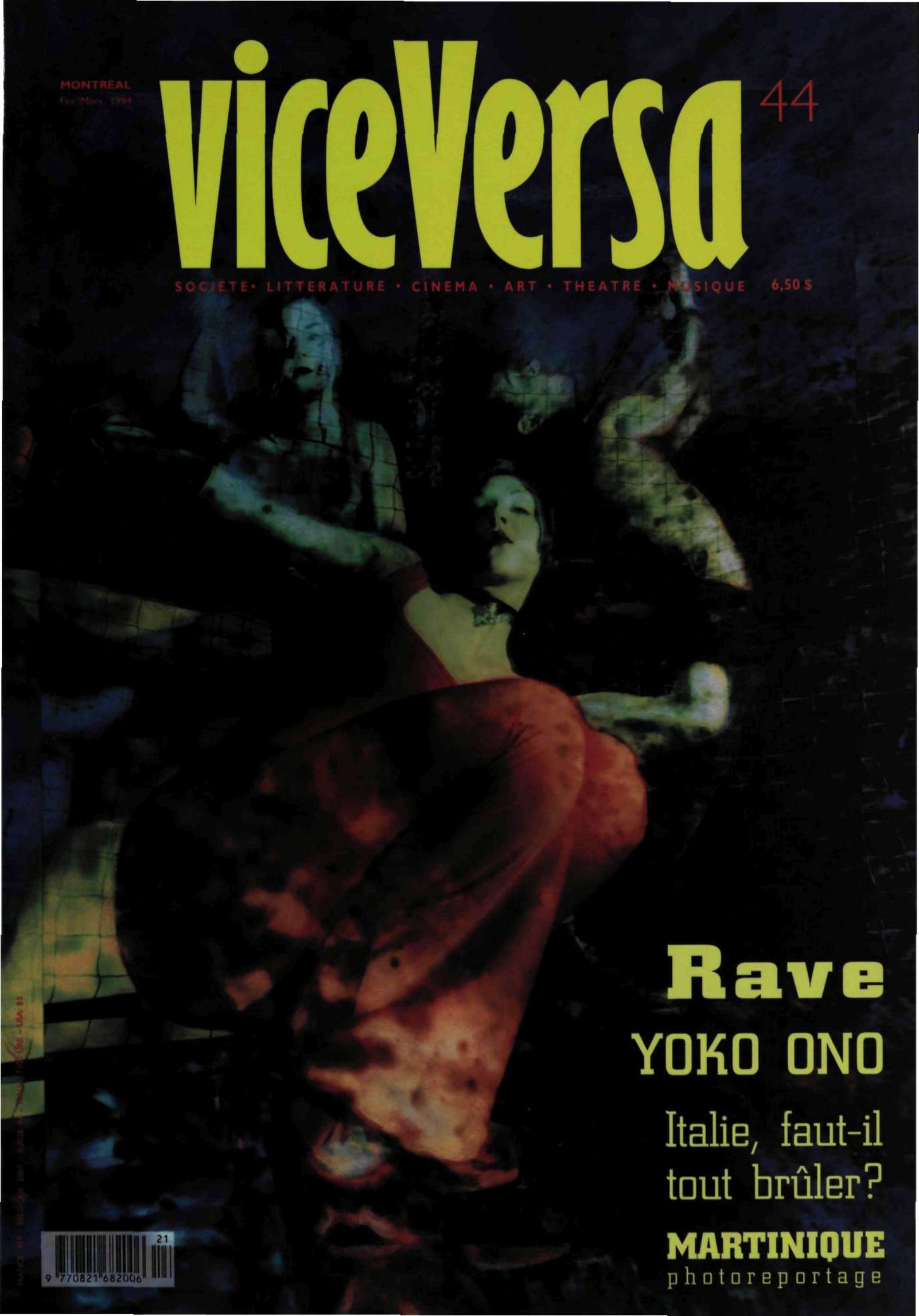
MONTREAL
Fev.-Mars 1994

# viceVersa

44

SOCIETE • LITTERATURE • CINEMA • ART • THEATRE • MUSIQUE

6,50 $



## Rave

## YOKO ONO

## Italie, faut-il tout brûler?

## MARTINIQUE

photoreportage

9 770821 682006 21

# Voyager aux quatre coins du monde. Même si la Terre est ronde.

Avec 114 destinations et plus de 4 000 vols par semaine, Alitalia transporte plus de 18 millions de passagers chaque année. Toutes les deux minutes en moyenne, un avion d'Alitalia atterrit ou prend son envol quelque part dans le monde, vers un des cinq continents. Alitalia offre le maximum de confort et d'efficacité sur ses vols intérieurs et internationaux, en utilisant une flotte des plus modernes. En plus de ses nouveaux MD 11, Alitalia prendra livraison d'un nouvel avion tous les deux mois, d'ici 1995. Après tout, vous faire voyager aux quatre coins du monde, ça fait partie de notre travail.

Alitalia

Photo de la couverture: Martine Doyon.
Stylisme: Julie Chénart
Artistes: Christine Atallah, Geneviève Bélanger, Piccolo. Lieu: Bowling Bar, Montréal

# viceVersa

*Date de parution, février 1994. Magazine transculturel publié cinq fois par année par les Éditions ViceVersa inc., C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9 • ISSN: 0821-6827.*
*Rédaction – 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 Tél.: (514) 847-1593 Publicité-Abonnements: 847-7576*
*Fax: (514) 847-1593*

**Directeur**
Lamberto Tassinari

**Comité de rédaction**
Fabrizio Gilardino, Baruch Levinstein, Denis Martineau, Lamberto Tassinari

**Collaborateurs**
Elettra Bedon, Giancarlo Calciolari, Dario De Facendis, Myriame El Yamani, Ioana Georgescu, John K. Grande, Anna Gural-Migdal, Wladimir Krysinski, Régine Robin, Christian Roy, Marie José Thériault, Nicolas Van Schendel

**Ont aussi participé à ce numéro**
Frédéric Belzile, Stefano Benni, Frédéric Bernier, Martin Brault, Giovanni Calabrese, André Carpentier, Sergio Carriero Patrick Coppens, Robert de la Gauthier, Franco Ferrucci, Claude Heaffely, Jean-Daniel Lafond, Eva Le Grand, Andrée Martin, Kevin Martin, Alain Mongeau, Yoko Ono, Paola Puccini, Eva Zanardi

**Directeur artistique**
Gianni Caccia

**À l'étranger**
*Bureau de Paris:* Fulvio Caccia, tél.: 43.66.48.68

**Correspondants**
*New York:* Paolo Spedicato,
*Paris:* Giancarlo Calciolari,
*Toronto:* Domenico D'Alessandro,
*Los Angeles:* Pasquale Verdicchio

**Correction**
Michel Rudel-Tessier, Elisa Shenkier

**Photographes**
Massimo Chiaradia, Martine Doyon, Gilbert Duclos, Conrad Poirier, Gabor Boros

**Illustrateurs**
Gérard, Rémy Simard

**Remerciements**
Jean-François Foucault

**Publicité/Abonnements**
(514) 847-7576, 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 tél. et fax: (514) 847-1593. Envoyer les abonnements à Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9

**Production**
Denis Martineau

**Infographie**
Josée Lalancette

**Photogravure**
Quadriscan, tél.: (514) 277-6022

**Impression**
Groupe Boulanger-Lithochrome, tél.: (514) 353-2220

**Distribution**
LES MESSAGERIES DYNAMIQUES (Québec) tél.: (514) 332-0680.
CMPA (Ouest canadien et Maritimes) tél.: (416) 362-2546
DIFFUSION PARALLÈLE (en librairie) tél.: (514) 434-2824.
Envoi aux abonnés: Château des Lettres, tél.: (514) 276-2493.
Dépôt légal: Bibliothèque du Canada et du Québec. Quatrième trimestre 1993. Courrier de DEUXIÈME classe. Envoi de publication – Enregistrement No 6385. Envoyer tout changement d'adresse à: Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les documents non publiés ne sont pas rendus. Vice Versa n'accorde par d'honoraires pour les textes qui ne sont pas expréssemment commandés par le comité de rédaction. Vice Versa bénéficie de subventions du ministère de la Culture du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. Vice Versa est membre de la SODEP et du CMPA. Il est indexé dans POINT DE REPÈRE et dans CANADIAN PERIODICAL INDEX.

**Pour annoncer dans nos pages**
**8 4 7 - 7 5 7 6**

# sommaire 44

**Magazine transculturel • Rivista transculturale • Transcultural magazine**

4 Lettre de Montréal
Lamberto Tassinari

4 Women composers
Fabrizio Gilardino

## Yoko Ono

6 Spiro ergo sum
I breathe therefore I am
*An interveiw with Yoko Ono*
Eva Zanardi

## Italies

10 Italie, faut-il tout brûler?
*Entretien avec Stefano Benni*
Paola Puccini

14 Deux après-midi milanais
André Carpentier

17 Les Italiens entre l'emprise catholique
et la dévotion au football
Franco Ferrucci

## Art

20 L'art finalement inutile
Lamberto Tassinari

25 La mémoire comme image d'absence
Régine Robin

## Martinique

27 Photoreportage
de Martine Doyon

35 Deux récits
Jean-Daniel Lafond

## Rave

36 Rave
Alain Mongeau

38 DJ Rave
*Entrevue avec Robert de la Gauthier*
Alain Mongeau, Frédéric Belzile

40 Au-delà du réel
Denis Martineau

## Montréal 1940

42 Conrad Poirier, photoreporter
Martin Brault

48 Show Majuscule
Claude Haeffely

## Milan Kundera

50 Voyage dans le temps de l'Europe
Eva Le Grand

52 Two letters to my best friends
Ioana Georgescu

53 Rouge
Frédéric Bernier

54 Intelligences du théâtre à la fin du siècle
Wladimir Krysinski

55 Les enfants terribles
Reza Abdoh et Michael Clark
Ioana Georgescu

56 The 1993 Italian Summer Festival
Kevin Martin

57 L'instinct en chair et en os
Andrée Martin

*Photo: Conrad Poirier, ANQM, P48-1014*

# Lettre de Montréal

Chers F. et G.

Non è una lettera facile. Je ne vous cache pas que j'aurais préféré vous passer un coup de téléphone en italien, même si je partage les considérations de qui regrette la disparition des correspondances... Reprendre le fil des événements à trois ans de votre visite, c'est un défi. Vous savez, pour un écrivain qui n'écrit pas, une seule petite lettre peut rouvrir bien des questions, être très pénible. Car l'entreprise de vous dresser un bilan de cette ville se transforme inévitablement dans le bilan de ma vie ici et, ce qui est plus grave, dans une tentative involontaire d'écriture. Dès que je commence à solliciter la mémoire en fait, les images de mon arrivée à Montréal deviennent floues. C'était exactement il y a treize ans. Vous voyez, ça donne envie de faire de la littérature: la mémoire. «Ciò che poteva essere e non è stato», selon un vers d'Eugenio Montale. Le temps. L'angoisse que la conscience de son passage éveille. Stop.

Je serai factuel, télégraphique.

Il y a treize ans, c'était exactement la même température, mais pas le même *climat*. Montréal aussi n'a pas donné ce qu'il promettait au début des années 1980. Et maintenant? me demandez-vous.

Deux bonnes nouvelles en début d'année:

Six policiers accusés d'avoir massacré un citoyen assez pacifique ont été accusés et suspendus.

L'Hôtel-Dieu, l'hôpital le plus ancien de Montréal, ne quittera pas le centre-ville.

C'est pas beaucoup, mais c'est tout.

Quelques autres nouvelles:

Tous les classiques du théâtre universel vont être bientôt disponibles en version québécoise, de Shakespeare à Goldoni. Nous voyons le nom et la gloire de ces grands auteurs presque disparaître à côté de la figure de leurs traducteurs!

Seuls les Anglais se sont souvenus et ont célébré l'anniversaire de la tuerie de l'école Polytechnique. Bizarre. J'ai des hypothèses, mais vous les connaissez.

Le Bloc québécois de Lucien Bouchard est devenu l'Opposition officielle au Parlement fédéral. L'*oxymoron*-Québec, dont Vice Versa a si souvent parlé, s'incarne! Est-ce la *distinction* dont l'on a tant besoin? On le verra.

Enfin, pour vous résumer ces trois ans je vous dirai que les seuls frissons civils ont été causés par le mouvement prônant l'ouverture des magasins le dimanche et par la protestation des propriétaires pour une surtaxe sur les immeubles non résidentiels... Quel festin politique, c'est l'anesthésie politique totale.

