discours et transgression lyrique* », *Poétique* 32.

Tableaux d'une surexposition (écrire Moussorgski : un laboratoire musico-littéraire)⁽¹⁾

Par Claudine Vézina

Ce mémoire, intitulé *Tableaux d'une surexposition*, comporte deux parties distinctes dont la première est un essai traitant de la notion de musique verbale et la seconde, un recueil de nouvelles jouant le rôle, en quelque sorte, de laboratoire musico-littéraire. L'essai propose d'abord un regard historico-esthétique sur la musico-littérature. Il aborde ensuite la notion de musique verbale et en élargit subtilement le champ de définition. Il développe, par la suite, une stratégie de correspondances musico-littéraires afin de concrétiser ladite notion au sein d'une création littéraire inspirée formellement et thématiquement des *Tableaux d'une exposition* de Modeste Petrovitich Moussorgski. En dernier lieu, l'analyse de quelques nouvelles fait état de l'ensemble des emprunts musicaux et biographiques présents dans tout le recueil.

« Le langage est le plus vrai », disait Hegel, mais le langage sépare, isole, déplace, et à la limite, je veux toujours autre chose que ce que je dis. La musique exprime la pure vie intérieure, mais elle est impuissante à nommer. On conçoit donc ce qu'il y a de séduisant dans une entreprise qui, en les combinant dans une fusion intime, grâce au truchement de leur organe commun, la voix, vise à donner l'illusion que, la béance qui est au cœur de l'un, l'autre viendra la combler, et réciproquement.

Boris de Schloezer, extrait du livre « Musique, langage et poésie » de Nicolas Ruwet

L'objet musico-littéraire

La musique et la littérature partagent maintes affinités et fascinent esthéticiens et historiens. Tantôt musicales, tantôt littéraires, les influences de l'une sur l'autre ont forcé les théoriciens à reconnaître un nouvel objet d'étude, la musico-littérature. Ce n'est qu'en 1970, avec la parution d'un article de Calvin S. Brown dans la revue *Yearbook of Comparative and General Literature*, que la recherche musico-littéraire devient officiellement une branche de la littérature comparée. Mais dès 1948, Brown posait les premiers jalons de cette discipline avec la publication de son ouvrage intitulé *Music and Literature : A Comparison of the Arts*.

L'auteur y déterminait alors quatre objets d'étude pour la recherche musico-littéraire : les éléments qui distinguent et qui rapprochent la musique et la littérature, les influences de la musique sur la littérature, les influences de la littérature sur la musique et la relation des deux *arts* au sein de la musique vocale. Pour les besoins de ma démarche, c'est-à-dire créer une œuvre de musique verbale et en faire l'analyse, je ne me suis attardée que sur deux des aspects décrits par Brown : l'étude esthétique des deux arts et, surtout, l'influence de la musique sur la littérature.

Recherche esthétique

Les œuvres musicales et littéraires sont indissociables de l'idée de durée. Ce sont les fruits des « arts dynamiques », selon l'expression d'Étienne Souriau. Ces œuvres requièrent du lecteur ou de l'auditeur une mémoire attentive à les percevoir dans leur totalité. C'est donc cette caractéristique de temporalité jumelée au sens visuel qui poussa Brown à regrouper ces deux formes d'art sous l'appellation d'arts auditifs par opposition aux arts visuels⁽²⁾.

À la charnière de ce qui rapproche la musique et la littérature et de ce qui les distingue, le son devient le point de départ de tous les débats, questionnements, problèmes méthodologiques et abus terminologiques qui minent le champ des études musico-littéraires. D'une part, nous

avons des sons musicaux, dits « purs », affranchis de toute signification *a priori*, et d'autre part, il y a les sons du langage, dits « articulés », délimitant un espace sémantique. Le chercheur qui s'aventure dans cette discipline doit donc rester extrêmement prudent et rigoureux devant ce matériau sonore commun aux deux arts et si fréquemment sujet aux glissements terminologiques.

Musique verbale

Nous devons à St.P. Scher l'expression « musique verbale ». Elle désignait, à l'origine, des textes où les auteurs cherchaient à communiquer au lecteur l'expérience intime qu'ils avaient connue à l'audition d'une pièce musicale. En somme, ces textes ou portions de texte « visualisent l'ouïe »⁽³⁾.

Toutefois, pour Scher, l'étude musico-littéraire passe obligatoirement par la musique vocale qui constitue, selon lui, une symbiose parfaite entre les deux arts, finement représentée par l'opéra, le lied, la cantate, etc. Il ne qualifiait de musique verbale que des passages littéraires isolés dans une œuvre. Quelques années plus tard, Jean-Louis Cupers parlait, lui, d'œuvres musico-littéraires entières, réelles, où l'on tentait de maximiser les traces musicales.

J'ai conjugué ces deux points de vue afin que le concept de musique verbale désigne l'ensemble des œuvres littéraires qui seraient élaborées autour d'au moins un des trois points de contact avec la musique, déterminés par Scher et Cupers ou, idéalement, des trois à la fois, soit la musique des mots, les structures et techniques musicales ainsi que la musique comme thème ou sujet littéraire.

Le recueil

Mon recueil de nouvelles *Tableaux d'une surexposition* a lui-même été construit comme une musique verbale. Je me suis inspirée formellement et thématiquement des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski et j'ai tenté de retenir du contenu musical tout ce qui pouvait l'être. En premier lieu, j'ai recueilli toutes les données connues entourant Hartman

(créateur des tableaux), Moussorgski et les *Tableaux d'une exposition*. Ces renseignements ont eu une incidence sur le contenu du recueil et sur sa superstructure. En second lieu, c'est à l'étude de la partition et à l'audition de l'œuvre qu'est revenue l'orchestration de l'aspect formel de l'écriture. Cette seconde étape de la démarche d'écriture est abordée dans les sections intitulées « *Segment de musique verbale* » et « *Processus de création des smv* ».

La superstructure

La fantaisie *Tableaux d'une exposition* de Modeste Petrovitch Moussorgski s'est rapidement imposée comme le terreau idéal d'une collaboration musico-littéraire, la dimension picturale en plus. Composée de seize courtes pièces (ou quinze, selon la source, car dans certains cas, on jumelle *Catacombae* et *Con mortuis in lingua mortua*), elle convenait parfaitement au genre de la nouvelle.

Si cette œuvre de Moussorgski demeure profondément équilibrée malgré la diversité de ses pièces, elle le doit à la rigueur de sa superstructure. En effet, il est possible de diviser l'œuvre en deux grandes parties parfaitement symétriques, la Promenade 4 servant de pont entre les deux. Les sept premiers tableaux sont caractérisés par une musique à prédominance descriptive, tandis qu'une musique narrative rassemble le second groupe de tableaux. Soulignons également l'importance de l'ordre des tableaux, établi par l'alternance de pièces tantôt sombres tantôt joyeuses, autre facteur qui participe à la cohésion de l'œuvre entière.

Ces observations se sont traduites dans mon recueil par le respect de l'ordre et des titres originaux des tableaux et par l'introduction du discours direct à la Promenade 4, présentée dans la dernière section de ce texte (« En guise de conclusion – deux promenades et une nouvelle »). Les monologues et les dialogues sont donc concentrés dans la seconde partie, alors qu'auparavant, dans la première partie, j'ai privilégié une narration extradiégétique. Il peut être intéressant ici de faire un parallèle entre ce passage du descriptif au narratif et l'évolution musicale de Moussorgski, résolument tourné vers la musique vocale, qui dominera presque entièrement les dix dernières années de sa vie.

Les *Promenades*, ces variations où l'on devrait, selon Moussorgski, le reconnaître déambulant à travers l'exposition posthume de Victor Hartman, m'ont permis de parler de l'homme et de ses convictions musicales. La récurrence du thème du compositeur visitant ses souvenirs d'enfance en quête d'inspiration confère à *mes Promenades* le statut de variation. La première est surtout consacrée à l'importance de son univers sonore; la deuxième, à sa nounou qui l'a initié aux contes et ainsi sensibilisé à la culture populaire et à l'art traditionnel; la troisième, à sa mère qui lui a appris les rudiments du jeu au piano; la quatrième fait référence à une romance que Moussorgski avait dédiée à Hartman (*Au coin*); et la dernière, dans laquelle le compositeur ne distingue plus la réalité du souvenir, l'homme de l'enfant qui l'inspire, voulait évoquer son alcoolisme sans trop appuyer. Ce trait, qui toujours accompagne la légende qu'est devenue Moussorgski, n'a pas eu beaucoup d'incidences sur sa musique si ce n'est de nous avoir privés trop tôt d'une œuvre qui promettait encore des merveilles. à écouter – piano (*Pletnev, Andsnes*) et partition :

Promenade 1 : <https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c>;

Promenade 2 : <https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=258>;

Promenade 3 : <https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=633>;

Promenade 4 : <https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=887>

Structure et contenu des nouvelles

L'analyse musicologique des *Tableaux d'une exposition*, menée par Michael Russ, fut pour moi l'ouvrage de référence le plus précieux pour l'écriture de mon recueil. J'y ai trouvé une mine d'informations tant musicales qu'historiques avec, en prime, les illustrations de Hartman qui ont été préservées. Mais pour le contenu de mes nouvelles, je n'ai pas toujours employé l'ensemble des renseignements recueillis concernant chaque tableau. Au sujet de *Gnomus* (illustration perdue), par exemple, Alfred Frankenstein mentionne, dans *Musical America*, qu'il s'agissait de l'esquisse d'une maquette d'un casse-noisette décoratif destiné à un arbre de Noël (Frankenstein, 1949, p.21). Il ressemblait à un nain difforme tenant une noix entre ses dents. Or, je n'ai pas retenu cette précision, mais je me suis plutôt inspirée du commentaire de la musicologue Emilia Fried :

Moussorgsky's piece is grotesque, with a touch of tragedy, a convincing example of the humanisation of a ridiculous prototype.⁽⁴⁾

Russ, 1992, p.36

À l'audition de la pièce (<https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=99>), cette interprétation approuvée par Russ m'apparaissait tout à fait justifiée, d'autant plus que Moussorgski adorait la caricature et qu'il nous avait déjà laissé de beaux morceaux du même genre (*Savichna, mon amour, Le Séminariste* ou *Varlaam dans Boris Godounov*). J'ai saisi l'occasion d'évoquer l'humour cinglant de Moussorgski et son amertume contenue envers les hommes ou la vie, perçue dans ma lecture répétée de ses correspondances. Concrètement, ma nouvelle, présentée dans la dernière section du mémoire, repose sur l'absurdité de la quête du sens de la vie quand il se peut que ce sens soit justement cette quête (thème existentialiste); le chasseur de gnomes ignorant qu'il se chasse lui-même.

En fait, pour chaque nouvelle, j'ai sélectionné les informations qui m'inspiraient, un peu comme Moussorgski avait procédé avec les tableaux de Hartman :

For each little Hartman illustration, Musorgsky [sic] the opera and the song composer creates a little story. Musorgsky tends to focus on something or somebody depicted within the picture rather than being directly concerned with the art-work itself. In Gnomus he is more interested in the stumbling gnome than the nutcracker; in Baba-Yaga more in witches than clocks [...] and in Limoges Musorgsky actually began to pencil in the words of the various disputants in the market. Thus he is able to exploit the narrative potential in Hartman's sketches and designs.⁽⁵⁾

Russ, 1992, p.31

Par ailleurs, toutes les données formellement musicales ont été considérées dans l'élaboration de chacune des nouvelles. Dans les cas les plus faciles, où l'on pouvait reconnaître des formes précises comme

ABA, AB «arrondie» ou encore la forme d'une chanson à six strophes (*Il vecchio castello*; à écouter : <https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=315>), j'obtenais l'équivalent littéraire à travers la trame du récit.

Voici un exemple : selon l'analyse de Russ, le tableau intitulé *Ballet des poussins dans leur coque* est constitué d'un scherzino, d'un trio et d'une coda (<https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=942>). Le scherzino comprend deux idées : l'une présentée à la première mesure et l'autre à la cinquième. Ma nouvelle, quant à elle, est divisible en quatre parties répondant au scherzino-trio-scherzino-coda du tableau. Deux idées se retrouvent également dans le texte, mais n'interviennent pas alternativement comme dans le scherzino musical : le faux poussin et le vrai poussin. Dans la nouvelle, elles sont exploitées l'une après l'autre, la seconde commençant avec le point de reprise; ce qui est donc très différent de la partition. Par contre, le caractère rapide et léger est conservé par des phrases courtes, humoristiques. La partie centrale, correspondant au trio, est assumée par un narrateur extradiégétique qui commente la scène et unit ainsi les deux idées. La coda donne le dernier mot à ma deuxième « idée » : le vrai poussin. J'ajouterais, en terminant, que le récit a été directement inspiré de l'illustration de Hartman représentant des croquis de costumes pour un ballet.

Segment de musique verbale

Malheureusement, des formes précises telles que celle du Ballet ne peuvent être distinguées dans tous les tableaux. Il fallait donc chercher à faire ressortir la spécificité de chaque pièce et trouver le moyen de s'approcher de la partition. Mais il est plus difficile pour la prose que pour la poésie rythmique de faire correspondre le temps de lecture au temps d'écoute. De ce point de vue, la brièveté des tableaux devenait un problème en soi. En considérant que la durée moyenne d'un tableau musical est d'environ deux minutes, il est peu probable que la trame de la nouvelle puisse être aussi brève. Une œuvre de musique verbale reste avant tout une œuvre littéraire autonome. Je devais adopter une méthode uniformément applicable qui me permettrait de respecter les proportions relatives des tableaux.

Mais alors, comment lire la partition? Des équations telles un son / un mot ou une mesure / une phrase paraissaient tout à fait farfelues, et du reste, suivre une partition à la note près aurait pris l'aspect d'un abus de pouvoir littéraire qui ne me plaisait guère. J'ai donc décidé de créer ce que j'ai appelé ma propre partition de musique verbale. J'ai procédé à un redécoupage de la partition musicale en déplaçant les barres de mesure. Afin de minimiser la confusion terminologique, j'ai baptisé ces nouvelles mesures « segments de musique verbale » ou *smv*. Une fois la division terminée, je pouvais construire mon récit avec une certaine rigueur sans *trop* trahir la musique.

Processus de création des smv

La grammaire musicale s'articule autour du concept de répétition. Pour cette raison, il m'apparaissait conséquent de baser principalement mes *smv* sur ce critère. Toutefois, je dois tout de suite préciser deux choses : premièrement, la répétition n'induisait pas nécessairement un aspect répétitif dans le contenu de la phrase, mais servait plutôt à déterminer le nombre de phrases (1 *smv* = 1 phrase) qui seraient consacrées à telle nouvelle et à qualifier, si possible, la ligne musicale d'une phrase et sa longueur; deuxièmement, la répétition n'était pas le seul facteur responsable de la division : les silences ou tout ce qui pouvait être perçu et transposé comme une ponctuation (changement de tonalité, de rythme ou d'intensité) agissaient à ce titre. Pour illustrer mon propos, je vais expliciter de façon détaillée le découpage de la première partie de la fantaisie *Ballet des poussins dans leur coque* (<https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=942>), tel qu'illustré sur la partition.

Même opération pour les mesures qui suivent et qui sont identiques aux quatre premières. De la treizième à la vingtième mesure, nous avons une montée chromatique, mais à deux reprises elle se brise légèrement en reprenant deux tons et demi plus bas à la quinzième mesure et une octave plus haut à la dix-septième. Mon sixième smv comprend donc la treizième et la quatorzième mesures, les deux suivantes forment le septième smv, et le huitième s'étend de la dix-septième à la vingtième mesure. Conséquemment, on remarquera que mes sixième et septième phrases sont de longueur comparable et que ma huitième phrase est la plus longue du paragraphe qui correspond au scherzino. J'ai fait un dernier smv du point d'orgue accentué de la fin. Mon deuxième paragraphe, imposé par le point de reprise, reprend la même division.

Voici le début de cette nouvelle - une musique verbale correspondant au scherzino décrit ci-dessus :

Le ballet des poussins dans leur coque

- Je ne sais pas danser moderne!
Encore moins comme un poussin!
On s'exerce aux entrechats une année entière pour finir en poussin titubant de gauche à droite!
C'est pas sérieux!
Enfin, on ne peut que tituber dans des costumes aussi mal conçus!
Ça nous barre les jambes!
Inconfortable, vous dites?!
- Toutes les ouvertures sont irritantes; on sue à s'y noyer, sans parler de l'ensemble tout à fait grotesque.
On se rapproche plus du dodo batailleur que du poussin, si vous voulez mon avis.
- Bon, si j'ai bien compris, on m'organise une petite fête.
On me tourne autour pendant des heures pour me faire sortir d'ici.
C'est qu'ils ont hâte de me voir de près, les amis.
Surtout l'aigle et le boucher.

Ils miment ma vie d'avance pour m'éviter des soucis.
 Ma mère couveuse me dore comme un soleil.
 On l'a couverte de plumes pour faire plus naturel.
 Moi, je fais comme si j'en savais que dalle et au moment où le
 ballet se termine, je brise ma coquille sous les
 applaudissements des spectateurs.
 C'est pas ce que j'appellerais un rôle de composition.

Composition de deux nouvelles - *Bydlo* et *Le Marché de Limoges*

Bydlo ou le chariot polonais

<https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=730>

Selon Michael Russ, la durée moyenne de ce tableau musical équivaldrait au temps que met le bruit du chariot à disparaître. Il est de forme ternaire et la coda finale « fragmente le thème ». J'ajouterais que sa symétrie rappelle celle de la superstructure de l'œuvre complète.

Son inspiration picturale, la toile mélancolique de Hartman, représentait un chariot tiré par deux bœufs. J'ai fait de cette image le métronome de ma trame narrative; elle porte aussi en elle-même mon sujet et mon thème : le prix de la guerre et l'expiation. Par ailleurs, l'atmosphère lourde, créée par la pédale développée, si caractéristique de ce tableau, devait absolument être reproduite. Or, j'avais besoin de beaucoup plus d'espace littéraire pour installer un climat équivalant à cette musique qui profitait d'un pouvoir de simultanéité partiellement accessible à la littérature acrobatique. J'ai donc décidé d'appuyer la marche du chariot à chaque demi-soupir qui laissait la place à la pédale; ce qui explique la répétition des phrases de longueur comparable s'attachant au chariot :

Pesamment, la rumeur des grandes roues de bois avançait.
 Quelque part là-bas un grincement coupable d'essieux
 rouillés s'accusait.
 Vide et tiré par deux taureaux aveugles, le chariot
 s'approchait.
 Le rythme régulier des roues, presque religieux, n'aurait

su les libérer de leur torpeur morale.
Deux taureaux dociles et aveugles apparurent tout en haut
d'une colline pelée.
Etc.

La division selon la forme ternaire se traduit comme suit :

A: Anastasia quitte son village et va jusqu'au chariot à
un point x .
B: La rencontre d'Anastasia et du chariot au point x .
A: Du point x , feu Anastasia refait le trajet en sens
inverse.

Toutes les indications de la partition concernant les
changements de rythme ou d'intensité sont évoquées
textuellement :

Pesante : Pesamment, la rumeur des grandes roues de bois
avançait.

Diminuendo : Triste scène qui décida les moribonds à
ralentir.

Con tutta forza : La pluie cessa rapidement et le chariot
vide tiré par deux taureaux aveugles
reprit le même pas lourd sur la
campagne écrasée.

Piano : Pour eux, les survivants, le chariot arriverait du
silence noir, sans prévenir.

Pianissimo : Froidement pesés par tous les regards, les
deux taureaux baissaient la tête tout en
ralentissant le pas.
Le chemin caillouteux imitait le crépitement
des flammes.

Diminuendo e ritardando : On libéra l'attelage immobile.

PPP (Pianississimo) : Le feu fondait le bois déjà.

Voici la nouvelle complète :

Pesamment, la rumeur des grandes roues de bois avançait.
Une jeune fille, le gris de l'œil crevé sous l'épaisse
paupière, s'arrachait à son village dévasté comme d'une bouche
gâtée.

Elle seule entendait le silence cassé sur la campagne.

L'idée d'abandon pressait son exode.

Quelque part là-bas un grincement coupable d'essieux rouillés
s'accusait.

Et la jeune fille arrachée écoutait sans vertige la réponse
d'obus et d'ossements jonchant la route qui l'appelait dans la
grisaille du jour.

Vide et tiré par deux taureaux aveugles, le chariot
s'approchait.

Mais au village, on ne l'entendait pas; là où la famine frappait
tout le monde sans exception, la peine avait rapidement cédé le
pas à la dégénérescence, à une sorte de démence.

Le rythme régulier des roues, presque religieux, n'aurait su les
libérer de leur torpeur morale.

Anastasia s'éloignait de ce village rongé par une radioactivité
d'après-guerre rangée dans l'immense attaché-case des crimes
contre l'humanité.

Deux taureaux dociles et aveugles apparurent tout en haut d'une
colline pelée.

Vieillards et bêtes avaient été mangés et on délégua les enfants
à forcer le hasard pour la suite des opérations de survie.

La pluie se brisait dans le vide regret du chariot.

Les enfants disposaient d'un poison qu'ils devaient mélanger à
la ration d'un adulte chaque fois qu'advenait le fond des
réserves de chair humaine.

Mais moins dociles qu'épouvantés, moins aveugles que désespérés,
ils finissaient par le boire eux-mêmes.

Anastasia, elle, préférerait la faim à ces homicides déguisés et
priaient que le sourd attelage la rejoigne au plus vite.

Au-dessus d'eux, un ciel navré assombrissait le bout d'horizon à

parcourir avant que leurs cœurs ne soient à distance de larmes.

Ennemis et alliés avaient unanimement sacrifié ces deux bêtes traînant péniblement le chariot dans une glaise gênante jusqu'à Anastasia.

Elle s'immobilisa et souleva lourdement ses paupières comme des écluses contre la pluie.

Plutôt que des taureaux, elle vit deux soldats aux visages absents.

Elle savait que son voyage devait s'achever là, avec eux.

Mais l'attelage des condamnés fit mine de l'ignorer et poursuivit son chemin.

Aucune parole ne fut échangée.

Anastasia s'extirpait difficilement de la succion de la boue.

À tel point que tous ses efforts se soldaient en un déséquilibre qui lui valait une chute.

Triste scène qui décida les moribonds à ralentir.

Elle hissa son genou puis bascula le reste du corps dans le chariot.

Plutôt que vide, y gisaient deux corps à moitié décharnés.

Elle s'étendit sans surprise auprès d'eux tandis que les bêtes accéléraient.

La jeune fille avait reconnu son père et sa mère en ces deux masses squelettiques.

Anastasia ferma définitivement les yeux sur ses parents revenus des camps comme promis.

La pluie cessa rapidement et le chariot vide tiré par deux taureaux aveugles reprit le même pas lourd sur la campagne écrasée.

La jeune fille n'entendait plus l'immense rumeur qui l'avait avalée et qui revenait sur ses pas à elle comme sur les traces d'un aboutissement et d'un commencement où conflueraient passé, présent et avenir d'une verminisation.

Et les roues de bois, et l'attelage de morts et de vivants

connaissaient déjà leur fin.

De même que cette noirceur tombante qui ne révélerait rien de plus que le jour.

Au milieu d'un paysage sans relief, si immuable, le chariot semblait immobile.

De temps à autre, des indigents venaient s'échouer contre lui et s'y entassaient, espérant accéder à quelque mort rédemptrice.

Jamais l'extrême fatigue des bêtes ne réduisait son rythme.

Mais une autre rumeur, plus sourde, naissait du village dont on distinguait les cheminées à la lueur des torches.

Pour eux, les survivants, le chariot arriverait du silence noir, sans prévenir.

Ils ne pouvaient entendre que leur faim hurlante en attendant que le dernier enfant, trop faible pour tenir une fiole dans sa main, se décide à donner ou à prendre le poison.

Aucune anxiété, aucune urgence n'étaient audibles.

Un genou dans la bouche, l'enfant dormait malgré lui.

Les grandes roues de bois pénétreraient son cauchemar.

Des hommes un peu frénétiques préparaient le feu qui ne leur serait probablement pas destiné.

La peur surprit l'attelage qui allait sous peu franchir les portes du village.

Aussitôt aperçu, le chariot fut pris d'assaut par les affamés qui espéraient Dieu seul sait quoi en l'escortant jusqu'à la place publique.

Froidement pesés par tous les regards, les deux taureaux baissaient la tête tout en ralentissant le pas.

Le chemin caillouteux imitait le crépitement des flammes.

On libéra l'attelage immobile.

La fosse commune avala le corps d'Anastasia.

Le feu fondait le bois déjà.

Les soldats seraient mangés.

Le marché de Limoges

<https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=1182>

Partant de la conviction que le langage humain est régi par des lois strictement musicales (Virchow, Gervinus), il [Moussorgski] considère que la tâche de l'art musical est la reproduction par les sons non seulement des nuances des sentiments, mais surtout des nuances du langage humain.

Sviridov, 1987, p.18

On le sait maintenant, Moussorgski a imaginé les conversations au marché pour composer ce tableau. C'est donc ici que culmine la volonté moussorgskienne de reproduire les sons du langage humain, car ce scherzo exécuté à une vitesse folle réussit parfaitement à nous faire entendre la rumeur bigarrée du marché.

Globalement, les principales caractéristiques à retenir de la lecture de cette partition (toujours dans la perspective d'une musique verbale) peuvent se résumer à la hauteur du registre, au rythme très rapide, aux multiples variations d'intensité et d'accentuation et, bien entendu, à la forme ternaire suivie d'une coda comme une résolution *généralisante*.

L'illustration de Hartman (inspiration picturale de ce tableau en musique) ayant été perdue, j'ai néanmoins conservé le scénario caricatural écrit par Moussorgski. Tous ses personnages et l'essentiel des propos y figurent.

Pour recréer l'animation du marché telle qu'entendue, ma nouvelle s'est presque exclusivement composée de dialogues. Toutefois, on ne peut faire une nouvelle d'une suite de phrases cancanières. Conséquemment, j'ai articulé la forme ternaire de la façon suivante :

A: Disputes et commérages en vrac.

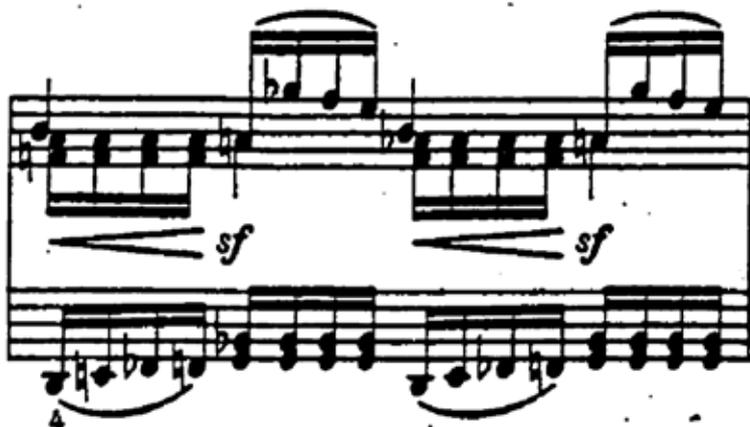
B: Puissanceout tente d'annoncer d'un même souffle la disparition de sa vache et comment il l'a retrouvée.

A: Disputes et commérages en vrac.

Dévoilement de la fin de l'histoire de Puissanceout.

Ce qui fait la réussite musicale de ce tableau, c'est l'imitation des échanges verbaux évoqués par le compositeur :

- des tirades indivisibles où j'ai essayé de reproduire le registre



« Pourquoi s'évertue-t-elle à s'envelopper de noir aussi amaigrie? Jamais elle n'y trouvera de parti. »



« Le pire est que sa fille placée, comme vous le savez, au couvent Mont Sainte-Sabine depuis deux mois s'échapperait (à l'insu de toutes) par le souterrain chaque nuit pour rejoindre ses trois amants dans un club de mauvaise fréquentation. »

- des répliques serrées et hargneuses :



Ici, j'ai distribué les répliques entre un homme et une femme selon la hauteur des doubles croches :

- « - Tu parles trop, Gervaise, lui reproche son époux.
- Humiliée!...
- Occupe-toi des oignons sous la toile.
- Tu cherches à m'humilier devant mes amies! »

Ou encore :



- « - Ah! quelle ignominie!
- Vous m'agacez!
- Une sombre histoire, en vérité...
- Vous jouez avec nos nerfs !
- Les *mots* me manquent pour...
- ... Assez perdu de temps! »

Avec une large coda dans un tout autre mode, Moussorgski semblait intervenir personnellement pour mettre fin à tout ce brouhaha et enchaîner avec le tableau suivant. J'ai donc joué ce rôle :

« Quoi? Unanimement horrifiés, le poivrot, le dentier et le malheureux tombent raide tandis que je baisse la lumière et tourne la page pour pénétrer les Catacombes. »

En guise de conclusion - deux promenades, une nouvelle

Promenade I (<https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c>)

D'abord un piano, dont les pâles contours contre la fenêtre de l'aube sont éclairés par la flamme d'une lampe besogneuse. Il va bientôt s'y éteindre avec la barre du jour et n'être plus qu'une banquise de bois laqué nuit-de-novembre-à-Saint-Pétersbourg.

Au-dessus du lutrin, le visage d'un homme qui n'a pas beaucoup dormi, qui guette les sons d'ailleurs un peu impatientement. Le jour naît, le jour est là; l'homme désespère d'entendre quelque chose arriver, quitte son piano et court ouvrir la fenêtre.

Une neige poudreuse fait irruption, les partitions volent et se couvrent d'étoiles dont nul ne connaît encore la portée sonore. Pris d'assaut par le vent froid, il se souvient de la mort de son ami, à qui il veut rendre hommage, et se dit qu'il est fâcheux que l'on ne puisse jamais créer à partir de sa propre mort.

Avant que la fatigue ne gagne sa mémoire, il referme la fenêtre et s'oblige à retourner travailler; aux grands maux, les grandes mesures!

L'homme agrippe les dernières portées par le vent ballotées et retombe avec elles sur la banquise fondante au souvenir d'une troïka, d'un enfant et d'une nounou.

De part et d'autre de la troïka s'élevaient des colonnes de neige s'étourdissant au bal hivernal, s'affalant lascives sur l'horizon indistinct.

Bien au chaud et comme un peu égaré par l'odeur mêlée des fourrures humides et de l'haleine alcoolisée d'Anna, l'enfant ne pensait pas à la mort.

Sa tête posée sur le ventre de sa nounou, il voyait au-delà du morceau de ciel auquel il avait droit et savourait les vocalises volutées du blizzard.

Il l'écoutait découper la campagne russe en une mosaïque d'images audibles plus réelles que ce qui pouvait être vu. Ainsi il savait au passage l'isba ronflante et les accords du gusli s'échappant de la cheminée, la faune d'hiver bravant une dernière fois le vent chassant, le soleil qui allait descendre derrière ces deux corbeaux perchés à la cime de sapins noirs. Et le regard obstiné d'Anna, aussi aveugle que peuvent l'être deux avelines mordues par le froid.

Un spectacle intemporel sans prix qui le réchauffait comme une berceuse mais ne cherchait pas à l'endormir.

C'est ce qu'inspirait au compositeur cet enfant qu'il avait été, ce petit Moussinka repoussant peurs et cauchemars en rêvant les sons.

Il ne savait pas encore que l'univers pouvait être nommé en musique et qu'elle deviendrait le sens de sa vie.

À l'époque, son cœur battait pour entendre les choses là, ou qui y avaient été, ou qui y seraient.

C'était la Réalité, plus belle que tout ce qui pouvait être inventé, c'était sa mère ou sa nounou.

Derrière les carreaux givrés, l'homme s'exaltait à l'idée des lieux bénis où son piano l'emportait déjà.

N'eût été de cette soif qui le tenaillait, il aurait voulu que la balade ne se termine jamais.

Cependant, l'homme eut peine à déglutir tant sa gorge s'était asséchée.

Il but donc sa première tasse de thé, puis sa seconde, au fond de laquelle il s'installa pour réfléchir.

Enfoui sous les feuilles de jasmin, espérant un hypothétique retour de l'enfance, quelques accords ambitieux mais détraqués lui parvenaient.

Gnomus (<https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=99>)

Pas le moindre gnome en vue.)

Pourtant le chasseur de gnomes ne se décourage jamais.

Sa quête est sa façon de vivre de génération en aliénation, bien que, précise-t-il, sa lucidité n'en soit pas altérée.

Nul n'en a jamais vu.

Chaque matin, toutes ses facultés sont lâchées dans la tourmente de son obsession.

Bien que la survie du gnome et de son habitat soit menacée par la communauté des êtres soporifiquement doués d'imagination que nous sommes, point de repos pour le chasseur consciencieux.

Sauf, peut-être, lorsqu'il se sent fatigué.

Par temps clair ou angoissé, qu'il pleuve ou qu'il chante, le chasseur descend au marais.

Puis il va à travers ville, arpentant ruelles et musées, mysticisme contemporain et rumeurs d'Histoire.

Il inspecte les oubliettes.

Revenant par la banlieue anonyme, évite vivants et morts sans distinction.

Une fois repu d'images et d'idées, il crée son plan.

Mais il se garde toujours de ne rien précipiter.

Rien ne sert de courir...

Du reste, il traque seulement les nuits d'étoiles et d'alcool.

Un bon chasseur dort peu, boit trop, ne vit que pour sa proie.

Exceptionnellement, le sujet de notre étude nous a semblé dissipé.

Le gnome raffolant de sons et de couleurs, il l'appâte avec des mots, de longues et de courtes phrases, des tirades sans point ni virgule.

Il les lie de rares et rances néologismes qui flatteront son audition.

Mais il existe un profond décalage entre ce qui se fait entendre et ce qu'il entend ou ce qu'il reproduit.

Comment s'y retrouver?

Le corps de sa proie serait une espèce de carte vibratoire où les sons se répercutent aux endroits déterminés par leurs qualités.

Il n'a pas d'ouïe à proprement parler.

Ainsi, les feuilles mortes piétinées peuvent stimuler ses papilles et lui donner l'illusion que le soleil ne se couchera jamais s'il mordille un peu de gomme de pin.

Inutile de s'étendre...

Le chasseur se voit complètement dérouté par ce genre de réactions aux stimuli sonores aussi arbitraires qu'imprévisibles.

Il aurait bien voulu recourir au cri de la femelle, mais le gnome, asexué, se reproduit seul entre l'arbre et l'écorce. Le choix de l'essence relève encore du mystère.

Toutefois l'Ordre des chasseurs de gnomes a su répertorier nombre de phénomènes et d'attitudes prouvant hors de doute la gestation gnomatique parasitaire.

Certains indices d'incongruité comportementale végétale n'échappent pas à l'œil du spécialiste.

Quand le séquoia garde son enveloppe de mousse bien verte tout l'hiver ou que le peuplier se cambre dans le sens opposé au vent, on peut croire qu'ils mettront bas à la fin du cycle.

Mais ils préfèrent immobiliser le gnome plus longtemps en leur sein plutôt que de le livrer aux chasseurs.

Et ces chasseurs ne sont pas les rois du camouflage.

En général, ils se cognent aux troncs d'arbres absorbés à gratter du papier.

Ils se veulent un air sérieux et maintes fois on les surprend à se parler tout seul.

Cette particularité rend le gnome nerveux et difficile à retenir.

Il ressent un besoin impératif de se manifester.

C'est précisément à cet instant que le chasseur en profite pour s'éloigner.

Car le gnome n'a d'autre valeur que celle de sa poursuite.

Le malheur s'abat sur le chasseur en lui offrant l'objet de sa quête et non en le lui refusant.

Qu'enfer, effectivement?

Pas question de le manger!

on ignore tout de sa digestibilité.

Non, vraiment. Mieux vaut chercher toute sa vie, on risque moins de s'empoisonner l'existence.

Mais ce soir, à 22h10, nous fûmes témoins de ce qui pourrait bien être la fin d'une dynastie.

Le chasseur, sans qui ce reportage n'aurait pas été possible, ne pouvait plus résister à l'envie définitive d'en capturer un.

Il s'assit droit devant le peuplier qui allait mettre bas et ne bougea plus.

Que sa main qui écrivait automatiquement.

Sa peur avait déjà disparu quand l'écorce de l'arbre se dilata.

Dès qu'il sortit la tête, il se reconnut; le gnome lui ressemblait trait pour trait.

Comme quoi les pièges que l'on tend à soi-même sont certainement les plus aveuglants.

Promenade 4 (<https://youtu.be/kxg2R0Pqb3c?t=887>)⁽⁶⁾

« ... sur mon frère aussi.

Mais, mon Dieu, ne veillez pas sur ma nounou qui est TRÈS MÉCHANTE.

Il fait trop noir; je n'entends rien.

C'est le chat; c'est pas moi qui l'ai cassé. »

Au fond, la punition ne l'étonnait guère.

Seulement, il aurait préféré ne pas entendre la clef dans la serrure.

Sans piano ni fenêtre, il avait réfléchi au bruit :

« L'amplitude de la surprise qui le suit dépend de la réverbération du son. »

Il va sans dire...

Un coup sec du bec;

Le craquement de la coquille;

Et la cathédrale se pulvérise...

Après l'obtention de sa maîtrise en littérature, dans une galaxie lointaine, Claudine Vézina devient accompagnante professionnelle : elle accompagne les adolescents dans leur temps libre grâce à ses romans; elle accompagne des étudiants dans leurs dissertations et leurs oraux; elle accompagne à la naissance des femmes et des couples; elle accompagne parfois ses textes de musique et vice versa.

Notes

(1) Sous-titre, hyperliens à la musique, sélection et arrangement des extraits par Anatoly Orlovsky, à partir du mémoire de maîtrise (Vézina, 1996). Avec l'approbation et l'actualisation de l'auteur.

(2) Évidemment, Brown ne fut pas le premier à percevoir la dynamique liant ces deux formes d'art. Dès l'Antiquité, ces associations existaient.

(3) Expression empruntée à Claudon, F., cité dans Piette, I. 1987.

« Littérature et Musique / Contribution à une orientation théorique : 1970-1985 ». Namur: Presses universitaires de Namur, p. 89: « [L'] acte poétique consiste à visualiser l'ouïe. »

(4) « La pièce de Moussorgsky est grotesque, avec une touche de tragédie – un exemple convaincant de l'humanisation d'un prototype ridicule. » (trad. Anatoly Orlovsky, ici et ci-dessous)

(5) « Pour chaque petite illustration de Hartman, Musorgsky [sic] le compositeur d'opéras et de mélodies invente une petite histoire. Musorgsky préfère se concentrer sur quelque chose ou quelqu'un représenté dans le tableau plutôt que d'envisager l'œuvre d'art au complet, telle quelle. Dans *Gnomus* il s'intéresse plus au gnome trébuchant qu'au casse-noisette, dans *Baba-Yaga* les sorcières l'attirent plus que les horloges [...] et dans *Limoges*, Musorgsky a même commencé à noter au crayon les propos de différents personnages qui se disputent au marché. Il peut ainsi exploiter tout le potentiel narratif des croquis et dessins de Hartman. »

(6) Tout le contenu musical en ligne identifié par les hyperliens dans ce texte a été consulté le 1er avril 2018.

Références

- Afanassiev. 1978. « Contes russes ». Paris: Maisonneuve et Larose.
- Brown, C. S. 1948. « Music and Literature. A comparison of the Arts ». Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Brown, C. S. 1953. « Tones into Words. Musical Compositions as Subjects of Poetry ». Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Brown, C. S. 1970. « The Relations between Music and Literature as a Field of Study », *Comparative Literature*, 22(2) : 97-107.
- Celis, Raphaël. 1982. « Introduction », dans: Celis, R. (Dir.), *Littérature et Musique*. Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.
- Claudon, Francis. 1977. « L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal », Thèse Lettres, Paris (Reprod. Lille, 1979).
- Cupers, J.-L. 1979. « Études comparatives : les approches musico-littéraires. Essai de réflexion méthodologique », dans: Vermeylen, A. (Dir.), *La littérature et les autres arts*, pp. 63-103. Paris: Les Belles Lettres (Publications de l'Institut de Littérature de l'U.C.L., Fasc. 4).
- Cupers, J.-L. 1979. « De la sélection des objets musico-littéraires : Aldous Huxley critique musical », dans: Actes du IXe Congrès de

l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC), vol.3, pp.73-280. Innsbruck: Inst. Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.

Cupers, J.-L. 1982. « *Approches musicales de Charles Dickens. Études comparatives et comparatisme musico-littéraire* », dans: Celis, R. (Dir.), *Littérature et Musique*, pp. 15-56. Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.

Cupers, J.-L. 1985. « *Aldous Huxley et la musique. À la manière de Jean-Sébastien* ». Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.

Frankenstein, Alfred. 1939. « *Victor Hartman and Modeste Musorgsky* », *Musical Quarterly* 69(3) (juillet) : 268-291.

Frankenstein, Alfred. 1949. « *Pictures at an exhibition* », *Musical America* 69(3) (février) : 21.

Piette, I. 1987. « *Littérature et Musique / Contribution à une orientation théorique : 1970-1985* ». Namur: Presses universitaires de Namur.

Ruwet, N. 1972. « *Langage, musique, poésie* ». Paris: Éditions du Seuil (coll. Poétique).

Scher, St.P. 1982. « *Literature and Music* », dans: Barricelli et Gibaldi (Dir.), *Interrelations of Literature*, pp. 225-250. New York: The Modern Language Association of America.

Russ, Michael. 1991. « *Musorgsky. Pictures at an exhibition* ». Cambridge: Cambridge University Press.

Sviridov, Guéorgui, D. Sanadzé (trad.), V. Bloch (éd. scientifique). 1987. « *Modeste Moussorgski et le drame musical russe* ». Moscou: Radouga.

Vézina, Claudine. 1996. *Tableaux d'une surexposition. Mémoire de maîtrise*. Québec: Université Laval, Faculté des lettres. En ligne:

<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp05/mq25756.pdf>

(Page consultée le 13 mars 2018).

SECTION II
Documents

Un instantané fulgurant. Nadar, ou l'objectivité voyageuse

Par Régis Coursin

Quand le bruit se répandit que deux inventeurs venaient de réussir à fixer sur des plaques argentées toute image présentée devant elles, ce fut une universelle satisfaction dont nous ne saurions nous faire aujourd'hui l'idée, accoutumés que nous sommes depuis nombre d'années à la photographie et blasés par sa vulgarisation.

Nadar. 1899. *Quand j'étais photographe*.
Paris : Ernest Flammarion.

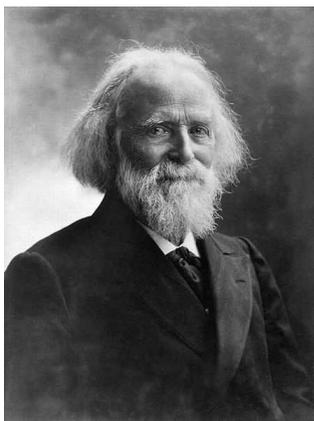
Nous allons tâcher ici de remonter le temps. Sans prétention aucune, j'aimerais ici nous entraîner dans un voyage au long cours, au cœur de la modernité qui parcourt le XIXe siècle européen. Pour cela, nous prendrons un de ses acteurs pour viatique, le multicolore et éclectique Félix Tournachon alias Nadar (1820-1910). Nous tâcherons de voir à travers lui la refonte en train de se faire du rapport de l'homme vis-à-vis de lui-même, de ses semblables, de son environnement et du transcendant, au fondement de l'identité moderne à venir. Mon intention est de reconstruire la vie et la vision d'un homme afin de mieux penser son époque, de la même manière que Sartre le faisait en prenant Gustave Flaubert pour figure. Car « un homme, disait-il, n'est jamais un individu; il vaudrait mieux l'appeler un universel singulier : totalisé et, par là même, universalisé par son époque, il la retotalise en se reproduisant en elle comme singularité » (Sartre 1998, 7). Pourquoi Nadar est-il donc en lui-même l'image de son temps et en quoi sa vision traduit-elle la transition qui est en jeu?

113 rue Saint-Lazare – place du Champ-de-Mars – 35 boulevard des Capucines : l'artiste en daguerréotype – le photographe aérostatique – le professionnel de la photographie

Né dans une famille d'imprimeurs, Félix Tournachon aspire à courir la carrière de journaliste. Il fonde les revues le Livre d'or et la Revue comique, puis dessine des caricatures qu'il publie dans le Journal pour rire. Il présente en 1853 sa première grande lithographie de personnages célèbres : c'est avec elle que Nadar est né (Buignet 2001, 441). Un an plus tard, il ouvre son atelier de portrait photographique, 113 rue Saint-Lazare. Nadar est alors très proche d'une démarche picturale, jouant avec la lumière et la silhouette pour restituer au plus près la vérité de ses sujets. En 1857, Nadar écrit :

La théorie photographique s'apprend en une heure; les premières notions de pratique, en une journée. Ce qui ne s'apprend pas, [...] c'est le sentiment de la lumière – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire. Ce qui s'apprend beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux.

Nadar 1857



Élisée Reclus, par Nadar (autour de 1900)

Versé dans les innovations, Nadar se jette en 1858 dans l'aventure du ballon dirigeable, et se fait construire un modèle, qu'il appelle « Le Géant ».



Le « Géant », place du Champ-de-Mars, 1863

Fort de son succès, Nadar est contraint de se trouver un atelier plus grand et déménage au 35, boulevard des Capucines. Il lui faudra près d'une

trentaine d'employés pour le faire fonctionner. Nadar l'artiste devient un professionnel. Il vend des cartes de visites, des brochures et des livrets thématiques. Il aura même sa place dans plusieurs Expositions universelles, dont celle de Paris en 1900.

Ce qui est intéressant avec Nadar, c'est comment il participe à la production de son temps et à la logique moderne de réflexion qui le parcourt. Il ne veut pas réfléchir son temps en prenant en photo Baudelaire, Bernhardt, Mallarmé, Daudet ou Vallès, il veut réfléchir la vérité des êtres pensés par son temps. Ses œuvres sont la représentation projective de la vérité vers laquelle il tend. Le philosophe penseur de la modernité qu'est Gadamer interpréterait cette posture prise par Nadar comme posture transitionnelle témoin du passage de la « visée de sens » à la « visée de vérité » (Grondin 1999, 91). Du 113, rue Saint-Lazare au 35, boulevard des Capucines, le Nadar caricaturiste et portraitiste a troqué l'« impression » pour l'« expression » du Nadar photographe. Ses œuvres vont tendre de plus en plus vers le modèle de l'« instantané fulgurant », et les clichés de ses silhouettes révéler leur ressemblance dans la fixation.

La logique de réflexivité prend toute son ampleur dans les aventures du « Géant ». En 1858, il parvient à associer ses deux passions que sont la photographie et l'aéronautique en réalisant la première photographie aérienne à 80 mètres d'altitude, non sans mal. De là-haut, c'est un Nadar contradictoire qui apparaît. Il nous dit d'abord être libéré de toutes contraintes, autant sociales, physiques que mentales : « Libre, calme, comme aspiré par les immensités silencieuses de l'espace hospitalier, bienfaisant, où nulle force humaine, nulle puissance de mal ne peut l'atteindre, il semble que l'homme se sente là vivre réellement pour la première fois » (Nadar 1899, 76).



Portrait de Nadar, dans son ballon (date inconnue)

Mais cette transcendance de l'expérience ascensionnelle vécue par Nadar est occultée par le commerce qu'il en fera pour les clients et les curieux qui viendront le voir dans son atelier boulevard des Capucines ou à la place du Champ-de-Mars. L'expérience à prix fixe nous montre une silhouette et un paysage qui perd tendanciellement de son unicité et de sa lueur pour l'apparition reproductible et standardisée. L'expérience qu'il propose et qu'il vend n'est pas une expérience d'irréalité dans laquelle les passagers s'abandonneraient pour un temps. Aucune séparation n'est à observer avec la réalité. C'est plutôt l'espace de rencontre entre deux pôles, le conscient et l'inconscient, le matériel et le spirituel. Cette distanciation artificielle que nous relaye Nadar traduit en fait un retour au monde, et le voyage qu'il propose un ancrage, le chaînon manquant de son temps. Cette distanciation se fait décentration de soi vis-à-vis de son monde afin de disposer d'une meilleure conscientisation de l'être humain sur son monde. Mais elle est aussi réenchantement (ou du moins éclat, tentative) d'une société qui perd pied et qui tente de prendre un second souffle à travers ses fantasmagories qu'elle réactualise à la dérobée (Benjamin 1991). Cette distanciation nous permet également à nous, observateurs, de

voir la réalité de Nadar comme étant à proprement parler liminale, ni entièrement unique ni tout à fait reproductible, ni tout à fait symbolique ni entièrement pragmatique, ni imaginaire ni rationnelle. Cette réalité est ambivalente, elle est le moment où se percole le déjà-plus et le pas-encore, dans laquelle Walter Benjamin voyait une « image fulgurante », « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 2000, 311). La photographie aérostatique ou le « Géant » sont des seuils de la modernité au même titre que les passages parisiens, les halls d'exposition ou les panoramas, « les résidus d'un monde de rêve » (Benjamin 2009, 46). L'expérience ascensionnelle était offerte à prix modique, accueillant simultanément l'ouvrier et le banquier, tout comme ses ateliers accueillait des clients « de n'importe quel étiage social » (Nadar 1899, 131). Nadar se rappelait lui-même de la réaction troublée de Balzac face à la photographie, et de son mal à l'aise obsessionnel dont il lui fit part plus d'une fois :

chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer, — c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose, — chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là pour le dit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive.

Nadar 1899, 6

Faut-il peut-être voir tout cela respectivement comme rêve d'unité sociale retrouvée, de sensations de nouveau partagées et rêve de la présence du merveilleux. Mais la massification de l'expérience et sa fugacité font d'elle une expérience étymologiquement fictive, car elle est ce qui fabrique, se substitue et représente la réalité. Et cette réalité produite par Nadar marque un renouveau du transcendant. L'altitude qui s'y rapporte, « comme le laps des temps écoulés, [...] réduit toutes choses à leurs proportions relatives, à la Vérité » (Nadar 1899, 76). Les

limites qu'il repousse se gagnent par le détachement, qui est égal au mystère plus le flegme. Toute expédition a sa fin, et pour les clients de Nadar, cette chute, c'est le réel. Benjamin dira aussi que c'est celle de l'aura. Cette perte, on la voit quand Nadar emménagea au 35, boulevard des Capucines, lorsque les formes photographiques n'avaient plus grand chose à voir avec l'art. Le « Géant » et son appareil photographique sont les « instantanés » témoins du passage d'une représentation objective de l'absolu en une autre « vraie », reproductible, finie, étale, où photographie et photographié coïncident sans reste et sans biais, où la prise devance l'emprise et se fixe dans la marchandise.

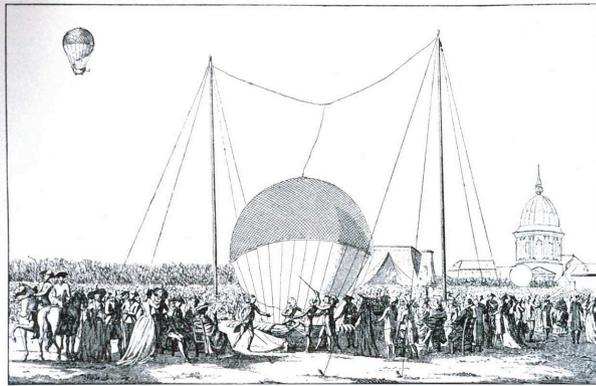
L'appel d'air du sensationnel : du réalisme merveilleux au réalisme scientifique

Les innovations techniques ont la particularité de réveiller le merveilleux qui sommeille dans l'inconscient collectif. La découverte des gaz invisibles à la fin XVIIIe siècle, le même qui va porter le ballon de Nadar dans la seconde moitié du XIXe siècle, n'est pas en reste. La nouvelle du premier vol humain réalisé par Pilâtre de Rozier le 15 octobre 1783 va susciter un élan d'enthousiasme général : « Les femmes portent des « chapeaux de ballon », les enfants mangent des « dragées au ballon », les poètes composent d'innombrables odes aux vols en ballon, les ingénieurs écrivent une multitude de traités sur la construction et la direction des ballons dans l'espoir d'obtenir l'un des prix décernés par l'Académie des Sciences » (Darnton 1984, 31). Le 31 janvier 1784, le Journal de Bruxelles rapporte l'excitation produite par l'un de ces vols :

Il est impossible de rendre ce moment; les femmes en pleurs, tout le peuple levant les mains au ciel et gardant un silence profond; les voyageurs, le corps en dehors de la galerie, saluant et poussant des cris de joie. On les suit des yeux, on les appelle comme s'ils pouvaient entendre, et au sentiment d'effroi succède celui de l'admiration; on ne disait autre chose, sinon, « Grand Dieu que c'est beau » : grande musique militaire se faisait entendre, des boîtes annonçaient leur gloire [...].

cité dans Darnton 1984, 31-32

La même excitation parcourut les foules outre-Atlantique, lorsque Jean-Pierre Blanchard s'élança de la cour de la prison de la rue Walnut le 8 janvier 1793. Le tout-Philadelphie, du simple badaud au président des États-Unis, regardait avec admiration le Français prendre son envol : « C'était effectivement un spectacle aussi magnifique qu'il était nouveau pour nous, de voir cet aéronaute intrépide s'élever majestueusement de la terre » (Washington, cité dans Furstenberg 2014, 24).



L'envol de Pilatre de Rozier, le 21 novembre 1783

Le dépassement des limites de l'humain, sa capacité à exploiter les forces de la nature inspire une exaltation quasi-religieuse. L'essor des premières montgolfières présente un caractère spectaculaire et hautement déstabilisant : « elles donnent le sentiment au public d'une remise en cause des hiérarchies traditionnelles entre le haut et le bas, le physique et le moral, l'individuel et le collectif » (Delon 2008, 36).

Rappelons-nous la réaction de Balzac face au procédé photographique, voyant en lui la possible menace d'une captation des couches spectrales de l'homme, ce mystère qui pour l'Église « sentait en diable le sortilège et puait le fagot » (Nadar 1899, 4). Ce procédé, qui était pour Nadar la découverte « la plus extraordinaire dans la pléiade des inventions qui font déjà de notre siècle interminé le plus grand des siècles scientifiques » (Nadar 1899, 2), n'empêchait pas d'exprimer une sensibilité particulière des gens et de son temps, que le romancier haïtien Jacques Stephen

Alexis assimilait au « réalisme merveilleux ». Ce merveilleux renvoyait à « l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme » (Alexis, 1956, 267). Elle était de surcroît la « légataire d'un héritage de réactions de comportements et d'habitus antérieurs », un des derniers sursauts d'un passé en sursis. Le merveilleux se retrouvait dans l'expérience aérostatique, seule capable de lui donner « le spasme de l'ineffable transport », dégageant « l'âme de la matière qui s'oublie comme si elle ne s'existait plus, volatilisée elle-même en essence plus pure » (Nadar 1899, 76). Le réalisme quant à lui se révélait dans le prix du billet, dans « l'invitation à l'objectif [...] plus que formelle », dans les publicités invitant à se faire photographier et à faire l'expérience d'un voyage dans un ballon « libre et dirigeable », « sans danger, sans fatigue, sans dépense », comme celles du « Cinéorama ». La photographie et le ballon étaient à la fois un résidu de l'amour du merveilleux et la marque de l'excellence d'un siècle en matière scientifique, un condensé dialectique de passions superstitieuses et de raison triomphante.

Ces innovations préfiguraient également le retournement et la passation de la contrainte de la nature à l'homme. Ce passage est celui de l'« universelle stupéfaction » aux usages particuliers de contrôle efficace des pathologies en tout genre. Pathologies territoriales d'abord. Nadar avait eu l'idée d'introduire la photographie aérostatique dans le champ de la stratégie militaire et du cadastrage administratif, rentabilisant ainsi le brevet déposé en 1858 : cartographe pour mieux fixer. Nous entrons là de plain pied dans le contrôle des mouvements. Pathologies médicales ensuite. Nadar avait lui-même été un précurseur en matière d'imagerie médicale, lui qui a réalisé dans les années 1860 une série de photos d'un hermaphrodite, commandée par un médecin, probablement Armand Trousseau (Schultheiss et al. 2006, 355). Ces photos glaçantes, dépourvues de toute empathie, annoncent les débuts du réalisme scientifique et du contrôle somatique.



Photo d'un hermaphrodite, par Nadar (autour de 1859)

Pathologies sociales enfin. C'est en 1874 que la Police de Paris fonde un « service photographique » afin de procéder au signalement des prévenus, des criminels, des vagabonds, etc. Le premier en date remonte à 1855, suite à la tentative d'assassinat de l'empereur Napoléon III par le révolutionnaire Antonio Pianori. La Police, doutant de son identité — il utilisait de faux passeports — utilise la photo de son frère afin de procéder à des vérifications dans la famille Pianori, en France et en Italie (Berlière et Fournié 2011, 16). Le contrôle d'identité était né, et avec lui la physiologie. Il était devenu nécessaire de procéder à la reconnaissance visuelle de l'inquiétant. Nous avons désormais affaire à l'identification définie, reproductible et diffusable, et non plus figurative et symbolique, fondée sur la parole et le serment des témoins.

Conclusion

Nadar est l'émissaire de son temps : son regard témoigne de la volonté de capter une réalité vécue et de se l'imposer comme vérité positive. Nadar est un révélateur du monde par lui-même, cet être qui se positionne hors du monde en tant que sujet du monde objectivé. Dans ce sens, Nadar est double. Il contribue à une re-présentation : Nadar est neutre, ou plutôt, il est l'instrument de dévoilement du réel par lui-même, à

travers l'association conceptuelle regard-réflexion-représentation-objectivité-vérité. Mais Nadar permet également une représentation, puisqu'il donne une image normée du réel. Dans ce sens, il doit être vu comme un instrument du réel tel qu'il veut apparaître, normativement parlant (Bourdieu 1965). En résumé : acteur et producteur d'une nouvelle forme de captation, il est également et simultanément celui qui réactive les fantasmagories temporelles et spatiales via la photographie et le « Géant ». Finalement, Nadar est multidimensionnel, mais dans sa multiplicité, il se réduit à son monde et à sa modernité : Nadar journaliste, Nadar caricaturiste, Nadar photographe, Nadar aéronaute, Nadar patriote, Nadar industriel, Nadar opérateur, Nadar dompteur, Nadar farceur, mais Nadar prisonnier.

Régis Coursin est chercheur postdoctoral au Réseau d'études des dynamiques transnationales et de l'action collective (REDTAC), une unité du Centre d'études et de recherches internationales de l'Université de Montréal (CERIUM).

Références

- Alexis, Jacques Stephen. 1956. « Du Réalisme Merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine* 3(8-9-10) : 245-271.
- Benjamin, Walter. 1991. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *W. Benjamin, Écrits français*, pp. 158-220. Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter. 2000. « Petite histoire de la photographie », dans *W. Benjamin, Œuvres II*, pp. 295-321. Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter. 2009. *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Traduit par J. Lacoste. Paris : Cerf.
- Berlière, Jean-Marc et Pierre Fournié. 2011. « Autour de la photographie par la contrainte », dans *J.-M. Berlière et P. Fournié, Fichés. Photographie et identification, 1850-1960*. Paris : Perrin.
- Bourdieu, Pierre. 1965. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Buignet, Christine. 2001. « Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, dit) », dans *M. Guillemont (ed.), Dictionnaire mondial de la photographie*, pp. 441-443. Paris : Larousse.
- Darnton, Robert. 1984. *La fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution*. Paris : Librairie académique Perrin.
- Furstenberg, François. 2014. *When the United States Spoke French. Five Refugees Who Shaped a Nation*. New York : The Penguin Press.
- Grondin, Jean. 1999. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris : Éditions du Cerf.
- Delon, Michel. 2008. *Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières*. Rimouski : Tangence Editeur.
- Nadar. 1857. « Profession de foi », dans *La Tribune judiciaire*, cité dans *Petters, Benoît. 1994. Les Métamorphoses de Nadar*. Aubry-sur-Semois : Marot.
- Nadar. 1899. *Quand j'étais photographe*. Paris : Ernest Flammarion.
- Sartre, Jean-Paul. 1988. *L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris : Gallimard.
- Schultheiss, Dirk, Herrmann, Thomas et Udo Jonas. 2006. « Early Photo-Illustration of a Hermaphrodite by the French Photographer and Artist Nadar in 1860 », *The Journal of Sexual Medicine* 3(2) : 355-360.

Le droit, les droits et la démocratie : quelle résonance dans les régimes chinois et cubain?

Par Laurence Guénette

Le présent texte est la synthèse d'un travail de recherche plus large que j'ai eu le plaisir de réaliser récemment dans le cadre d'un séminaire de maîtrise de Droit et Société sur le droit chinois à l'UQAM. Le cas chinois a rapidement suscité mon intérêt, tout en coïncidant sur le plan personnel à mon premier contact direct avec Cuba, enrichi de conversations socio-politiques des plus stimulantes. Un constat m'a vite agacée : les lacunes et violations de droits humains observées dans ces pays sont, la plupart du temps, directement associées à la nature de leur régime politique et économique (autoritaire et marxiste, en principe). Inversement, les problématiques de droits humains du Guatemala, du Honduras ou des États-Unis, pour prendre des exemples qui me sont familiers, ne sont jamais condamnées comme corollaires des systèmes démocratiques et capitalistes par la communauté internationale ou les ONG. Bien entendu, la démocratie, l'État de droit (et la constitution) et le respect des droits humains forment un paquet de « valeurs politiques » qui constitue indéniablement le paradigme dominant dans le monde d'aujourd'hui. Le capitalisme également...

Ce « deux poids deux mesures » m'a donné envie d'investiguer la façon dont les régimes cubain et chinois accueillent ces valeurs politiques désormais incontournables. Dans ce XXI^e siècle qui, pour l'instant, consacre la domination du modèle de démocratie libérale capitaliste, Cuba et la Chine se retrouvent dans une posture défensive qui détermine en grande partie leurs réponses et leurs réactions. Pression internationale et mondialisation obligent, les deux régimes intègrent progressivement ces concepts à leur discours officiel et par des réformes juridiques, pendant qu'une partie de leurs mouvements sociaux internes brandit également ce lexique comme une revendication majeure dans leur quête

de droits et libertés. Néanmoins, les régimes font preuve d'importantes résistances face à ces termes, qu'ils interprètent souvent de façon à les harmoniser à leur projet politique fondateur qui ne confère pas le même sens aux concepts de démocratie, d'État de droit et de droits humains.

Sans vouloir dédouaner les régimes pour la répression violente qu'y subissent des opposant-e-s, les pages suivantes proposent des informations contextualisées sur la réception méfiante des valeurs politiques libérales par Cuba et la Chine, et sur leurs réactions devant les mouvements sociaux internes qui les défient, pour enfin proposer des réflexions liées aux causes de la réticence que démontrent les deux régimes.

La République populaire de Chine

Lorsque le Parti communiste chinois (PCC) prit le pouvoir en 1949, il comptait près de 5 millions de membres enthousiasmés par le projet d'une société plus juste. Ce projet était nourri par la théorie marxiste et par l'URSS qui devint en quelque sorte le « professeur » du socialisme pour la Chine, tant en matière économique que politique. Le projet révolutionnaire fut également développé dans une volonté de se débarrasser du colonialisme et de regagner l'indépendance du peuple chinois. Pour Mao Zedong, la révolution chinoise devait s'accomplir en deux phases : d'abord transformer la société coloniale et « semi-féodale » en société indépendante et démocratique, puis édifier le socialisme. La gestion de la production devait revenir à l'État plutôt qu'à l'entreprise privée, et les moyens de production devaient cesser d'être concentrés entre les mains d'une classe riche, afin de mettre en place la dictature du prolétariat. Celle-ci est perçue comme infiniment plus démocratique que la dictature d'une minorité bourgeoise rendue possible par les révolutions libérales.

La constitution chinoise reflète les fondements idéologiques de la révolution : elle se félicite d'avoir instauré la dictature du prolétariat, d'avoir réussi la transformation socialiste en ce qui a trait à la propriété des moyens de production et d'avoir mis fin au système permettant l'exploitation de l'homme par l'homme. Également, le régime insiste

sur la légitimité que lui confère le mandat révolutionnaire accordé par le peuple, et même la responsabilité de protéger la dictature du prolétariat contre les éléments contre-révolutionnaires.