Ciao, buon anno. La prochaine fois je vous appellerai.

***Lamberto***

# WOMEN COMPOSERS

## *A Consumer Guide*

RECENTLY IN THE VILLAGE VOICE, NEW MUSIC COLUMNIST KYLE GANN WROTE "IF CONCERTS DIE IN A FLASH, CDS ARE (ALLEGEDLY) FOREVER. IRONICALLY, WHILE DISCS BOOM, WOMEN COMPOSERS HAVE VANISHED". I STRONGLY DISAGREE, OFFERING A LIST OF RECENT RELEASES BY SOME OF THE FINEST WOMEN COMPOSERS AROUND.

**Lesli Dalaba:**
Core Sample *(Ear-Rational)*

One of the few records of American trumpet player and composer Lesli Dalaba, *Core Sample* features recordings from 1989 and 1990 which are characterized by vastly different atmospheres. The title track, divided into five movements, hovers between packed and intense overdubbed duos with fellow trumpeter Herb Robertson and ensemble moments with the ubiquitous Elliott Sharp, vocalist extraordinaire Sussan Deihim and the oblique Zlatne Ustne Brass Band. Here, the music becomes less claustrophobic and obsessive, transforming itself into a kind of slightly jazzy Balkan or Andes' coarse brass band. In contrast, *A Violin Sentient*, alternates between fragmentary, electric pseudo-rock and post-jazz New York-style improvisations: intense, shrieking, harsh, and tight. In the last piece on the disc, *One Breath at a Time*, the music created by Dalaba's trumpet and samples of her instrument is eerily beautiful, simple and stately, while at the same time impalpable and aerial.

**Joane Hétu, Diane Labrosse, Zeena Parkins, Danielle P. Roger, Tenko:** La légende de la pluie *(Ambiances Magnétiques)*

Originally presented as part of New Music America Festival 1990/Montréal Musiques Actuelles, *La légende de la pluie* is a collaborative project by Montrealers Hétu, Labrosse and Roger who form the core of Montreal's well-known band Justine, New Yorker Parkins, and London-based Tokyo-born Tenko. Made up of five tableaux, a prologue and an epilogue, this legend's protagonist is the rain, ranging from *L'attente* and *Le brouillard* to *L'orage*, *Les pluies acides* and finally to *Le déluge*. The music avoids genre traps: pointed allusions to rock, jazz, and pop co-mingle and are layered upon one another, disregarding claimed musical prohibitions.

**Catherine Jauniaux & Ikue Mori:** Vibraslaps *(ReeRec)*
**Tenko & Ikue Mori:** Death Praxis *(¿What Next?)*

Japanese percussionist Ikue Mori quickly became one of the most sensitive and brilliant improvisers of the New York Downtown scene when she started to simultaneously use three self-programmed drum machines as her main instrument. Her most recent releases are duos with two uncommon singers, Belgian Catherine Jauniaux and Japanese Tenko. "I was interested in working with singers because they are two things so separated, the voice and drums", Mori says. Despite the exiguity of the sonic resources featured here, the results are of an unprecedented and extraordinary richness. The astonishingly wide palette of Jauniaux's vocalism gives *Vibraslaps* a less austere, more joyful atmosphere than that created by Tenko's more severe voice in *Death Praxis*. In both records, however, nuances are so ear-stretchingly subtle as to render them a clear example of extremely clever avant-gardism.

**Mary Jane Leach:**
Celestial Fires *(XI)*

Being particularly interested in "sound phenomena: difference, combination, and interference tones, especially with like or similar instruments" has always been an obsession for Vermont composer Mary Jane Leach. Five pieces for eight sopranos, one for seven bassoons and one for alto flute and voice (in which the voice part is written to sound like the flute) compose this *Celestial Fires*, her first release on CD.

Based in New York since the mid-1970s, Leach has created a sonic world of tonal beauty, a visionary quest for inner peace. In *Bruckstück*, the opening composition which is sung by The New York Treble Singers and based on the Adagio of Bruckner's *Eighth Symphony*, soft sparse tones gently nudge and lightly tap you: you feel as if time has been suspended. In *Trio For Duo*, the piece for alto flute and voice, the charming physicality of the composition gently strikes you and tosses you onto the Moon-like desert of its irresistible spell.

Additional Consumer News: Addresses: *Ear-Rational Records*, Kolonnenstrasse 25 A, 1000 Berlin 65, Germany; *Ambiances Magnétiques*, C.P. 263, Succ. E, Montreal, Quebec, H2T 3A7, Canada; *RecRec*, Magnusstrasse 5, 8004 Zurich, Switzerland; *¿What Next?*, P.O. Box 344, Albuquerque, NM 87103, Usa; *XI Records*, 224 Centre Street, New York, NY 10013, Usa.
(This text has used the same format as the original *Consumer guide* column published by the Village Voice)

*Fabrizio Gilardino is member of the board of editors of* Vice Versa.

***Fabrizio Gilardino***

# AGENDA

**D**u 24 au 26 mars à Bâle et à Berne et du 25 au 27 à Zurich, se déroulera la onzième édition du festival Taktlos. Parmi les manifestations les plus intéressantes du Vieux Continent en matière de nouvelle musique, le festival organisé par les gens du collectif FabrikJazz a toujours présenté un éventail de compositeurs et musiciens qui vont bien au-delà de ce que l'étiquette «jazz» laisserait prévoir...

L'édition 1994 sera consacrée à la formule du trio. Chaque soirée présentera trois trios et une séance d'improvisation réunissant les neuf musiciens.

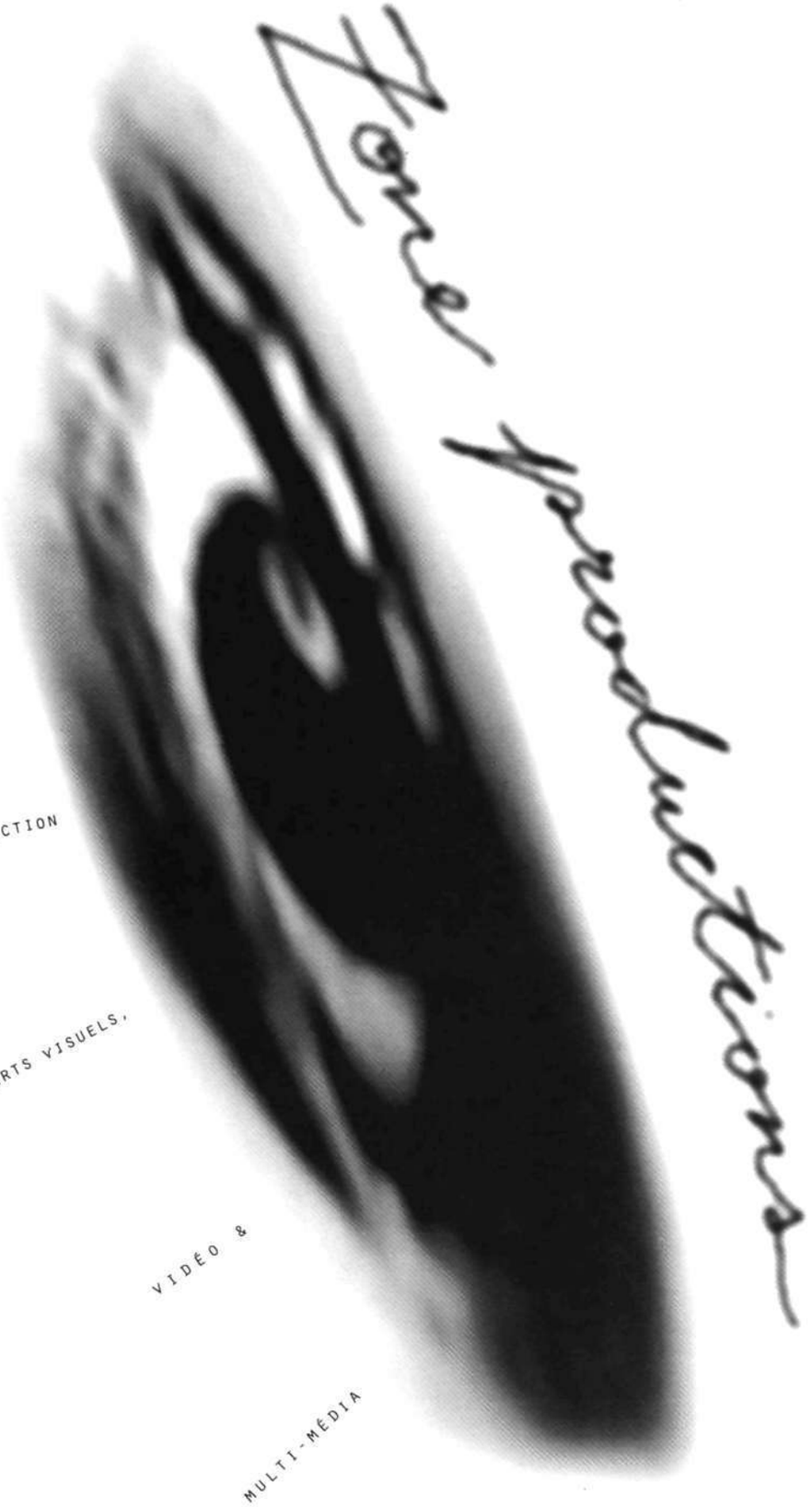
Parmi les trios les plus appétissants, on vous signale ceux des français Daunik Lazro, Michel Doneda et Lê Quan Ninh; des deux bassistes américains Fred Hopkins et William Parker, en compagnie de la coréenne Jin Hi Kim, virtuose du komungo; du saxophoniste corrosif Charles Gayle, qui a forgé pour longtemps son style dans les stations du métro newyorkais; et enfin, celui du violoniste anglo-australien Jon Rose, de la *avant-cantatrice* américaine Shelley Hirsch et du triturateur de disques japonais Yoshihide Otomo.

*Pour plus d'informations vous pouvez faxer au Taktlos Festival, à Zurich, au numéro suivant: 011/41/1/202-2976. (F.G.)*

*Le voyeur captif*

PALOMAR

# *Zone productions*



UN ORGANISME

DE PRODUCTION

EN ARTS VISUELS,

VIDÉO &

MULTI-MÉDIA

ZONE PRODUCTIONS *bénéficie de l'aide* DU MINISTÈRE DE LA CULTURE *&* DU CONSEIL DES ARTS DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE MONTRÉAL.