Une conception marxiste des droits s'est rapidement développée, conférant plus d'importance aux droits collectifs qu'aux droits individuels, les premiers ayant préséance dans la prescription marxiste du projet social. Tout de même, la lecture de la constitution offre l'image d'un régime garantissant de nombreux droits, notamment le droit de vote, la liberté d'expression et de culte, la protection contre les fausses accusations, et même le droit explicite d'émettre des suggestions ou des critiques destinées aux organes de l'État. Par contre, l'article 51 prévient que les citoyen-ne-s ne peuvent exercer leurs droits et libertés que dans la mesure où ils ne contreviennent pas aux intérêts de l'État ou de la collectivité, ce qui octroie bien sûr une vaste marge d'interprétation au bénéfice du régime en place. Dès le début du régime, le Parti remplit cette fonction répressive pour protéger la dictature du prolétariat récemment instaurée. Mao écrivait en 1957 que l'« État a pour régime la dictature démocratique populaire dirigée par la classe ouvrière [...]. Quelles sont les fonctions de cette dictature? Sa première fonction est d'exercer sa répression à l'intérieur du pays, sur les classes et les éléments réactionnaires [...] » (Mao 1967, p.27). La constitution chinoise dès son tout premier article avertit de « l'interdiction de toute perturbation du système socialiste par des individus ou par des organisations ».

C'est pourtant également la constitution actuelle, celle de 1982, modifiée à plusieurs reprises depuis, qui ouvre la voie à de multiples réformes. Le reste du corpus juridique a donc également connu une évolution fulgurante. En 2011, le PCC faisait état de plus de 240 lois promulguées, ainsi que de plus de 700 régulations administratives et 8600 régulations locales depuis la révolution. Les premières réformes juridiques se concentraient sur le renforcement du contrôle social via le droit criminel, puis survinrent des réformes juridiques concernant l'économie, entreprises dans la foulée de la transition vers ce qui est dorénavant qualifié par le régime d'une « économie socialiste de marché ».

En 1998, le PCC promet d'instaurer un « socialist country with the rule of law ». La « démocratie politique socialiste » devait être développée pour intégrer simultanément le leadership du PCC, le peuple dans son rôle de maître de l'État et la gouvernance du pays par le droit. En 2011, la Chine promettait de poursuivre ses efforts dans le sens de la construction d'un État de droit socialiste et d'un socialisme aux caractéristiques chinoises dans le XXI^e siècle. Mais selon Amnistie Internationale, l'instauration de l'État de droit en Chine est encore largement hypothéquée par les « ingérences du pouvoir politique dans le cours de la justice ».

Il faut dire que les événements tragiques de la place Tiananmen en 1989 ont attiré l'attention de la communauté internationale sur les enjeux des droits humains en Chine. Dès lors, dans la foulée de son ouverture économique, il devint difficile et peu souhaitable pour la Chine d'éviter la question, de même qu'inévitable de formuler certaines réponses. En 1991, le régime présente une sorte d'adaptation lexicale, alors que le texte insiste sur les « droits de subsistance », et évoque les « droits humains chinois ». Il en profite pour réitérer ses positions idéologiques et politiques, blâmant l'impérialisme, le féodalisme et le capitalisme pour les violations de droits humains dont ont souffert les Chinois-e-s pendant longtemps. À son tour, la Déclaration de Bangkok en 1993 manifeste la préoccupation de la Chine et de plusieurs autres pays asiatiques face au régime international de protection des droits humains qui « met l'accent sur une seule catégorie de droits à l'heure d'établir des mécanismes de protection » et rappelle que la pauvreté est un obstacle sérieux à l'exercice de tous les droits.

La Chine a beau parler de droits de subsistance, à cet égard la différence avec ce que le régime cubain est arrivé à mettre en place est flagrante. Plusieurs problématiques spécifiques sont gravement préoccupantes : la peine de mort, la torture et les mauvais traitements en détention, la rééducation par le travail et les camps laogai, le Tibet, la répression des Falungong, etc. Les services essentiels sont loin d'être accessibles à l'ensemble de la population et l'écart entre riches et pauvres s'accroît malgré la croissance économique fulgurante. Le régime de Castro pose d'ailleurs un regard critique sur les graves lacunes en termes de droits de subsistance que le régime chinois ne garantit pas à sa population,

en plus de sa supposée économie socialiste de marché mise en place depuis plus de vingt ans. D'ailleurs, Hu Jintao reconnaissait en 2007 que « pour la supervision idéologique, nous devrions apprendre de Cuba » (Yinghong 2012, p 198).

Plusieurs mouvements sociaux chinois remettent en question implicitement ou explicitement certains positionnements idéologiques du régime, et font régulièrement face à la censure et à la répression. La plupart de leurs revendications sont dorénavant formulées dans le langage du droit, évoquant des articles de la loi chinoise ou du droit international, et leur argumentaire vise souvent à inscrire leurs demandes dans le cadre de la légalité socialiste. Certains mouvements d'opposition parlent à leur tour de démocratie, de droits humains et d'État de droit, mais en employant ces termes dans le sens libéral occidental qu'on leur connaît. La Charte 08, un important document endossé par de nombreux intellectuels dissidents en 2008, est un exemple éloquent des revendications des opposant-e-s et du vocabulaire dans lequel elles sont formulées ; nouvelle Constitution, séparation des pouvoirs, démocratie législative, liberté d'association, garantie des droits humains, etc. Le Parti a d'ailleurs très mal réagi à cet affront. La Charte 08 déplorait que « la nouvelle Chine née en 1949 proclama que «le peuple est souverain», mais mit en place un système dans lequel c'est le Parti qui est tout-puissant » (Haski 2008). Pour les dissident-e-s à l'origine de ce manifeste, le discours de l'État de droit socialiste ne tient pas la route : le régime est autoritaire, il possède un grand nombre de lois mais n'est aucunement un État de droit.

Le PCC se braque devant ce genre de discours, comme en témoigne la Directive n° 9, un document interne qui offre un accès privilégié aux peurs et aux réactions du régime. La menace perçue par le Parti y est explicitée : elle est incarnée par la promotion des valeurs occidentales qui tente d'« ébranler le leadership actuel et le système de gouvernance socialiste aux caractéristiques chinoises ». Le régime chinois voit en la proclamation de « valeurs universelles » une tentative d'affaiblissement de ses fondations théoriques, et en la promotion de la société civile, une volonté de démanteler le pouvoir du Parti. On note dans les dernières années une « quasi-rennaissance maoïste » qui condamne la

diffusion de valeurs occidentales libérales, servant les intérêts du PCC pour la défense du système et le maintien de sa stabilité, générant un durcissement de la répression des idées « bourgeoises ». Dans ce contexte, le PCC persécute la « société civile libérale », et la dissidence est perçue comme un acte de trahison, plaçant les personnes impliquées dans ces mouvements dans une grande vulnérabilité (Pils 2012, p 7).

La République de Cuba

En 1959, le maoïsme domine en Chine depuis une décennie, l'expérience soviétique se déroule depuis plus de quarante ans, et la guerre froide s'est imposée sur presque toute la surface du globe, à divers degrés. L'Amérique latine connaît de vives tensions opposant populations et guérilleros marxistes aux élites nationales liées à l'impérialisme économique états-unien. Cuba, libérée du joug espagnol depuis plusieurs décennies déjà, est dorénavant maintenue dans une grave situation de domination et d'exploitation par les États-Unis, et gouvernée par une dictature militaire. Une profonde violence économique affecte alors le peuple cubain, la majorité de la population étant réduite à vivre dans la misère. C'est dans ce contexte qu'en 1959, Fidel Castro et le Mouvement du 26 juillet, initient la révolution socialiste et prennent le pouvoir. Le Parti communiste cubain (PCC) sera bientôt créé, instaurant des changements majeurs : baisse drastique du prix des loyers, du téléphone, des livres scolaires et des médicaments, des tarifs d'électricité, mais surtout, une réforme agraire au profit des paysannes, qui impliqua des expropriations de grands propriétaires terriens. Pour les États-Unis, qui y détenaient plus de 60 % des terres arables, la proclamation du socialisme à Cuba est une subversion intolérable qui menace gravement leurs intérêts économiques.

L'embargo imposé par les États-Unis dès 1962 affecta l'île durablement et contribua à sa dépendance économique hypertrophiée face à l'URSS. Quand cette dernière s'effondra, le peuple cubain connut plusieurs années de misère extrême que le régime cubain a baptisées la période spéciale, qui entraîna un grand mouvement d'exil des Cubain-e-s. Les images terribles de cet exil par bateau réprimé par le régime ébranlèrent l'image « romantique » du socialisme des tropiques et attirèrent

l'attention de la communauté internationale. La « période spéciale » entraîna aussi des bouleversements au cœur du régime cubain et de la population. L'épisode de crise fit « voler en éclat l'égalitarisme relatif qui prévalait jusque-là », tout en faisant passer « de la marginalité à la norme la transgression des lois relatives à l'économie et à la propriété collective » (Bloch 2011, p. 63). La rigidité du PCC fut mise à l'épreuve et le Parti dut entamer des réformes favorisant une certaine ouverture à l'économie de marché. C'est surtout à partir de cette période qu'il est possible de parler de l'émergence d'une société civile d'inspiration libérale. Le lexique libéral et les valeurs politiques qui s'y rattachent se trouvaient dorénavant au cœur des revendications de la nouvelle dissidence cubaine qui exigeait la démocratie et le respect des droits humains.

Fidel déclarait en 1975 que depuis la Révolution, Cuba avait fait des progrès considérables dans la création et le perfectionnement d'un système juridique « en accord avec les principes marxistes-léninistes », notamment la mise en place des tribunaux populaires dès 1963, laquelle a accéléré le « nettoyage » du système juridique de tous les héritages coloniaux qui le caractérisaient alors. À l'instar de la Chine, Cuba s'est dotée d'une Constitution qui réitère les fondements idéologiques du régime, énonce la légitimité du Parti au pouvoir et prévoit des mesures de protection contre les éléments réactionnaires qui pourraient menacer le régime. Le préambule rappelle le mandat populaire donné au gouvernement avec une majorité écrasante, confirmant son adhésion au projet socialiste. L'article 5 explique le rôle du PCC, avant-garde marxiste-léniniste consacrée comme la force dirigeante de la société qui organise et oriente les efforts communs pour la construction du socialisme.

La constitution cubaine ne donne pas une grande importance aux droits civils et politiques, mettant plutôt l'accent sur les droits collectifs et « de subsistance ». La formulation éloquente fait allusion au contexte antérieur à la Révolution, énumérant les engagements de l'État à s'assurer que « personne n'aura jamais faim, qu'aucun enfant n'aura jamais à mendier dans les rues, qu'aucun malade ne sera jamais privé d'assistance médicale, qu'il n'existera de jeune qui ne puisse étudier »,

etc. Ainsi, le « modèle de la citoyenneté qui a cours à Cuba depuis 1959 se fonde sur un idéal de justice sociale défini en termes d'égalité socioéconomique » et duquel sont exclus les droits civils et politiques (Bobes 2010, p. 520). La position de défense du régime par rapport à l'envahisseur ou l'exploiteur économique est au cœur du projet révolutionnaire cubain, et par le fait même, au cœur des réticences qu'exprime le régime devant les valeurs préconisées avec insistance par les pays occidentaux et capitalistes, que Cuba associe à l'impérialisme et au colonialisme.

La constitution garantit des droits et des libertés, mais les fondements marxistes-léninistes de la république dite unitaire et démocratique rendent ces droits conditionnels plutôt qu'absolus. Cette divergence dans la vision des droits est aux sources du conflit entre l'État et les défenseur-e-s des droits, l'État tendant à considérer la politique socialiste comme naturellement dénuée de conflits, puisque la Révolution de 1959 et le régime qui en est issu reflètent les aspirations du peuple cubain. Suivant cette logique, la Révolution requiert de la cohésion, ne peut tolérer les déviations qui compromettraient sa sécurité, et doit être protégée par l'État. Le dispositif symbolique d'unanimité fut construit depuis la posture défensive de Cuba contre les menaces et agressions des États-Unis, et forçait l'adhésion à un « répertoire de valeurs politiques » telles que l'unanimité, la fidélité et la confiance absolue en l'autorité du régime (Bobes 2010). Raul Castro, à qui Fidel céda le pouvoir en 2008, changea rapidement de ton et fit preuve de souplesse. Dès ses premiers discours, il reconnut que le régime en place ne fait pas l'unanimité dans la société cubaine et que des changements structurels s'avéreraient nécessaires (Paz et Cruz 2016). Néanmoins, Cuba demeure un régime autoritaire, en forte réaction défensive par rapport aux pressions occidentales en faveur d'un État de droit démocratique.

À l'instar du régime chinois, le Parti communiste cubain n'est pas soumis à la constitution, celle-ci servant plutôt à légaliser et protéger sa mainmise sur le pouvoir. Cette domination du PCC n'est pas encore remise en cause par le régime cubain, nous éloignant de la notion d'État de droit entendue au sens libéral du terme, bien que le régime cubain utilise ce terme. En 2000, le Président du Tribunal suprême populaire

proposait au séminaire sur le droit international du commerce et des investissements à la Havane une « affirmation substantielle et définitive : [à savoir que] Cuba est organisée et fonctionne comme un État de droit. La Révolution cubaine [...] a organisé et perfectionne continuellement un système ouvert, démocratique et transparent d'accès à la justice ». À cette époque où Cuba procédait à des réformes économiques pour attirer des investisseurs étrangers, l'évocation de l'État de droit réfère à un ensemble de normes et de lois édictées pour assurer la prévisibilité juridique souhaitée par les acteurs économiques dans la mondialisation capitaliste.

Le régime de Castro a rempli ses promesses à plusieurs égards, particulièrement en ce qui concerne le droit à l'éducation et à la santé. Les indicateurs de santé comme l'espérance de vie et la mortalité infantile, ou d'éducation comme le taux d'alphabétisation et la proportion de médecins ou de scientifiques confèrent à Cuba l'un des meilleurs rangs en la matière en Amérique latine et même par rapport à la majorité des pays occidentaux (Roberg et Kuttruf 2007, p. 784). Le régime a également beaucoup favorisé les droits des femmes et la lutte contre différentes formes de discrimination, d'abord raciale et sexiste, et s'attaque plus récemment à celles basées sur les identités de genre et l'orientation sexuelle, dans une perspective particulièrement progressiste par rapport au reste de l'Amérique latine. Cuba jouit d'une image favorable aux yeux de nombreux pays, particulièrement les pays en développement, ce qui s'explique en grande partie par l'ampleur de ses projets de coopération Sud-Sud en matière d'éducation et de santé, déployés dans 97 pays.

Par ailleurs, la situation des droits civils et politiques est loin d'être aussi satisfaisante, et les opposant-e-s du régime, nourrissant des perspectives libérales sur les droits et la démocratie en sont les témoins de première ligne. Il est intéressant de souligner que les premiers protagonistes des mouvements cubains pour les droits humains étaient des sympathisant-e-s de la Révolution, qui adhéraient au projet socialiste mais espéraient davantage en termes de droits et libertés.

Dès les premières années, les comités de défense de la révolution, composés de plusieurs millions de cubains, constituaient selon Castro « la réponse combative des masses au terrorisme contre-révolutionnaire ». Les contre-révolutionnaires étaient fusillés ou contraints à l'exil : on estime qu'entre 3000 et 5000 opposant-e-s subirent ce sort depuis la Révolution (Bloch 2011, p. 84). La souffrance du peuple cubain durant la période spéciale engendra l'apparition de nouvelles critiques du régime, de même qu'une vague d'exils qui donna naissance à de nouveaux mouvements d'opposition, organisés notamment depuis Miami. Cette même période provoqua donc un durcissement des mesures de contrôle social imposées par le régime sur la dissidence populaire. Ni la conjoncture internationale de développement des régimes de protection des droits humains, ni la fin de la guerre froide n'allaient modifier radicalement les stratégies répressives du régime cubain, bien que survint un changement dans les tactiques utilisées contre les activistes en raison du regard de la communauté internationale.

En 2002, le mouvement dissident Proyecto Varela formulait une proposition de référendum national concernant des réformes politiques, économiques et sociales, en s'appuyant directement sur la constitution cubaine qui permet ce genre de plébiscite. Ce mouvement articulait sa mobilisation pro-démocratie à l'intérieur de la légalité socialiste, ce qui n'est pas sans rappeler la stratégie d'une partie des mouvements chinois. Ce mouvement ne fut pas réprimé, mais l'État cubain riposta en organisant également un référendum national, invitant le peuple cubain à confirmer le caractère constitutionnel, intouchable et inébranlable du régime socialiste. Cette réaction eut raison de l'initiative du Proyecto Varela, mais donna lieu à un débat idéologique plus ouvert – bien qu'avec des forces de propagande fort inégales – que ce qui pourrait être espéré du régime chinois contemporain.

À l'heure actuelle, Cuba compte encore des prisonniers politiques, dont le nombre varie entre quelques dizaines et quelques centaines, dépendant des années et des sources. Human Rights Watch dénonçait dans son rapport de 2015 le fait que « le gouvernement cubain refuse de reconnaître l'observation des droits humains comme une activité légitime » et « harcèle, emprisonne et attaque les défenseur-e-s de droits

qui tentent de documenter les abus ». Le cadre légal continue d'offrir une protection limitée à la liberté d'expression et de presse, celle-ci devant toujours demeurer en accord avec les objectifs de la société socialiste. La Loi contre la dangerosité pré-délictueuse est toujours en vigueur, permettant depuis 1978 l'arrestation et l'emprisonnement préventifs des individus considérés comme dangereux, sans qu'il soit nécessaire qu'une infraction ait été commise. Le caractère répressif et arbitraire du régime cubain est loin d'être un cas unique en Amérique latine.

Cependant les analystes dénotent qu'au contraire des autres pays latino-américains, l'État cubain confère un caractère légal à ces procédures répressives, donnant « force de loi à l'absence de liberté d'expression » (Bloch 2011, p. 87). Le discours officiel soutient que le régime socialiste cubain est plus démocratique que les démocraties libérales elles-mêmes, une rhétorique semblable à celle du régime chinois. Mais si le déficit démocratique de Cuba a longtemps pu être légitimé par la confrontation qui l'opposait aux États-Unis, le socialisme ne pourra pas indéfiniment remettre à plus tard la démocratie qui fut promise initialement (Paz et Cruz 2016).

Éléments de conclusion et pistes de réflexion **Des enjeux de préservation idéologique...**

Les réticences de Cuba et de la Chine à accueillir les notions occidentales et libérales de droit et de politique ont beaucoup à voir avec les fondements idéologiques de leurs révolutions respectives. La perception marxiste du droit et des démocraties libérales est au cœur de ces perspectives, bien que Marx n'ait formulé à l'origine que des réflexions incomplètes sur le droit. Deux éléments fondamentaux doivent être mentionnés. D'abord, le droit était perçu par Marx comme une idéologie prenant part à l'hégémonie capitaliste, provenant des classes bourgeoises pour reproduire les structures de domination. Ensuite, le fait que l'État octroie aux citoyen-ne-s des droits et libertés partait de la prémisse qu'une large proportion de la population est aliénée de ces droits et libertés, et une telle aliénation était attribuable selon Marx à la propriété privée des moyens de production.

N'oublions pas que les marxistes associent étroitement le droit libéral aux régimes capitalistes, proposant dès lors une vision critique du droit. Cela a contribué à provoquer une forte résistance à certains concepts, comme l'explique un auteur chinois : depuis 1949 et pendant un certain temps, « le concept de droits humains n'était pas utilisé dans la Constitution ni dans les lois, et idéologiquement, il était critiqué pour provenir de la classe capitaliste » (Huawen 2011, p. 406). Mao suggérait d'ailleurs une réception prudente des éléments culturels ou politiques occidentaux, issus notamment du siècle des Lumières dans les pays capitalistes. Il prévenait que tels des aliments, « nous ne devons jamais [les] avaler d'un seul trait ou les assimiler sans discernement » (Devilliers 1967, p. 163). Il existe donc une volonté de préservation des fondements idéologiques des régimes dans le sens donné aux termes État de droit, démocratie et droits humains.

Ce souci de préservation idéologique se retrouve également dans la réponse donnée par les régimes cubain et chinois à leurs citoyens dissidents, ainsi qu'à la promotion des valeurs politiques libérales par la communauté internationale. Ces valeurs sont également propagées à travers la coopération et l'aide internationale promouvant explicitement les droits humains, la démocratie et l'État de droit dans le monde entier (Kellogg 2012, p. 60). Cette réalité renforce pour certains régimes la perception que la protection des droits humains est surtout un effort des pays riches du Nord contre les pays pauvres du Sud, dans une attitude impérialiste qui ne manque pas d'accentuer les résistances.

Depuis le début du régime de Castro, la diplomatie en faveur des droits humains faisait partie intégrante d'une stratégie active de changement de régime mise en œuvre par les États-Unis. Le régime cubain ne l'ignorait pas, et dénonçait le caractère très politique de ces pressions pour les droits humains, soulignant notamment que les États-Unis commettaient eux-mêmes de nombreuses violations des droits et entretenaient sans aucun scrupule des relations cordiales avec d'autres régimes autoritaires, notamment la Chine (Ludlam 2012, p. 110). Les analyses démontrent que l'embargo a effectivement contribué aux violations des droits civils et politiques des Cubain-e-s, en plus de les priver de nombreux médicaments, outils médicaux, vaccins et produits

de traitement des eaux. Le deuxième poids deux mesures évoqué au début de ce texte correspond à cette politisation du discours sur les droits humains, qui devient confus et adaptable : on voit ce que l'on veut bien des régimes observés, en fonction de l'idéologie que l'on souhaite appuyer ou discréditer.

Quels droits ? Des priorités opposées

Découlant conjointement des évolutions de la communauté internationale en matière de droits de la personne et de la mondialisation économique, la pertinence de s'impliquer dans la communauté internationale est devenue évidente tant pour la Chine que pour Cuba. Les deux régimes ont répondu à ces pressions accrues en produisant des bilans de droits humains plus ou moins justes et fournissant des réponses plus ou moins honnêtes aux interpellations dont ils faisaient l'objet, dans un effort de relations publiques relativement incontournable. Cette participation contribua à l'insertion d'un certain lexique dans les deux régimes, de même que dans leurs populations. Cuba et la Chine se positionnèrent toutefois en participants critiques des efforts internationaux de protection des droits.

La prépondérance des « droits de subsistance » dans la vision du régime chinois, que nous avons expliquée précédemment, fait écho à une divergence plus généralisée qui a longtemps séparé en deux blocs les droits civils et politiques des droits économiques, sociaux et culturels. Les premiers relèvent principalement de la participation politique et des libertés du citoyen, primordiales dans la philosophie libérale. Les seconds, mieux exerçables sur le plan collectif, renvoient à des enjeux de justice sociale et impliquent que les droits de subsistance soient garantis à tous les membres de la communauté, évoquant le projet socialiste. Ce schisme entre les deux catégories de droits était à l'époque de la guerre froide le reflet direct de la confrontation entre le monde capitaliste et le monde communiste, et se solda par l'élaboration de deux grands pactes de droits pouvant être adoptés séparément.

Cuba et la Chine, qui privilégiaient depuis leurs révolutions respectives les droits économiques et sociaux – ou « droits de subsistance »,

constataient que la communauté internationale post-guerre froide, dominée par les démocraties libérales capitalistes, favorisait les droits civils et politiques. En 1993, Cuba précisa qu'elle ne partageait pas la définition des droits humains élaborée par les Nations Unies et les Organisations internationales non gouvernementales (OING). Pour Cuba, les pays capitalistes considèrent « être démocratiques en raison de leurs procédures, ressources judiciaires et mécanismes de défense des droits politiques, mais ils abandonnent à leur sort les pans de leur population qui sont les plus dans le besoin » (Estrada et Perez 2016).

Au sein de la communauté internationale, les positions de la Chine et de Cuba ont toujours obtenu une résonance particulière chez les pays en développement, en raison de cette posture de dénonciation de la pauvreté, ainsi qu'en raison de leur passé de victimes de l'impérialisme et du colonialisme. Il faut donc comprendre que la domination qualitative du modèle de démocratie libérale et capitaliste n'a rien de consensuel, même si son questionnement est souvent négligé depuis la fin de la guerre froide. Ce désaccord profond persiste et se manifeste dans les visions divergentes de ce que sont, prioritairement, les droits humains.

Des relents d'occidentalo-centrisme

En plus de la prépondérance des droits civils et politiques que nous venons d'expliquer, un biais réside dans le fait que de nombreux analystes, États et ONG, perçoivent le modèle occidental comme étant incontestablement le meilleur. Il est intéressant de tenter de déceler les idéologies et les postures de domination émanant de l'Occident et du modèle politique occidental, là où l'on n'aperçoit au premier abord que la présumée neutralité du droit ou encore l'évidence vertueuse de la démocratie libérale.

En effet, dans la vision dominante, la démocratie et le capitalisme apparaissent comme indissociables. Réagissant à cette prémisse largement propagée depuis l'Occident, l'ancien Premier ministre chinois Wen Jiabao expliquait que la démocratie est faite de légalité, de liberté, de droits humains et d'égalitarisme, des valeurs qui ne sont aucunement propres au capitalisme. Des auteurs cubains soulèvent le

même problème du regard occidental, rappelant qu'il est erroné de croire que l'idéal démocratique suffit comme fondation d'un système juste : il est insensé de parler de la participation politique de gens n'ayant aucun revenu de base, luttant pour leur survie et celle de leur famille (Estrada et Perez 2016).

Plusieurs analystes cubains et chinois mettent en relief les biais et les faiblesses du regard occidental dans l'appréhension de régimes politiques différents. Ce regard biaisé se manifeste entre autres par la politisation du discours des droits humains, et ne fait qu'accentuer les résistances des régimes chinois et cubain à cet égard. Ces relents d'occidentalo-centrisme se conjuguent avec l'héritage amer de l'impérialisme et du colonialisme pour nourrir les critiques de nombreux pays, notamment la Chine et Cuba. D'autres soulignent que la conception antagoniste opposant l'autoritarisme à la démocratie sans davantage de nuances, est stérile, simpliste et réductrice pour une analyse rigoureuse (Balme 2013, p. 104).

Pour conclure, revenons sur les mouvements dissidents. Nous pouvons imaginer, suivant tout ce qui vient d'être évoqué, que les activistes sont discrédités par les régimes qu'ils remettent en question, et facilement qualifiés d'« instruments de l'impérialisme et des agents de la contre-révolution internationale » (Fernandez 2003). Mais quelles que soient les volontés des régimes de préserver les fondements idéologiques et d'adapter les valeurs politiques libérales sans bouleverser le pouvoir en place, les débats ne pourront plus être tus. Les populations chinoise et cubaine, dont la mobilisation et la politisation sont considérablement transformées par l'existence d'Internet et l'inévitable circulation du lexique libéral, continueront de générer des mouvements sociaux dont les partis en place ne pourront pas contenir indéfiniment la vitalité et le potentiel de changement.

Laurence Guénette est impliquée dans le Réseau québécois des groupes écologistes et le Projet Accompagnement Québec-Guatemala depuis plusieurs années. Elle est actuellement candidate à la maîtrise en Droit et Société à l'Université du Québec à Montréal, et effectue ses recherches sur les relations entre les mouvements sociaux et le droit.

Références

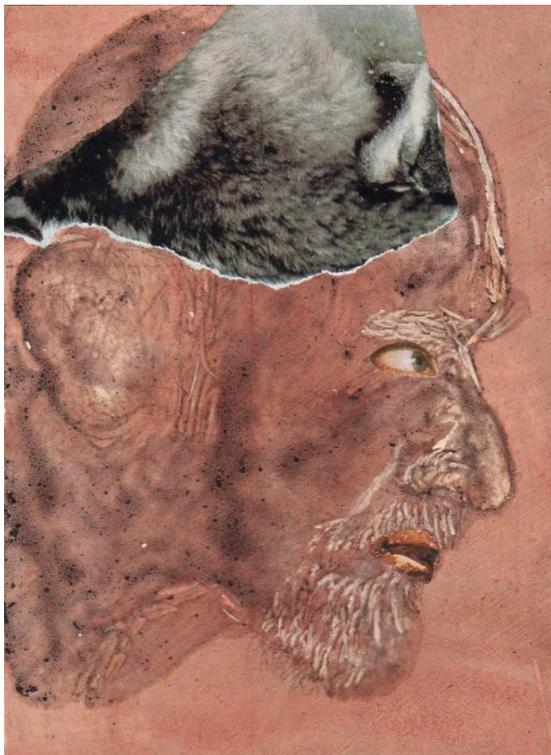
- Andrew Vincent, « *Marx and Law* » (1993) 20 :4 *JL & Soc'y* 371.
- Cecilia Velia Bobes, « *Cuba: Justicia Social, Gobernanza, Ciudadania* » (2010) 72: 4 *Revista Mexicana de Sociología* 519.
- China File, « *Document 9 : A China File Translation* », <www.chinafile.com/document-9-chinafile-translation>. Site consulté en décembre 2016.
- Damian J. Fernandez, « *La disidencia en Cuba: entre la seducción y la normalización* » (2003) 43:3 *Foro Internacional Colegio de Mexico* 591.
- Eva Pils, « *Introduction: Discussing « Civil Society » and « Liberal Communities » in China* » [2012] 3 *China Perspectives* 2.
- Hélène Piquet, « *Le débat chinois sur le constitutionnalisme : constats et perspectives* » [2014] 2 *Rev fr dr constl* 389.
- Information Office of the State Council of the People's Republic of China, *The socialist legal system with Chinese Characteristics* (2011), en ligne: www.china.org.cn/government/whitepaper/node_7137666.htm.
- Jeffrey L. Roberg et Alyson Kuttruf, « *Cuba: Ideological Success or Ideological Failure?* » (2007) 29:3 *Hum Rts Q* 779.
- Juan Valdez Paz et Zaida Capote Cruz, « *VII Congreso del PC de Cuba: Democracia, República y Socialismo* », en ligne: (2016) *Sin Permiso* www.sinpermiso.info/textos/vii-congreso-del-pc-de-cuba-democracia-republica-y-socialismo
- Julio Antonio Fernandez Estrada et Michel Fernandez Perez, « *La práctica renovada de los Derechos como pilar del desarrollo social en Cuba* », en ligne: (2016) *Sin Permiso* <www.sinpermiso.info/textos/la-practica-renovada-de-los-derechos-como-pilar-del-desarrollo-social-en-cuba>.

- Liu Huawen, « *Human Rights Mainstreaming in China* » dans *Human Rights and Development, China Society for Human Rights Studies*, 2011, 406.
- Mao Zedong, *Le petit livre rouge : Citations du président Mao Tsé-Toung*, Paris, Éditions du seuil, traduction de 1967.
- Philippe Devilliers, *Ce que Mao a vraiment dit*, Verviers, Marabout, 1967.
- Pierre Haski, « *Le texte intégral du manifeste des dissidents chinois, la Charte 08* », (14 décembre 2008), *L'Obs avec Rue 89 en ligne* : <rue89.nouvelobs.com/chinatown/2008/12/14/le-texte-integral-du-manifeste-des-dissidents-chinois-la-charte-78609>.
- Rosemary Foot, *Rights Beyond Borders: the Global Community and the Struggle over Human Rights in China*, Oxford, University Press Scholarship Online, 2003.
- Stéphanie Balme, *La tentation de la Chine : nouvelles idées reçues sur un pays en mutation*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, 2013.
- Steve Ludlam, « *Regime Change and Human Rights: A perspective on the Cuba polemic* » (2012) 31 *Society for Latin American Studies U of Sheffield* 110
- Thomas E. Kellogg, « *Le soutien occidental aux mouvements promouvant l'État de droit en Chine* » [2012] 3 *Perspectives Chinoises* 59.
- Vincent Bloch et Philippe Létrilliart (dir.), *Cuba, un régime au quotidien*, Paris, Choiseul, 2011.
- Willy Lam, « *Le renouveau maoïste et le virage conservateur dans la politique chinoise* » [2012] 2 *Perspectives Chinoises* 5.
- Yinghong, Cheng. « *The "Socialist Other": Cuba in Chinese Ideological Debates since the 1990s* » (2012) 209 *The China Quarterly*.
- Yu Xingzhong, « *Western constitutional ideas and Constitutional Discourse in China, 1978-2005* » dans Stéphanie Balme et Michael W. Dowdle, *Building Constitutionalism in China*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, 111.

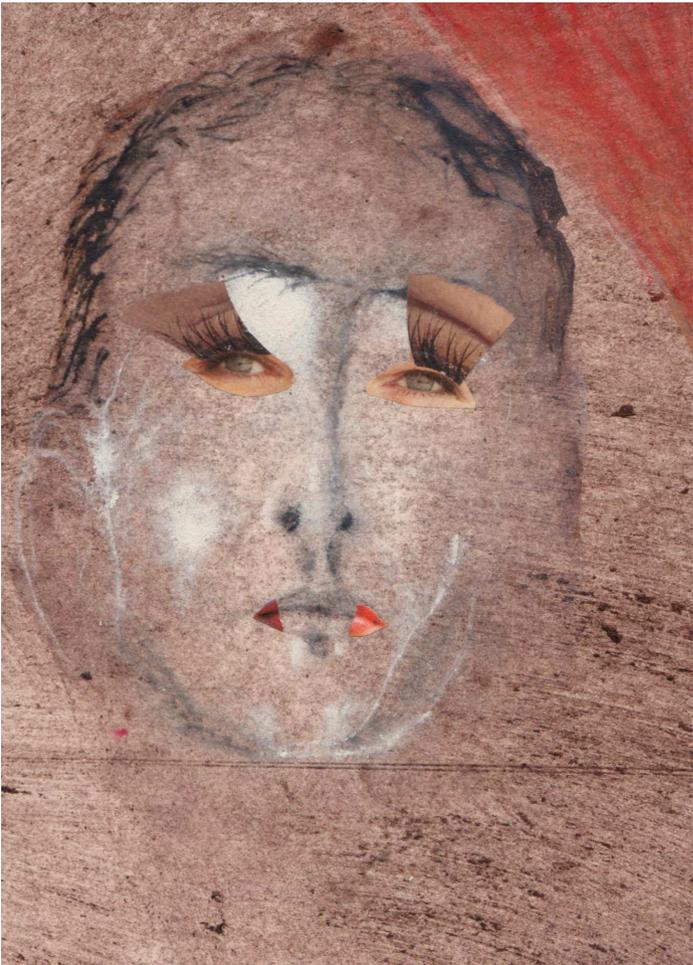
Têtes 2015-2017

Par **Gabrièle Fontana**

Une tête dans une tache. Je fouille la matière fluide à la recherche de traces. Le trait se dissout. Je le perds. La matière se fige doucement. Le visage prend forme. Inspirée par l'autre. Fulgurance. Que des visages d'hommes. Puis je les oublie pour les réinventer. Des yeux, une coiffe, une parure en papier découpé. Interloquée, je m'arrête. Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Chaman, chef de tribu, acteur grimé. Tokyo, New York, Helsinki. Le vertige me reprend. Je plonge de nouveau dans l'ancre de la terre. Des premiers hommes aux hommes d'aujourd'hui. Ils remontent le temps par centaines jusqu'à moi. Les visages du monde.



Originnaire de Suisse, Gabrièle Fontana vit et travaille au Québec depuis 1996. Elle est titulaire d'un diplôme en « céramique création d'objets » à l'École supérieure d'arts appliqués de Genève en 1990 et d'une maîtrise ès arts de l'Université du Québec à Montréal en 2000. Organisant des expositions individuelles et collectives tant en Europe qu'au Québec, elle est la récipiendaire de plusieurs prix et bourses.



Têtes, 2015-2017, médiums mixtes sur carton marouflé sur aluminium, 12 x 16.5 cm www.gabrielefontana.com

Un autre monde est nécessaire. Ensemble, il devient possible. Retour à un temps d'activisme des gauches

Par **André Seleanu**

Reprise des reportages sur le Forum social mondial de Porto Alegre du 31 janvier au 5 février 2002.

Préface du 27 décembre 2017

En 2002, ce slogan empreint d'optimisme synthétisait un idéal, il suggérait la générosité des orientations du deuxième Forum social mondial. Organisée dans la ville industrielle de Porto Alegre au sud du Brésil sur l'invitation du gouvernement local formé par le Parti des travailleurs (PT), cette réunion rassemblait des participants de cent vingt-trois pays : elle reflétait le désir d'affirmer les priorités des sociétés civiles et des mouvements sociaux. Ceux-ci étaient en butte aux agressions économiques liées à la globalisation néolibérale, prônées notamment par le Forum de Davos en Suisse, une réunion triomphale tenue annuellement en janvier par quelques-uns des principaux acteurs économiques mondiaux : multinationales, think tanks, politiciens, économistes. Pour sa part, le Forum social mondial devenait à son tour, et dès ses débuts, une institution de référence du mouvement altermondialiste.

On rencontrait parmi les invités principaux du Forum Bernard Cassen, directeur général du journal *Le Monde diplomatique*, ainsi que Oded Grajew, industriel brésilien, membre d'Entrepreneurs pour la citoyenneté : deux fondateurs visionnaires de l'institution altermondialiste, réunis pour la première fois l'année précédente à Porto Alegre. Dans la première partie du reportage publié dans la revue *Recto Verso* en 2002, je proposais un récit de la rencontre de deux conceptions généreuses qui fondaient un style et une méthode pour les

sessions du Forum. En lisant ces textes, on constate que les gauches social-démocrates, anarchistes, écologistes (etc.) étaient bien plus actives internationalement au tournant du millénaire. Sur une note positive, je remarque que la mobilisation intercontinentale contre le projet de la Zone de libre-échange des Amériques a contribué à y mettre fin. Le thème du budget participatif a été très discuté, mais ses vertus n'ont pas fait l'unanimité.



Oded Grajew, industriel Brésilien, l'un des fondateurs du Forum Social Mondial

L'atmosphère était festive et la joie semblait envahir l'esprit des participants qui comptaient des membres d'ONG, des représentants parlementaires, des délégations des premières nations, ou encore des touristes et des citoyens venus pour s'opposer aux valeurs et aux pratiques du capitalisme intégral.

Pour moi, ce fut une occasion sans pareil non seulement d'observer et de participer au Forum, mais de retracer pour la revue *Recto Verso* – et également pour le journal *Le Devoir* – l'ambiance de ces travaux baignant dans l'euphorie du dialogue. Nous étions une délégation de huit journalistes et photographes de Montréal sous la direction de Richard Amiot, rédacteur-en-chef de *Recto Verso*. La délégation du gouvernement du Québec était conduite par Louise Beaudouin, ministre des Relations internationales.

Près de quinze mille personnes ont participé au premier Forum social mondial. Lors du deuxième, on pouvait en compter soixante mille. L'institution se présente comme « un espace ouvert; les groupes qui

défendent la lutte armée ne sont pas les bienvenus » (1). Toute une série de politiciens, de représentants des partis sociaux-démocrates du Nord et du Sud – des Brésiliens, des Français, des Allemands, et même des délégués du Parti communiste de Cuba – étaient présents pour des conversations informelles, des séminaires et des réunions de planification stratégique, aspect qui sera abordé dans le deuxième segment de mon reportage.

Côté diplomatie et politique, les rencontres interparlementaires, de même que les débats du « Foro » de Sao Paulo – association des parlementaires de gauche et de nationalistes latino-américains, dans le sens d’une opposition à l’hégémonie des États-Unis – ont eu des effets très importants. Le 12 avril 2002, il y a eu une réaction commune contre les conspirateurs qui voulaient renverser Hugo Chávez, président du Venezuela. Des pays aussi importants que le Mexique, le Brésil et le Chili n’ont pas reconnu la junte de conjurés de droite, ce qui a contribué à l’échec de la tentative de coup d’état contre le leader bolivarien.

Au fil des années, le paysage s’assombrissait. L’heure n’était plus à l’euphorie. Le bras de fer entre la droite et la gauche en Amérique latine prenait un tournant dramatique. Le président Manuel Zelaya, représentant d’une coalition de gauche, est renversé par un coup d’état au Honduras en 2006. Fernando Lugo, ancien évêque et président du Paraguay, est destitué par le sénat en 2012 dans ce qui fut nommé un « coup d’état parlementaire ». Ce n’était que le premier acte d’un drame qui culmina au Brésil en 2016 par la destitution parlementaire de la présidente Dilma Rousseff, du Parti des travailleurs. Selon l’opinion générale, la droite, qui contrôlait le vote parlementaire menant à la destitution, était plus corrompue que la direction politique du PT – également accusée de corruption. Cependant, en ce moment même, les mouvements pro-indigènes sont toujours au pouvoir en Bolivie avec la présidence d’Evo Morales et en Équateur, où Lenin Moreno est élu président au début de 2017.

À la suite de la guerre d’Afghanistan, de l’invasion de l’Iraq par les États-Unis, et d’épisodes terroristes, la surveillance électronique s’est accrue au niveau mondial. Le « Patriot Act » aux États-Unis (2001),

la Loi antiterroriste au Canada (2001), la décision-cadre du Conseil de l'Union Européenne relative à la lutte contre le terrorisme (2002), la proclamation de l'état d'urgence en France (2016) contribuent à installer une atmosphère diffuse d'anxiété, qui a pour effet de décourager l'activisme social.

Le Forum s'est poursuivi néanmoins à Mumbai (2004), à Belém au Brésil (2009), à Montréal (2016). Parfois on dit que « le Forum a survécu sans grande dynamique ». Alors qu'en 2002 les médias internationaux le couvraient, faisant même les délices de la presse française, à présent il reçoit peu d'attention dans un environnement médiatique dominé par une droite centralisée dans l'espace numérique international.

De manière très honteuse, le Forum de Montréal est entaché par le refus de visas pour trois cents invités du tiers-monde, dont six parlementaires et une ancienne première ministre du Mali. Contre vents et marées, le Forum de Belém enregistrait quant à lui un franc succès avec 150 000 participants.

Des nouvelles urgences s'imposent, telles que le mouvement des réfugiés de guerre et économiques, ou encore la montée des mouvements racistes et identitaires. En mars 2018, un Forum assez modeste se tiendra à Salvador de Bahia au Brésil avec un budget prévu de 2,5 millions d'euros. Des allocutions du leader travailliste britannique Jeremy Corbyn, ainsi que de Bernie Sanders, doyen de la gauche américaine, sont pourtant attendues.

(1) www.journal.alternative.ca/spip

Le Forum social mondial

Reportages publiés originellement dans la revue Recto Verso mars-avril 2002.

En fait, il est maintenant difficile d'imaginer Porto Alegre sans cette énorme fête. La tête tourne entre l'immense choix d'ateliers sur les problèmes de la mondialisation, ainsi que le rythme des sambas et des spectacles improvisés dans les jardins et les espaces de l'Université

catholique. Les espaces agencés de manière baroque résonnent aux modulations envoûtantes d'Imagine, la chanson testament de John Lennon.

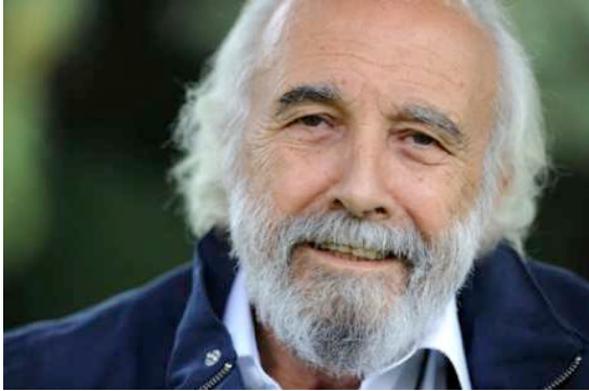
Vision ingénieuse, faisant miroiter non pas un mais plusieurs avenir – ou variantes d'avenir, selon la formule presque magique « Un autre monde est possible », le Forum de Porto Alegre est la réalisation étonnante d'un rêve. En février 2000, l'industriel brésilien Oded Grajew imagina un contre-Forum comme réplique à ce qui se passait à Davos, en Suisse.

La frénésie boursière et high tech battait son plein, et les télévisions commerciales diffusaient la vision de l'apothéose du pouvoir financier et technologique du monde entier. Bill Gates, Michael Dell, George Soros émettaient leurs prophéties cyniques sur l'avenir, à partir d'agréables chalets et hôtels cossus d'une Suisse sous la neige. Davos était l'aimable fête et concours des puissants et des suffisants.

En contrepartie, Grajew a conçu un Forum dont le point de mire serait les souffrances des milliards de laissés-pour-compte, de ces « perdants », de ces parias voués au néant par une « sagesse » néolibérale écervelée. Grajew, quant à lui, est membre d'Entrepreneurs pour la citoyenneté : entrepreneurs qui réunissent la conscience sociale et l'esprit d'entreprise. Cette idée est présente dans la doctrine sociale de l'Église catholique et elle a aussi été amplement mise en pratique dans les pays protestants depuis les débuts de la révolution industrielle. Ce n'est qu'aux temps du néo-libéralisme virtuel que la conscience sociale est devenue une sorte de tare. Grajew proclame le partage des bénéfices. « L'entreprise a une mission sociale », prêche Grajew.

Il a partagé ce rêve avec Sergio Haddad, professeur de sciences de l'éducation à l'Université catholique de Sao Paulo et président de l'association des ONG du Brésil, et Francisco Whitaker, président de la Commission de paix et justice au sein de la commission des évêques du Brésil. Cette commission fut créée afin de résoudre les différends entre l'armée et la société brésilienne, après la fin de la dictature militaire en 1985. Signe des compromissions de la transition démocratique, peu de militaires coupables de crimes contre les civils furent poursuivis en

justice. La commission, quant à elle, est restée en place et s'occupe maintenant d'une variété de problèmes sociaux.



Francisco Whittaker de la commission des Évêques du Brésil

En juillet 2000, Grajew, Whittaker et Haddad étaient à Paris et trouvèrent un partenaire enthousiaste pour organiser un Forum social mondial en Bernard Cassen, directeur de l'information du Monde Diplomatique, et fondateur de l'organisme ATTAC (Association pour la taxation des transactions financières et pour l'action citoyenne), qui apportait son appui au projet des Brésiliens.

Au Brésil, pays du Sud aux immenses différences sociales et aux millions de paysans sans terre – car d'immenses propriétés non cultivées sont dans les mains d'entrepreneurs privés – le Forum social mondial pouvait jeter une lumière crue sur l'hypocrisie des riches et le dénuement croissant du tiers-monde. Le gouvernement du Partido dos Trabalhadores, dont l'idéologie est anti néolibérale et socialiste, a offert un site à Porto Alegre pour loger le forum. « Il aurait été désastreux pour l'image médiatique interne du gouvernement fédéral brésilien, s'il avait rejeté la tenue du forum », explique Francisco Whittaker.

Mais le forum ne peut pas desservir le gouvernement du président Cardoso qui pratique son propre nationalisme économique modéré envers les États-Unis.

De grands réseaux de la société civile internationale, telle l'Alliance sociale continentale réunissant beaucoup de syndicats et d'ONG des Amériques, ainsi que l'organisme Amnesty International se sont enthousiasmés pour le concept du Forum social mondial. La fondation Ford de New York, indépendante aujourd'hui de sa fondatrice, la famille Ford, soutient une variété de causes progressistes avec une composante communautariste : elle contribue à la dotation informatique du Forum social mondial. D'autres organismes européens, tels qu'OXFAM – proche de l'église catholique – et la fondation allemande Heinrich Böll, gérée par le parti des Verts et subventionnée par l'État allemand (très active à soutenir des revendications sociales dans le Cône Sud) octroie des fonds à l'organisation du forum. Droits et démocratie (fermée par Stephen Harper en 2012 – note de 2017) de Montréal fait aussi partie des donateurs au Forum. ATTAC France et Le Monde Diplomatique sont étroitement liés à l'organisation du forum.



Porto Alegre 2002 – Manifestation de jeunes

L'arrière-plan diplomatique

Une résistance transcontinentale des gauches s'organise de manière énergique et apparemment empressée devant ce qui est perçu à Porto Alegre comme une lourde hégémonie des États-Unis dans les Amériques. Ceci est possible car le Forum social mondial possède une dimension diplomatique qui coexiste avec le projet social des forums et ateliers. Une rencontre historique entre les gauches latino-américaines et européennes avait lieu dimanche passé.

Aloisio Mercadante, un haut responsable du Partido dos Trabalhadores, proposait la création d'un forum international permanent des gauches, nommé le Forum de Porto Alegre. Il critiquait âprement le Chapitre 11 de l'Aléna, qui favorise au niveau légal les corporations au détriment des États.

La réunion avait lieu dans une salle discrète, appartenant au centre municipal du Partido dos Trabalhadores. Cet espace est physiquement éloigné des activistes, des délégués, des curieux réunis par les nombreuses conférences des autres espaces de l'Université catholique, cœur urbain autour duquel s'articule le Forum.

Roberto Regalado, un membre clé du comité central du parti communiste de Cuba, qui est co-fondateur du Foro de Sao Paulo, était présent à la réunion politique de dimanche. Il a fait un compte-rendu des crises financières récentes subies par les économies sud-américaines, ainsi que leurs coûts sociaux et les problèmes structurels du libre-échange. Regalado était fondateur du Foro aux côtés des représentants du Partido dos Trabalhadores du Brésil en 1990. Le groupe de gauche, qui se réunit annuellement et dernièrement à la Havane – quasiment inconnu au Canada – allie la réflexion et la prise de décisions communes par des parlementaires de gauche latino-américains.

Le Foro de Sao Paulo réunit le PRD mexicain, le Parti communiste de Cuba, le Parti Sandiniste du Nicaragua, le front Farabundi Martí, ancienne force de guérilla salvadorienne devenue parti politique, le Frente Amplio, coalition de gauche de vingt partis d'Uruguay, qui

intègre également un parti chrétien-démocrate. Des dizaines d'autres partis de gauche d'Amérique latine font partie du Foro de Sao Paulo. Le Foro se veut un espace politique des gauches, respectant les différences, tout en s'opposant au projet économique néolibéral nord-américain. Il prône le socialisme démocratique (en dépit de la présence cubaine!).

« Le Foro de Sao Paulo est dirigé par un présidium constitué du PRD du Mexique, du Frente Amplio d'Uruguay et du Partido dos Trabalhadores », expliquait Mercadante. Il souligne le grand respect des différences culturelles et idéologiques à l'intérieur de cette alliance informelle. Néanmoins une nette zone d'équivoque se détachait dans le discours : « Toutes les décisions sont prises par consensus », notait Mercadante, sans aucunement entrer dans les détails individuels du processus conduisant à ce consensus.

Parmi les responsables européens présents à la rencontre de dimanche, se retrouvaient Jean-Luc Mélenchon, ministre socialiste français délégué à l'enseignement professionnel, entouré de six conseillers, ainsi que Detlev von Larcher, député de la gauche du Parti social-démocrate allemand (actuellement au pouvoir). Vincent Garcés, un député socialiste espagnol, avait également pris la parole.

Lutte contre la ZLÉA (Zone de libre-échange des Amériques)

Au-delà de toutes les nuances et divergences, les participants latino-américains et européens étaient d'accord lors de la rencontre sur un point essentiel : leur rejet catégorique de tout traité sur une zone de libre-échange des Amériques, au moment même d'une possible acceptation par le congrès américain de la trade promotion authority souhaitée par l'administration Bush.

« La Zléa est un projet stratégique de première importance », soulignait le député socialiste espagnol Garcés, mettant l'accent sur la perspective stratégique que confère la connaissance de l'histoire de l'empire espagnol. « Si la Zléa se consolide dans 2, 3, 4, 5 ans, il n'y aura plus de grand débat. Maintenant, c'est le moment de faire des alliances. Nous pouvons bloquer le processus de mondialisation ».

Jean-Luc Mélanchon exprimait un fort appui pour le Partido dos Trabalhadores ainsi que sa préférence pour Ignacio Lula da Silva, son candidat aux élections présidentielles brésiliennes d'octobre 2002 (élu président cette année-là – note de 2017). Lula est clairement le seul candidat d'un grand parti brésilien adoptant des positions économiques nationalistes de gauche. Le PSdB de l'actuel président Cardoso se dit nationaliste, et pourtant il est plutôt proche des États-Unis.

Alliance des Gauches au Plan International

« Nous devons veiller à ce que le Mercosur, le traité de libre-échange qui réunit les pays du Cône Sud de l'Amérique s'affermisse et que le traité Zléa ne puisse pas soumettre l'Amérique latine », remarquait dans son allocution le député social-démocrate allemand Von Larcher. Interviewé séparément, il a dit parler en son propre nom, et non pas en celui du gouvernement allemand. « L'Union européenne et Mercosur doivent renforcer leurs liens », ajoutait von Larcher.

Les députés français, allemands, espagnols et suisses présents font partie de la République sociale européenne, une alliance informelle qui réunit des membres des gauches socialistes du parlement européen de Strasbourg, ou des parlements nationaux ouest-européens. Ce groupe s'oppose radicalement aux mesures néolibérales : régime flexible de la main d'oeuvre, privatisations, etc.

Derrière la présence des gauches socialistes européennes, il est néanmoins possible de voir se manifester les intérêts des gouvernements sociaux-démocrates allemands et français et, par delà ceux-ci, de l'Union européenne; intérêts également manifestés par une abondante présence diplomatique française autour du Forum social mondial.

« Nous voulons construire une résistance à la mondialisation néolibérale », intervenait Aloisio Mercadante, responsable des relations internationales du Partido dos Trabalhadores, « et nous espérons que le lien avec la République sociale européenne soit une alliance stratégique », continuait Mercadante. « Les lois sociales de l'Union européenne sont une référence obligatoire pour nous latino-américains afin de construire

notre chemin. Nos propres hommes politiques ont été sans vision. La Zléa est asymétrique: les États-Unis produisent 76 % du PIB des Amériques, mais le Brésil seulement 6 % ». Il désapprouvait le fort déséquilibre des tarifs à l'importation entre le Brésil et les États-Unis, fonctionnant en faveur des derniers. « Cette rencontre est la première de toute une série », concluait Bernard Pignerol, député socialiste français, fondateur et initiateur de la République sociale européenne. Les rencontres périodiques entre gauches européennes et latino-américaines se caractériseront par la « recherche progressive du consensus ».

Fermeture du Forum : Cloches et Sambas

Au milieu de rythmes enivrants sur le thème d'Un Autre monde est possible, la cérémonie de fermeture du Deuxième Forum social mondial (avec environ 15 000 participants présents) a été marquée par la présence de personnalités telles que Oded Grajew, l'initiateur des forums de Porto Alegre, Kjeld Jacobsen, le président de la CUT, la centrale des syndicats brésiliens, Rigoberta Menchu Tum, prix Nobel de la paix et combattante pour les droits des indigènes des Amériques, Francisco Whittaker, président de la commission de paix et réconciliation de l'épiscopat brésilien et organisateur et initiateur du Forum; Nora Morales de Cortiñas, présidente de l'Association des mères des personnes enlevées et tuées par la dictature argentine de 1976 à 1983 – las Madres de Mayo. La direction du Partido dos Trabalhadores : Olivio Dutra gouverneur de Rio Grande do Sul, Tarso Genro, maire de Porto Alegre, ville hôte du forum et Migue Rossetto, vice-gouverneur, qui était parmi d'autres invités officiels à la tribune d'honneur.

La cérémonie a commencé avec une musique brésilienne et s'est terminée avec les rythmes rapides et éblouissants de la samba et de la musique de carnaval. Dans une atmosphère de liesse, tous les gens présents dansaient. Un représentant indien des Kogis de Colombie a entonné des airs traditionnels dans une conque pour signifier la sagesse des savoirs ancestraux des Premières nations. Des enregistrements de cloches ont symbolisé la présence de l'église catholique dans le déroulement du processus.



Marche organisée durant le FSM. Photo : Gunther Gamper

Le message principal du Forum était de s'opposer à la Zone de libre-échange des Amériques ne doit pas passer, car elle ne représente pas les intérêts de la population des deux continents, mais plutôt ceux des corporations transnationales. Le slogan du Forum était « Non à la Zléa! »

Un troisième Forum social mondial aura aussi lieu à Porto Alegre en 2003, en même temps que le forum de Davos. Des forums sociaux continentaux locaux sont prévus en 2002, de la manière suivante : asiatique au Népal, sud-américain à Quito en Équateur; également méditerranéen : aux États-Unis – en Californie, et même un forum Palestine-Israël. Il s'agit de la mondialisation du Forum social mondial. Sans être trop clair sur ce sujet, le Forum social mondial se veut un instrument de lutte contre la guerre. Il fait le lien entre cette lutte et le combat pour les droits de l'homme et contre la pauvreté.

Consensus sur la Primauté des Droits de l'Homme

Il y a un consensus dans le second forum à savoir que les droits de l'homme, détaillés dans la déclaration universelle des Nations-Unies,

doivent avoir « préséance » sur tout traité international ou commercial, et ils doivent régir les règlements des organismes internationaux. Ce forum a aussi été marqué par des jeux d'influence dans les coulisses, avec une délégation socialiste gouvernementale de France comportant quatre ministres et plusieurs centaines de fonctionnaires, qui ont signé un traité de coopération avec le gouvernement PT. La République sociale européenne, aile gauche des socialistes de l'Union européenne, s'est engagée à appuyer et à continuer un dialogue soutenu avec le Partido dos Trabalhadores et le Foro de Sao Paulo, association de parlementaires de gauche des pays latino-américains, afin de renforcer le Mercosur, et possiblement de mettre en échec la Zléa.

« Des Tribunaux de Commerce Secrets »

La structure actuelle du commerce international n'est pas une fatalité, comme veulent nous faire croire les puissants de ce monde. Telle toute chose humaine, elle peut être changée, adaptée. C'est le message de Lori Wallach, la jeune et médiatique directrice de Public Citizen, la célèbre ONG antimondialisation financière de Washington. La constellation de noms de première importance instruisant le forum sur la nature inéquitable du commerce international, réunissait également Hector de la Cueva, directeur mexicain de l'Alliance sociale continentale, et Bernard Cassen, directeur de l'information au Monde Diplomatique et président d'ATTAC France, l'un des organisateurs du Forum social mondial. Le débat était le coup d'envoi d'une série d'ateliers sur le commerce international dominé actuellement par les règles de l'OMC. Le consensus qui en est ressorti est que la ribambelle de traités régissant le commerce dans l'esprit de l'OMC n'est qu'une fuite en avant. Cependant, la session a surtout été analytique.

Madame Wallach agitait des livres amplement feuilletés des accords de l'Aléna et de l'Organisation mondiale du commerce (OMC). Sa recommandation devant un auditoire de 600 personnes était de lire les clauses de près pour ne pas se laisser leurrer par des mots obsédants - même attrayants et difficiles à décoder dans leurs implications - tels que « libre-échange » ou « libéralisation des régimes douaniers », etc.

La réalité de ces slogans et traités est symbolisée par le Chapitre 11 de l'Aléna, qui est « un système global pour poursuivre les gouvernements devant des tribunaux de commerce secrets ». Le mot « secret » a des relents d'Inquisition...

La Zléa réalisée serait la même chose – et pire encore, selon madame Wallach. « Au Canada, une substance carcinogène, interdite aux États-Unis est imposée grâce à l'Aléna », continue madame Wallach. La lutte contre ces traités et leurs principes doit avoir lieu dans l'espace politique.

La Zléa, c'est d'abord « les États-Unis qui veulent imposer leurs besoins sur le Brésil, ne vous trompez pas », explique Lori Wallach. Ce dernier pays a ses lois protectionnistes qui ont aidé à construire une industrie passablement avancée – la Zléa la mettrait en péril – et il a d'immenses ressources en Amazonie, dont il s'agit de s'emparer. Madame Wallach a souligné le rôle primordial des gouvernements pour établir des critères nationaux de développement pour leur pays, en opposition aux investisseurs internationaux. Pour elle, les traités aux obsédants acronymes ne sont que les signes d'un statu quo déliquescents et en faillite.

Hector de la Cueva a apporté des preuves fortes, chiffres en main, pour montrer que l'Aléna nuit au Mexique. La terre du Mexique est de 31, 5 % plus polluée, l'air de 18 %, et l'eau de 15 % plus sale qu'avant la mise en vigueur du traité. Le plan Puebla-Panama, visant à construire un canal traversant l'isthme de Tehuantepec, ainsi que des maquildoras, loin de moderniser la zone, déstructure les communautés indigènes, « qui ont la fâcheuse tendance » (!) de se soulever contre ce genre de projet. Ce plan ne fait que réanimer des fantasmes géographiques et économiques qui existaient déjà au dix-neuvième siècle.

Dot Keet, de Africa Trade Network (Afrique du Sud), a offert un compte rendu très vif de l'opposition africaine au patenting des semences et des micro-organismes, stipulé dans l'article 27 paragraphe 3b des règlements de l'OMC. Plusieurs pays africains proposent l'abolition de cette clause.

À la fin des travaux de cette assemblée, Bernard Cassen a confirmé que le premier ministre belge Guy Verhofstadt, qui « voulait faire une représentation devant le Forum social mondial », ainsi que Mats Carlsson, vice-président pour les relations internationales de la Banque mondiale, ont été vivement découragés de se présenter au Forum (et en effet, ils en furent absents), car même si ce Forum se décrit comme ouvert à « une diversité de tendances », il n'est pas pour autant « une plate-forme pour des néolibéraux déclarés », de dire Cassen.

Entrevue avec Hector de la Cueva, Directeur de l'Alliance Sociale-Continental

Le dirigeant syndical mexicain était parmi les panélistes d'un symposium sur les problèmes structurels du commerce international.

AS (André Seleanu). Comment voyez-vous le mouvement contre la mondialisation corporative après le 11 septembre 2001?

HC (Hector de la Cueva). Le gouvernement des États-Unis croit avoir davantage d'autorité morale depuis cette date. Mais les attentats ne constituent pas une carte blanche pour le libre-échange. Le mouvement de protestation ne recule pas. Au contraire, le Forum social mondial démontre la santé et le dynamisme du mouvement. Ici, c'est le laboratoire où l'on cherche les alternatives. Le Forum est un visage des mouvements populaires. L'accent est mis sur la diversité dans les composantes des mouvements. Le conseil organisateur du Forum fera une synthèse des conclusions des ateliers qu'il rendra publique après la fin du Forum.

AS. Selon vous, le projet pour la Zléa est-il perfectible?

HC. Le projet Zléa, ainsi que l'Aléna ne peuvent pas être améliorés. C'est une erreur de bâtir ces projets avec des clauses sociales ajoutées. Je crois que c'est possible de complètement renégocier les accords : c'est réaliste s'il y a une volonté politique. Au temps de la négociation de l'Aléna, le gouvernement mexicain se comportait comme un agent d'influence pour des intérêts autres que mexicains.

AS. Croyez-vous que la Trade Promotion Authority va recevoir l'appui du Sénat américain?

HC. Malheureusement, oui. Depuis le 11 septembre, l'orgueil de l'administration Bush s'est accru. Le traité Zléa va surtout contre les intérêts des pays les moins développés. Je note que certains pays des Caraïbes n'ont même pas assez de personnel qualifié pour mener les négociations.

AS. Les syndicats québécois CSN et FTQ ainsi que le gouvernement du Québec, pour leur part, croient qu'un traité Zléa est acceptable, à condition d'avoir des clauses sociales ajoutées.

HC. Je ne suis pas au courant de leur position à ce sujet, mais le problème sera discuté de manière formelle et informelle au cours du forum. Moi, je m'en tiens à la position du Sommet de Québec (avril 2001) qui rejette les traités dans leur esprit actuel; j'appuie une renégociation radicale basée sur les vraies nécessités sociales des pays qui veulent participer aux traités.

AS. Quelles sont les leçons de la crise argentine de 2001(contraction économique à cause de la parité dollar peso)?

HC. Il faut qu'on respecte la volonté populaire. Il faut qu'il y ait plus de démocratie. L'Argentine n'est vraiment pas indépendante : même le Mexique a plus de marge de manœuvre.

AS. Comment pensez vous qu'on peut influencer les grands médias occidentaux pour qu'ils fassent une plus grande place aux mouvements et manifestations du type du Forum social mondial?