CONCEPT DUSSAULT/LEFEBVRE

# SPIRO ERGO SUM

## I BREATHE THEREFORE I AM

*An Interview with* **Yoko Ono** *by Eva Zanardi*

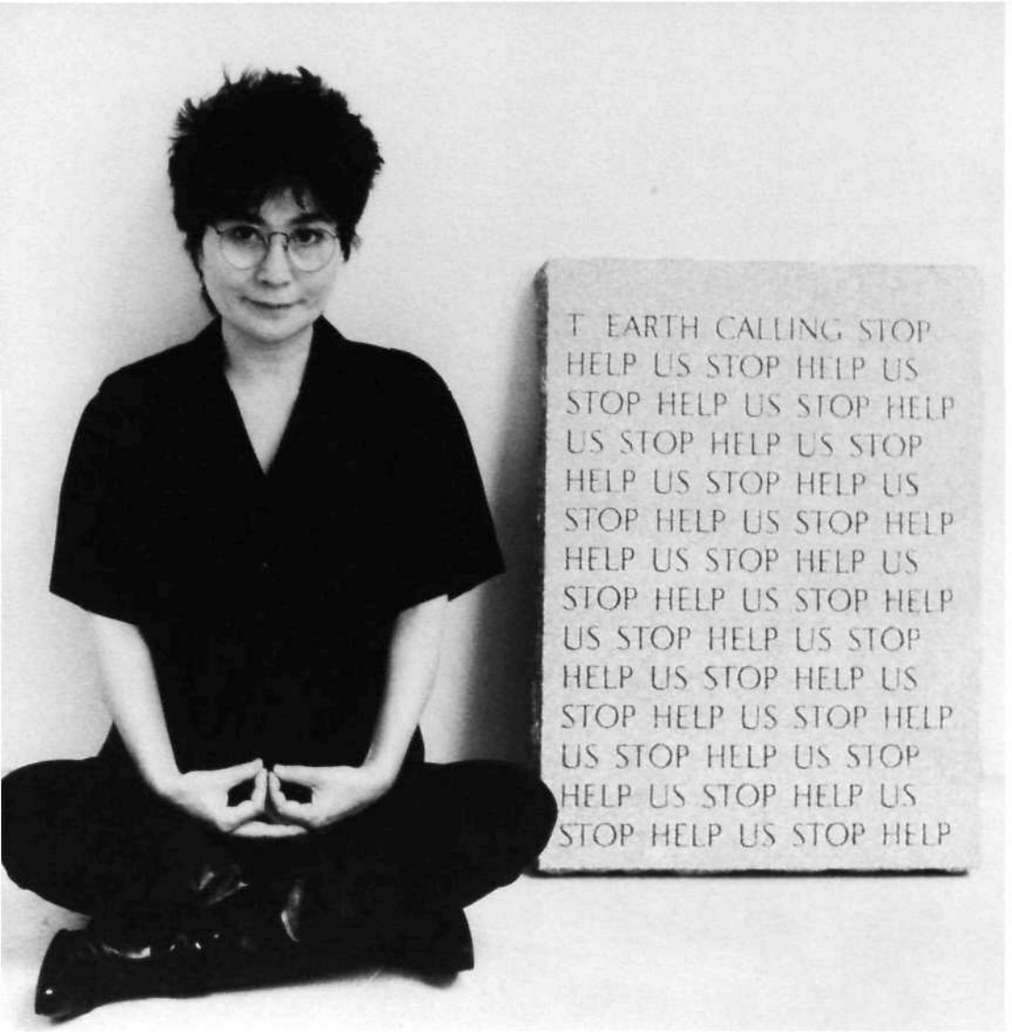
Like Icarus, everybody, at least once in their life, wishes to fly. Yoko Ono made this dream a reality in the 1970s with her piece *Fly*. The verb to fly is like a gust of wind which carries us into space where we can float light and free from hatred, rage and our past. There is no better way to describe the Japanese-American artist than by her own *Fly* concept, an anti-gravitational challenge of conventions in art. It tells the brave message of a woman with an extraordinary sense of humor, carrying within her the absolute essence of positivism and optimism. An enlightened visionary, she tells us of an utopic Shangrila where one does not walk, but fly. A feminist, a pacifist, a non-violent warrior woman, Yoko is free-thinking and liberated, somebody who, since the beginning has always made very courageous choices.

BORN INTO THE TWO MOST INFLUENCIAL families in Japan (father Ono and mother Yasuda), Yoko made her first important decision when she left her country to study art at Sarah Lawrence College in Bronxville, New York. In the sixties Ono gained ground as one of the most representative artists in the Fluxus movement, led by artist impressario George Maciunas. Fluxus was the synthesis of Dadaism with the of ideas of Marcel Duchamp and John Cage; its motto was "destroy serious art". During the next decade Ono's work did not stagnate in Fluxus, but instead developed in several directions. She created sculptures such as the *Key to Open the Sky* (a glass key set to open an imaginary sky) and *Box of Smile* (a small box with a mirror inside), both cast in bronze in 1988 during her "Bronze Age". Ono also created a number of conceptual paintings such as the *Painting to Hammer a Nail In* (a white piece of wood with a hammer hanging from it and some nails available to the public) and *Painting in Three Stanzas* (a canvas with a hole through which a vine grows. The painting is completed when the plant is entirely covering the canvas). Yoko Ono became internationally renowned as an avant-garde artist thanks to conceptual art pieces such as *Cut Piece* (Ono asks the audience to cut her clothes off, representing total trust in your neighbor) and *Bag Event* (alone, or as a couple, Ono enters a bag on stage and explores the space surrounding her by means of her new shape).

As a director, she became the subject of film history textbooks where she is quoted as one of the most revolutionary avant-garde directors. *Bottoms* (a review of famous artists' backsides) and *Fly* (a fly walks on a naked woman's body which becomes a surrealistic landscape) redefined the entire medium of film. A writer and poet as well, in 1964 Ono published *Grapefruit*, the conceptual art summa, a collection of recipes

*Yoko Ono at Indica Gallery, London 1966 setting up her show "Unifinished Paintings and Objects".*

*Iain Macmillan/Lennon Photo Archive.*




*Yoko Ono at Mary Boone Gallery, NYC 1992 with "Endangered Species".*

*Photo: © Jayne Wexler*

to create artworks that can only exist in one's mind. **Anticipating and inventing the music genres punk and new wave, Ono recorded many revolutionary albums, such as *Yoko Ono and the Plastic Ono Band* (an experimental rock album, that has influenced the contemporary idea of rock to this day), *Double Fantasy*, recorded in 1980 in collaboration with John Lennon, and *Season of Glass*, inspired by Lennon's assassination, where Ono's lyrics delve into the essence of poetry.**

Her archetypal binomial with Lennon became the ultimate embodiment of "love for art, art for love" and gave birth to art events such as *Bed-In* and *War Is Over*, campaigns promoting a message of peace and happiness. As with her relationship with John Lennon, these events annihilated her artistic career in the process. Blamed for the Beatles' break-up, Ono was haunted by the world press and Beatles' fans. Yoko Ono's rebirth as an artist began in 1988 with a retrospective of her work at the Whitney Museum in New York. Since then, invitations have been pouring in from all over the world. During the past four years, she has had over 30 solo shows and has been included in 44 Fluxus group shows in 13 countries. She was a contributor to the *Passage to Asia* section of the Biennale di Venezia 1993 and was honored with a full retrospective show at Tokyo's Spiral Gallery, this past October.

When I entered the beautiful apartment in the awesome Dakota Building I immediately noticed her grace and regal posture. Yoko was wearing a pair of blue jeans and a silk kimono shirt. She asked me to make myself at ease and offered me some tea. Incurable optimism must really be healthy since Yoko Ono is in perfect shape. She doesn't look over 40 years old and smiles with the purity of a nine-year old.

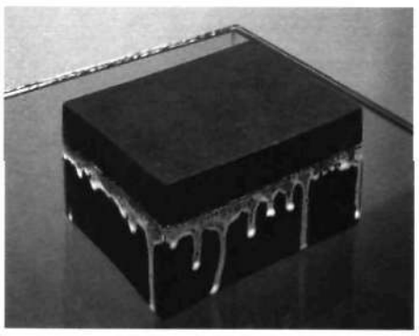


*Photo: © 1993 William Nettles*

*Mind Box by Oko Ono*

**VICE VERSA: Ms. Ono, I would like to quote some of the passages from *Grapefruit*, with you commenting in turn; a kind of homage to the performance pieces "Ono Style". But first of all, why did you call your book *Grapefruit*?**
YOKO ONO: Oh, it's very simple. A grapefruit is a hybrid mixture of a lemon and an orange and I'm a hybrid of lemon and orange cultures.

**Let's start with the piece *Fly*...** Well, the summer of 1963 was when my daughter was born. And I felt like saying "fly", you know... It was a piece that my daughter inspired.

***Cloud Piece*, "Imagine the clouds dripping. Dig a hole in your garden to put them in"...** I was watching the sky in Japan and I wondered: what if those clouds dripped down like in a fairy tale. I thought it would be nice to dig a hole in the garden to collect them in case that happened. Then in 1967, in London, during one of my exhibitions, I had a little book where people could write their names and addresses if they wanted me to go to their garden to dig a hole for the clouds to drip in.

***Breathe Piece*...** Oh yes, this was a funny story. When I was a little girl, three or four years old, I would just sit in a a corner of the room and observe the rhythmic movement of my breathing, thinking how interesting it was that we could breathe without even thinking. Sometimes my mother would ask me, "Yoko, what are you doing?" and I would respond "I'm just breathing". Later, in 1966 in London, at the opening of my Indica Gallery show, something happened: the gallery owner had invited John Lennon, telling him there was a girl who would take off her clothes inside a bag. So John thought "Uhm... seems great!". But that day, I decided that I was going to do a performance piece called *Breathe*. So, I got a big blank card and in the middle I wrote with tiny letters "Breathe". When John arrived at the gallery, he first asked me if he could hammer a nail in my *Painting to Hammer a Nail In* and then he finally said, "What about the event in which somebody has to enter a bag...", and I responded "Oh yes, I changed my mind, you know, today's piece is this" and then showed him the piece of paper with "Breathe" written on it. He said "Oh, like this" and he sniffed me from head to toe with his rather prominent nose. It was a very peculiar first encounter, but in retrospect I'm glad that *Breathe* was the event I gave to him.

**Now I would like you to comment on a couple of your conceptual paintings. Let's begin with *Blood Piece*, "Use your blood to paint. Keep painting until you faint. Keep painting until you die".**
That was something like a conceptual statement inspired by the superficiality of most abstract expressionists. They were competing with each other for who could use more paint or the biggest canvas. At the time, I didn't have much money and it bothered me to see such a waste. Art is giving and sharing with others the most precious part of ourselves, which is our blood, our own selves. So that a painting doesn't have

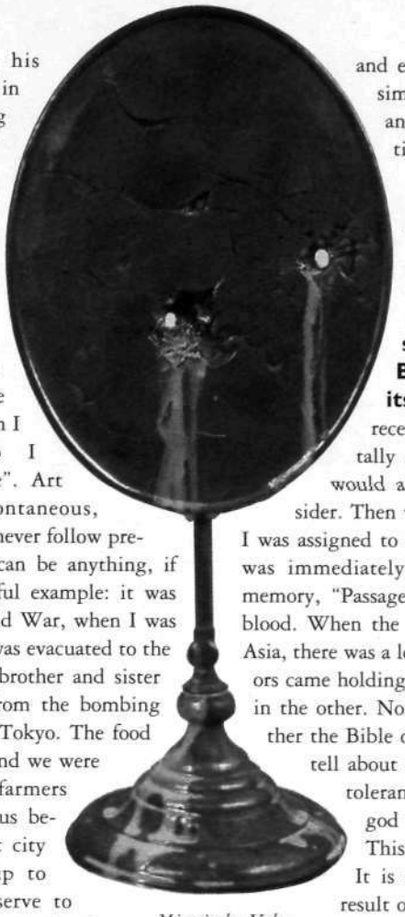
to be big to be precious. It can be very small, but if it is painted with even just a drop of our blood it will become a priceless piece...

***Painting to Be Slept On*, "Hang it after sleeping on it for more than 100 nights"...** This painting was inspired by the way I lived in 1960 and 1961. I was living in a very big loft in New York, much earlier than it was fashionable to live in a big empty space. For me it was simply the cheapest accommodation I could find. It was a cold-water flat and I didn't have enough money to buy any furniture. So I devised a solution. Somebody had given me 5 or 6 empty orange crates, so I decided to put them together and make a bed which, by separating them during the day, would become a little table and a few chairs. At the time I couldn't afford to buy sheets and canvas, so I would just buy the canvases and sleep on them. This gave me an idea: I thought "These canvases could be very beautiful pieces because they assimilated the whole me and my dreams during the night". Later in 1962 in Tokyo, my canvas bed sheets became art pieces.

**The last conceptual painting I would like you to comment on is *Painting to Let the Evening Light Go Through*, "Hang a bottle behind a canvas. Place the canvas where the west light comes in. The painting will exist when the bottle creates a shadow on the canvas or it does not have to exist. The bottle may contain liquor, water, grasshoppers and/or singing insects or it does not have to contain...".** One day I was thinking that once you created a painting it was going to exist forever. You know, the way light illuminates an object in the shade or the wind blows and moves something that was motionless? Well, I wanted to create a painting which would exist only when illuminated by the evening light. Something delusive, fleeting, a painting like our existence.

**When did you feel the need to create for the first time?** Well, I remember one day, I was probably 4 years old, walking in my garden. I stopped to admire a peach orchard and a cherry orchard when an idea came to my mind: "If I cut a peach and a cherry seed in half, put the two halves together and plant it, would I obtain a plant bearing the characteristics of the peach and the cherry?" I think that was the first time in my life when I felt like creating, even if only at the conceptual level.