HC. Il faut mobiliser les masses, qui à leur tour pourront faire pression sur les médias.

Présence de François Hollande

Gagne-t-on les élections françaises à Porto Alegre? Question à méditer.

La diplomatie française était en force dans la capitale gaucha, avec six ministres socialistes et des centaines de fonctionnaires de divers ministères. François Hollande, secrétaire général du même parti, ainsi que divers fonctionnaires RPR et UDF, partis d'opposition de droite et de centre-droite à l'Assemblée nationale française, ne veulent pas être en reste. ATTAC, coorganisateur du forum, a financé le voyage d'environ 180 de ses militants français.

Les intonations parisiennes sont très présentes à l'hôtel San Rafael, l'endroit où il est bon d'être vu cette semaine. « Le forum est littéralement phagocyté par des députés français. Pour notre campagne électorale présidentielle et législative, on s'arrache une photo avec un élu du Partido dos Trabalhadores », explique Mathieu Colloghan, de l'hebdomadaire écologiste Rouge et vert, qui en est à son deuxième Forum social mondial. « Le budget participatif a une image très positive en France », dit Mathieu, qui déplore en même temps un Forum social mondial de plus en plus « officiel » et mondain. Édouard de Cabarrus, attaché de presse au consulat français de Sao Paolo explique : « Le Brésil est un pays du Sud qui a initié une gestion municipale participative. La France a de très bons liens à la fois avec le PT et avec le PdB du président Cardoso (centre). L'amélioration de la mondialisation constitue aussi une critique constructive des États-Unis », d'ajouter M. de Cabarrus.

Des Doutes sur la Représentativité du Budget Participatif

La représentativité démocratique du budget participatif est loin de faire l'unanimité parmi les partis concurrents du PT en l'État fédéral Rio Grande do Sul, ainsi que parmi beaucoup d'électeurs « gauchos » (habitants de la région). De nombreux critiques, dont plusieurs membres de l'opposition municipale à Porto Alegre et dans l'État du Rio Grande do Sul voient le budget participatif comme un processus facile à manipuler de manière démagogique. « La promotion énergique de la Zléa par les États-Unis est une des raisons pour lesquelles le Brésil cherche des relations avec l'Europe et la France », explique le ministre français de la coopération Charles Josselin, du Parti socialiste, présent au forum des municipalités avec de nombreux membres de son cabinet. « Le libre échange ferait attacher trop étroitement le Brésil aux États-Unis, il en serait trop dépendant. La

France, elle, prône le concept de la multi-polarisation », dit Josselin. Pays atlantique et européen avec une forte tradition internationale, la France a donné suite aux préoccupations brésiliennes. Dans le domaine culturel, la France tâche d'être présente, avec des centres culturels à Rio de Janeiro et ailleurs. « L'échec du développement est souvent dû à l'oubli de la culture. Il faut assurer la diversité culturelle », dit M. Josselin. Dans toute l'Amérique latine, les États-Unis sont très présents, surtout avec des chaînes de télévision en langue locale.

La France est aussi un important investisseur au Brésil. Les supermarchés Carrefour sont un endroit incontournable pour les achats à Porto Alegre. Cette chaîne est aussi présente ailleurs en Amérique latine, par exemple au Mexique. À Porto Alegre, dans la banlieue industrielle de « Canoa », les bâtisses d'Alstom, producteur français de matériel ferroviaire, sont visibles depuis l'autoroute.

M. Josselin, dans la même entrevue a fait état d'une première française, l'initiative pour pays très endettés (PPTE). La France a décidé d'effacer la dette du Mozambique, du Cameroun, et de la Mauritanie. L'initiative de « désendettement », une version allégée de la précédente, inclut, elle, le report des échéances. Mais à condition de produire « un document de lutte contre la pauvreté ». Le document définitif doit être produit dans un délai de deux à trois ans. Quarante pays sont concernés. Dans le cadre de l'initiative, on produit des « contrats de désendettement ». Le tout doit être surveillé par un « comité de pilotage », incluant l'ambassadeur français et la « société civile locale ». « C'est la société civile qui a fait porter le domaine de l'effacement de la dette », explique le ministre socialiste. « J'espère que les élections présidentielles et législatives engagent les autres partis français dans la même direction », continue de remarquer M. Josselin.

Porto Alegre, Un Tour Insolite

Nous sommes à Porto Alegre, qui depuis un an a acquis une immense réputation mondiale – au moins parmi ceux qui souhaitent une alternative à la morne cruauté du néolibéralisme. Porto Alegre : écho lointain d'un monde meilleur – disons-le carrément, d'une utopie qui se cherche depuis une certaine éclipse du marxisme.

Les locaux du Forum social mondial à l'Université catholique pontificale (PUC) – payante – sont modernes, impeccables. Neuf et propre, le siège du Forum donne l'image d'un Brésil moderne, informatisé, médiatique qui sait communiquer : qui aime lancer un défi.

En revanche, l'Université fédérale (UFRGS), elle, pâtit par manque de fonds publics – situation courante en Amérique latine. Dans ces conditions, les professeurs et les étudiants font grève la moitié du temps. Le FMI demande des coupures dans les dépenses publiques, les politiciens s'empressent de lui faire plaisir – vous connaissez la suite. Les journalistes du monde entier accourent de plus en plus afin de chercher la fameuse alternative... Aidé par le célèbre ATTAC de Paris, le gouvernement du Partido dos Trabalhadores organise le Forum social mondial, mais le gouvernement du Brésil, puissance émergente qui essaie de défendre son marché intérieur, n'est pas étranger au projet : il fournit une efficace protection militaire aux événements du Forum.

La plupart des participants restent dans le centre des congrès, dans le centre historique. Vont-ils connaître Porto Alegre? Voilà qui n'est pas si sûr.

Découvrons la ville, celle qui est également hors des quartiers huppés là-bas sur la colline, hors des guides touristiques. Porto Alegre est grande – la région métropolitaine compte quelque 3 millions d'habitants – les églises datent d'environ 1800 (c'est une coquette ville de province)... Le centre est bouché à midi par des embouteillages. Le pittoresque marché central du 19^{ème} siècle sent les épices et les exhalations humaines. Les habitants sont de souche portugaise, italienne, allemande : environ 20 % sont d'origine africaine. La ville s'est donnée un sérieux coup de jeunesse pour le Forum.

Cette ville se veut une ville de travail. Une fresque héroïque à l'aéroport exalte le travail des métallos et des constructeurs. C'est aussi une ville qui élit depuis douze ans un maire de gauche du Partido dos Trabalhadores.

L'ancien syndicaliste de l'industrie du pétrole, Bautista Gross Almeida, nous aide à découvrir sa ville natale. Disons-le clairement : loin

de l'utopie, Porto Alegre est une ville de contrastes. Les contrastes extrêmes du Brésil – laboratoire hilarant et cruel. Des secteurs riches, buildings qu'on pourrait voir dans les bons quartiers de Barcelone ou même de Los Angeles, occupent des espaces immenses. Dans le Club de la Juventud, les jeunes filles riches font leur sortie en société, protégées par des serviteurs en uniforme et des gardes du corps. Ailleurs, dans la basse ville, quand il pleut – des cordes – les rues se transforment en fleuves.

Quartiers industriels trépidants, favelas qui arrachent le cœur. La condition humaine s'y déploie comme dans un roman de Balzac – version 2002.

Nous nous dirigeons vers les îles de Guaiba. Ancien refuge écologique, il est squatté depuis vingt ans par des hommes démunis. Ils ramassent des débris. Là où les ressources économiques existent, on recueille les ordures avec des camions. Les quartiers plus pauvres font appel à des charrettes, tirées par des chevaux faméliques. Ceux-ci traversent le grand pont. Elles amènent les sacs en plastique bien remplis et fermés à Guaiba.

Une coopérative locale, fleuron d'une économie sociale et solidaire rudimentaire, fait le triage et le compactage des ordures. Elle les recycle. Quelqu'un doit le faire! Je me demande combien les ouvriers gagnent par jour, mais j'oublie de poser la question. Plus loin, des couches de bébé recyclées de vieux vêtements sont accrochées au soleil pour sécher. Je crois que c'est quand même plus naturel que les Johnson et Johnson. Des habitants de diverses races qui ont manqué, ou bien n'ont pas pris le virage Internet, le train de la mondialisation. Ou bien sont tombés dans le gouffre de la pauvreté. D'anciens paysans sans terre.

Quand la lagune produit des inondations périodiques, les ordures flottent, les huttes au bord de l'eau sont submergées. Pourtant, les maladies mentales sont rares dans ce quartier. Derrière le franc sourire se cabre la fibre dure de l'être humain. Parmi les plus pauvres, nous voyons qu'il y a aussi des riches et des pauvres. Télescopage à l'infini...

Laboratoire du Troisième Millénaire

Bautista nous amène à Canoas, banlieue industrielle. On se croirait à Birmingham ou à Le Creusot en plein XIX^e siècle. Bruits saccadés, pollution. Des industries s'étendent sur des dizaines de kilomètres : je lis Hartz Mountain, nourriture pour animaux domestiques – succursale d'une société américaine. Alstom produit ici du matériel ferroviaire à des salaires inférieurs au quart, voire au cinquième du salaire des ouvriers français. Plus loin, le long de l'autoroute, on voit une grande foire de bétail avec des haies et des enclos. L'État Rio Grande do Sul est un grand producteur de viande et de lait.

Le long des autoroutes, encore des favelas : N'arrêtez pas, risque de se faire agresser!, scandent des panneaux d'avertissement. Le soleil de l'été austral tape extrêmement dur : je me sens comme dans un sauna. La tête flotte... j'ai envie de bière ou d'eau minérale. De loin se montre le mirage du profil de la ville de Porto Alegre. Manhattan tropical! Ville de travail et de politique, entourée de la lagune envahissante : monde primal, chaud, humide. Serait-ce le laboratoire du troisième millénaire?

Né en 1957, André Seleanu a été correspondant principal de Recto Verso de 1999 à 2004 pour les questions du Tiers Monde liés à la globalisation néo-libérale. À ce titre, il a couvert le Forum Social Mondial en 2002. Il a également couvert les mouvements indigènes en Bolivie, Équateur, Pérou et les mouvements de gauche en général en Amérique latine. Il a aussi écrit sur les enjeux liés à l'exploitation minière du Sud par des pays du Nord dont le Canada ainsi que sur les traités de libre-échange. Il a interviewé à Québec Hugo Chavez, ancien président du Venezuela, décédé depuis, et à Cochabamba Evo Morales, dirigeant des cocaleros de Bolivie et actuel président de ce pays. André Seleanu était principal correspondant de Recto Verso au Forum des Amériques à Québec en 2001. Il a aussi collaboré au quotidien Le Devoir sur les questions de l'Europe de l'Est, ainsi qu'à La Presse et dans des revues telles que Vice Versa, Temps Fou et autres sur des problèmes liés à la politique internationale. Enfin, il collabore fréquemment à la revue québécoise de références Vie des Arts depuis 1997 en tant que critique d'art et journaliste d'arts visuels et à la revue Canadian Art de Toronto ainsi qu'à la revue The Medal du British Museum.

Forum Social Mondial de Montréal. Petite histoire d'un grand rêve

Par **Carmina Maclorin**

En août 2016 eut lieu le Forum social mondial à Montréal. Il fut le fruit d'un rêve collectif et du travail acharné de dizaines de personnes qui se sont permis de rêver au-delà des limites. J'ai été parmi ces rêveurs qui ont poussé la candidature de Montréal, en tant que première ville en dehors du Sud Global à vouloir assumer le rôle d'hôte de cet événement qui rassemble celles et ceux qui croient qu'un autre monde est possible et nécessaire. Il y a désormais du Nord dans le Sud et du Sud dans le Nord, et aucune frontière ne devrait limiter notre pouvoir de décrier les injustices que vit notre planète. Il est urgent de collaborer, pour construire ensemble un monde plus respectueux de l'humain et de l'environnement.

J'ai assumé le rôle de co-coordination générale du Collectif FSM 2016 durant la dernière année d'organisation, et je consacre mes recherches doctorales à ce phénomène et à d'autres espaces de mobilisation transnationale qui m'inspirent. Je me permets ici de partager une vision imagée de ce que fut notre parcours collectif pour la construction du FSM 2016. Comme disait Jacques Prévert : « La poésie, c'est un des plus vrais, un des plus utiles surnoms de la vie »... (Prévert 1972, p.159).

L'histoire d'un rêve

Il était une fois un rêve qui croyait à l'amour, un rêve qui se voulait social et mondial. Il se cachait dans la tête des utopistes, à l'abri de celles et ceux qui prétendaient lui rappeler son impossibilité, persuadé qu'il valait la peine d'être rêvé.

À chaque fois que ce rêve osait se balader, il brillait telle une étoile filante à qui on demande un vœu, et à son passage il allumait des étincelles. Ses balbutiements accrochaient des sourires et cultivaient des espoirs d'un autre monde possible.

Il s'alimentait du travail de rêveuses et rêveurs qui n'avaient pas peur de l'impossible, car, en fait, ils ne savaient pas ce que cela signifiait.

Tous les mercredis soirs, et dans des centaines de rencontres, le rêve prenait forme, maladroitement peut-être, mais avec une persévérance sans limites. Créer un espace inspirant, qui contribue à rapprocher celles et ceux qui veulent changer les choses était sa devise.

Ce rêve d'amour portait l'espoir de générations qui s'entrecroisent sans encore bien se connaître. Il croyait à la nécessité de mélanger les voix, les connaissances, les créativité, les luttes.

Il se retrouvait souvent sous la pleine lune, à rêver encore, et encore plus grand, encore plus beau, encore plus vert, encore plus juste.

Les journées étaient longues et le travail ardu sur la route de l'accomplissement. D'où tirait-il la force de sa détermination, se demandaient ceux qui le côtoyaient ? Love is the answer.

La vie d'un rêve n'est pas facile vous savez. Des fois il trébuche et se blesse, il se fatigue de se voir encore si loin, des fois il a peur ne pas être. Mais c'est en constatant que la simple possibilité de son existence inspirait sur la route tellement d'autres rêves, qu'il se relevait et grandissait encore jour après jour.

Au bout de trois ans, le rêve était mûr, prêt à exister. C'est ainsi qu'il se laissa rattraper par la réalité, magnifique, colossale, inspirante et complexe, et surtout, différente de ce que le rêve aurait pu dessiner : elle était la somme de toutes les expériences de celles et ceux qui ont vécu ensemble le FSM. Le rêve était encore un rêve certes, mais il en ressortait grandi, encore plus beau, plus pur et fier, tout plein d'amour.

N'ayons pas peur de rêver grand et beau. Car la liberté que nous offre le rêve nous fait avancer et grandir. Et quand on nous demande comment persévérer dans un monde morose où les rêves sont trop souvent emprisonnés, répondons : « love is the answer ».

Utopistes : debout!

Carminda Mac Lorin s'est engagée dans la mise sur pied de divers espaces de créativité et d'expérimentation démocratique, comme le Forum social mondial 2016, au sein duquel elle a assumé le rôle de coordination générale. Elle finit actuellement son parcours doctoral en Sciences humaines appliquées à l'Université de Montréal.

Référence

Prévert, Jacques et André Pozner. 1972. *Hebdromadaires*, La Chapelle-sur-Loire : Guy Authier

Réflexions initiales sur le FSM : Préparation et Perceptions

Par Catherine Caron

Le Forum social mondial (FSM), m'a-t-on dit, c'est bien plus qu'un évènement; c'est un processus, un mouvement. En fait, j'ai pu découvrir que le simple fait de comprendre ce qu'est un FSM est une démarche en soi.

Découvrir le concept du FSM, c'est presque se faire happer par un train : des dizaines de milliers de personnes, une gestion horizontale, des centaines d'ateliers et d'activités en simultané, une multitude de thématiques, des citoyens venus de dizaines de pays, des présentateurs-participants et des participants-présentateurs, des salles de conférence un peu partout en ville, des marches, des kiosques, des performances artistiques... En quoi l'évènement consiste-t-il? La réponse est floue, mais assurément plurielle.

Apprivoiser le concept du FSM, c'est presque apprendre une nouvelle langue, tant je suis bombardée de mots inconnus. Je fais face à une mouvance qui a son propre champ lexical : espace ouvert, non-directivité, autogestion, assemblées de convergence, forums par extension, forums parallèles, agora des initiatives... Quelle forme prendra la programmation? La réponse est floue, mais assurément plurielle.

En apprendre sur les racines des FSM, c'est presque se perdre dans un labyrinthe idéologique. Les dédales de l'altermondialisme sont aussi vastes que la diversité de ses acteurs et surtout de ses revendications : justice sociale, justice économique, autonomisation et autodétermination des peuples, démocratie, paix, patriarcat, environnement, droits humains, droits des travailleurs, décolonisation, etc. Quels seront les enjeux au cœur des débats? La réponse est floue... mais assurément plurielle.

Conséquemment, se préparer à un FSM ne peut être qu'un paradoxe : on se prépare à l'imprévisible. Inévitablement, on ne planifie pas notre passage au Forum social mondial comme on le fait pour un congrès ordinaire. Comment se préparer à ne pas être prête? Je n'en ai pas la moindre idée, mais je me lance!

La préparation : le Collectif québécois de la société civile

Il est inconcevable de vivre de façon individuelle un événement rassemblant des dizaines de milliers de personnes. Au Québec, depuis 10 ans, nous avons la chance d'avoir le Collectif québécois de la société civile qui offre un espace pour rassembler les Québécoises et Québécois désirant participer aux grands événements mondiaux comme le FSM. Le Collectif nous met en réseau avant le départ via six journées de formation, nous accompagne durant l'évènement, et surtout, nous invite à unir nos actions citoyennes au retour.

Fidèles à l'esprit du FSM, les formations pré-départ du Collectif ciblent l'échange d'expériences et la reconnaissance mutuelle des instances participantes. Ainsi, la discussion et l'apprentissage par les pairs est au cœur de la structure de nos rencontres : plusieurs participants prennent également le rôle de formateur sur une thématique qui les anime.

Par ailleurs, le Collectif québécois de la société civile honore également l'esprit du FSM en respectant le pluralisme et la diversité des causes et des enjeux. Nos formations pré-départ partent de l'hypothèse selon laquelle le cerveau doit s'oxygéner d'enjeux sociaux variés et en apparence déconnectés (changements climatiques, racisme systémique, luttes autochtones, engagement jeunesse, droit du travail, etc.) pour être en mesure de faire de liens nouveaux, de s'ouvrir à des rencontres nouvelles, de constater la convergence des luttes. J'ai donc passé six samedis complets en compagnie d'autres citoyens d'ici à passer en revue des problématiques variées, dans le seul but d'acquérir la meilleure posture pour vivre pleinement le FSM.

Ce type de rencontre m'a également permis de déconstruire l'idée classique qu'on se fait généralement de la formation et de l'apprentissage,

souvent réduite à la transmission unilatérale d'information selon un curriculum bien ordonné. L'école, les camps de jours, l'université, la formation continue, les congrès, les retraites stratégiques : j'ai rapidement pris conscience que les principaux moments d'apprentissage formels vécus au cours d'une vie nous prédisposent d'une part à l'ordre (l'ordre du jour, le plan de cours) et d'autre part à la hiérarchie (la relation enseignant-élève, instructeur-apprenant). Je m'attends donc à être chamboulée par le FSM, par ses espaces ouverts et sans dirigeants, où les participants sont autonomes et où nombre d'entre eux sont à la fois présentateurs et apprenants.

Ainsi, je pense comprendre qu'il est vain de tenter d'aller au FSM avec un agenda rigide en tête. Je vise plutôt un état d'alerte et d'ouverture global.

Attentes et perceptions : des souhaits pour 2018

Qu'espérer retirer d'un événement dont on ne connaît à l'avance ni la programmation ni les acteurs? Quelles types d'attentes entretenir envers un rassemblement si gigantesque qui « ne prétend pas être une instance représentative de la société civile mondiale »¹ tout en postulant à la fois être « le plus grand rassemblement de la société civile visant à trouver des solutions aux problèmes de notre temps »? Mes réponses sont à la fois professionnelles et personnelles.

Personnellement, j'espère être capable de me remettre en question, d'avoir une attitude réflexive autant sur le contenu que sur le contenant du FSM. Autrement dit, être apte à revisiter non seulement mes positionnements idéologiques sur divers enjeux altermondialistes, mais aussi revoir mes propres façons d'agir en tant que citoyenne et de véhiculer de l'information sur ces thèmes – par exemple ma façon de communiquer avec les élus, de mobiliser mes pairs, de donner une conférence.

¹ *Forum Social Mondial. 2016. «À propos du Forum social mondial». En ligne : <https://fsm2016.org/sinformer/a-propos-du-forum-social-mondial/>*

J'espère être capable de profiter autant du formel que de l'informel. Je pense que je ne pourrai maximiser mon séjour qu'en ayant la vivacité d'esprit de percevoir que l'apprentissage se fait autant au cœur d'un panel ou d'une conférence qu'autour d'un kiosque de bouffe de rue ou dans une file d'attente.

J'espère pouvoir bénéficier de la rencontre trop peu fréquente des mondes communautaire et universitaire, pouvoir mélanger les types de savoirs : ancestraux, académiques, littéraires, de terrain, expérimentiels, professionnels, etc.

J'espère profiter de la dimension intergénérationnelle du Forum social mondial, de rencontres entre jeunes et moins jeunes. Déjà avant de partir, au sein de notre seule délégation québécoise, je partage mon expérience à la fois avec des gens dans la jeune vingtaine et avec des retraités, une occasion qui s'offre à nous trop rarement.

Professionnellement, en tant qu'agente de mobilisation chez Oxfam-Québec, j'accompagne une délégation de jeunes qui vivront aussi le FSM pour la première fois. J'espère donc les amener à la pêche aux idées, dans l'espoir que nous rencontrions des gens, des activistes et des organismes qui sauront nous inspirer et nous permettre de ramener des propositions innovantes au Canada.

Dans quel but? Influencer la Politique jeunesse du Canada, rien de moins! En effet, le gouvernement fédéral a annoncé le 13 février dernier plusieurs moyens qui permettront aux jeunes Canadiennes et Canadiens de prendre part à l'élaboration de la première politique jeunesse du Canada. Chez Oxfam-Québec, en plus de mener des consultations par et pour les jeunes ici au Québec pour alimenter cette future politique, nous avons pensé permettre à des jeunes d'aller chercher des idées au Brésil en vivant le Forum social mondial.

Ce sera non seulement pour eux une occasion en or d'aller présenter là-bas les constats recueillis lors des consultations menées au Québec, mais aussi une chance unique d'aller nourrir ces réflexions avec celles des mouvements sociaux jeunesse d'Amérique du Sud et d'ailleurs.

J'espère que le FSM sera pour eux une occasion d'apprentissage « par les pairs » de niveau international, une possibilité de ramener chez nous les idées créatives de jeunes venus de partout dans le monde. À une époque où les technologies nous donnent l'impression de pouvoir connaître en quelques clics ce qui se fait aux quatre coins de la planète, la délégation jeunesse d'Oxfam et l'ensemble des participants du Collectif font le pari qu'une semaine de discussions entre citoyens du monde sera aussi fertile en idées que plusieurs mois de recherche!

L'approche d'Oxfam est de travailler avec les jeunes en tant que citoyens actifs. Le but est de leur permettre d'utiliser ouvertement, librement et efficacement leur énergie et leurs compétences pour **devenir des influenceurs** aptes à créer un changement transformateur dans la société et dans la prise de décision qui les concernent. L'approche expérientielle qu'offre le FSM sera, je l'espère, transformatrice pour les jeunes. Elle permet de bâtir un réseau engagé et d'acquérir des compétences et connaissances pour assurer une participation soutenue à long terme.

Les jeunes délégués rédigeront à notre retour un rapport à l'intention du gouvernement, compilant l'essentiel des idées recueillies ici et au FSM, pour la future Politique jeunesse du Canada. Stratégies, actions concrètes, idées de financement, mesures législatives, principes porteurs? Impossible de savoir à l'avance quelle forme prendra le fruit de notre récolte. Mais j'ose croire qu'une Politique jeunesse du Canada qui **s'inspire de la convergence des meilleures pratiques mondiales de participation citoyenne jeunesse** ne pourra qu'être une politique plus forte et mieux orientée vers l'avenir.

Conclusion

Enfin, dans l'esprit du FSM, j'ai pensé qu'une réflexion individuelle sur mes perceptions ne serait enrichissante que si elle s'accompagne d'un point de vue collaboratif. Je termine donc avec un collage des pensées de mes compatriotes du Collectif québécois de la société civile. Voici leurs réponses personnelles à la question « Qu'est-ce que j'attends du FSM? » :

Un partage des savoirs. Que dans le « Ensemble » réside un univers de possibles... – Sylvain

Faire comprendre à mes enfants (nous y serons en famille) les enjeux internationaux, les conditions de vie dans le monde et les actions que nous pouvons faire ici pour un monde plus juste et équitable. – Stéphanie

Je pars au FSM avec une grande ouverture et peu d'attentes fixes, si ce n'est celle d'absorber le plus de visions du monde possibles afin d'enrichir les pistes de solution pour un monde plus sain, plus humain et plus viable. J'aimerais tout simplement en revenir plus optimiste quant à l'avenir des sociétés, riches de toutes leurs diversités et des liens entre leurs membres qui sont, et c'est ce que je souhaite confirmer lors de cette expérience, nombreux, innovateurs et motivés. – Jessica

Au FSM je souhaite voir vivre des utopies concrètes, combinant esprit d'entreprise et volonté de changer le monde, convictions fortes et ouverture à l'Autre, réussite individuelle et intérêt collectif, capacité de révolte et ancrage dans le réel. #RienDeMoins – Rudy

J'espère que mon expérience au FSM me permettra d'enrichir ma vision des enjeux mondiaux actuels et m'amènera à échanger avec des acteurs qui se trouvent au cœur de grands changements sociaux. J'espère que les différents échanges que j'aurai avec les participants du FSM me permettront de grandir, et ce, tant au niveau personnel que professionnel. J'espère aussi que cette expérience nourrira mon inspiration et m'aidera à développer de nouveaux projets jeunesse uniques au Québec. – Justine

Au FSM, je m'attends à être à la fois confrontée dans mes idées et surprise par l'universalité des enjeux abordés. Dans la vie, mes réflexions se nourrissent de mon intérêt pour les rapports de pouvoir. Ça, il y en a partout dans le monde. Et j'ai bien hâte de découvrir le contexte brésilien qui est, rappelons-nous, en plein bouillonnement. – Kimberly

Au Forum social mondial, je veux écouter les représentants du monde et partager ma motivation ainsi que mes aspirations. Je veux mieux saisir les problèmes qui affectent les jeunes et la perception de ces derniers en fonction des régions ainsi que d'analyser les actions qui ont apporté du concret. – Dardan

Je souhaite me laisser surprendre, découvrir, écouter, aller à l'encontre d'enjeux que je connais moins et m'alimenter de l'expérience des acteurs sur des enjeux qui font déjà partie de mes luttes quotidiennes. Je souhaite rencontrer des individus avec une multitude de points de vue différents et qui se rejoignent dans leur envie de créer un monde plus juste, plus humain et où la dignité de chacun est prise en compte. Je souhaite aller à la rencontre d'individus de tous les horizons, discuter avec eux, apprendre de leur vécu et me laisser inspirer par leurs réponses individuelles et collectives, leur résistance. Je souhaite ressortir du FSM la tête remplie d'idées, le corps animé d'une nouvelle énergie et outillée pour démarrer ces nouveaux projets et surtout bien entourée (par ces gens que j'aurais la chance de rencontrer lors du FSM) pour les réaliser. Finalement, je souhaite pouvoir témoigner à mon retour de la force qui nous anime collectivement dans nos luttes et nos contextes spécifiques. Je souhaite avoir la chance de poursuivre ces relations qui dépassent les frontières et alimenter cette solidarité internationale à travers nos luttes locales. – Janie

Le FSM n'étant pas en soi un évènement, mais un processus, je m'attends à ce que celui de Salvador soit catalyseur d'une plus grande convergence entre les mouvements en lutte ! – Patrick

How do we move from I to We? – Jennifer

Catherine Caron est Agente de mobilisation 18-30 ans et grand public chez Oxfam-Québec. Elle fait également partie du Collectif québécois de la société civile qui ira au Forum social mondial à Salvador de Bahia en mars 2018.

Le Forum Social Mondial de Salvador et le mouvement de l'altermondialisme

Par **Raphaël Canet**

Depuis son apparition en 2001, le Forum social mondial (FSM) ne cesse de surprendre et de susciter des questionnements. Quelle est sa nature? Quel est son rôle? Comment le FSM peut-il contribuer à la lutte politique globale pour la transformation sociale? L'ampleur des débats qu'il engendre n'a d'égal que les défis qu'il se propose de confronter : en finir avec la mondialisation néolibérale et les multiples formes d'exploitation de l'humain et de la nature.

La tâche est immense et impose de conjuguer humilité et ténacité, car la lutte est globale, collective, historique et diversifiée. La route est longue et l'altermondialisme s'inscrit dans la continuité des luttes contre l'esclavage, la libération des femmes, les droits des travailleurs, le respect de l'environnement... Comme dans la fable du colibri, nous devons continuer à faire notre part, en fonction de nos ressources et de nos habiletés, pour entretenir nos rêves et poursuivre le mouvement.

Le FSM est apparu il y a près de 20 ans comme un rempart contre la pensée unique néolibérale portée par les élites économiques et politiques. Il s'est présenté dès l'origine comme une innovation sociale et politique postulant que pour construire « l'autre monde possible », il fallait, d'une part, renforcer les réseaux d'acteurs de la société civile du local au global et, d'autre part, renouveler nos pratiques organisationnelles autour des principes d'horizontalité, d'autogestion et de diversité.

Le monde a profondément changé depuis 20 ans et les crises répétées du capitalisme financiarisé ont conduit à la radicalisation des élites néolibérales qui cherchent désormais dans le néoconservatisme xénophobe un exutoire à l'impasse sociale et écologique de leur mode de développement. Dans un tel contexte, le processus du FSM conserve

sa pertinence et le récent forum de Salvador ouvre des perspectives fécondes pour le renouvellement de la dynamique altermondialiste.

Bref bilan du FSM 2018

Le 13^{ème} Forum social mondial s'est tenu à Salvador de Bahia, au Brésil, du 13 au 17 mars 2018 avec pour slogan « Résister, c'est créer! Résister, c'est transformer! ». Selon un premier bilan établi par le Collectif bahianais en charge de l'organisation, l'évènement a rassemblé 80 000 personnes issues de 120 pays. Mille deux cents bénévoles ont assuré la bonne réalisation de l'évènement. Le Territoire social mondial s'étalait dans toute la ville, avec une forte concentration d'activités à l'Université fédérale de Bahia (UFBA), dans le quartier d'Ondina. Un campement de la jeunesse a accueilli plus de 2 000 personnes, de même qu'un campement autochtone (600 personnes).

La programmation du FSM 2018 comprenait près de 2 100 activités réparties en 19 axes thématiques, dont les trois plus populaires ont été ceux portant sur les questions de discrimination raciale, de droits humains, et du lien entre justice sociale et environnementale. Le FSM a débuté le 13 mars avec une grande marche d'ouverture dans les rues de Salvador, qui a rassemblé autour de 25 000 personnes. Plusieurs assemblées de convergence ont été réalisées les derniers jours du Forum, notamment l'Assemblée mondiale des femmes, l'Assemblée des peuples, mouvements et territoires en résistance, ainsi qu'une Agora des futurs qui a permis de rendre visibles plus d'une soixantaine d'initiatives d'actions présentées et discutées durant le FSM 2018.

Un FSM brésilien

Pour certains, ce FSM était essentiellement brésilien. En effet, la participation fut très locale, à 90 % brésilienne. A titre de comparaison, le FSM 2016 de Montréal avait rassemblé 60 % de participants nord-américains (États-Unis/Canada). À titre anecdotique, le programme de l'évènement fut publié en format électronique le jour de l'ouverture du forum et uniquement en portugais.