**Were you influenced by any Italian artists or writers?** Sure! In the theater field, for example, I think Pirandello influenced everybody... Music: Menotti, with his *Telephone*, is the Italian artist who influenced me the most. At the time, I was studying piano and learning Italian operas for my voice lessons. I loved Italian arias but when I heard *Telephone* for the first time I got a shock. For the first time in opera history an Italian was brave enough to break all rules, to be revolutionary, composing an opera in English. Michelangelo and Leonardo da Vinci were a great source of inspiration for me, especially the latter. Leonardo, the essence of the Renaissance attitude, his constant experimenting in every field, his allowing himself to be inspired by anything that would touch him. I always had the tendency to experiment in every form of art so that I would hear constantly "Jack of All Trades, master of none". It's a very old and negative English saying, but when I discovered Leonardo I thought "It's just fine". Art should be totally spontaneous, never contrived, should never follow predetermined paths. Art can be anything, if it's sincere. A meaningful example: it was during the Second World War, when I was about 9 years old and I was evacuated to the country with my little brother and sister to be more protected from the bombing which was going on in Tokyo. The food supply was very scarce and we were almost starving. The farmers were not very kind to us because they thought that city people had it good up to then, so they now deserve to starve. One day I saw that my brother was sad and weak, so I resolved to invent a little game "to want to eat". He immediately started to get into the game and smile and he forgot he was hungry. I told this anecdote to stress that when we are sincerely giving our precious selves anything can become art. I always like to think of myself as a non-professional artist. In fact, I believe that professionalism kills art.



*Mirroir by Yoko*

**You have explored and redefined several fields in art like film, music, writing, visual and performing art, etc. Is there an art medium you still have to experiment with?** When I was much younger, my closet dream was to become a writer, one of the most successful writers in the world. My two books, *Grapefruit* and *Just Me or How to Keep Your Wife* (a satiric novelette which makes fun of those pocket manuals such as "How to Keep Your Husband"), both became best-sellers in Japan and that made me very happy. Now, I'm finishing writing my first musical, consisting of about 15 songs from my repertoire, which is about the daily struggle of ordinary people trying to survive in a violent society. It is the missing, forgotten warmth and kindness in the world that I wanted to express.

**Marrying John Lennon eliminated any real possibility for you to be recognized as a songwriter and musician. Were you aware of that at the time?** Well, not really. I thought that I would just continue working as myself; nothing could stop me from that. Even John would have never expected such an incredible antagonism towards him for getting together with an avant-garde artist, especially a Japanese one. It didn't matter anyway, we were so happy together, what we cherished the most was the fact that we inspired and excited each other artistically simply by being together. It was an incredibly important relationship for both of us...

**You participated in the Biennale di Venezia 1993 in the pavilion *Passage to Asia*. One of the art objects you presented was a bleeding Bible. Could you explain its meaning?** When I first received the invitation, I was totally shocked because I thought I would always be considered an outsider. Then when I read on the invitation I was assigned to the pavilion *Passage to Asia* I was immediately inspired. You see, in my memory, "Passage to Asia", is the passage of blood. When the western colonization reached Asia, there was a lot of bloodshed. The conquerors came holding a sword in one hand, a Bible in the other. Now, I don't want to offend either the Bible or Christianity, I just want to tell about a period of history, when intolerant religion imposed its own god using the fire and the sword. This is, to me, "Passage to Asia". It is simply a fact of history; the result of human ignorance which has nothing to do with the name of god that these deeds were committed for. It is our duty to denounce the misfits of ignorance so that they will never be committing these acts again. I am still an optimist, I believe in human kind. I think that when we are born we are all geniuses. It is much later, when we have to cope with our tyrannical society's restrictions and through pain that we forget about our genius. One day, I must have been four years old, I was trying to explain to a girlfriend of mine how life was. I made a drawing of a man with a long beard who was stirring a substance in a big bowl with a ladle. I told her that when he lifted the ladle from the bowl those who were sitting on it were fine, the others were lost in the chaos. This is an example of naive wisdom, an elementary but balanced vision of reality. Let's try to go back to the time when we were all geniuses. Let's look at the world with children's eyes. If we could only break the armor that we created to protect ourselves from pain, we could all move mountains and fly. I believe that we can create the most beautiful heaven on earth and we can do it together...

*Art should be totally spontaneous, never contrived.*

Next time somebody tells you something unpleasant about Yoko Ono, just approach them smiling and whisper "Breathe"... ⇔

*Eva Zanardi is an Italian art writer living in New York.*

Photo © William Neitz

# ITALIE, faut-il tout brûler?

*Entretien avec* **STEFANO BENNI** *par* **PAOLA PUCCINI**

DANS *LA COMPAGNIA DEI CELESTINI*, ROMAN PUBLIÉ EN 1992, STEFANO BENNI ANALYSE AVEC IRONIE ET AMERTUME LE *BEL PAESE*. IL EN RÉSULTE UN PORTRAIT APOCALYPTIQUE DANS LEQUEL LA GLADONIA*-ITALIE FINIRA ENVAHIE PAR LES FLAMMES. LA CRITIQUE D'UNE SOCIÉTÉ VIOLENTE ET RACISTE S'ACCOMPAGNE D'UNE DESCRIPTION FÉROCE DE LA RÉALITÉ ITALIENNE. LA MAFIA ET SA COLLUSION AVEC L'ÉGLISE ET LA POLITIQUE, LES POTS-DE-VIN, LE CLIMAT DE CRISE, LE CHÔMAGE, TELS SONT LES INGRÉDIENTS DE CE PAYS GOUVERNÉ DE HAUT PAR «L'HOMME LE PLUS RICHE DE GLADONIA», L'ÉGOARQUE MUSSOLARDI. MAIS «MÊME LA VILLE LA PLUS INEXPUGNABLE FINIT PAR CÉDER AU SIÈGE RÉSOLU DE L'ENNEMI». CELUI DE GLADONIA EST TRÈS PARTICULIER, IL EST MENÉ PAR UN ATTAQUANT QUI N'EST PAS ENCORE CORROMPU: L'ENFANCE. CE SONT EN EFFET LES ENFANTS, LES PLUS REBELLES ET LES PLUS DÉSOBÉISSANTS, SYMBOLES DE L'ESPOIR ET DU DÉSIR DE LIBERTÉ, QUI FERONT RESURGIR DE TERRE UN PAYS OUBLIÉ POUR LUI RENDRE LA VIE ET REPARTIR DE ZÉRO.

***Vice Versa:*** *Au tout début du roman, la fin de Gladonia est déjà imminente: «... une espèce de mortelle euphorie verbeuse semblait accompagner Gladonia vers son destin final, et dans ce bavardage de la décomposition, dans ce générique de la fin, tous, gens honnêtes et gens malhonnêtes, embrassés dans une chute libre, se demandaient si le pays était gouverné par des voleurs et par des imbéciles, plutôt que par des ineptes et des intrigants; mettre fin à ce doute aurait peut-être apporté un peu de soulagement». Il me semble que vous mettez le lecteur en garde contre l'utilisation sauvage des mots. Vous en faites d'ailleurs une prophétie: «Un jour les mots ne t'obéiront plus/ ils te remonteront à la gorge, ils t'étoufferont/ tu marcheras de nouveau sur les routes misérables/ et tu comprendras les mensonges que tu as dits et combien ils t'ont rapporté.» Vous écrivez pour que les gens prennent conscience de cela?*

**Stefano Benni:** Je voudrais qu'on soit responsable des mots qu'on dit. Au cours des dernières années, on a assisté en Italie à une cérémonie étrange et paradoxale. Tout le monde disait qu'on ne pouvait plus continuer comme ça, que nous vivions dans un monde corrompu, dans un pays dont le gouvernement n'avait plus de légitimité.

Pourtant il a fallu un coup terrible, il a fallu l'intervention des juges, de la magistrature, pour qu'il se passe vraiment quelque chose. Je crois que le débat auquel nous avons assisté ces dernières années était bidon, artificiel, et qu'il l'est encore. Je veux dire que, d'une certaine façon, l'effondrement de ce pays n'a pas été uniquement causé par les politiciens, mais aussi par les intellectuels, les journalistes, les électeurs eux-mêmes. Actuellement, il y a une sorte de vengeance qui s'exerce contre les politiciens. On est content qu'ils aillent en prison parce que, ainsi, on éloigne les soupçons que tout le monde soit coupable, et on accumule justement les déclarations. Les directeurs de journaux qui ont été nommés par Craxi et par Andreotti disent maintenant qu'ils sont contre la corruption. Les intellectuels qui ont servi ce régime disent que ce régime était ignoble. Je ne crois donc pas que seuls les politiciens doivent rendre compte de leurs paroles mais aussi toute une classe d'intellectuels.

Bien avant les interventions de la magistrature, je me suis opposé à ce régime et j'ai dit qu'il était entre les mains de délinquants. À l'époque, on me taxait d'extrémiste. Maintenant, je voudrais qu'on rende compte des mots qu'on a employés. Il n'y a pas que les politiciens qui devront cesser d'employer les mots de cette façon informe. Sans cela, on ne pourra rien recommencer de neuf.

* *De* Gladio, *organisation créée dans les années 1960 par les ex-services secrets italiens, pour contrer le communisme. Elle a joué un rôle particulièrement virulent en 1978, lors de l'enlèvement de Aldo Moro par les Brigades Rouges. Le nom de l'organisation,* Gladio, *vient du latin* Gladius, *épée. Gladonia signifierait donc, «pays de Gladio».*

C'est l'esprit du temps qui a changé et par conséquent les mensonges sont démasqués facilement. S'il faut recommencer, on doit d'abord convenir que la faute n'était pas uniquement celle des politiciens, la faute a aussi été celle de ceux qui les ont soutenus car un régime ne tient pas seulement grâce aux politiciens. Nous aurons tous à rendre compte de ce que nous avons fait, y compris nous de la gauche. Ce que je voudrais savoir de la part de ceux qui tonnent maintenant contre la corruption c'est pourquoi, des années durant, ils ont soutenu ce régime par leurs paroles et par leurs gestes. Bien entendu, je ne souhaite pas qu'on les mène au bûcher, mais je veux qu'on rétablisse un peu de vérité et que les gens soient responsables de ce qu'ils ont dit.

*La société de Gladonia est constituée de journalistes ambitieux et sans scrupules, de jeunes violents, assoiffés d'émotions fortes. Qu'est-ce qui distingue cette société de la société italienne?*

Ce n'est évidemment pas tous les journalistes et tous les jeunes Italiens qui sont comme ça. Ce que j'appelle cependant l'esprit du temps, les idées directrices de notre époque ont favorisé l'apparition de ce type de journalisme et de cette «altération» chez les jeunes. Car ces jeunes sont devenus racistes dans un pays où il n'y a pas beaucoup d'émigration. Dans les villes italiennes, la proportion d'immigrants est ridicule. À Paris, où il y a trois cent mille Arabes, je comprends qu'il puissse y avoir des problèmes de cohabitation, mais à Milan, il y a cinquante mille immigrants. Les jeunes ne sont donc pas devenus néo-nazis en lisant *Mein Kampf*, qui est un livre ridicule, ils ont simplement été sensibles aux slogans lancés par la presse, la télévision, les politiciens, selon lesquels il fallait être fort, battant, et mépriser les faibles. Même la mode proposait une esthétique nazie: le «made in Italy» est responsable à mon avis de l'émergence de cette espèce d'arianisme de l'image qui a conféré une très grande dignité à tout ce qui était de droite. Ces slogans ont donc été entendus et traduits en comportement. Les jeunes ne sont pas devenus néo-nazis ou racistes un beau matin: on leur a appris à l'être.

*Dans votre roman il y a toute une série de collusions: entre mafia et politique (vous parlez du «superboss, M. le ministre Forlo»), mafia et armée, mafia et l'Église («Don Biffero portait un costume bleu rayé blanc que lui avait offert un cousin membre de la pègre napolitaine»). Tout cela se trouve déjà en Italie, non?*

J'ai commencé à écrire ce livre il y a cinq ans. Il est donc facile pour moi de dire qu'il suffit de regarder ce qui arrive ces jours-ci en Italie pour se rendre compte que j'avais raison. J'aurais peut-être préféré ne pas avoir raison, mais il me semble que tout ce que je disais est arrivé. Avec tout ce qu'il se passait il était clair que des couvercles devaient sauter. Quoi qu'il en soit, tout le monde savait, mais nous étions peu à avoir compris que la mafia n'était pas très différente de l'appareil de l'État, qu'elle était en collusion avec lui, soutenue par certaines parties de la machine d'État, surtout par les services secrets qui s'en sont toujours servis. Les personnes sur qui on enquête aujourd'hui ne sont pas des acteurs de second plan: on y trouve notamment le président du Conseil et un ministre de la Défense. Lorsque dans un pays on enquête sur le président du Conseil et sur le ministre de la Défense pour des activités mafieuses, on n'a plus affaire à des rapports occasionnels entre l'État et la pègre. La mafia a été probablement la plus grande industrie italienne en termes d'exportation de capitaux. Elle ne l'aurait pas été si elle n'avait pas pu compter sur des banques et d'importants secteurs de l'appareil de l'État. Cela, tout le monde le savait mais peu l'ont dit. Et maintenant tout le monde se met à l'abri. Pourtant durant des années nous avons été peu nombreux à dire que cette façon de voir la mafia comme «les méchants opposés aux bons de la machine de l'État» était absolument absurde. Dans l'appareil de l'État, certains ont courageusement lutté contre la mafia, mais c'était des personnes isolées. D'ailleurs elles ont souvent été tuées non seulement parce que l'État n'a pas su les protéger mais aussi parce qu'il n'a pas voulu le faire.

*Le portrait d'Erminia Beccalosso «adjoint au Mal-Être général» pourrait être celui de la majorité des politiciens italiens. Est-ce qu'il y en a un en particulier dont vous vous êtes inspiré?*

L'ouvrage est une satire, une caricature. Mentionner des noms, livrer au rire public telle personne, viser tel individu ne m'intéressait pas. Il m'importait en revanche de mettre en accusation l'esprit du temps. Je pense donc que tout le monde a connu une Erminia Beccalosso, quelqu'un qui a fait de la politique par pure ambition personnelle... Voilà: je ne vous dit pas à qui il faut penser mais tout le monde aura quelqu'un à qui penser.

*À côté des anti-héros, politiciens, mafieux, hommes d'Église et autres corruptibles, il y a cependant aussi les jeunes, les enfants, pas les fils à papa, mais «les esprits les plus rebelles et les plus orphelins des orphelins». Ce sont eux les héros positifs à qui il incombe, à travers une série d'épreuves, de conquérir la liberté. À côté d'eux, il y a une aide magique très spéciale: Celeste, une petite fille «blonde, bonne, douce», une figure qui rappelle un peu la bonne fée de Pinocchio. Il y a un autre personnage qui fait également penser à Collodi: Barbablu. Vos enfants doivent-ils beaucoup à Collodi?*

Oui, j'ai pensé à Collodi surtout pour la figure de Barbablu, l'ogre. Pour moi, Pinocchio est jeté dans un monde qui veut d'une certaine façon l'emporter. À mon avis, ce n'est absolument pas un révolutionnaire, il est à la merci des événements. Quant aux enfants de mon roman, qui ne sont de vrais enfants, ils sont désobéissants.

Plutôt que héros positifs, car le positif et le négatif ne m'intéressent pas, je dirais qu'ils sont autonomes, libres. Ils ne représentent pas, autrement dit, la pureté de l'enfance, car l'enfance n'est pas pure, elle est perverse et polymorphe. Mais elle contient sûrement l'autonomie, la liberté de l'imagination, la liberté de raconter ce que plus tard les discours autoritaires étoufferont.

Je crois que s'il y a quelque chose qui peut sauver l'Italie, ce ne sont pas les transformations, ces slogans que lancent maintenant ceux-là mêmes qui pendant des années en ont dénaturés les termes, mais la leçon qui nous vient des petites oppositions, des minorités. Je ne trouve rien d'ironique aux «belles âmes». Elles étaient tout simplement moins laides que les autres, et elles ont joué un rôle très important, parce qu'elles ont gardé en vie les mots de la dissidence, de l'autonomie, et je crois qu'elles doivent encore les garder en vie maintenant. S'il faut refaire l'Italie, on aura besoin des minorités car, dans ce pays, la tendance au conformisme, à l'acceptation de l'autorité est un mal héréditaire. Je crains qu'après cette démocratie chrétienne, il y en ait une autre, et je ne regrette pas d'être anarchiste. Je crois que le rôle des minorités intellectuelles est celui-ci: remettre constamment en question les discours autoritaires qui depuis quarante ans sont embusqués non seulement dans la politique mais aussi dans la culture. Je crois que le style comique, qui est l'enfance de la littérature dans la mesure où il joue sur l'étymologie, sur le langage, est très efficace pour faire obstacle à la lourdeur de la «haute» littérature qui, et ce n'est pas un hasard, a été tout à fait conforme à ces années de régime politique.

*Dans le roman, on parle d'un «Livre du Grand Bâtard» qui dit: «C'est le propre des jeunes comme vous d'être fascinés par les sorciers et les sortilèges et de penser que, seuls, ils peuvent favoriser la fortune et changer le cours des choses. Mais d'autres également font des miracles et des prodiges, cachés aux carrefours des villes et de l'histoire...» Qui est le Grand Bâtard?*

Le Grand Bâtard, c'est... Il me vient à l'esprit une constellation d'idées qui sont loin d'être toutes claires et distinctes, mais qui ne sont surtout pas péremptoires. Ce ne sont pas des textes sacrés comme nous en avons eu de 68 à 77, mais d'une certaine manière c'est comme si tout un ensemble de gens avaient toujours marché les yeux fixés sur cette constellation, se guidant, s'orientant sur elle. Tout en étant très différents les uns des autres — les uns catholiques, les

Photo: Gabor Baro

autres de gauche, travailleurs sociaux, enseignants, syndicalistes —, c'est comme si tous avaient été guidés par ces idées qui n'étaient pas sur le terrain politique, aucun parti ne les exprimant. Toutes étaient pourtant des idées fortes, opposées à l'esprit du temps, et elles nous tenaient ensemble. Nous nous sommes retrouvés à faire route ensemble sans même savoir pourquoi. Le Grand Bâtard pourrait être cette constellation. Les catholiques ont pensé que c'était la comète, moi, je pense peut-être que c'était le meilleur des rêves que nous avons eus en mai 68, puis en 77, ce qui est resté de ces rêves. Certains rêves se sont révélés faux, d'autres nous ont glissé entre les doigts, nous n'avons pas eu la force de les mener à terme. Mais certains nous ont guidés dans notre résistance quotidienne et nous nous sommes retrouvés finalement aux mêmes endroits. Toutes les fois que nous nous sommes retrouvés, c'est comme si le Grand Bâtard avait veillé sur nous sans nous donner quelque ordre que ce soit, sans nous remettre des textes sacrés. Ce n'était ni Mao ni un sorcier, c'étaient nos idées qui d'une certaine façon se rencontraient à l'extérieur de la politique, de l'horreur quotidienne.

*Parler de liberté ne semble pas facile. Dans* La compagnia dei Celestini, *vous utilisez la métaphore du championnat qui se passe dans la rue. Voilà pourquoi les personnages du roman se mettent en route «vers la liberté, vers ce championnat, vers le rachat de leurs destins orphelins». Que signifie pour vous la liberté?*

Si l'on excepte la liberté élémentaire de pouvoir marcher dans la rue sans se faire tirer dessus, il y a une autre liberté... absente par exemple dans l'ex-Yougoslavie. En Italie nous avons su combattre. Il y a un type de liberté que les Italiens semblent ne pas aimer, celle d'avoir ses propres idées, d'être autonome, de se donner ses propres règles. Cela est particulièrement vrai de la gauche, ces dernières années. Elle a accepté les règles de l'adversaire: le rôle central de la télévision, l'idée de gouverner à tout prix; les syndicats se sont même approprié l'idée d'économie avancée par l'industrie. Pour moi, la liberté c'est d'avoir la force de dire qu'on joue selon ses propres règles. La métaphore du football est dès lors claire: devant un sport qui est devenu une industrie, on revendique l'idée d'un jeu libre qui a ses règles, un jeu intellectuel où on affronte l'adversaire sans renoncer cependant à ses propres règles de loyauté. Ceci est beaucoup plus difficile parce que l'adversaire se fâche beaucoup plus, mais on est également beaucoup plus dangereux, le pire est encore à venir.

*Vos romans se présentent comme une «recherche urbaine». La ville y est donc très importante. Dans* La compagnia dei Celestini *vous décrivez les quartiers de Banessa, une ville riche: d'un côté, il y a l'élégant quartier des vieux palais où vivent ceux qui «traversent la crise indemnes comme des salamandres dorées», de l'autre, le «quartier à un sou» où vivent surtout «ouvriers, employés, mais bientôt également commerçants, ingénieurs, marchands de glace, médecins, mannequins et mêmes des financiers... tous ceux qui n'avaient pu se procurer une carte ou qui manquaient de piston pour se trouver un nouvel emploi». Est-ce que ces quartiers fermés, ces espaces bien délimités sont des métaphores de notre société ghettoïsée?*

Le scénario du livre ne s'est pas encore réalisé: la récession en Italie n'a pas atteint son paroxysme. C'est encore un pays où il y a un minimum de bien-être, il ne faut pas se plaindre. Il suffit d'aller en Angleterre, en Irlande ou en Amérique du Sud pour se rendre compte qu'on est loin d'une récession ou d'un chômage à la limite du tolérable. Cela dit, dans quatre ou cinq ans, le chômage sera chez nous un problème dix fois plus grave que maintenant et on ne fait rien pour l'éviter. Certaines villes sont d'ailleurs déjà dans une situation critique. Bologne n'est pas encore touchée je crois, mais elle le sera bientôt.

Les projets de créer en Italie la grande ville vivable ont tous échoué. Rome, qui devait être le centre politique, est devenue une espèce de capitale d'empire en décadence. Milan, capitale morale... Les villes qui, aujourd'hui, ont une certaine décence sont paradoxalement les villes du Sud: Naples, Palerme, où on se bat beaucoup, et d'une certaine façon Bologne. Le scénario du «quartier à un sou» n'est pas encore réalisé. Les Italiens doivent encore renoncer à beaucoup de choses. À cet égard le pire est encore à venir.

*«Et pour que le saut de la vie à la mort soit moins brutal, les habitants ont construit, sous terre, un double de leur ville.» Voilà ce qu'écrit Italo Calvino dans* Les villes invisibles. *Banessa aussi a son double sous terre. Ses galeries rappellent l'idée de la mort, comme les villes souterraines de Calvino, mais il me semble qu'il s'agit ici d'une mort initiatique: il n'y a que les enfants qui y ont accès, alors que les adultes, Don Biffero en particulier, «n'y auraient mis les pieds pour rien au monde». Ce passage du côté de la mort est en même temps l'accès à une nouvelle vie, celle que les enfants trouvent à la fin du roman au sommet de la montagne. Quel est le sens pour vous de ce monde souterrain si présent dans vos romans et récits?*

Le souterrain a pour moi plusieurs significations. Celle qui me vient à l'esprit est que je parcours les soubassements des mots à la recherche de ce qu'il y a en eux de mystérieux, d'inquiétant, d'oublié, même du point de vue étymologique. Derrière le langage apparemment rassurant de l'autorité et de la littérature de régime il y a constamment des insinuations, des pièges, des terrains marécageux. Je ne crains pas de m'introduire dans tout cela et même de découvrir ce qui est **le refus** du comique, c'est-à-dire la perte, la désorientation, le labyrinthe. Dans ce sens, les souterrains sont apparus comme le symbole de notre pays de ces dernières années. Mais aucun pays ne peut oublier son passé.

Il y a eu ces dernières années bien des mystères en Italie, des délits effrayants, des attentats à la bombe, etc. mais nous n'avons pas vraiment su ce qui est arrivé, le rôle qu'ont joué les services secrets, qui a placé les bombes, pourquoi on a enlevé Aldo Moro. Or un pays ne peut pas oublier sa propre histoire: «Un jour les mots te remonteront à la gorge et ils t'étoufferont.» Ces galeries secrètes pleines de morts existent toujours, elles n'ont pas été détruites. Un jour ou l'autre le pays devra donc régler ses comptes avec ses morts. Tous ces crimes remonteront à la surface comme c'est le cas dans la dernière scène du roman où les squelettes sont fusillés. Ce n'est pas seulement Hitler qui doit rendre compte des crimes qu'il a commis, tout le monde devra ouvrir ses propres placards. L'histoire en cette matière est assez sévère.

Il se peut que, une fois ouvertes, ces galeries en révèlent d'autres, mais je crois que ceux qui ont le courage de parcourir ces souterrains, ceux qui ne se sont pas fié au faux bien-être des dernières années — les années 1980, les années du boom, des produits made in Italy, les années du championnat de football —, ceux qui comme certains d'entre nous ont toujours dit que ce pays était pourri, vermoulu, que sous l'enthousiasme il y avait des choses horribles, eh bien, aujourd'hui, ils peuvent s'avancer et dire: voilà, vous êtes désorientés, pas nous; car nous — vous nous appeliez extrémistes, brigadistes —, nous avons toujours su que sous cette normalité rassurante et patinée, il y avait des squelettes, des morts, que nous, nous n'avons jamais eu peur de regarder.