Le contexte social et politique a aussi beaucoup teinté l'ambiance de ce forum. Notamment suite à l'assassinat le 14 mars à Rio de Janeiro de la conseillère municipale Marielle Franco, jeune féministe afro-descendante issue des *favelas*, membre du parti socialiste (PSOL) et surtout présidente de la commission d'enquête sur les massacres perpétrés par les autorités dans les quartiers populaires. Ce drame a suscité une profonde indignation et donné lieu à des manifestations spontanées à Rio ainsi qu'à Salvador et sur le site du FSM. Ce nouvel épisode dans l'escalade de la violence et de la répression d'État (rappelons que la ville de Rio est actuellement sous un régime d'exception d'occupation militaire) inquiète très profondément les militantEs et défenseurs des droits dans la région.

De plus, le contexte préélectoral profondément incertain, avec la poursuite judiciaire contre Lula, ancien président et actuel favori de l'élection présidentielle prévue cet automne, vient renforcer les craintes à l'égard de l'avenir de la démocratie dans le pays. Lula était d'ailleurs présent à Salvador, en compagnie de plusieurs représentantEs politiques, dont l'ancien président déchu du Honduras, Manuel Zelaya, afin de prononcer un discours, le soir du 15 mars au stade de Pituauçu devant 8 000 à 10 000 personnes, dressant un bilan très positif pour le Brésil et l'Amérique latine des années de gouvernement du Parti des Travailleurs et dénonçant le spectre des coups d'États.

Un processus en marche

Même si la participation étrangère n'était proportionnellement pas si imposante, plusieurs délégations internationales étaient bien présentes, notamment les FrançaisEs, les MarocainEs, les Suisses, les AllemandEs... et les QuébécoisEs! Soulignons au passage que, rassemblés en différents collectifs, les QuébécoisEs formaient l'une des délégations étrangères les plus nombreuses au FSM 2018. Peut-être pouvons-nous y voir aussi un effet du FSM 2016. Cela dit, ces milliers d'altermondialistes du monde entier présentEs au FSM de Salvador ont pu profiter de l'évènement pour faire avancer leurs causes communes, leurs projets et le travail en réseau. Cela témoigne de l'utilité et de la vitalité du processus des FSM et des liens qui peuvent être créés entre les organisations et les participantEs d'un évènement à l'autre.

Prenons par exemple deux propositions issues du FSM de Montréal qui se sont matérialisées à Salvador dans des projets concrets. Le premier est la proposition de tenir en avril 2019 en Catalogne un Forum social mondial thématique sur la question des économies alternatives. Cette initiative est portée par le réseau des acteurs de l'économie sociale et solidaire (RIPESS) et a reçu l'appui de la municipalité de Barcelone. Le second projet, présenté par ATTAC-Espagne, entend animer une campagne mondiale de lutte contre les paradis fiscaux, en choisissant la date du 13 avril comme un moment symbolique de mobilisation sur cette question.

D'autres initiatives intéressantes ont émergé du Forum de Salvador, notamment autour de l'importance de développer de nouveaux paradigmes afin de construire des alternatives systémiques à la crise globale du système dominant. L'objectif est d'articuler les perspectives anti-capitaliste, anti-extractiviste, anti-productiviste, anti-patriarcale, anti-anthropocentrique... tout en évitant de hiérarchiser et de prioriser les luttes, et en insistant sur les innovations et les pratiques concrètes. Tel était l'objectif de l'assemblée de convergence des initiatives pour une transition sociale et écologique qui s'est tenue le 16 mars et qui visait à rassembler les acteurs de la transition qui portent des initiatives concrètes afin de leur permettre de se rencontrer, d'échanger et de s'organiser collectivement pour assurer un suivi sur les expérimentations en cours. Car le défi actuel pour la construction d'alternatives systémiques n'est pas le manque de solutions, mais plutôt leur mise en synergie. Dans cette perspective, un Réseau international des initiatives pour une transition sociale et écologique est en émergence.

Finalement, au-delà des grandes articulations mondiales, le processus du FSM donne aussi l'opportunité aux groupes locaux de s'organiser et d'avancer dans la promotion de leurs actions. Ce fut notamment le cas à Salvador des communautés Quilombos, ces descendants d'esclaves africains qui se sont organisés en communautés dans de nombreuses régions du Brésil, et qui peuvent encore être désignés sous différentes appellations (Mocambos, Cimarrones, Palenques, Maroons). Le FSM de Salvador fut une occasion pour ces différentes communautés de se rassembler et d'avancer ensemble dans la prise de conscience du fait que

malgré les différents noms qu'on pouvait leur donner, ils partageaient la même réalité, la même lutte pour la reconnaissance, et formaient finalement un même peuple « originaire » au Brésil.

Des prises de position

Ce FSM fut aussi l'occasion pour plusieurs groupes et coalitions d'exprimer des revendications bien précises. Parmi elles, notons la déclaration finale de l'Assemblée mondiale des femmes du 16 mars qui comportait 11 points prioritaires pour les mouvements de femmes : la reconnaissance du travail productif et reproductif des femmes; la fin des féminicides, trans-féminicides et de toutes les formes de violences à l'égard des femmes; le droit des femmes sur leur propre corps, sentiments et pensées; le droit à l'émancipation et à la participation au pouvoir politique; la fin de l'utilisation du corps des femmes comme arme de guerre; l'accès à une éducation universelle et transformatrice; la fin du racisme, de la xénophobie et de la persécution des personnes noires, indigènes, migrantes et pauvres; la reconnaissance de l'identité de genre auto-construite; le démantèlement des structures patriarcales dans les médias conduisant à la marchandisation et l'hypersexualisation des femmes; la promotion de la justice climatique; et finalement, la lutte contre le capitalisme, le colonialisme et l'impérialisme.

Par ailleurs, les organisations présentes à la réunion du Conseil international qui s'est tenue à la fin du FSM, ont unanimement appuyé une déclaration dénonçant l'assassinat de Marielle Franco, et plus largement toutes les formes de violences à l'égard des militantEs des droits des populations marginalisées et discriminées au Brésil et dans le monde.

Le Conseil International

Le FSM de Salvador a été suivi d'une réunion de son Conseil international (CI), les 17 et 18 mars, qui fut l'occasion de faire un débat sur le futur du FSM, le rôle du Conseil international et le processus plus large des forums sociaux.

Le comité organisateur bahianais a très clairement reproché au CI de ne pas s'être suffisamment impliqué pour aider à la bonne réalisation de l'évènement, que ce soit en terme de mobilisation internationale, de communication et de financement. C'est une critique importante qui fut aussi exprimée lors des forums précédents, notamment à l'occasion des FSM de Tunis (2015) et de Montréal (2016). En somme, le CI et son secrétariat peinent à assumer leur principale fonction qui est de faciliter le processus du FSM en appuyant concrètement les comités locaux d'organisation de chaque évènement mondial.

Le CI se réduit souvent à une arène politique où se confrontent différentes visions idéologiques du FSM et des stratégies du changement social, déconnectées des luttes locales et des besoins concrets à la fois des mouvements émergents et des créateurs d'espaces de convergence entre ces dynamiques nouvelles. Cette lutte idéologique se manifeste de manière récurrente autour de trois enjeux : la forme du moment final du forum, la formulation de grandes déclarations politiques et la réforme de la Charte de principes du FSM rédigée en 2001. Or, plutôt que d'essentialiser le CI et de le concevoir comme l'incarnation d'une nouvelle internationale des mouvements en lutte, il serait beaucoup plus pertinent de poser la question de la responsabilité des organisations membres du CI face au processus des forums sociaux.

Les réunions du CI, surtout lorsqu'elles sont organisées à l'occasion des FSM, permettent de rassembler toutes sortes de groupes et de collectifs engagés dans l'organisation de forums thématiques, régionaux, ou autres évènements et campagnes qui permettent de rassembler à travers le monde une grande diversité d'artisans de ces alternatives systémiques en construction. Comment les organisations membres du CI peuvent-elles appuyer et renforcer ces processus en cours? Comment les membres du CI qui ont l'expérience d'avoir déjà organisé des FSM peuvent-ils partager leurs connaissances pour faciliter les évènements à venir? Il semblerait donc que ce soit plus du côté de l'appui organisationnel aux processus en cours, ainsi que du transfert des expériences acquises lors des évènements antérieurs, que le rôle du CI pourrait se renouveler et retrouver de sa pertinence.

Partager les visions pour renouveler les pratiques

Les pistes ouvertes par les débats au sein du CI n'en demeurent cependant pas moins pertinentes, et nous permettent d'envisager l'avenir de la mouvance altermondialiste et du processus des FSM à l'aune de trois enseignements.

Tout d'abord, il convient d'éviter le mirage de l'uniformité. Le FSM s'est construit contre la pensée hégémonique, le *one size fits all* prôné par les institutions de Bretton Woods, qui doit être imposé par la force (ajustements structurels ou politiques d'austérité) parce qu'il est complètement déconnecté des réalités locales. Le FSM ne doit pas répéter cette erreur en tentant, au nom de l'urgence, de l'efficacité stratégique ou de l'opportunisme politique, de réduire la diversité des propositions alternatives et imposer un plan d'action commun, une hiérarchisation des priorités consignée dans une déclaration finale rédigée par quelques-unEs et imposée à touTEs. Cela entraverait l'énergie créatrice dont nous avons besoin pour inventer les mondes de demain.

Ensuite, nous ne pouvons pas attendre la solution miracle. Tout comme LE sauveur providentiel, LA solution miracle n'existe pas. Ainsi, plutôt que d'imposer une solution de masse, il importe de créer les conditions d'articulation des masses de solutions qui émergent de l'interaction entre les participantEs durant les forums. La transition sociale et écologique repose avant tout sur une révolution culturelle qui passe par la prise de conscience que chacunE dans son quotidien est une partie de la solution, et qu'il importe collectivement de soulever des questions sur les grandes orientations politiques (et notamment de faire le bilan des politiques menées par les gouvernements progressistes qui ont dominé l'Amérique latine ces quinze dernières années) plutôt que d'apporter des réponses toutes faites.

Enfin, il importe de reconnaître nos contradictions. À l'inverse du Forum économique mondial qui, depuis près de 50 ans, se complait dans ses certitudes du haut des Alpes suisses, le FSM a parcouru les villes de 4 continents (Porto Alegre, Mumbai, Bamako, Caracas, Karachi, Nairobi,

Belém, Dakar, Tunis, Montréal et Salvador) pour permettre la rencontre des peuples et constater l'immense diversité des cultures politiques, des projets, des stratégies et des initiatives transformatrices. Cette diversité culturelle doit être vue comme une richesse, un immense réservoir d'innovations sociales, tout comme l'est la biodiversité à l'égard du vivant, plutôt que comme une entrave à l'unification des luttes. Il importe de reconnaître nos contradictions plutôt que de s'épuiser à chercher à les dépasser. C'est en s'émancipant des conflits d'égo, des luttes de pouvoir et des intérêts larvés, mais aussi en acceptant que nous n'avons pas toujours raison et que plusieurs petites têtes ensemble valent mieux qu'une grosse tête seule, que nous bâtirons un monde de solidarité.

Et après ?

Après le rendez-vous réussi de Salvador, le processus des FSM se poursuit. Plusieurs Forums sociaux mondiaux thématiques sont en préparation, notamment le FSM des migrations (Mexico, novembre 2018), le FSM sur l'extractivisme (Afrique du sud, automne 2018), le FSM sur les économies alternatives (Barcelone, avril 2019), le FSM sur la santé et la sécurité sociale (Bogota, juin 2019). Ajoutons à cela les forums régionaux, comme le Forum social panamazonien (Colombie, octobre 2019), les actions thématiques, comme la mobilisation contre le G20 (Buenos Aires, décembre 2018) et la Journée mondiale de l'habitat (2 octobre 2018). Finalement, pour compléter cet agenda des mobilisations, citons la Caravane des pays côtiers d'Afrique de l'Ouest (novembre 2018) ainsi que la Marche mondiale de la paix, portée par la campagne Jai Jagat (« la victoire du monde ») en Inde, et qui prévoit organiser une marche de plus de 10 000 kilomètres entre New Delhi et Genève, entre octobre 2019 et septembre 2020, pour promouvoir un nouveau modèle de développement.

Tous ces projets rendent compte du dynamisme du processus de transformation en cours et cible les besoins exprimés par les groupes en terme d'appui à la mobilisation, à la communication, ainsi qu'à l'articulation des initiatives. Le travail de construction des alternatives au système dominant se poursuit à travers le processus des FSM, et

les collectifs et organisations impliquées, notamment au sein du CI, peuvent appuyer cette dynamique.

Dans un contexte global d'adversité grandissante où les élites banalisent sans cesse l'usage de la violence et de la répression pour préserver leur modèle en plein effondrement, la mouvance altermondialiste semble évoluer vers une nouvelle phase de son développement. Après l'*opposition*, puis la *proposition*, elle chemine désormais vers l'*expérimentation*, qui lui permet de concrètement passer du *dire* au *faire*. Il est aujourd'hui primordial de s'émanciper des luttes idéologiques afin de passer, comme le dit Patrick Viveret, des *projets d'espérance* aux *projets d'expérience*. C'est ainsi que nous pourrons dépasser la révolte désespérée et construire la résistance créatrice avec toutes les personnes de bonne volonté.

Raphaël Canet est co-coordonnateur du Collectif FSM2016 et membre du Conseil international du FSM.

SECTION III
Poésie / Création

Liminaire

Les correspondances

Par **Ève Marie Langevin**

Là où la musique s'arrête, la barbarie commence.

Jean-Paul Daoust, 2018

À l'instar aussi de Jean-Pierre Jouve (1945) qui procède d'abord...

avec humilité en disant que nous ne savons pas ce que c'est la Poésie, et que tout poème, s'il est vrai, demeure mystère. De même que nous ignorons, en somme, ce qu'il y a dans la Musique et ce que la symphonie la plus célèbre dit à notre âme, ou encore ce que notre âme dit à travers la symphonie célèbre

Il me semble avoir entendu dans mon enfance que les « voix de Dieu sont impénétrables ». Et si nous remplacions le mot, la foi, le concept « Dieu » par « conscience », cela résonnerait-il plus en nous, comme la poésie et la musique résonnent encore en soi, cette expérience de l'Un, clé de voûte de notre société, comme le prétend Bonnefoy (1972-1990) ? Certaines recherches neurologiques en noétique semblent le suggérer, mais là n'est pas notre propos dans la technique de la chose. Non, c'est plutôt que dans nos rêveries intempestives, on se demande ce qui fait qu'on communique spontanément ou non avec l'Éternel (avec un grand E, il va de soi) et la plupart du temps de façon tellement inattendue... ET qu'on attend encore qu'une œuvre d'art nous transporte immédiatement dans l'au-delà, dans l'Indicible, des mots au-delà des mots...

la musique commence là où s'arrête le pouvoir des mots

Richard Wagner, ad 1858

mais aussi des sons au-delà des sons, et parfois, plus rarement (?) des images, des couleurs, des formes, des mouvements au-delà du mouvement... Pour paraphraser un texte phare de notre littérature, il semble que les temps du conceptuel soient (vraiment) terminés. Le

public va-veut attendre autre chose de l'art et en particulier de certains arts, comme la poésie et la musique, intimement liés et affaires de « transcendance relativement voilée » (Jouve), comme on l'a vu ou verra dans ce numéro : « la poésie [comme la musique] est une pensée – un état psychique – d'agglutination, c'est-à-dire que des tendances, des images, des échos de souvenir vague, des nostalgies, des espérances, y apparaissent en même temps collés ensemble, provenant de hauteurs tout à fait différentes », triviales, séculaires, divines. Les auteur.e.s de ce numéro en font spontanément largement écho dans cette section. Je dirais que le thème de la « beauté » – attention de ne pas confondre avec le (faux) esthétisme de notre monde – est plus caché dans ce numéro, peut-être parce les générations des modernes et nous depuis elles, avons été féroce-ment contre, jusqu'à un étrange (pour moi) nihilisme. Je me souviens d'une réunion avec les membres du comité de rédaction de la revue d'art *Esse*, à la fin des années '90, alors que j'étais la plus jeune artiste avec une pratique très peu affirmée, réagir très négativement lorsque que j'eus le malheur de prononcer ce mot tabou de la « beauté ». My God, ai-je dû prendre mon trou !!!... jusqu'aujourd'hui (toute une sortie du placard !). Or, le mot revient en force. Autre temps, autres mœurs et autres féroces besoins... Et il est vrai, qu'aujourd'hui comme hier, comme le disait Platon (?) « que la musique adoucit les mœurs »... « Cette expression implique que la musique aurait un effet sur les mœurs par ses vertus éducatives et apaisantes ». Certaines musiques, comme certaines poésies « nous ramènent à notre centre, à notre souci central, à une question métaphysique. Le souffle pousse, monte, s'épanouit, disparaît. » (Jaccottet, 1984). Ainsi va la vie aussi... Mais encore : « Il se peut que la beauté naisse quand la limite et l'illimité deviennent visibles en même temps, c'est-à-dire quand on voit des formes tout en devinant qu'elles ne disent pas tout, qu'elles ne sont pas réduites à elles-mêmes, qu'elles laissent à l'insaisissable sa part. » Un thème sur lequel nous aimerions revenir au cours des prochains numéros... (bienvenue aux auteur.e.s de nous en confier quelques mots à l'oreille)... Dans le champ sémantique des auteur.e.s que nous soumettons à votre bon plaisir dans le texte qui suit, « Harmonie et Cadavre exquis », le mot qui revient le plus souvent est « harmonie », et ce n'est certainement pas un hasard.

L'expérience poétique n'est ni du côté de l'intellect, ni du sentiment émotionnel – mais vient d'ailleurs, c'est cet ailleurs, où seul il est possible de vivre authentiquement, que la poésie nous apprend à reconnaître – et c'est pour cette raison qu'elle si nécessaire. [...]

L'orphisme, mêlé au néoplatonisme, nous rappelle au souvenir de cette harmonie profonde à laquelle nous aspirons tous - situation où l'âme du monde, celle de l'homme, celle des animaux et celles des choses sont liées d'une façon réelle. Telle est l'une des sources fécondes de la poésie [...]

Ce que Heidegger a ainsi reconnu, c'est que la poésie, loin d'être une façon de faire des vers plaisants, de jouer avec les mots, d'exprimer ses souffrances et problèmes psychologiques, nous dit quelque chose d'absolument essentiel quant à notre propre être et à la possibilité de vivre ensemble sur cette terre. [...]

Notre temps est empreint d'une haine qui se marque par le règne absolu, totalitaire même, de l'efficacité, de l'absence de toute écoute du rythme du monde. Notre monde est construit pour que la poésie soit inaudible. Il la hait... car elle le menace en sa racine. Et désormais la seule en cette situation.

Elle est la seule provocation réelle et donc le seul contrepoison conséquent. Pour elle, ce qu'on nomme – aveuglément – le monde du progrès, de la liberté triomphante, et du triomphe de la raison n'est qu'un monde mort, un monde de morts. Ou plus précisément : un monde sans mort et donc un monde sans vie. Un monde où la mort n'a plus cours. Ou la vie n'a plus cours. Un monde uniforme et uniformisé. Qu'il faut encore et toujours mieux uniformiser. Un monde surtout sans la poésie. Un monde esthétique. Un monde de plus en plus esthétique où doit régner le confort de la médiocrité assurée.

Pierre Rabhi, 2008

Mais pour l'heure, d'autres correspondances entre musique et poésie sont à faire.

Horizontalité et verticalité

D'intéressants parallèles peuvent être établis, plus techniques ici, entre la musique et la poésie : l'horizontalité et la verticalité.

Si la musique se fonde sur des répétitions, c'est que, comme le langage, elle se prolonge dans le temps. Pourtant alors que le langage au sens strict est purement linéaire, c'est-à-dire horizontal, la musique est à la fois horizontale (mélodie) et verticale (harmonie); même s'il n'y a pas de polyphonie, il y a des harmoniques (résonances de plusieurs sons dans une seule note).

Jean-Pierre Longre, 1994

Ainsi, même la musique la plus manifestement linéaire (la mélodie calquée sur des paroles : chants, récitatif...) infère des harmoniques (comme dans la partition de Jacinthe Laforte dans cette section) ou de la polyphonie, donc de la dimension verticale.

Cet aspect pluridimensionnel de la musique semble marquer une différence importante avec le langage des mots; toutefois il est possible, quoiqu'en pense Wagner, d'opérer un rapprochement avec la poésie jouant sur les connotations et la polysémie : le sens premier des mots en recouvre d'autres, ce qui donne naissance à des images diverses comparables aux harmonies plus profondes d'un son.

En outre, certains essais poétiques utilisent d'une manière plus formelle les dimensions horizontale et verticale qui rappellent un peu les partitions musicales. Ce sont des acrostiches :

┌ 'ombre de la très douce est évoquée ici,

— ndolente, et jouant un air dolent aussi :

└ octurne et lied mineur qui fait pâmer son âme

◊ ans l'ombre où ses longs doigts font mourir une gamme

▷ u piano qui geint comme une pauvre femme

Guillaume Apollinaire, Poèmes à Lou, ad 1915

Ou encore des expériences plus particulières telles que des poèmes de Jean Queval du mouvement surréaliste français OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) qui faisait des poèmes en alexandrin en colonnes, rappelant aussi, par sa forme, les partitions de musiques et les principes « alluvionnaires ou boule de neige » (Queval, 1973) de certaines musiques : avec un « poème [qui] se lit donc verticalement, dans sa totalité, mais aussi verticalement, si l'on considère chaque partie détachée, qui forme en elle-même un sonnet. » (Longre)

Au Québec, des poètes comme Gilles Hénault (l'un des fondateurs de la revue) ou Paul Chamberland, ont aussi exploré la graphique des poèmes, sous forme de calligrammes ou autres. Le poème « Vol 817 » de Hénault (ad 1968) est écrit à la machine à écrire dans la forme visuelle du dessin d'un avion. Certains autres de ses poèmes dans une série appelée « Cryptogrammes » explorent aussi le (non)signifié dans son livre « Poèmes. 1937-1993 » aux éditions Sémaphore (2006) avec de graphie inventée, jouant avec la verticalité et l'horizontalité que suggèrent des « lettres » et des symboles parfois proches de la graphie chinoise ou alchimique.

Dans le même sens, certains critiques ont établi une distinction similaire entre musique et cinématographie : « Le film tient à une dissymétrie du temps musical et du temps cinématographique. L'aria de Mozart est en quelque sorte du temps 'vertical', suspendu, en profondeur, qui participe de l'éternité; elle s'oppose absolument au temps 'horizontal' chronométrique, du cinéma, et d'autant plus que l'on multiplie images, changements de plans, etc. » (Marthe Robert, 1979)⁹.

Réminiscences

Par ailleurs, quelques auteur.e.s de chansons ou nouvelles dans ce numéro, dont Cormier, Rusu, Léveillée, Gagnon abordent les réminiscences de musiques ou de chansons de jeunesse ou d'une autre période de vie et nous font voyager avec vous, lecteurs, lectrices, dans le temps. On oublie aussi souvent que le chant forme la primitive parole de la prière : les chants du monde furent sacrés, spirituels, religieux (surtout, d'abord ?... autre belle question...) –comme la danse

(Sullivan, 1948)¹⁰ et il est indéniable que la musique religieuse a joué un rôle prépondérant dans l'histoire de la musique en Occident, et plus récemment dans la tradition chrétienne notamment, dans les messes. Bien avant, il y eut les chœurs grecs au théâtre à une époque où ce dernier avait une vocation sacrée... Et bien avant encore, la musique ou la cadence des tambours a joué un rôle mystico-religieux ou érotique en facilitant l'entrée de l'humain dans le monde des divinités, avec et dans un monde magique par la danse... tout comme la poésie qui peut être aussi un art de l'incantation, de l'évocation des mystères du monde sensible, de ce qui nous dépasse ou qui nous protège contre la mort.

Mémoire du son

Plus près de nous et depuis au moins l'Antiquité grecque, il y a la qualité fondamentale de la musicalité des sons de l'écrit littéraire, incluant, au Moyen Âge occidental, la poésie et la chanson des troubadours, troubadouresses (ou trobairitz) et des trouvères. Selon Longre (1994), le chant humain précède la musique et la poésie. On pourrait sans doute remonter aux oiseaux... Quoi qu'il en soit, la versification et la mélodie rythmée auraient d'abord été un moyen mnémotechnique (Longre, 1994) chez les jongleurs du Moyen Âge : dispositions des rimes classiques, plus évidentes, ou assonances et allitérations plus cachées et de leur rythmique autant dans la poésie que dans la chanson populaire, quoique différemment, sans parler bien sûr du théâtre musical. Ces liens étroits stimulent la mémoire et l'imagination comme notamment le poème de Pesant dans ce numéro, tout comme de forts anciens classiques ... Voici quelques poèmes écrits par des troubadouresses, toutes anonymes, ad 1150 :

Ja de chantar (Jamais je ne devrais avoir envie de chanter)

*Jamais je ne devrais avoir envie de chanter
Car plus je chante
Et plus mon amour empire;
Car plaintes et pleurs
En moi s'installent;
Car en male merci*

*J'ai mis mon cœur et moi-même
Et si bientôt il ne me retient
J'aurai fait trop longue attente.*

*Si j'en avais quelque bien je vous rappellerai
en chantant
Que j'avais votre gant
que je vous dérobaï en grande crainte;
Puis j'eus peur que vous y trouviez dommage
Après de celle qui vous retient
Ami; aussi moi sur-le-champ
Je vous le rendis, car je crois bien
Que je n'ai nul pouvoir en cela.*

Traduction de l'occitan (langue d'oc) par Gérard Zuchetto,
Les éditions Troba Vox, avec l'aimable permission de l'éditeur
Analekta¹¹.

Les cantilènes que Pesant évoque dans cette section sont très anciennes, ayant précédées et inspirées les gestes et chansons de geste.

Au Moyen Âge, on observe aussi ces phénomènes sonores dans la littérature, dont celle de Rabelais dans ce plus que célèbre passage du « *Quart-livre* » (1552):

Lorsque elles eurent fondu toutes ensemble, nous entendîmes hin, hin, hin, hin, his, tic, torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr; bou, bou, bou, bon, bon, bou, bou, bou, bou, traccc, trac, trr; trr; trr; trrr; trrrrr; on, on, on, on, ououououon, goth, magoth, et je ne sais quels autres mots barbares; et il disait que c'était ce qu'on perçoit de la charge et du hennissement des chevaux au moment du corps-à-corps

Onomatopées, allusion aux sons animaux ou du quotidien ou autres jeux sonores toujours présents dans la poésie contemporaine, comme chez Rae Marie Taylor (2016)¹² :

Survivante

[...]

Oumpf !

Tu la prends par les cornes et tu la planques à terre

Voum !

Encore

et tu la planques

tu lui tords le cou

Encore

encore plus tordu

tord à tout rompre

à tout casser

Plus fort !

le cou tordu

serré

twisted

cracking

SNAP

SEC

corps rompu

Toi

les cornes dans les mains

la tête qui pend

le caillou de corps à tes pieds

Quels sont les voix, les silences, les bémols des femmes ? Et d'aujourd'hui ? comme Lepage nous le demande aussi dans ce numéro ?

Et comment ne pas songer au tautogramme, vers en écho ou jeu d'homophonie pure des poètes et écrivains de l'OuLiPo qui

manœuvrèrent aussi de manière fort singulière la musique, les sons et les rythmes des mots, comme Jean Lescure (1970) :

Poème pour bègues

À Didyme où nous nous baignâmes
les murmures de l'Ararat
cessaient de faire ce rare ah !
leçon sombre où brouiller les âmes.
Même et marine Marmara
tu tues un temps tendre à périr.
L'âme erre amère en des désirs
qui quitte enfin un art à rats.
Couvrez vraiment l'été, ténèbres !
Terre, tes ruines sont songeuses.
-Pour pourrir rire est une heureuse
Ruse, uses-en ô l'ivre de tes fûts funèbres.

Et voici dans la même veine, un autre extrait de Hénault (1977-1984)¹³ :

Fatrasie
Si tu le tues
Je t'occis aussi
Qui veut la paix
prépare la paix
Le chauve sourit
à la chauve-souris
[...]

La poésie s'observe aussi dans ses jeux de longueur de syllabes dans ses vers et ses couplets et dans ses rimes, assonances et allitérations ou répétition. Il suffit de nommer comme exemple le classique de Nelligan « Soir d'hiver » (1903), pour sa métrique et sonorité parfaite, tant repris en chanson et autres. Un autre de ses poèmes, un peu moins connu, illustre aussi ce type de travail sonore et dans un propos sur la musique dans « Musique funèbre » (1896-1899) :

*Quand, rêvant de la morte et du boudoir absent
 Je me sens tenaillé des fatigues physiques,
 Assis au fauteuil noir, près de mon chat persan
 J'aime à m'inoculer de bizarres musiques,
 Sous les lustres dont les étoiles vont versant
 Leur sympathie au deuil des rêves léthargiques.*

*J'ai toujours adoré, plein de silence, à vivre
 En des appartements solennellement clos,
 Où mon âme sonnait des cloches de sanglots,
 Et plongeant dans l'horreur, se donne toute à suivre,
 Triste comme un son mort, close comme un vieux livre,
 Ces musiques vibrant comme un éveil de flots.*

[...]

*Ah ! funèbre instrument, clavier fou, tu me railles !
 Doucement, pianiste, afin qu'on rêve encor !
 Plus lentement, plaît-il ?... Dans des chocs de ferrailles,
 L'on descend mon cercueil, parmi l'affreux décor
 Des ossements épars au champ des funérailles,
 Et mon coeur a gémi comme un long cri de cor !...*

Dans le même sens, pour l'importance que Verlaine donnait à la musique, citons un autre incontournable, « Art Poétique » (1884) et où le poète fait son bilan des tendances poétiques en cours à la fin du 19^e siècle. Outre les rimes sur la chute de chaque vers, on peut à la fois facilement et discrètement y observer ces phénomènes sonores de certains phonèmes à l'intérieur de vers :

*De la musique avant toute chose,
 Et pour cela préfère l'Impair
 Plus vague et plus soluble dans l'air,
 Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïlles point
 Choisir tes mots sans quelque méprise
 Rien de plus cher que la chanson grise
 Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles !*

*Car nous voulons la **Nuance** encor,
Pas la Couleur, rien que la **nuance** !
Oh! la **nuance** seule **fiance**
Le **rêve** au **rêve** et la **flûte** au **cor** !*

*Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur
Et tout cet ail de basse cuisine !*

*Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en **train** d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?*

*Ô qui dira les torts de la **Rime** ?
Quel enfant **sourd** ou **quel** nègre **fou**
Nous a forgé ce **bijou** d'un **sou**
Qui sonne creux et faux sous la lime ?*

*De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on **sent** qui fuit d'une âme **en** allée
Vers **d'autres** cieux à **d'autres** amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va **fleurant** la **menthe** et le **thym**...
Et tout le reste est littérature.*

Plus près de nous au 20^e siècle, de nombreux poètes et en particulier des poètes-paroliers comme Gilbert Langevin, ont porté un art de la musicalité rythmique comme ce très fameux « Ouvrir le feu » (1971),

probablement inspirateur des meilleurs rap (**Rythm And Poetry**), hip hop ou slam plus contemporains. Ce poème est d'ailleurs classé parmi les 100 plus beaux poèmes québécois par Pierre Graveline et René Derouin :

*Année de malheur où la peur était reine
On trempait son courage dans un baquet de haine
des épines couronnaient le désir dénoncé
l'amour avait des gants pour ne pas se blesser
tous les matins portaient masques de carême
le plaisir se cachait dans un danger suprême
ces années me reviennent avec leurs bruits de chaînes
avec leurs mornes traînes et leurs laizes de peine
qu'à cela ne vache qu'à cela ne chienne
ce fleuve de douleurs apporta la révolte*

Ou encore cette musicalité rythmique dans les paroles du groupe de rap Loco Locass, comme dans « Art Poétik » (2000) (sur leur album « Manifestif »), (extrait) :

*Je veux être à fleur de mot
Avoir l'eau à la bouche
Coeur cartouche, sang d'encre et gerbe de sens
Je veux être à fleur de mot
Comme un chat guetter l'oiseau-mot qui bat la chamade en
moi
Cha-cha-cha
Je veux être à fleur de mot
Tendre la peau des mots-tambours
De cet appeau t'appeler, ma leurreuse amour et ne plus parler
Bla-bla-bla*

Ou dans le rap « La perle » (2012) (sur leur album « Le Québec est mort, vive le Québec ! »), le Loco Locass (extrait) :

*mais tu craques, tu crépites
un feu dans le cockpit
clos comme des huîtres*

*la parole perle à nos vitres
suce ce suc vite ! c'est la substantifique moelle
de moi le mâle en mal d'un mal épidémique*

Plusieurs des poètes présentés dans cette section se sont aussi amusés et ont travaillé en particulier cette dimension sonore de la poésie, chacun à leur façon.