*Le récit commence et finit à Banessa. Tous les héros négatifs restent pris dans ce parcours circulaire. Ils mourront en effet dans un cercle de flammes qui «dévorèrent Banessa, puis tout le pays». Il y a là un ton apocalyptique, renforcé par la prophétie qui, comme un fil d'Ariane, relie toute l'histoire. Est-ce que c'est le feu de la purification ou le feu de la damnation?*

L'un et l'autre sans doute. Moi, j'ai dit simplement que tout cela doit finir, que tout le monde doit rendre compte de l'horreur où on a mené le pays et c'est d'ailleurs ce qui est en train d'arriver. Je crois personnellement qu'on va connaître quatre ou cinq ans de fascisme sans masque; par la suite les gens vont sans doute prendre la mesure de la situation et commenceront à faire quelque chose. Ils ne se contenteront plus

des juges. Cela dit, je peux me tromper. Il se peut aussi que de cette demande naisse quelque chose d'autre.

Ce que je voulais surtout dire dans ce roman c'est que ce système politique, auquel participent aussi la presse, les industriels, les intellectuels et des gens du spectacle, est en train de brûler. Les années 1980 n'ont pas été les années du grand *boom* au cours duquel l'Italie est devenue la cinquième puissance européenne, ça a été les années au cours desquelles l'Italie a glissé — je ne ne dis pas dans le tiers monde car pour moi le tiers monde a une grande dignité — parmi les pays européens les plus mal gouvernés.

Que le feu brûle tout ce mensonge, c'est bien fait. Il y a bien une «apocalypse», une révélation, la vérité vient au jour. Cependant, la vérité n'est pas toujours suivie d'une purification. Parfois même cela ne suffit pas, autrement il nous aurait suffi 1943-1945, le fascisme aurait dû nous guérir. Or, il ne nous a pas guéris, il ne nous a donné qu'un élan pour quelques années en direction de la démocratie. Aujourd'hui quelque chose a brûlé, quelque chose de vieux. Dans ce sens, il faut espérer. Je crains cependant que le désir italien de transformation n'accepte pas que certains mots d'ordre soient complètement détruits et qu'il veuille les reprendre à nouveaux frais. J'espère me tromper mais je crains que ce feu purificateur ne nous pousse pas vers la démocratie mais vers l'autoritarisme et que par conséquent cette fois non plus la leçon ne servira à rien.

*Il y a un espace «mystérieux» qui fait contrepoids à Gladonia: «Neige sur neige... une étendue blanche d'où émergeaient de petits sapins qui étaient en réalité la cime de très grands arbres enfouis. La tribu sortit de l'ombre de la montagne et s'arrêta à regarder le nouveau paysage. "La pays est là-dessous", dit le vieux.» Ce pays recouvert qui verra encore la lumière grâce aux enfants et à toute la tribu, c'est peut-être une Italie nouvelle par rapport à Gladonia, mais a-t-elle déjà existé? Est-ce que la tribu, composée de héros archétypiques (le vieux, la vieille, l'enfant), représente une nouvelle humanité?*

La question est complexe, je répondrai rapidement. Disons que j'ai réfléchi à ces mots très simples: vivre ensemble. En Italie, ce n'est pas seulement le rapport entre politiciens et citoyens qui a été rompu, il est maintenant difficile d'y vivre ensemble, Nord et Sud, écologistes et chasseurs, industriels et ouvriers. En raison de la vulgarité des slogans lancés ces dernières années, le concept même de vivre ensemble a explosé.

L'histoire est pourtant remplie d'exemples de gens qui ont su vivre ensemble. Moi, je m'inspire de ce vieux modèle de la vie en commun, qu'on peut appeler communisme dans un sens que le mot n'avait pas auparavant, je veux dire sans qu'il fasse penser à des groupes opprimés. L'inverse de la vie en commun, c'est le racisme, l'exclusion des gens, l'affrontement entre ethnies qui est en train de détruire la Yougoslavie, et qui bientôt touchera d'autres pays également. C'est peut-être une métaphore naïve, mais il me semble qu'aujourd'hui elle est d'une grande force dans la mesure où justement ce simple concept peut se traduire en accroissement de la démocratie.

La démocratie n'est pas une leçon, personne ne peut l'enseigner. Chacun doit apprendre à la vivre tous les jours. Si les Italiens reprenaient goût à vivre ensemble il y aurait de l'espoir. Un de mes souhaits est de vivre dans un pays qui ne soit pas raciste et qui accueille des gens des autres pays. J'ai déjà pensé que l'Italie pouvait devenir un pays moins raciste que les autres. C'est pour moi une grande déception que cela n'ait pas été le cas.

*En même temps que le pays, on déterre une «grande maison» qui se présente comme elle était jadis: «Chaises, tables, livres sur les tables, le chaudron dans la cheminée, et tout le reste comme on l'avait laissé. Passez-moi le bois.» À côté des livres qui apparaissent dans le roman pour la première fois, vous placez la casserole, qui a rapport à la nourriture. Est-ce que cela signifie que les livres dans cet espace nouveau et positif seront le pain des enfants? Ces tables avec un livre dessus sont-elles dans une école? Dans* Baol, *un autre de vos romans, le récit trouve son point de départ dans le temple, une sorte d'école initiatique qui prépare à la vie. Quel est le rôle de l'école pour vous?*

L'école devrait être avant tout ce qu'elle n'a pas été pour moi. Elle ne devrait pas être quelque chose qui enseigne à ne pas lire, qui limite, qui interdit. Elle devrait guider, stimuler, laisser l'entière liberté à l'enfant. C'est ahurissant que, dans un monde où, quand il sort de l'école, l'enfant reçoit beaucoup plus de stimulations qu'il y a cinquante ans, il y ait encore un esclavage à l'égard des programmes. Je crois que les programmes scolaires devraient être envisagés de manière tout autre. Ils devraient certes, pour une part, être fixés par l'école, mais, pour l'autre moitié, ils devraient naître de la discussion.

*Maintenant, je voudrais qu'on rende compte des mots qu'on a employés... Sans cela, on ne pourra rien recommencer de neuf.*

Il se peut que l'école autoritaire et destructrice que j'ai connue ait changé, mais j'en doute beaucoup parce qu'elle est au service du pouvoir. Je dois dire que beaucoup d'enseignants suivent leurs propres règles, leur conscience, et ils enseignent les livres qui leur plaisent et ceux que les enfants aiment. En ayant à l'esprit ces exemples, je dirais que là aussi, comme dans beaucoup d'autres secteurs de la vie italienne, on assiste à une petite lutte où certains, guidés par la constellation du Grand Bâtard, comprennent l'école exactement comme, à mon avis, elle doit l'être, c'est-à-dire comme un multiplicateur des intérêts des enfants. Beaucoup d'enseignants, beaucoup d'écoles ont lu mes livres, et je vais moi-même souvent dans les écoles bien que je ne sois pas un auteur du programme — je suis vivant et les auteurs vivants... Les enseignants font quand même lire mes textes et ceux d'autres comme moi aussi bien. Je pense qu'on ne doit pas trop se plaindre non plus de l'école. Si un enseignant sent qu'il doit résister à l'esprit du temps, il le fera même à l'école et je crois que les résultats seront bons.

*Quelle est pour vous la vérité du comique? Quel rôle joue l'humour dans vos romans?*

Le comique doit avoir une vérité. Je veux dire que, après toutes les acrobaties, les amusements, les pirouettes du comique, il doit rester quelque chose. Devant un spectacle comique, on peut s'amuser, voir les mots jouer, et consommer tout comme n'importe quel autre objet. Le comique, dans ce cas, ne cherche pas une vérité mais un effet, une illusion, il veut étonner, amuser, ou même simplement faire de l'argent. Mais si le comique joue sur les différences, s'il fait comprendre ce qui distingue ceci de cela, tout n'est pas rire, grimace. Le comique manifeste alors un respect paradoxal de ce dont il se moque parce que, en même temps, il en souffre, il en est mal à l'aise. Quand le comique critique quelque chose il sait aussi que cela pourrait être autrement. C'est cela la vérité du comique: le lieu commun qui saute, le discours autoritaire qui est démasqué. Mais surtout le comique impose la différence, celle que le langage élevé avait gommé avec l'imposition du terme «élevé» même, et en disant que ce que l'autorité dit ne peut être discuté.

*Le tragique et le comique se prêtent main forte chez vous. Votre écriture est riche d'inventions verbales, de jeux de mots, d'expérimentations qui utilisent avec ironie diverses langues: l'anglais, le français, le dialecte de votre ville, le bolognais, les dialectes méridionaux et même le «jeunais». Dans tout ça on perçoit un «plaisir du texte». Quel est votre rapport à l'écriture?*

J'appartiens à une culture créole, moitié livres, moitié télévision; moitié musique rock, moitié opéra. Je ne renie rien de cette culture. Une partie de la société littéraire italienne est critique à cet égard faute de vouloir interpréter le nouveau, par manque d'habitude de fréquenter le nouveau. Celui qui passe son temps dans un jury d'attribution de prix ne peut pas écouter tous ces dialectes.

On a inventé le mythe d'une langue prébabélienne élevée, qui ne contiendrait aucun argot, une langue dite classique comme si le classique n'était pas justement le lieu de la contamination linguistique. Ce que cette langue classique produit c'est de la démence précoce. Moi, au contraire, je revendique le créole parce que par rapport au langage autoritaire et centralisé il contient toutes les musiques, tous les mots, il contient les mots de la vie en commun et il contient ce qui est effectivement la culture de ma génération, qui n'est pas faite uniquement d'italien. Parler la langue des autres, traduire la langue des autres ne me semble pas conduire à la confusion ou à l'incommunicabilité, mais créer de la richesse. J'aime les langues classiques, mais se réfugier dans un italien prébabélien c'est la preuve, surtout chez les critiques, de leur ignorance, et de leur refus d'étudier ce qu'il y a de neuf dans la langue actuelle.

*Texte traduit de l'italien par Giovanni Calabrese.*

*Cette entrevue a été réalisée au printemps dernier, avant les événements dramatiques de l'été ainsi que les élections de décembre 1993, avec lesquelles le PDS, l'ex-parti communiste italien, devint le premier parti du pays.*

*Stefano Benni, écrivain, dramaturge et metteur en scène, vit à Bologne. Il a publié un recueil de poèmes:* Prima o poi l'amore arriva *(1981), et des romans:* Terra! *(1983; tr. fr. Julliard, 1985),* Comici spaventati guerrieri *(1986),* Baol *(1990; tr. fr. Laffont, 1993),* La compagnia dei Celestini *(1992; tr. fr. en préparation). Il a publié également* I meravigliosi animali di Stranalandia *(1983),* Ballate *(1991),* Il bar sotto il mare *(1987; tr. fr. Actes Sud, 1992). Il a mis en scène* Musiche per vecchi animali *et, au théâtre, il a écrit et mis en scène* La signorina Papillon. *Ses œuvres sont publiées chez Feltrinelli à Milan et sont traduites en une dizaine de langues.*

*Paola Puccini vit à Bologne, où elle prépare un thèse de doctorat sur les écrivains italo-québécois.*

# Deux après-midi milanais

André Carpentier

*{…} la ville imagine en nous {…}*
Pierre Sansot, *Poétique de la ville*

*J'aurais voulu remplir le vide avec de l'être.*
Eugène Ionesco, *Victime du devoir*

## Being There

LA PREMIÈRE FOIS QUE JE ME SUIS DÉFAIT DE MOI-MÊME POUR ME GLISSER ENTRE LES LÈVRES DE LA CAPITALE LOMBARDE (LA SECONDE VILLE DE LA PÉNINSULE PAR SA POPULATION, LA PREMIÈRE PAR SES ACTIVITÉS ÉCONOMIQUES), JE PORTAIS LES CHEVEUX AU MILIEU DU DOS, LE JEAN À PATTES D'ÉLÉPHANT, UNE PENDELOQUE PEACE & LOVE ET UN BÉBÉ DE JOYEUSE HUMEUR SUR LA HANCHE. LA SECONDE FOIS, VERS LA FIN DE LA MÊME DÉCENNIE, J'ALLAIS RENCONTRER UN SCULPTEUR, DÉLICIEUX PERSONNAGE, DONT NOUS SOUHAITIONS EXPOSER LES ANGES DE CÉRAMIQUE À TERRE DES HOMMES.

On m'avait cravaté de laine à m'en étouffer et fait descendre au Grand Hôtel du Duomo afin que je fasse bonne impression. Par la fenêtre de la chambre, on pouvait apercevoir la Madonnina, symbole de la ville, au-dessus de la débauche de flèches et de statues du Duomo. Je me souviens m'être fait la réflexion que maman aurait apprécié ce spectacle. En même temps, j'entretenais une impression de déjà-vu. Je ne me rendais pas compte que l'origine de cette émotion se trouvait dans une nouvelle policière de Giorgio Scerbanenco, dont je venais de lire *Milan calibre 9* et *Les Milanais tuent le samedi*. Une certaine nouvelle y raconte en effet l'histoire de tueurs américains descendus au Grand Hôtel du Duomo. En visitant la chambre, l'un d'eux se penche à la fenêtre et jette un œil sur la Madonnina dorée: «Je suis sûr qu'elle aurait plu à ma mère», dit-il. La troisième visite a été mise sous les conditions d'une histoire d'amour. La quatrième, je convie à ce que l'on juge de ce qu'elle a porté.

Mais d'abord avertir que l'ambition ici n'est nullement de parler de Milan, sur laquelle j'en ignore trop pour en disserter avec clairvoyance; de toute façon, vaut toujours mieux se garder au plus près du silence pour ce qui concerne les lieux pratiqués en touriste. Les détails qui composent mon Milan ne paraîtront donc pas dans ces pages. Je propose autre chose: un désarroi lié à des circuits déambulatoires. Ce qui sera ici contraint, ce sont les itinéraires marqués par la face lisible de l'espace urbain; ce qui sera plutôt abordé: un remous d'émotions qui a stigmatisé deux après-midi milanais.

⁂

Vers midi, le lundi de Pâques. À l'aéroport, le chauffeur d'une limousine m'a fait l'article avec un bagou digne de Totò. Je me suis laissé arnaquer pour la seule beauté du chant. Contre le prix fort, j'ai été rondement conduit à l'hôtel, dans un chuintement de rues mouillées et peu fréquentées. Une chambre m'avait été réservée par les organisateurs d'un colloque dans un ancien couvent (avec ses galeries, colonnades, chapiteaux…) nouvellement transformé en palais des congrès. À l'arrivée, on m'a déroulé le tapis rouge dû au premier client de l'histoire. (Il faut dire que les travaux d'installation n'étaient pas complétés.) J'allais même conserver cette exclusivité quelques heures encore. J'avais statut, dans cet hôtel, de voyageur parmi d'autres, mais de client unique. Ils s'y mettaient à dix pour nettoyer ma chambre, mon corridor, mon hall, pour s'occuper de mon bar, ranger mes journaux français et américains…

Comme il me fallait rattraper le décalage horaire, je n'ai pas voulu m'assoupir tout de suite. Je suis passé, au lieu, de l'autre côté du corso, d'abord en l'église de Santa Maria delle Grazie, mélange de styles gothique et Renaissance, agrémenté d'ajouts toscans et lombards, ensuite dans le réfectoire de l'ancien couvent, bâti au XV[e] siècle par les dominicains, où le Cenacolo (la Cène), de Leonardo da Vinci, qui occupe tout le mur du fond, miraculeusement épargné par les bombardements, était en cours de restauration. Me souvenant de l'exemple d'un ami aujourd'hui disparu, je me suis présenté comme le *Dottore* Carpentier. Une guide nipponne, qui escortait un charter de shintoïstes, m'a aidé à sauter la barrière de protection, m'invitant même à examiner de plus près l'agitation inquiète des disciples — qui peut faire penser que le tableau saisit le moment où Jésus annonce qu'il sera trahi par l'un d'eux.

Une fois saturé d'une observation minutieuse, j'ai entrepris, suivant en cela la recommandation de la guide, de battre la ville en direction des navigli (les canaux navigables) avec le mol dessein de visiter quelques églises lombardes. Je suis parti à pied, sensible au précepte voulant que la nature du déplacement vers une chose, même inconnue, lui confère une valeur.

Mais entendons-nous bien, je ne me suis pas lancé dans la ville mû par un désir saisissable à l'œil nu, plutôt par une potentialité de m'effectuer dans l'espace. J'étais, on ne saura pourquoi, disposé à outrer mes habituelles limites, ma neutralité des jours ordinaires. Je ne cherchais pas l'aventure — ce qui aurait mené à d'autres événements —, j'étais juste disposé à déambuler jusqu'au point d'arriver plus loin dans la journée, puis au jour suivant et à celui du colloque. J'étais prêt à investir de la nécessité dans le hasard. J'étais induit en état d'attente éveillée, mû par le secret espoir de loger en un lieu, d'être reçu par lui. (Attitude qui me fait croire que je saurais prendre figure de voyageur plutôt que de touriste.) Tout allait donc se jouer dans la déambulation et les rencontres.

On aura compris que je suis de ceux qui croient que l'abord d'un paysage urbain nouveau exige l'expérience de sa confrontation, sans laquelle ne subsistera que le souvenir d'avoir visité un lieu nommé. Ce qui, au mieux, permettra de claironner dans les salons: j'y étais; la preuve, j'en ai rapporté les noms propres afférents. Courir dans un lieu, c'est tout ce qu'il y a de plus simple; le faire exister, se réaliser en lui, par et pour ce qu'il en exsude, c'est autre chose. Cela impose de saisir le lieu dans un de ses moments d'inattention. D'ailleurs, chacun sait que ce n'est qu'en la surprenant dans sa banalité, dans son quotidien, en cheminant de rue en rue, de façade en façade, de visage en visage, qu'on aperçoit jamais une ville.

Or, justement, ce jour-là, dans l'espace milanais, point de visages ou presque, que des façades de pierre grise, des fenêtres bardées de fer, des porches aux épaisses portes closes. Que de la matière résistante qui agressait le déambulateur que j'étais et qui n'avait pas l'habitude de sentir son regard bloqué par des corridors aussi sèchement définis. Peut-être trop avide de pressentir son mystère, je ne parvenais pas à entrer en contact déambulatoire avec ce quartier sans nom. On aurait dit que Milan, en ce lundi de Pâques, restait terré dans ses chambres à coucher, dans ses cuisines, ou avait fui son lieu. Comme si la base matérielle s'était déliée de sa cohue, avait fait un saut hors de son destin. Les gens seraient partis et la ville serait restée là, seule dans sa matière abandonnée.

En peu de temps, l'ordre spatial de la ville était devenu omniprésent, angoissant. La ville était figée, muette. Les pierres pesaient lourd sur l'esprit. Les places étaient vides et sinistres, sinistres parce que vides. Je déambulais seul entre des flaques d'ombre. Si par hasard je rencontrais un homme, il se tenait immobile au coin d'une rue, fermé, la face assombrie par une casquette. Les lieux étaient désinvestis de leurs propriétés humaines. De fait, la ville présentait une insuffisance d'humanité. Et plus elle se dévoilait comme matérialité, plus elle se dérobait à l'entendement. Cet état d'abandon conférait à Milan une inquiétante unité de ton. Rien de plus favorable à l'errance. Je marchais sans arrêt, et n'arrêtais que pour repartir, et si je ne repartais pas immédiatement, c'était pour piétiner d'hésitation à un carrefour, pour vérifier mon isolement.

Ce qui faisait alors le plus défaut en moi: le sens de l'orientation. On aurait dit que je m'appliquais au soin de marcher droit au hasard. J'avais beau chercher l'angle de mire du soleil, il

Photo: Massimo Chiaradia

Photo: Massimo Chiaradia

fuyait sans cesse et me laissait en plein vertige. Parfois je m'arrêtais et profitais de ce temps de répit pour reprendre d'être contraint d'avancer dans la géométrie ennuyeuse. Oui, j'arpentais une géométrie. Je déambulais dans le bricolé de la ville, en vase clos, comme si j'avançais vers un destin insolite, vers un redouté invisible, insaisissable. Autour de moi, se solidifiaient des masses d'indifférence et d'inertie. Le décor manquait d'arrière-fond. L'acharnement mettait ses principes à l'étale: le paysage ne voulait pas se défaire. Il restait dur dans sa composition, avec une assurance butée.

Tout se passait comme si la ville vivait d'une existence intense et périssable. Comme si une structure cachée sous les choses, donc à proximité, agissait. Comme si derrière tout espace un autre espace, clandestin, avait expulsé ses citoyens pour me mettre au centre de son enfermement. Je me déplaçais comme le fou blanc sur les cases noires de l'échiquier. J'étais circonscrit par la rue comme par un bandeau qui m'aurait rendu aveugle. J'allais dans les conditions d'un engourdissement de l'esprit. Je ne percevais plus que la surface des choses.

Il fallait pourtant qu'il y ait vie sous cette absence de vie!

Le quartier était si uniment barricadé qu'aucune vitrine n'affichait sa réflexion. Rien donc pour m'apercevoir évoluer dans ce lieu, rien pour me dire comment je m'y incarnais. Personne pour me dévisager. Je ne croisais que des couples de touristes, plan de la ville à la main, qui comptaient au moins sur les yeux de l'autre pour se voir, et ne voir qu'eux. Ces touristes cheminaient comme moi, enfermés dans leurs trajets. Leurs regards panoramiques étaient tout le contraire de rassurants. Ils ne faisaient pas partie de la ville. Personne ne semblait d'ailleurs en faire partie. J'en venais à déambuler plus semblable à mon fantôme qu'à moi-même. Cette avancée avait profil de désorientation, de désorbitation sous le chapiteau de la matière urbaine. Sans les Milanais, Milan n'était que ruine en état théorique de fonctionnement.

**La rue s'était dilatée sous la pression de la foule.**

À compter de ce constat, les lieux ne comptaient plus, le mouvement prévalait seul. Je n'étais plus que le résultat de ma propre mobilité. Rien ne se produisait comme dans les prévisions de l'usage. Un espace ouvert me tenait captif. La communauté disparue, un certain contrat d'homogénéité avait été rompu. Rien ne scandait l'heure de manger, le moment de rentrer, rien ne signalait l'amour, la haine. Même aucun clochard ne venait me rassurer sur la multiplicité des sens de la ville. Ce qui avait disparu, c'était la ville comme structure de rapports humains.

Je portais sur l'épaule un sac, plein de peu, plutôt marqueur de la fonction touristique. Au moindre crépitement de moto, je le coinçais entre le bras et la poitrine, comme si je craignais plus pour lui que pour moi. Une poubelle renversée faisait tout éclater, comme au milieu de la nuit. La marée sonore était muette. Le mécanisme bruissant de la ville était à l'arrêt. Sa banalité égalisatrice, en suspens. Milan avait interrompu son affairement présumé.

Les chiens me regardaient de travers. Tout se passait comme si le décor jetait sur moi des soupçons d'une espèce qui me rendait moi-même soupçonneux. (Comme le timide intimide.) Ma peur projetée me revenait aussitôt après avoir rebondi sur les portes ferrées. J'investissais, dans ce secteur chic et dépouillé, une angoisse panique doublée de fascination devant un grand ouvrage, détachée de ses humaines conditions. Ce quartier ne pouvait me restituer autre chose que les pôles de cette attraction-répulsion.

Ce qui se respirait là, c'était la dureté récalcitrante de la matière. Quand un individu la parcourait, il se trouvait aussitôt investi d'une existence excessive. Voilà qui provoquait la peur des uns et des quelques autres. J'avais peur, et je faisais peur. J'en venais à marcher sur la pointe des pieds pour désenfler le ricoché de mes propres pas sur les façades. Peu à peu, mon appel d'humanité grandissant, la panique m'est venue de l'absence de réponse. Le monde avait outré son indifférence, c'était devenu une cruauté. Les pierres assemblées en maisons ou en rues n'avaient plus l'aspect que d'un labyrinthe au centre et aux issues inatteignables. La froideur des choses fondait sur moi. Et il paraissait impossible de rembobiner cette journée. Me dérimer de cette expérience, impossible aussi.

Je suis rentré à l'hôtel avant la tombée du jour, épuisé, m'endormir le bras sur les yeux. Conformément à une certaine tradition touristique, j'ai traversé des heures mal dormies, de huit à une, puis de cinq à dix. Je n'ai repassé les portes du couvent que vers midi, le lendemain, déterminé à me rendre au Duomo. Mais dehors, partout, contre toute attente, c'était le grouillement centripète d'une journée ordinaire. Je me retrouvais parmi les charrois de la ville. La trivialité de la vie commune se manifestait avec intensité. L'espace urbain avait repris sa complexité, la perception n'en était que plus chiffonnée — pour reprendre une épithète chère à Duvignaud. La ville, enfin! était grosse d'une rumeur.