Mais retournons un peu en arrière, avec le surréaliste Henri Michaux et l'automatiste Claude Gauvreau qui ont poussé l'expérience sonore des éléments de base du poème que sont le rythme, le déroulement mélodique du langage poétique et la structure harmonique jusqu'à ses limites afin produire un sens au non-sens hors de la rationalité habituelle, comme dans ces vers de Michaux (1927) :

Le grand combat (extrait)

Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;

Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;

Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais ;

Il le tocarde et le marmine,

Le manage rape à ri et ripe à ra.

Enfin il l'écorcobalise.

Et avec la langue inventée de Claude Gauvreau, l'exploréen, le poème suivant est aussi classé parmi les 100 plus beaux poèmes québécois (ad 1965) :

Mon olivine

Mon olivine

Ma Ragamuche

je te stoptatalère sur la bouillette mirkifolchette
J'aracamuze ton épaulette
Je crudimalmie ta ripanape
Je te cruscuze
Je te golpède
Ouvre grand ton armomacabre
et laisse entrer dans tes migmags
Ô Lunètophyne
je me penche et te cramuille
Ortie déplépojdèthe
j'agrimanche ta rusplète
Et dans le désert des maquemacons tes seins obèrent le
silence¹⁴

Les automatistes canadiens-français comme les surréalistes français ont cherché dans l'inconscient et les jeux de hasard l'impact de la poésie et de la musique, tout comme certains musiciens. Longre en fait une intéressante synthèse en décelant deux tendances à la fois littéraire et musicale contemporaines : soit « le hasard et l'expérimentation autrement dit la part involontaire et la part volontaire, la part de l'inconscient et la part de la réflexion, et finalement les deux aspects de toute œuvre d'art que l'on nomme traditionnellement l'inspiration et le travail. » (1994)

Un autre surréaliste québécois incontournable, le poète Paul-Marie Lapointe, qui aimait vanter les qualités d'improvisation du jazz, était « d'une écriture complexe, entre le jazz et le psame » selon l'éditeur de Typo (1993), comme dans :

Psaume pour une révolte de terre (1964) (extrait) :

[...]

petit homme

irremplaçable petit homme

avec ta faim

et la terreur qui te fuit et te poursuit

psalmodie ô psaumes

silence minuscule

les sublimes s'entourent

coiffés de plumages

d'anneaux

danaïdes

les fleuves coulent

avec eux les villages

ô psalmodie ô psaumes

entre les îles circulent des glas des cargos

plongeuses de nuit passent les vies

soudées aux reins les plus revêches

comme croix à la proie

par le clou par le froid

ô psalmodie ô psaumes

les marées mortelles balancent leurs oiseaux

(musaraignes de la mort

hommes femmes enfants)

[...]

Également et de tout temps, autant la chanson « trad » que la poésie moderne et contemporaine établissent des correspondances entre les sens sur lesquels Baudelaire et Rimbaud, notamment, se sont penchés, ces synesthésies (analogies entre les différentes sensations : vue, ouïe, toucher, odorat, goût) qui ont tant intéressé Steiner et dont nous parle aussi Montmory dans son texte pour ce numéro. Baudelaire écrit que « c'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau » (1859), impression, imaginaire, perception, évocation du monde et de soi et fondation des civilisations et des cultures.

La nature

Car n'est-il pas vrai que les pierres et les forêts obéissent à la musique, et domptées par elle, se soumettent comme des animaux domestiques à ses volontés ? (Novalis, 1798)

Vous remarquerez aussi les correspondances nombreuses que plusieurs auteurs de ce numéro ont faites avec la nature. Parmi nos lectures posthumes de poètes, nous aimerions attirer ici votre attention sur un coup de cœur particulier pour la poésie de Guy Lafond (1958), dont voici un extrait qui nous a particulièrement touchés tiré du site *Érudit*¹⁵ :

PAYSAGES

*L'hiver n'est que prélude
Aux vertes levées de voiles
Où dort un froid soleil
Dessous...*

*On dirait un vent muré
Un poing ocreux
La musique haltée
D'un tambour belliqueux
Une meute d'écume
Une menace d'oiseaux
Et la gorge renversée
D'orgues océanes*

Au sujet des orgues, je m'en voudrais de ne pas citer un autre des fondateurs de la revue, Roland Giguère, dans un de ses plus célèbres poèmes : « Amour, délice et orgue » (1949), où le poète fait notamment comme jeu connotatif de ces exceptions « scandaleuses » de certains noms de la langue française du genre masculin qui deviennent féminin au pluriel (débat singulièrement actuel au sujet de l'écriture inclusive...) ¹⁶ :

*Amour délice et orgue
pieds nus dans un jardin d'hélices
hier j'écrivais pour en arriver au sang
aujourd'hui j'écris amour délice et orgue
pour en arriver au coeur
par le chemin le plus tortueux
noueux noué
chemin des pierres trouées
pour en arriver où nous en sommes
pas très loin
un peu à gauche de la vertu
à droite du crime
qui a laissé une large tache de rouille
sur nos linges propres tendus au soleil
pour en arriver où
je me le demande
pour en arriver à l'anti-rouille
amour délice et orgue
ou pour en arriver au coeur tout simplement ?

tout simplement.*

Et voici un autre extrait de poème de Lafond qu'un des auteurs de ce numéro, Steve Michelin, nous a recommandé :

*Orphée depuis toujours cherche en l'œil musicien la foudre
déhançée des ronces nocturnes pour fuir le remugle des
scories la soif brumeuse d'une âme écartelée, pour dévêtir le
mot et fendre le cœur. Adossé à l'agonie d'un soupir, il descend
dans le velours du silence, cueille insouciant l'aile d'une écume*

affaissée. Là, au seuil de la vision, un chant lové, imprévisible dans l'arc du sourire sans voiles, sans voiles, ni futiles propos. J'ignore si l'eau court sous l'astre paisible d'une larme oubliée, ou même si coule l'azur sous le chapiteau osseux de la rose des vents. J'ignore quel univers, plus vaste que l'univers, s'infiltré dans l'onde pourpre du chant. L'étoile luit dans l'heure instantanée, et le ciel se multiplie dans le bruissement de feuilles mortes, lovées comme une prière dans l'âtre de parélies.

Enfin, de tout temps dans les arts, et en particulier en musique et en poésie deux tendances se sont affrontées et s'affrontent encore, quoique de nos jours avec davantage de mixité. Il s'agit de la querelle entre Rameau et Rousseau au 18^e siècle.

Pour Rameau, la musique est d'une part harmonie, soumise à des lois, et d'adressant ainsi à l'intelligence, d'autre part vibrations, s'adressant au corps, et engendrant ainsi des émotions ou passions par les ébranlements physiques que ces vibrations provoquent. Cette esthétique classique, intellectualiste et sensualiste, fondée sur la théorie cartésienne des passions, s'oppose à la théorie de Rousseau, pour qui la musique, langage du cœur, va directement à l'âme, parle une langue primitive et universelle, est chant et mélodie; l'harmonie est dans ce cas une technique artificielle.

Longre, 1994

Mais passons donc au menu principal, avec des poètes, nouvellistes contemporains et artistes en arts visuels.

Pour continuer à vous les introduire, voici donc, dans le texte suivant « Harmonie et Cadavre exquis », mais aussi pour établir des complicités essentielles à la musique, leurs mots en écho pigés çà et là plus ou moins au hasard.

Entre parenthèses, les références musicales et autres nommées dans les textes qui suivent, ceux qui formeront le grand air multiple de ce

numéro sont, en vrac, côté classique Chopin, Janacek, Chostakovitch, Goethe, Brueghel, Mozart, Dvôrák, Rostropovitch, Salvail, Mahler, Debussy, Bach, Beethoven, Schumann (Robert et Clara), Händel, Boulez, Henri, Stockhausen, Cage, Tremblay, Lefebvre, Gagnon, Pärt, Milot; côté populaire Ferrat, Barbara, Moustaki, Reggiani, Boccara, Julien, Lévesque, Cohen; côté jazz : Jarrett, Simone.

Bon voyage et bonne écoute...

Référence

Jean-Pierre Longre. « Musique et littérature ». 1994. Paris : éd. Bertrand Lacoste.

Notes

1 dans « Anthologie du poète »

2 Yves Bonnefoy, « Entretien sur la poésie »

3 Science de la conscience, réf. revue « Vivre », vol. 16, no 03, janvier 2017

4 En référence au « Refus Global » de Paul-Émile Borduas (1948)

5 Wikipédia

6 Philippe Jaccottet, « La semaison »

7 dans « La Symphonie de la Terre ». Rabhi est aussi fondateur du mouvement alternatif français des « Colibris », plutôt en résonance avec les projets décrits dans notre numéro sur les utopies concrètes de 2016. Voir

<https://www.colibris-lemouvement.org/mouvement>

8 Jean-Pierre Longre. Ibid

9 Tiré du livre de J. P. Longre. Ibid

10 Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir ». 1948. In « Refus global », Montréal : éd. Mythra-Mythe

11 La Nef, Shannon Mercer, Seán Dagher et Amanda Keesmaat. 2013. « Trobairitz. Poèmes de femmes troubadours ». Éd. Analekta. <https://www.analekta.com/album/?la-nef-trobairitz-poemes-de-femmes-troubadours.1743.html>

12 Tiré de : Isabelle Duval et Ouanesa Younsi (dir.). « Femmes rapaillées ». 2016, Montréal. Avec l'aimable autorisation des Éditions Mémoire d'encrier

13 Gilles Hénault. 2006.

14 Tiré de « Les Boucliers mégalomanes »

15 Tiré de la revue [Voix et Images](#), volume 4, numéro 2, décembre 1978, p. 193–204 [Guy Lafond](#)

16 Voir à ce sujet l'article de Max Fadin au

<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1984-v9-n2-vi1394/200437ar.pdf>

Harmonie et cadavre exquis

Par **Eve Marie Langevin** et **Melania Rusu Caragioiu**,
à partir des textes des auteur.e.s de cette section

Voici une petite expérience que nous avons tentée, en nous inspirant de mots-clés des auteur.e.s de cette section qui nous semblaient avoir des résonances les uns avec les autres, comme un écho une connexion « comme la réverbération de ta mort lointaine ». (Miron, 1971).

À vous maintenant, chers lecteurs et chères lectrices, de continuer le jeu en nous lisant, et en nous écrivant...

L'harmonie vacille en ut mineur sous les cris pleurants de lynx. Les eaux taillées d'écumes dissipent dans l'air sa dernière chute. J'aime sa fraîcheur et les soirs. Je m'assois sur un coin de roc tout mouillé par des gerbes d'eau, pour continuer à écouter le murmure dans la suave mélodie des divins cristaux qui me ravirent dans un allegro en la mineur. Doucement, dans le paysage ont surgi les fantômes, mais des fantômes avec un miaulement allongé, l'un d'eux en commençant à léviter vers les deux lunes dans un pianissimo lento furioso, gémissant en ré clair d'orgue 5e quatuor à corde hurlant. Dans l'harmonique suprême on fait vibrer chaque gouttelette des cordes du fond du coeur chevauché de vent. Donc je pense : mais à quoi bon ces sphères harmoniques ? D'après... le tumulte en cascade du « soit à l'invention et à la création » il y a le silence absolu des gammes relatives dont les unes des autres pleines de charme de la lumière donnera forme aux couleurs. Le musicien s'imagine pour charmer et éloigner le mal, guérir, provoquer l'amour intuitivement au Nombre d'Or des algorithmes. La culture - c'est un être humain. Si vous avez choisi la liberté et vous êtes haïs et le son me tourne. Le chantes-tu ? Ton violon ravi ravi Rhapsode, chante ma tressillante douleur, la mélodie étant la tentation du rêve, une chanson qui flotte dans l'air fredonné par quelques paroles. Les souvenirs de la mer me poussaient ses galets de glace, moment de grâce, voix fraîche, bénite mémoire musicale, fragments d'évocations des bruissements du

vent et du paysage façonnés comme une pâte, comme, un destin de l'imaginaire remonté en surface. Ça fait le raccord se sentir plus léger, frénétique, bien-aimé comme le refuge d'une absence, brûlé, tombé, touché par la beauté du ciel. La terre flot comme un battement du coeur, puis détune de demi-tons Me2, un bémol du fond des océans se libère comme un souffle féminin. Une altération sans accord de transition, d'une ancienne partition. Un soupir de soulagement par les gammes de causes A Thousand Kisses Deep. En tenant mes yeux mi-clos on me fournit un alto. Je sens la musique et la rumeur des fans. En même temps une cabine de pratique tourne-disque et 45 tours Variations Goldberg Hymne à la joie et la marée montante ou une musique funèbre des vêpres troublent les airs. La mélodie tant absorbée en tête donne des réverbérations restées dans ma mémoire en me suggérant l'émotion esthétique pour Le temps des cerises, ou l'archet tombé des mains d'orchestration sans âme numérique sonne trait pour trait les émotions... qu'ça sortent le volume ! La Mer, délecter l'infini pur et profond à la fois glisser glisser au rythme des sanglots une vraie cantilène de baisers volés en éclats de rire de l'archet vibrant dissipe le voile effrayant de la nuit. J'aime une phrase venue avant la nuit en se relevant à la ronde clé de sol en main et oreille ouïe sur le Danube bleu, Toi, grégorien oiseau par ton sifflement Libera Me d'un nouveau départ sans titre. C'est toute une musique, une portée de lumière.

Sphère musicale

Par Pierre Marcel Montmory



Oeuvre et photo : Nisar Ali Badr

Opus sur la musique

1.

Un musicien aimerait construire une machine qui transformerait les sons de sa musique pour guitare en lumières et en couleurs.

L'ingénieur Cybernéticien qui concevra cette Sphère Musicale devra avoir une connaissance des Sciences Intuitives (*celles qui travaillent les perceptions et l'émotion*).

Le musicien s'inspire des théories suivantes : celles, différentes mais combinées des Sphères Harmoniques dans les traités anciens et modernes; et des théories telles que le Traité des Couleurs de Goethe.

Soit l'invention et la création d'une sphère dans laquelle il y a *le silence absolu*, théorique.

Sur le dos de cette sphère seront gravées 24 harmonies (*le choix est arbitraire de prendre les gammes de base plus classiques et connues*)

24 harmonies/gammes relatives les unes des autres) dans l'ordre et en cercle à égale distance du centre de la sphère et à distance égale les unes des autres. (*Ainsi, par exemple, le Do majeur a pour Harmonie de Contraste le Fa dièse Majeur*).

2.

Construire une sphère assez grosse et très transparente pour observer les phénomènes à travers cette *boule de cristal*.

Cette boule de cristal doit nous montrer quelles formes prennent les lumières; et quelles sont les couleurs de chaque œuvre musicale en mouvement; c'est-à-dire en train d'être exécutées par le musicien sur une guitare.

La lumière donnera forme aux couleurs. Les couleurs réfléchiront la lumière et ainsi nous aurons le tableau vivant de la perception des sons.

En gros, dans son rêve d'oiseau, le musicien s'imagine que d'un coup la boule de cristal image son chant et que l'auditeur voit ce qu'il voit et que nous partageons avec lui la même émotion devant le monde.

La Sphère Musicale pourrait servir à voir et connaître toutes les palettes des lumières et des couleurs provoquées par les sons de la guitare.

Et puis : d'entre toutes les notes, jouer les meilleures : pour charmer, pour éloigner le mal, pour guérir, pour provoquer l'amour.

3.

Certains secrets de fabrication sont des savoirs dont l'artiste dispose intuitivement et qu'il est difficile de communiquer précisément.

Les sciences intuitives nous les portons en nous en entrant dans la vie ou nous pouvons en être dépourvus totalement.

L'être humain libre penseur vit de ses intuitions tandis que l'être humain soumis à des règles vit d'instincts.

Tout ce qui vit est intelligent.

Tout n'a pas de talent.

L'avoir humain prisonnier sans pensée vit de ses institutions ; l'avoir humain en crise fait la guerre.

L'instinct, c'est la règle. Dans notre société l'intuition n'est valable que lorsqu'elle mène à la preuve.

Le libre penseur vit où il peut, comme il veut.

Nomade.

C'est parce qu'il n'a pas emprunté les chemins tous faits qu'il arrive d'un horizon nouveau.

Il n'existe pas d'être humain sans culture.

4.

Spécificités de la Sphère Musicale :

Le technicien procède par calcul;

L'artiste sait intuitivement.

L'Harmonie est contenue dans la nature; elle est égale au Nombre d'Or.

Une note est l'égal de sa propre harmonie.

Les Accords sont des ensembles de notes.
Des harmonies qui vibrent ensemble

Dans un certain ordre, dans un certain rythme.

Des algorithmes.

5.

La culture ce n'est pas aller au théâtre, au cinéma ou lire des livres.

La culture c'est être humain.

Le familial, le tribal, le national, le religieux, sont des folklores, des coutumes, des habitudes.

Tous les êtres humains sont cultivés par ce qui les rassemble : leurs peines, leurs joies et leur destinée.

Il n'existe pas d'être humain sans culture.

Nous aimons et nous souffrons de la même manière.

Le mal de dent, le mal d'amour, la joie de vivre, la jalousie, l'adversité, la mort, la naissance, le froid, la faim, la misère, l'abandon, les retrouvailles, l'amitié, la peur et la haine, la curiosité et le rêve sont le commun des humains.

Nous sommes tous une humanité, une terre à défricher, des graines à semer, des moissons à récolter.

Nous connaissons tous la brûlure du soleil, la caresse du vent, la douceur de l'eau, la poussière de la terre.

Nous sommes savants qui inventons des réponses aux questions de notre imagination.

Nous sommes poètes pour l'aventure de naître, de vivre et de mourir.

Notre art de vivre est l'art d'être humain.

Nous avons bâti une société des loisirs.

Une minorité s'est instruite pour développer le capital.

Une majorité crève de toutes les faims.

Mais le pire n'est pas l'ignorance, c'est la volonté de ne pas savoir.

Gare à vous si vous êtes trop différent.

Vous avez choisi la liberté et vous serez haïs.

6.

Le son,

Le son tourne en spirale autour de l'onde

Et éteint sa course dans le bruit ténu des mondes.

Le silence, le silence absolu n'existe pas

Que dans le cœur chenu des hommes;

L'absent silencieux veille sur le chaos dehors

Des kyrielles d'harmonies donnent la vie.

Pierre Marcel Montmory – trouveur. (Né le 30 octobre 1954 à Paris). Offre ses spectacles sur les places publiques depuis 1964. Grand maître de théâtre et de musique. Vit à Montréal depuis 1994. Éditeur du Journal de Poèmes de Montréal, distribué gratuitement. Donne des récitals à Montréal avec son fils Antoine, compositeur et interprète. www.poesielavie.com

Dernier instant de calme

Par Nikolai Kupriakov

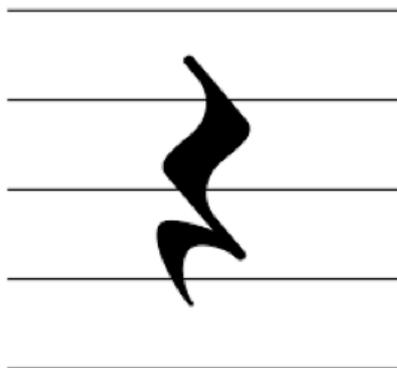


Part 138. 2015. Huile sur toile, 101 x 76cm (40" x 30")

DIÈSE ME2 = 1 BÉMOL

Par **Josée Lepage**

Un détune, demi ton en-dessous. Vieilles chansons de femmes depuis toujours. On peut déterrer les mortes pour devenir submergé par les pleurs silencieux des Âges. C'est gros. Le fond des océans tremble à en briser les glaces de l'Antarctique. Libère un souffle longtemps patient. Féminin divin. La musique de l'Histoire sourde s'installe; Euterpe fait danser Clio. C'est rare. On n'est pas habitué à l'éventuelle Harmonie. Ça pourrait même nous apparaître faux car dénotée un demi-ton au-dessus, en hashtag aka dièse. Une altération par modulation sans accord de transition. Faut donc l'accord d'une note commune à l'ancienne partition. Si. Ou peut-être La. L'air commun change. C'est une liaison. Un pont. Dans un soupir de soulagement.



Ce mémo se veut être une clé au mouvement #MeToo, créé par Alyssa Milano, à la suite de dénonciations aux agressions de toutes sortes. « Moi aussi » fait donc mettre en chœur les victimes dans leur temps passé d'actes plus au moins graves, selon l'interprétation, pour ainsi décourager l'impulsion d'un tel comportement intrusif à l'avenir. L'utilisation d'un lexique musical crée l'analogie pour ainsi supporter la gamme de causes et les effets de la portée d'un tel message.

Paxière de l'anarmée depuis ma naissance, je suis Josée Lepage,
LaboreJusticia : pas plus que les Muses, pas moins que les Grâces.

Émouvoir... Étonner... Émanciper

Mes musiques

Par **Gabriel Gagnon**

Même si personne dans ma famille n'avait de talent musical, dès mon plus jeune âge j'ai été sensible à cette dimension essentielle de l'existence.

Chez nous, mon père écoutait toujours à la radio l'opéra du samedi. Dans les années 40, je fus un auditeur fidèle des cours d'initiation à la musique diffusés par Radio Collège, initiative originale de la radio publique.

À l'automne 1945, je fis mon entrée au Séminaire de Rimouski où, en plus d'organiser une série de concerts destinés au grand public rimouskois, un animateur exceptionnel, l'abbé Georges Beaulieu, avait décidé de monter un opéra. Il arrêta son choix sur Joseph en Égypte du français Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817) dans lequel il n'y avait que des acteurs masculins, ce qui était obligatoire dans un Séminaire comme le nôtre à cette époque. On me permit de suivre les répétitions tout au cours de l'année. Cette expérience fut d'une importance capitale pour moi : pendant longtemps j'ai continué à fredonner la plupart des airs de cet opéra.

J'assistai aussi, dans le cadre des concerts organisés par Georges Beaulieu, à un récital du grand altiste William Primrose. Impressionné par cet instrument, je décidai d'en faire l'apprentissage. On me fournit un alto et une cabine de pratique, mais pas de professeur, sauf un vieux prêtre musicien qui passait parfois me voir. Cette décision spontanée un peu insensée n'eut évidemment pas de suite lorsque je quittai le séminaire à l'été 47.

L'année suivante, inscrit au Collège des Jésuites à Québec, je fus étonné d'entendre notre professeur, le père Claude Langlois, qui devint ensuite

un peintre célèbre, affirmer que dans la vie, une émotion esthétique devait l'emporter sur toute autre activité : cette confiance spontanée m'a suivi depuis cette époque.

À l'automne 49, retenu au lit par une pleurésie virulente, j'achetai une nouvelle invention, un tourne-disque pour les 45 tours. Il me permit d'acquérir, en plus d'extraits de comédies musicales américaines que j'aimais, le meilleur de la musique classique. De cette époque il ne me reste aujourd'hui que les Variations Goldberg interprétées par la claveciniste Wanda Landowska et la Neuvième Symphonie de Beethoven dirigée par Koussevitzky. Ces deux œuvres m'accompagnent toujours. Face aux plus grands malheurs, c'est toujours L'Ode à la joie que j'ai écoutée, lorsque mon ami Pierre Francoeur se laissa emporter par la marée montante ou quand les Américains assassinèrent Che Guevara, mon héros de l'époque.

Un beau dimanche de ma Rhétorique à Rimouski, les pensionnaires ont eu la permission d'aller voir un film sur la vie de Schumann. De retour, à notre surprise, notre confrère organiste, Denis Turbis, remplaça la musique funèbre des vêpres par une adaptation du Concerto pour piano opus 54 joué par Clara Schumann dans le film que nous venions de voir. Quel inoubliable sentiment de liberté !

À l'été 55, lors du centième anniversaire de Saint-Octave de Métis, village natal de mon père, j'ai été amené à interpréter en public sept soirs de suite le rôle muet d'un missionnaire perdu en forêt. L'air de Bach qui accompagnait cette expérience pour moi assez inusitée est toujours resté dans ma mémoire.

J'ai toujours eu aussi une affection particulière pour le Messie de Händel que, chaque année, dans le temps des Fêtes, j'essaie d'aller voir avant de l'écouter à plusieurs reprises dans les deux versions que je possède, celle de Malcom Sargent ou plus traditionnelle, celle de John Elliot Gardiner.

Voici un peu comment la musique a toujours réveillé en moi l'émotion esthétique proposée par un ancien professeur de Méthode.

Plus tard, au cours de mes années d'université, j'ai fait la connaissance de ma collègue Maryvonne Kendergi qui tentait de nous faire partager l'étonnement proposé par la musique contemporaine dont elle invitait en entrevue les principaux acteurs. Elle cherchait à nous faire aimer entre autres Boulez, Pierre Henry, Stockhausen, John Cage, qui m'a particulièrement impressionné, et des musiciens québécois comme Gilles Tremblay et Walter Boudreau. Malgré mes efforts, j'ai pu constater qu'en musique comme dans les autres arts, l'étonnement ne pouvait remplacer l'émotion qui finit toujours par l'emporter. J'ai cependant été subjugué par la Symphonie du Millénaire mise en scène devant l'Oratoire le 3 juin 2000, par Walter Boudreau et Denis Bouliane.

Devenu vieux, je considère maintenant que j'ai surtout été accompagné par les chants d'hommes et de femmes d'ici et d'ailleurs qui ont inspiré mes pratiques émancipatoires : Jacques Bertin, Pauline Julien, la Catalane Marina Rossell, Nina Simone, Raymond Lévesque et plusieurs autres. À mes funérailles, suivant la tradition instaurée par d'autres fondateurs de la Revue Possibles, Marcel Rioux, Roland Giguère et Gérald Godin, j'ai demandé qu'on chante *Le Temps des cerises* qui exprime bien à la fois la beauté et la fragilité du monde.

Pour le moment, lorsque le soir tombe, c'est pourtant l'émotion qui l'emporte souvent lorsque j'écoute les *Fidèles insomnies* d'Alain Lefebvre, *Les Chemins ombragés* d'André Gagnon, Keith Jarrett, Arvo Pärt, ou la harpe inspirée de Valérie Milot.

Gabriel Gagnon est sociologue et membre fondateur de la revue Possibles.

Et si c'était comme si tout recommençait

Par Gil Léveillée

Tout en surveillant l'état de la glace, il contempla le paysage d'hiver qui se confondait avec certains tableaux de Brueghel, mais sans le côté paillard des personnages : la neige amoncelée sur les bords du bassin, les grands arbres fluets et noirs piqués dans la neige très blanche et les quelques patineurs qui formaient des taches de couleur et donnaient l'impression d'un petit village.

S'ajoutant au plaisir de patiner sur l'eau glacée des bassins, des haut-parleurs accrochés dans les arbres diffusaient des chansonnettes françaises des années soixante. Une chanson de Jean Ferrat flottait dans l'air. Distraitement, tout en prenant un nouvel élan, il se mit à fredonner quelques paroles dont il se souvenait comme « la mer poussait ses galets » ou encore « dans l'odeur des pins, du sable et du thym » et quelques autres. Il avait oublié la plupart des paroles, mais pas le refrain qui répétait « Et c'était comme si tout recommençait » ou du moins la première phrase. La voix très pure et fraîche, presque juvénile de Jean Ferrat, conférait une sorte d'émerveillement candide à l'idée du refrain qui dut se répandre en lui et ajouter une dimension supplémentaire à la beauté du paysage. Sa mémoire musicale compensa la suite du texte en lui faisant anticiper une énumération de termes et puis après, au final, une exaltation presque attendue s'emparait de lui. Le titre de la chanson, il ne l'avait jamais retenu et dut avouer, comme le prétendait un de ses amis, qu'il n'écoutait pas toujours attentivement les paroles des chansons qu'il aimait. Sa nature rêveuse se laissait porter par la mélodie et quelques fragments qu'il fredonnait par-ci, par-là. Mais ces quelques paroles suffirent à se frayer un chemin en lui jusqu'à son adolescence, jusqu'à la maison du fleuve, sa maison natale, et soudain, il sut instantanément qu'il avait été très heureux, malgré la solitude et la mélancolie, dans ce grand paysage qui éclairait la maison. Il se revoyait près de cette étendue d'eau qu'évoquait la chanson, la mer ou le fleuve Saint-Laurent qui scintillait vers la fin de l'après-midi et toutes ces promenades hiver comme été au bord de l'eau salée, dans la baie, leurs baignades de l'été comme le pur plaisir de l'insouciance, jouant

avec leurs cousins et cousines à se chamailler, à se confectionner une coiffure, un collier ou un costume avec les algues qu'ils arrachaient de la terre au fond de l'eau, le corps qu'ils s'enduisaient de terre glaise comme des enfants de couleur, leurs premiers émois amoureux. Une scène lui plaisait en particulier, c'était celle de ses après-midi d'été à rêvasser dans sa chambre, couché sur son lit, la tête près d'une fenêtre avec vue sur le fleuve et ce petit bruissement du vent dans les feuilles des peupliers de Lombardie qui l'hypnotisait et tous ces moments d'été à contempler le fleuve, à écouter les oiseaux, à s'imbiber de ces odeurs, à écouter la radio qui distillait ces chansonnettes françaises, à devenir ce paysage dans lequel ils étaient nés et qui les avait façonnés comme une pâte, comme un destin de l'imaginaire. La chanson de Ferrat mettait en scène le même scénario des vacances de l'été, mais poussait plus loin l'idée de ce recommencement qui ne faisait que poindre en lui, celui de l'amour entre ces deux jeunes gens que le chanteur avait pu observer. Et il s'en émerveillait parce qu'il reconnaissait chez ces jeunes gens toute la poésie de ces amours de l'été que lui-même avait vécue et il les regardait et il revivait avec eux ces purs moments de bonheur de l'amour entre ces deux adolescents, ces tendres et magnifiques gestes qui se confondaient avec ceux de leur baignade dans la mer.

C'était une partie de sa vie qui remontait à la surface en cette après-midi, sur cette étendue de glace et il en éprouva un vif plaisir, une reconnaissance, lui qui avait, depuis la mort de ses parents, surtout distillé le deuil et la morbidité de ses jeunes années. Et il poussa plus loin encore le raccord, donnant un coup de ses patins sur la glace, que la solitude même avait produit ses fruits, que c'était grâce à elle et à un de ses amis, qu'il avait connu et tant aimé ces chanteurs et chanteuses des années soixante, ces Jean Ferrat, Barbara, Georges Moustaki, Serge Reggiani, Frida Boccara, Éva et tant d'autres qui lui avaient donné des heures et des heures de plaisir. C'était grâce à son ami d'adolescence qu'une émulation pour la musique s'était créée au point d'acheter, l'été, un ou deux microsillons par semaine. Cette pensée le réconcilia avec une partie de sa vie et contribua au plaisir du soleil et de la luminosité de l'air dans laquelle il se déplaçait, sur lesquels il naviguait, entre ces eaux du présent et celles du passé. Il se surprit à se sentir plus léger, comme s'il avait enfin retrouvé le sens de l'orientation, le sens des valeurs de son destin d'homme du fleuve.

Mais ce qui l'exalta et cristallisa sa joie presque euphorique, c'était qu'après toutes ces années, il aimait encore ces chansons et peut-être encore plus. Rien ne s'était perdu. Il se dit que ces petits bonheurs de la chanson, comme le rappelait avec insistance le refrain, pourraient toujours recommencer, remettre sur son vieux pickup tous ces microsillons qu'il chérissait et dont il faisait attention comme à la prunelle de ses yeux. Ce serait toujours comme si. Il ne s'était pas rendu compte alors de la beauté insouciante de ces après-midi d'été à rêvasser, à contempler vaguement le fleuve, à se laisser vivre, à ne faire qu'écouter ces chansons et à se laisser bercer par ces rythmes, ce ton de l'amour et de l'espoir qui alimentait son rêve personnel. C'était maintenant seulement qu'il le reconnaissait et qu'il lui donnait sa pleine et entière valeur. Personne ne pourrait amenuiser sa joie, elle lui appartenait en propre et elle devint pour lui comme un trésor. Cette beauté était pour lui éternelle, il pourrait y revenir aussi souvent qu'il le désirerait. Rien ne pourrait altérer ces heures exquises qui lui étaient rappelées par hasard, sur cette patinoire du Plateau Mont-Royal. Cette pensée le transporta dans une autre dimension et il en éprouva une exaltation sans bornes, aussi vaste que la patinoire. Il en frissonnait de joie et redoubla d'ardeur dans ses déplacements sur la glace. L'exaltation, jointe à la beauté du jour, à la musique et aux mouvements des patineurs, devint si intense, comme une harmonie du mouvement enfin retrouvée, comme s'il avait enfin réintégré le genre humain, qu'elle lui sembla transpirer par tous les pores de la peau. Il lui sembla que son corps se distendait, qu'il était sur le point d'éclater tellement l'émotion était à son comble, que son enveloppe corporelle était trop étroite pour contenir pareille sensation. Il eut presque envie de crier ou de pleurer ou de bouger de manière frénétique comme un fou. Il était transporté dans un moment de grâce qu'il prit plaisir à vivre le plus intensément possible, car il savait qu'il lui serait impossible, celui-là, de le solliciter à nouveau.

Gil (Gilles) Léveillé est professeur de littérature au collège de Saint-Jean-sur-Richelieu, au Québec. Il détient un doctorat en littérature française. Il a publié en revue (XYZ, Nuit Blanche, Trois, Possibles, Art Le Sabord, Brèves, etc.) et dans un collectif en hommage à Marguerite Yourcenar. Il a également fait paraître un récit intitulé *Les paysages hantés* et le recueil de nouvelles *Lieux de passage chez Québec Amérique*.

Vibrations d'après Chostakovitch

Par Michèle Houle

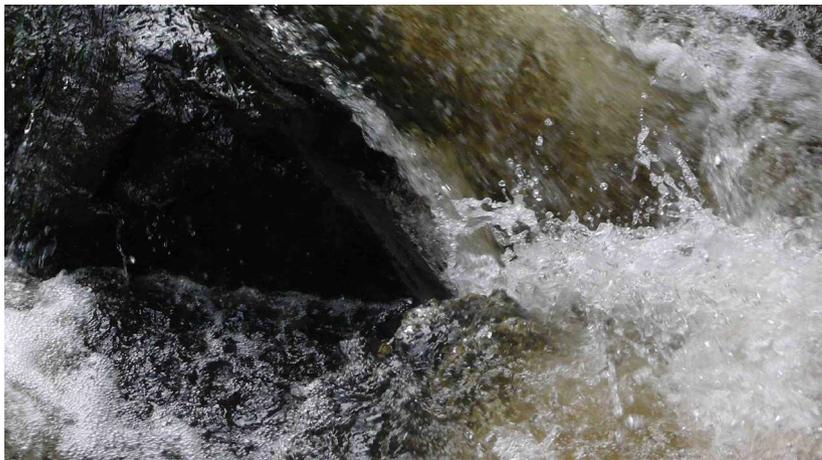


Photo : Michèle Houle

5^e quatuor à cordes

Obstination vibratoire
Une longue, deux courtes
Puis les pétales tombent
et mon regard est ailleurs
hurlant l'harmonique suprême
jusqu'à plus souffle

Les grands rayons traversent
font vibrer les branches des sapins
La brume se lève et en apporte les sons

Pour chaque gouttelette symphonie du devenir
Jusqu'au givre céleste de blanc coloré
s'en va scintiller dans le grand noir

Oh entends-tu les cordes qui vibrent à l'harmonie
Du fond du cœur frémissant sous la peur du grand tourment

4^e quatuor à cordes

Déambulations dans le gris
Une fois égarées
Tempêtes intempestives
Chevauchés du vent
sautillant

Voile arrachée
Linceul glacé
Mais à quoi bon
Tristesse joufflue
Gruge.....érode à la dissolution
de l'être - n'étant plus

Michèle Houle est une artiste multidisciplinaire. Elle a fait des études aux beaux-arts qu'elle pratique surtout avec la photographie, des études en musique avec le chant choral en musique sacrée. Elle écrit des poésies pour accompagner ses photos, la musique ou simplement la vie. <https://www.michelehoule.com>

Vibre à contre-jour - feu blanc

Par Anatoly Orlovsky

En écoutant le treizième nocturne de Chopin

Trois lacs au nord des ans –
grises chapelles. Nipigon. Granet. Eau-claire. Les harmonies vacillent
dans ce nocturne, entre larmes et cris de lynx.

La sphaigne
recèle
des yeux
des cônes
d'extase

Terre
morte restent
les eaux
taillées
en silex

Ô fleuve d'âpre lumière. Chopin –glaise ornée, je t'appelle,
tes veines ouvertes novembre tes heures d'airain troué, tes neutres
écorces.

L'élégie saigne. Brûle sec, se ravive. Écume
au seuil d'un air

Nostos algos - Cadenza

« Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. », Milan Kundera (L'Ignorance, 2000)

j'être

un hautbois

... *que d'astres?*

une fugue trop blanche

une autre lune coule dans tes os

dans ce myocarde

ta Moravie fugue rance

quelle pierre dès lors

en quel exil Leos⁽¹⁾

cette vacillante pleine-ombre

et tes orages d'outretonique clarté

Floride Vienne Sibérie Carthage

notre célesta-douleur des immigrés

des ombres de quelle antiphonie trompe-cœur

ô déferlante je t'fore te crible écris te noie ma terre-Leos-Janacek⁽¹⁾ te

crible démystifie *cadastre* te ressuscite te porte sans rives ni ossature

t'écris broie ruine annihile t'ensevelis et blesse te raffe te poétise à

l'orée de quel ...

j'être

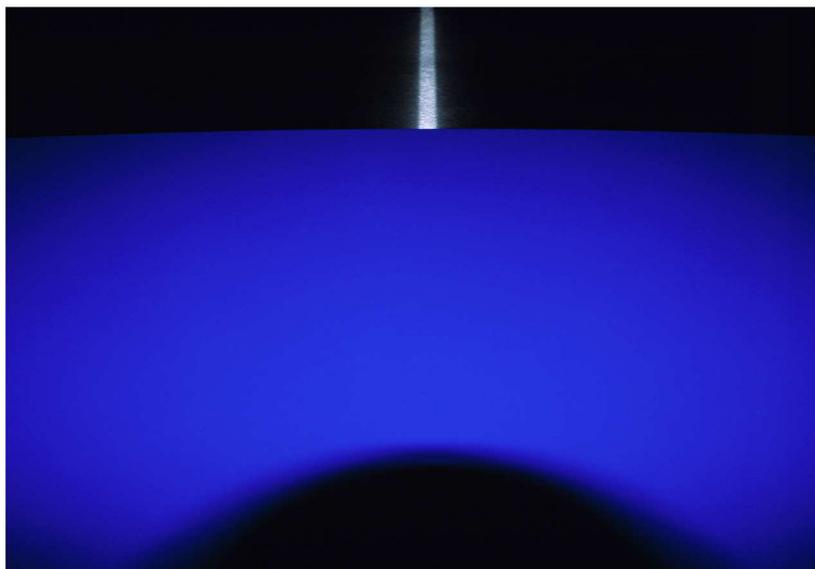


Photo : Anatoly Orlovsky

Chant d'équinoxe

Rive – ta voix. Médiante⁽²⁾...
Tu jettes ces polychromes ravages
dans la fracture du lac. Exil
sel gemme d'octobre... Précipité ... D'un trait
qui caille tous les mélismes noueux. Demeure
ta cantilène en rafales
seuil
terre friable des rennes

Mixolydien

Alcooliser
(surexposer)
les textes blanchis
en terre des métastases et mines
où les initiatiques sanglots
n'ont cesse
d'ensevelir
ces lunes
(flûte, friselis)
ces acariâtres thérapeutiques cadences
sans feu
ni raffineries de prières

donne-nous
souche-ange
notre si tempérée bruine
en six tons ascendants
et ivres de souvenance –
ma sève

Grégarité – scherzo pour rose et cuivres

greffe une rose aux mots « lever d'orchestre », « pic d'air
noir », « astre altérant »
décrète la nullification
des tiges-et-silences
n'habille plus d'étoiles
ce frénétique lent flot des pays sans verbe
cet être-terraérien-seul-visage



Photo : Anatoly Orlovsky

Passacaille, Actus tragicus

1.

Feu lessivé
givre ô midi
des testaments

ton ascendant soleil
gravait ce qui t'illumine encore
dans les écorces
les isothermes
d'hiver

la neige se raréfiait
(traces et passion)
jadis
quelle dialectique
*(charrier –
l'Hudson)*
du onze
*(Agamemnon
défenestré)*
septembre

deux lunes
gémissent
en ré-dièse vermeil

tétanisant
...pulpe d'aube...

2.

Saigne, témoin, noie
nos sédiments
abîme les aériennes béances
au corps
du feu
des holocaustes
essore le réversible contrepoint des âges –
caduc, aimé, chronolytique pérenne

pianissimo lento furioso

Poète, compositeur et photographe, Anatoly Orlovsky cultive ses sons-sens-images assemblés en hybrides (é)mouvants tendant à rendre commune et tonique une part de l'inextinguible en nous. Anatoly, qui se produit régulièrement à Montréal, a enregistré quatre disques compacts, dont le plus récent avec la poétesse Ève Marie Langevin, tout en exposant depuis 2002 ses photographies remarquées par La Presse, la revue Vie des Arts et Ici Radio-Canada.

Notes

(1) Compositeur tchèque (1854-1928) originaire de la Moravie, actuellement dans l'est de la République tchèque. Visionnaire mais profondément marqué par le folklore de son pays, ainsi que les mélodies naturelles du tchèque parlé. « Toujours insatisfait, il jalonne sa vie de partitions déchirées... Devenu novateur dans sa vieillesse, il reste pourtant toujours seul », Milan Kundera (*Les testaments trahis*).

(2) Troisième degré de la gamme diatonique, à mi-chemin les deux degrés harmoniquement fondamentaux que sont la tonique et la dominante (exemple: mi, entre ut et sol). Aussi, dans le plain-chant, la note sur laquelle se forme le repos placé au milieu de chaque verset psalmodié.

Sur un air de rature

Par Ghislaine Pesant

d'un trait extrait le mot/s'/abstrait de son contexte
s'envole par la fenêtre dans une solitude oblique
une phrase venue avant la nuit sillon devenu aussitôt /s'/éva noui t

rature court toujours dans les traits tirés sur quelle grappe de mots
une ligne s'écou/r/te d'autres s'empilent comme les livres sur le chevet
à lire ou à écrire si se relève la ronde à demi-allongée clé de sol en main

rature gît dans le sourd oubli qui joue son erre mitage dans son blanc
manteau de ratine
d'où par fois surgit l'instance dite lit air rature
pendant qu'en accords et cris l'oreille se raccorde désaccorde derrière le
trait

rature à peine ouïe vue dans le travail de sur jet qui retisse ratisse
râpe tisse
ce qui s'écrit en j'e l'apostrophe depuis quelle absence
à double trait que ça crisse

comment LA dire l'étrangère et chansons populaires voisinant valse sur
le Danube bleu les dimanches matin à la radio maman n'aimait pas
danser mon père se
retournait vers ses filles pour qu'elles entrent dans sa danse

trait minuscule sur venant conjoindre le Trait majuscule chanté avant la
lecture
des écritures du cycle pascal d'une fillette encore aimait /se/ fixer

rendez-vous
à l'oiseau matinal grégorien pour aller respirer l'air qu'émanait la voix
du chantre

les chants corses aujourd'hui
les jeux de gor je inuits
les sifflements du merle d'Amérique rouge-gorge des ancêtres

trait ouvert sur un autre souvenir frais déterré
de son chantre père Adrienne ma grand-mère aimait écouter Libera à
l'Ed Sullivan Show
aux taquineries mot faible de son /O/Nésime ils eurent treize enfants
vivants

ces beaux dimanches d'enfants en visite sages comme des images
Libera me
il m'en sous-vient comme de la quadragésime
de quel millésime d'un terroir de sept lieues à cultiver répons après
répons

ça prend un temps d'antan et reprend le tempo que j'e suis
revenons à la case des parts d'un titre non d'abord oui
Les sep tœuvres de mi ssé ri cor de cor por elle

dans quel corps d'abcaire jeu de gammes ou sons je chuchutés
trans /s'/écrire fine pointe qui plombe votre cantilène Analalie
dans cet air tremblé du bout de la langue sous-trait à portée de main /en/
tendue

il arriva un son retourné à la queue leu leu
une musique effrayée écoute minime se fraya
inter rieuse lecture j'ouvre la radio s'allume Paris s'éveille

main tenant tenue LA note /de/ pas sage
au bas de page en ré ponds mo t
dule l'air d'une liturgie sur portée de lumière

Ghislaine Pesant se consacre à lire-écrire-vivre et vice versa.

L'espoir

Par Emmanuelle Grosjean



L'espoir doit être l'invention des oiseaux. A-t-on déjà vu si frêles créatures déployer tant de cœur pour une simple chanson ? Ils doivent savoir de la vie quelque chose qui nous échappe, et c'est pour cette raison qu'ils s'égosillent par tous les temps à nous le répéter.

Emmanuelle Grosjean est une passionnée de la vie et de l'être humain qui aspire à créer de la beauté à l'aide d'images et de mots.

Petite musique de nuit

Par **Pascale Cormier**

Il aimait cet air. Mozart... ou était-ce Scarlatti?

Comment pouvait-il confondre deux compositeurs si différents! La nuit l'avait fatigué; il avait peu et mal dormi...

C'était Mozart, bien sûr.

La musique lui parvenait de loin, par la porte entrouverte; probablement d'un poste de radio allumé dans une chambre voisine.

Yeux mi-clos, il se laissa bercer un instant par les échos gracieux du divin Mozart.

La musique lui faisait un bien immense; le médecin l'avait dit... En fait, cet imbécile n'y connaissait rien : la musique lui faisait du mal, ses doigts perclus de rhumatismes le faisaient trop souffrir.

Il jeta un coup d'œil vers son violoncelle, sagement rangé dans son étui dans un coin de la chambre. Tout à l'heure, peut-être, il allait essayer d'en jouer un peu. Une suite de Bach; ou encore, quelques pages du Dvořák qu'il avait tant aimé.

Il grogna. La veille, l'archet lui était tombé des mains et il avait dû renoncer.

Vieillesse maudite.

Évidemment que la musique lui faisait du bien. Comment pouvait-il en parler à l'aise, ce médecin? Qu'en savait-il?

D'aussi loin qu'il se souvienne, sa vie n'avait été que musique.

La chaleur de sa mère, assise à côté de lui au piano. La bonne odeur de sa mère, mélange de cannelle, de sucre et de roses. La tendresse; la fierté; l'émotion de sa mère. Une larme sur sa joue creuse qui roulait lentement jusqu'à la pointe de son menton.

C'était étrange : il pouvait se souvenir avec précision, dans les moindres détails, d'un moment vécu quand il avait... oh! cinq ou six ans, guère plus – et très souvent, il n'arrivait plus à se rappeler, le soir, ce qu'il

avait mangé à midi.

Dans son souvenir, sa mère portait une robe rouge. Elle marchait avec tant de grâce qu'on aurait dit qu'elle dansait.

Elle le prenait dans ses bras, le soulevait de terre, le pressait longuement contre son cœur...

Et son père, où était-il donc?...

Il chercha désespérément, dans les replis de sa mémoire, le visage de son père. Rien à faire.

Cette absence l'angoissait, soudainement.

Ce n'était plus Mozart qui jouait à la radio; c'était autre chose qu'il ne parvenait pas à identifier. Un bruit déplaisant; une orchestration lourde, empâtée, discordante, sans rythme, sans âme. Une de ces choses modernes qu'on programmait parfois dans les concerts, pour faire plaisir à un mécène ou pour justifier une subvention.

Ne dit-on pas qu'après une œuvre de Mozart, le silence qui suit est encore du Mozart? Fallait-il que cette époque soit barbare pour qu'on ose enterrer les divins échos sous un tel tintamarre!

Si au moins il avait pu jouer un air digne de ce nom pour rétablir l'équilibre... Il regarda de nouveau son violoncelle d'un œil rageur, maudissant ses quatre-vingt-douze ans et la maladie qui l'avait réduit à l'état de vieillard impotent, lui, le brillant virtuose qui avait fait rugir les auditoriums dans le monde entier.

Lui, aujourd'hui impuissant, humilié, confiné aux quatre murs bleu poudre d'une chambre aseptisée dont il allait probablement sortir les pieds devant.

À côté, on éteignit la radio.

La musique lui aurait fait beaucoup de bien, en ce moment, sans aucun doute. Il promena son regard autour de lui, s'attarda sur le baladeur numérique qui traînait sur sa table de nuit et dont il ignorait le mode d'emploi...

C'était un cadeau de Carl, son fils unique.

« Tiens », lui avait-il dit, « je l'ai chargé avec tout ce que tu aimes : les Rostropovitch, les Jordi Savall, les Mozart par Monteux, les Beethoven par Furtwängler, et les Mahler, aussi... Tu as des milliers d'heures de

musique dans ce bidule. »

Mais naturellement, il avait oublié de lui expliquer comment fonctionnait le bidule en question. Carl avait toujours été comme ça : distrait, tête en l'air, brouillon...

Ah! on pouvait dire qu'il lui en avait fait voir, celui-là!

Mais avec ça, brillant, attachant, affectueux. Chère petite tête blonde au visage angélique, aux longs cheveux bouclés...

Si longs, vraiment?

Ce devait être après la mort de Monique. Il ne pouvait nier qu'il avait été, pendant quelque temps, un père plutôt négligent, tout au chagrin d'avoir perdu son épouse bien-aimée.

Le pauvre Carl, de son côté, avait dû faire le deuil de sa mère sans guère pouvoir compter sur le soutien de ce père effondré. Et ses cheveux avaient poussé démesurément, lui donnant l'air d'une fille.

Était-ce pour cette raison qu'il ne s'était jamais marié?

Le vieil homme balaya cette pensée absurde du revers de la main. Carl ne s'était pas marié parce qu'il n'avait pas rencontré la femme qui lui convenait, voilà tout.

La lignée allait s'arrêter avec lui; mais ça n'avait plus tellement d'importance, en fin de compte. Carl n'avait pas suivi les traces de son père; il n'était pas devenu le virtuose qu'il aurait pu, qu'il aurait dû être. Ce n'était pas le talent qui avait manqué, mais la volonté, la persévérance, la discipline...

Oui, Carl l'avait déçu, et il lui en avait longtemps voulu de se contenter d'une petite existence médiocre d'avoué de notaire, musicien à ses heures dans un orchestre amateur local. Il avait été trop mou, trop permissif avec ce garçon. Si seulement il avait su le secouer, serrer la vis au bon moment...

Mais Carl était son fils et il l'aimait de tout son cœur. Avec le temps, ils s'étaient beaucoup rapprochés, et ce fils raté, mais aimant faisait maintenant la joie de ses vieux jours.

Il se concentra pour se remémorer tous les beaux moments qu'ils avaient vécus ensemble. Les premiers mots de Carl – avait-il dit « maman » ou « papa »? Ses premiers pas. Sa première paire de patins. Sa première bicyclette. Son premier violon. Les vacances à la plage. Les pique-

niques. Les anniversaires. Les réveillons.

Pour l'instant, rien ne lui venait. Tout était flou; tout se mêlait dans son esprit.

Mon Dieu! Même le visage! Il ne parvenait plus à se faire une image précise du visage de son fils!

Son regard croisa son propre reflet dans la glace, et il poussa un profond soupir. Bien sûr, c'était lui en plus jeune : Carl lui ressemblait trait pour trait.

C'était embêtant, ces trous de mémoire, mais il n'y avait pas lieu de paniquer. C'était un effet secondaire des médicaments; le médecin l'avait prévenu de cette possibilité.

À moins que ce ne soit l'infirmière?... Où traînait-elle, celle-là?

Il avait faim et soif, et envie d'aller au petit coin. On n'était pas servi, dans cet hôpital. On vous laissait crever tout seul comme un chien.

Il pressa le bouton d'appel avec frénésie. Quelques secondes plus tard, une jeune infirmière rondelette et rougeaude arriva au pas de course, tout essoufflée.

« Vous avez appelé, Monsieur Picard? »

- J'ai faim!
- Mais... vous avez déjeuné, tantôt!

Décontenancé, il hésita un peu avant de répondre.

- Ça se peut... J'ai soif!
- Vous avez de la bonne eau fraîche juste ici, à côté de vous...
- J'ai envie!

L'infirmière soupira, esquissa un sourire résigné et aida le vieillard à se lever, à se traîner jusqu'aux cabinets et à s'asseoir sur la lunette.

- C'est correct, vous pouvez fermer la porte, astheure!

L'infirmière se retira et, pendant qu'il faisait ses besoins, elle lui lança à travers la porte : « Monsieur Baudoin a encore appelé pour vous, hier soir... Y veut savoir quand est-ce qu'y peut passer vous voir. »

- Monsieur Baudoin?... Connais pas!
- Mais oui, vous savez, votre ancien collègue, là... Celui qui travaillait avec vous au bureau d'avocats...
- D'abord, c'est pas moi, c'est mon fils Carl qui travaille dans un bureau d'avocats... En plus, c'est même pas un

bureau d'avocats : c'est une étude de notaires.

- Bon... J'ai dû me tromper... Mais j'y dis quoi, moi, à Monsieur Baudoin?
- Dites-lui que... Ah! d'la chnoute!... J'ai fini!

L'infirmière ouvrit la porte des cabinets, aida le vieil homme à faire sa toilette et à regagner son lit.

Tout en retapant son oreiller, elle le gronda gentiment.

- Vous êtes pas un client facile, vous... Vous voulez rien dire, hein? Vous gardez tout en dedans... C'est pas bon, ça, Monsieur Picard : les émotions, y faut que ça sorte, de temps en temps!..
- Ça, ma petite fille, c'est moi que ça regarde! À mon âge...
- Bon, bon, vous avez raison : excusez-moi, c'est pas de mes affaires... Est-ce qu'on peut faire d'autre chose pour vous?

D'une main hésitante, il pointa le baladeur sur la table de chevet.

- Est-ce que vous savez faire marcher ce truc-là?
- Bien sûr! C'est facile, regardez : on met les écouteurs, on appuie ici, on règle le volume comme ceci...

Déjà, il ne l'entendait plus : La Mer de Debussy l'emportait dans ses roulements de vagues vers l'infini.

L'infirmière s'était retirée discrètement, laissant le vieillard se délecter des musiques qui avaient rythmé sa longue existence.

Tout compte fait, Carl ne s'était pas trompé en lui offrant ce gadget pour son anniversaire. Le son qui émanait de ce minuscule appareil était étonnamment pur et profond à la fois. La musique allait donc pouvoir égayer ses derniers jours.

À cette pensée, il fut parcouru d'un long frisson. Il savait que l'échéance approchait inexorablement, mais il ne pouvait s'y résigner. Maintenant qu'elle paraissait toute proche, l'idée de sa fin l'effrayait.

Il reporta son attention sur la musique et ferma les yeux.

Les délicates touches orchestrales du maître impressionniste avaient toujours eu sur lui un effet enivrant. Debussy avait su évoquer la mer comme personne avant lui ni après, en la transcendant et non en l'imitant; en donnant à entendre le chant des vagues plutôt que leur bruit.

Il se sentit glisser dans l'élément liquide; glisser jusqu'au fond des abysses; jusqu'à perdre le souffle et même l'envie de respirer. Il se sentait merveilleusement libre, dégagé de tout...

C'est alors qu'une paire de mains se saisit de ses écouteurs, l'arrachant brusquement à sa rêverie.

Le jour se fit aussitôt et il vit avec stupéfaction apparaître devant lui une femme plus très jeune, assez corpulente, au menton affaissé, aux cheveux blondasses et frisottés, qui avait dû être jolie, mais que la soixantaine n'avait pas épargnée, et qui lui souriait benoîtement.

« Tu sais le faire marcher, maintenant », lui dit-elle; « c'est bien! »

- Vous êtes qui, vous?...
- Papa!... C'est moi, Carla... Ta fille!
- Carla?... Ma fille?...

Il avait donc une fille? Il fit un effort surhumain pour s'en souvenir, mais en vain.

- Où est Carl?... Où est mon fils?

L'inconnue se mit à pleurer à chaudes larmes.

- Mais, papa, t'as jamais eu de fils!... C'est moi, Carla, voyons!... Ta fille unique!

Il la regarda en plissant les yeux. Il se sentait pris de vertige, tout à coup. Il ne comprenait pas le sens exact des mots qu'elle employait. En même temps, son visage lui paraissait étrangement familier; mais où avait-il bien pu la croiser?...

« Papa!... Mon petit papa!... Réveille-toi, je t'en supplie! »

À présent, elle l'avait agrippé par les épaules et le secouait comme un prunier, au rythme des sanglots qui l'agitaient. Ils semblaient danser ensemble un ballet dont on n'aurait su dire s'il était comique ou macabre.

« Aïe! » s'écria-t-il; « vous me faites mal! »

Elle cessa aussitôt de le secouer, mais le saisit à bras le corps, et lui couvrit le front et les joues de baisers mouillés de larmes en répétant « papa... mon petit papa... »

Même si l'étreinte n'était pas désagréable en soi, le vieil homme en ressentit un profond malaise et repoussa la femme, doucement, mais fermement. Il aurait bien voulu lui être agréable; toutefois, elle paraissait attendre de lui quelque chose qu'il ne pouvait lui donner.

Néanmoins, en la regardant pleurer, il sentit poindre en lui un sentiment diffus de culpabilité qu'il ne parvenait pas à s'expliquer.

Il était incapable de raccorder le réel avec ce qui se produisait à l'instant. Le brouillard s'épaississait de plus en plus.

Qui était cette femme et que lui voulait-elle, à la fin?... Sa fille?... C'était absurde : il n'avait jamais eu de fille!... Où était Carl, son fils, et pourquoi n'était-il pas auprès de lui?

La femme sanglotait toujours devant lui, le visage enfoui dans ses paumes ouvertes. Il en éprouva un mélange d'agacement et de gêne. Allons! Il fallait en finir. Cette femme était folle, à n'en pas douter.

Il s'aperçut qu'il tremblait de tous ses membres. Il avait besoin de se calmer. Peut-être que s'il faisait comme si elle n'existait pas, elle allait finir par s'en aller? Oui, c'était sans doute la meilleure solution : cesser de lui prêter attention afin qu'elle disparaisse.

Il coiffa de nouveau les écouteurs, referma les yeux et se replongea dans Debussy. Un sourire béat éclaira son visage et, bientôt, il oublia tout à fait la présence insolite qui était venue troubler momentanément son repos.

Les derniers reflets du jour faisaient danser des milliers d'étincelles sur les vagues de la mer, et il y voyait autant d'instantanés heureux, de baisers volés, d'éclats de rire et d'élans amoureux, de jeux et de festins, et de paysages splendides et de réveils joyeux. Il y voyait les crépitements de la vie même, dans toute sa plénitude, et tout ce qui en fait la beauté et le prix. Les cordes sous l'archet vibrant tout contre lui.

Et, au-delà, le voile effroyable de la nuit.

Pascale Cormier est née deux fois, la première à Sainte-Foy et la seconde à Joliette. C'est après sa deuxième naissance, à cinquante ans, qu'elle a commencé à écrire des livres. Elle en a publié quatre à ce jour, trois recueils de poèmes et un conte, aux Éditions de l'étoile de mer.

Je prends refuge

Par Jacinthe Laforte

JE PRENDS REFUGE

Paroles et musique: Jacinthe Laforte

Lent $\text{♩} = 72$

Couplet A

1. La seule chose sur quoi nous fier, — c'est bien sûr notre bien ai-mé(e). La seule

5. 9. (paroles suppl.)

Couplet B

chose sur quoi nous fier, — c'est bien sûr notre bien ai-mé(e). 2. Mais l'autre peut tom-ber, peut nous quit-ter, peut dé-

6. 8. 10. (paroles suppl.)

2e fois aller au Couplet C rit.

pé - rir, — peut mou-rir, — l'autre peut nous trom-per, peut nous men-tir, faire des er - reurs, va mou-rir. — Je prends

Refrain

1. re - fuge, — je prends re - fuge, dans l'ab - sen - ce de re-fuge. Je prends sen - ce de re-fuge. 2. La seule

3e et 4e fois D.S. rit.

4e fois FINE

12. **Couplet A'**

chose sur quoi nous fier, — c'est le toit de notre chez-soi. 3. La seule chose à quoi nous fier, — c'est le

15. **Couplet C**

toit de notre chez-soi. 4. Mais il peut être ven - du, il peut brû-ler, peut tom - ber, et nous serons tou-chés par l'im -

7. (paroles suppl.)

18. **Couplet D**

men - si - té, la beau - té du ciel é - toi - lé. — Je prends

1ere fois D.S. rit.
2e fois D.S. rit.

* (variation couplet 7.) qui vien - dront qui vien - dront — Mais ils

Refrain

5. La seule chose sur quoi nous fier,
c'est la Terre sous nos pieds.
(2x)

6. Mais elle peut trembler, elle peut caquer
être inondée, s'éroder.
(2x)

7. Et alors nous serons comme une île
perdue au milieu des flots
espérant des gens pour nous aider
qui viendront, ils viendront...(rit.)*

8. Mais ils ne seront pas toujours là,
tout comme moi, tout comme toi.
(2x)

Refrain

9. La seule chose sur quoi nous fier,
c'est le battement de ce cœur.
(2x)

10. Mais il peut s'arrêter, il va s'arrêter *(rit.)*
et tous les mystères nous seront révélés... *(rit.)*
(2x)

Refrain (2x)

Mon Seigneur, aide-nous, débarrasse-nous de toute cette pourriture !

Par Nikolai Kupriakov



Part 145. 2017. Huile sur toile, 213 x 137 cm (84" x 54")

Hommage à Léonard Cohen

Texte Léonard Cohen

Dessin Stéphanie Brosseau

Traduction Christine Archambault

Poème (extrait) : « A Thousand Kisses Deep » (2000)

Je me vends, je me fais avoir
Je retourne au tumulte
On lâche prise et on tombe
Dans le Chef-d'œuvre
J'avais peut-être des milles à parcourir
Et des promesses à tenir :
On a tout plaqué pour rester en vie
Dans la dimension aux mille baisers

Leonard Cohen (1934-2016) est un auteur-compositeur-interprète, musicien, poète, romancier et peintre.

Stéphanie Brosseau est historienne de l'art, artiste peintre et dessinatrice. Végane et ardente défenseur des droits des animaux, elle milite pour l'abolition de l'exploitation animale dans toutes les sphères de la vie humaine. Elle enseigne l'histoire de l'art à l'École des Beaux-arts de Montréal.

Grande amante de Cohen et des arts de la scène, Christine Archambault s'intéresse particulièrement aux questions de justice sociale et d'environnement. Elle enseigne la traduction à l'Université-du-Québec-à-Trois-Rivières.



I'm turning tricks,
 I'm getting fixed,
I'm back on Boogie Street.
You lose your grip, and then you slip
Into the Masterpiece.
And maybe I had miles to drive,
And promises to keep:
You ditch it all to stay alive,
A Thousand Kisses Deep.

Le chanteur du silence chanson-poème (extrait)

Par Julos Beaucarne

Musique : un gong

C'était le chanteur du silence
Des milliers de personnes venaient se taire avec lui
Dans d'immenses salles
Et sortaient deux heures plus tard, pénétrées de son silence
[...]
Peut-on se taire davantage que se taire ?
Et on entendait en stéréophonie le va-et-vient du silence
La communion silencieuse entre le chanteur et les cinq mille personnes
de son public
Le va-et-vient du silence dans le spectre duquel se cachent toutes
les musiques

Julos Beaucarne est un conteur, poète, comédien, écrivain, chanteur et sculpteur belge.