La rue s'était dilatée sous la pression de la foule. L'animation appelait les jeux de corps par lesquels on reconnaît l'humanité de la ville: coups de coudes, courses folles, détours, entrechats, interdits, priorités... Enfin quelque chose pour me donner le goût, le sens de Milan.

C'est là, le lendemain du congé de Pâques, dans la foule bigarrée de commerçants, de flâneurs au regard oblique, de gitanes querelleuses, dans l'inquiétude immédiate que je suis revenu à cette tension mieux saisissable à laquelle j'étais accoutumée. Soudain, la ville se donnait autant qu'elle se réservait, et tant son air était sincère que je l'ai crue.

Le paysage se défaisait, se recomposait sans cesse. Un homme entrevu la veille, remis dans son environnement de soie et de laine au pli parfait, avait repris sa figure de clochard. Des vendeurs de fleurs se battaient pour un coin de rue, des livreurs en double file portaient des paquets affranchis à l'autre bout de la ville ou du monde, des écoliers se faufilaient entre les bus, des étals ployaient sous les fruits et légumes, les rescapés de la nuit titubaient dans les poubelles, les vélos se frottaient les clochettes, les balayeurs marmonnaient des injures aux automobilistes... Chapardeurs et batteurs de pavés croisaient des hommes et des femmes courant vers des maisons qui étaient dans leur pensée. C'était le Milan de Montaigne, plein d'artisans et de marchands d'olives, de salami, de prosciutto di Parma, de mortadella; le Milan des étalages de tortellini et de lasagne, de parmesan, de gruyère, de gorgonzola; le Milan des escalopes et des pâtisseries, héritées de l'occupation autrichienne; le Milan des bars à sandwiches et des boutiques. Enfin! des visages, des misères, des rumeurs, une haleine! Enfin! un brouhaha entre des corps mobiles! Les rues flatulaient. La ville frétillait de nouveau, bruyante, un peu hostile, un peu affable.

La conspiration ne me favorisait pas plus que la veille, mais je n'étais plus seul contre personne. Je marchais dans la transpiration du jour. La ville avait repris d'exacerber ses rapports humains. J'ai retrouvé la vie sous l'absence de vie. Le palimpseste de la ville se réanimait. J'ai cru avoir vécu, le temps de rattraper un décalage horaire, cette perte de ma propre importance qui est au cœur du don Juan Matus de Castaneda.

Le lendemain, ce serait colloque. Je m'examinais déjà d'un regard peu assuré. La vie continuait telle que telle. Évadé de la ville-matière, j'avais repris ma démarche d'une légère gravité, d'une résignation jubilatoire. Je suis retourné aux navigli en traversant les mêmes quartiers que la veille, en visitant le musée des instruments de torture et quelques églises lombardes. Le Duomo, ce serait pour éclairer la grisaille d'un après-midi de colloque.

*André Carpentier est nouvelliste et romancier. Il enseigne la littérature à l'Université du Québec à Montréal.*

# Les Italiens

## entre l'emprise catholique et la dévotion au football

Photo: Gilbert Duclos

FRANCO FERRUCCI

ÉCRIRE SUR L'ITALIE EST UNE HABITUDE ITALIENNE, UN JEU NATIONAL QUI DURE DEPUIS DES SIÈCLES ET QUI OBÉIT À DES RÈGLES QU'UN ÉTRANGER SAISIT AVEC PEINE. QUI CONNAÎT CES RÈGLES LES APPLIQUE PRESQUE UNIQUEMENT D'INSTINCT. MAIS IL SE TROUVE BEL ET BIEN DES RACINES PSYCHOLOGIQUES ET RHÉTORIQUES À UN GENRE EXPRESSIF QUE JE DÉFINIRAI COMME LA CRITIQUE D'UNE CONDITION HUMAINE TOUT À FAIT PARTICULIÈRE: L'ÊTRE ITALIEN.

Cette critique s'accompagne d'une série d'observations dont il ressort que personne ne semble douter que naître en Italie soit une infortune. Ceci se voit surtout dans notre histoire récente; mais à travers le passé aussi s'étend une enfilade de récriminations récurrentes. (...)

Même un écrivain comme Leopardi (1798-1837) a voulu intervenir à ce propos. Il relate dans son *Discours* une série d'interrogations qui s'échelonnent au long des siècles de notre littérature; mais finalement, en dépit de la volonté et du talent de l'auteur, le nœud de la discussion demeure emmêlé.

Les thèses exposées dans son texte peuvent être résumées en ces termes:

L'Italie est un pays qui est resté en arrière par rapport aux lignes de développement de la civilisation européenne.

Ceci est surtout visible dans les rapports sociaux à l'intérieur des classes dominantes, qui sont demeurés en Italie ceux de l'époque féodale.

Si pareil fait peut être considéré comme désavantageux par rapport à la direction du développement des temps modernes, sous d'autres rapports ceci prédispose les Italiens à ne pas attendre beaucoup de ce même développement. Ils conquièrent ainsi sans coup férir une position beaucoup plus philosophique que les nations qui croient pouvoir influencer leur propre avenir.

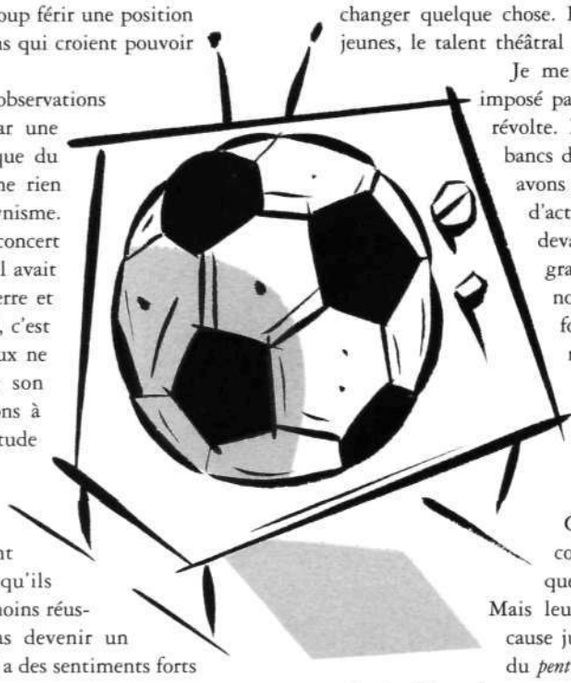
L'essai de Leopardi, qui contient des observations très dures sur les Italiens, se termine par une célébration ouverte et partiellement ironique du bon sens d'un peuple qui est habitué à ne rien prendre au sérieux, pas même son propre cynisme. Sans doute avait-il observé les Italiens au concert ou à la représentation d'un mélodrame; et il avait vu fondre en larmes les bourgeois au parterre et les nobles aux balcons. Mais pour Leopardi, c'est comme si les Italiens qui deviennent sérieux ne doivent pas être pris au sérieux. Dans son discours nous ne trouvons que des allusions à l'ennui de la vie sociale du temps et à l'habitude de la raillerie réciproque.

*On en garde l'impression que* — selon notre auteur tout au moins — quand les Italiens s'émeuvent ou se passionnent pour quelque chose, c'est là justement qu'ils commencent à mentir de manière plus ou moins réussie. Il semble que l'Italien ne puisse pas devenir un personnage qui croit à quelque chose ou qui a des sentiments forts pour un noble idéal. (...)

On peut se demander si le jugement porté par Leopardi sur le «manque d'amour-propre» des Italiens peut encore être accepté aujourd'hui. Je dirais que si, une fois qu'est définie la distinction entre amour-propre comme estime de soi et amour-propre comme simple attachement à soi-même. Du second, comme nous l'avons vu, l'Italien est plus qu'amplement pourvu. Dans la réacquisition du premier consiste tout son drame d'identité à atteindre et à retrouver.

Des années néfastes a aussi fait partie la représentation soixante-huitarde, comique et pittoresque comme les messes des *Carmina Burana* ou comme les tragédies grecques qu'étudiants nous transformions en bouffonneries; et je me rappelle de mon retour des États-Unis, où la contestation avait déjà explosé depuis des mois; et l'immédiate impression d'assister à quelque chose de totalement différent du modèle qui l'avait inspiré. Je me rappelle de mon étonnement devant l'émergence d'un désir de mépris et de violence qui n'avait rien à voir avec ce que j'avais vu ailleurs; et l'impression que même les accusations portant sur la guerre du Vietnam procédaient d'une impulsion belliqueuse. Je me rappelle le caractère scénographique de toute cette affaire — un aspect qui était présent aussi dans le modèle américain, mais qui fut contrefait par nous en mélodrame opaque et en une mise en scène rageuse et foncièrement vindicative.

Ce qui est arrivé par la suite a confirmé mon impression d'alors. Car à mon avis 68 a laissé de fortes traces surtout dans le langage de ses accolytes et partisans — conformément à la nature surtout verbale de l'expérience — et a réussi en ceci là où le Groupe 63 avait échoué. Depuis les films comiques de l'immédiat après-guerre, on n'avait jamais assisté à un semblable phénomène de modification expressive de l'argot des locuteurs; et en ceci le mouvement soixante-huitard fut très près de changer quelque chose. En tout cas, y compris de la part des plus jeunes, le talent théâtral fut manifestement confirmé.



Je me rappelle enfin le changement de registre imposé par le terrorisme à toute la dramaturgie de la révolte. Enfin, assez avec Totò, que ce soit sur les bancs d'école ou dans les corridors des usines; nous avons maintenant besoin d'acteurs tragiques et non d'acteurs burlesques. De là l'échec grandiose qui devait suivre cette nouvelle représentation de la grandeur; tel semble être l'inévitable destin qui nous attend à chaque fois, et demeure l'unique forme publique de dévotion à un idéal que nous ayons connue pendant les années néfastes — ce qui rend encore plus mélancolique le souvenir de ces années. Plusieurs ont éprouvé pour les *brigatisti* (rouges et noirs) une sorte de piété intellectuelle et de *sympathie humaine assez curieuse et tordue.* Comme ils étaient ignorants de tout, et comme ils s'efforçaient de croire aveuglément à quelques choses qui étaient toutes des erreurs. Mais leur dignité catastrophique demeura hors de cause jusqu'à ce qu'elle se renverse dans le chapitre du *pentitismo.*

Le *pentitismo* de ces années est lui aussi essentiel pour comprendre l'Italie, puisqu'il s'agit d'un phénomène presque unique au monde, si l'on excepte l'épopée du «sauvé» dans le roman russe du XIX[e] siècle. Le récent *pentitismo* des mafiosi, qui s'ajoute à celui des ex-*brigatisti* et à celui des politiciens et administrateurs corrompus qui vident leur sac à peine arrêtés, assure l'unité italienne, en est même l'unique garantie réelle — tout au moins en ce qui concerne le comportement individuel. Les *pentiti* appartiennent assurément à une commune culture et à une commune attitude envers ses propres erreurs, qui toutes deux peuvent être retracées. Chaque *pentito* retrouve l'humilité après une illusion de grandeur, selon

*Illustration: Rémy Simard*

## Caresser *v. tr. et pron.*

Cajoler, câliner, chatouiller, dodicher, effleurer, embrasser, enlacer, étreindre, faire un papalame, flatter, frôler, frotter, masturber, minoucher, patiner, peloter, taponner, tapoter, tasser, titiller.

- «La main qui, samedi, tient un balai est celle qui, dimanche, caresse le mieux.»
  [Goethe]
- «... la petite fille du voisin qui entre pour une bonne raison: les sœurs l'ont assise entre elles, l'ont caressée.»
  [Aragon]
- «Il la caressa partout où elle aimait, et Florence en était si enivrée qu'elle donnait tout son corps à sa bouche.»
  [Cousseau]
- «Il se lança à l'abordage: me donnant au vol un baiser, il défit mon fichu, découvrit mes seins et les caressa.»
  [Cleland]
- «Ma mère se caressait de plus en plus vite. Son clitoris sortait maintenant de son capuchon et elle le flattait du bout du majeur, en laissant échapper de petites plaintes sourdes.»
  [Canter]
- «Quand elle fermait les yeux, elle avait l'impression qu'il y a avait plusieurs mains qui la caressaient partout, plusieurs bouches.»
  [Nin]

- «Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux.»
  [Ionesco]
- «Je caresse mon sexe de femme, mon clitoris, ma hampe, mes petites lèvres, mes grandes lèvres, mon publis, mes poils, mon pénil, ma vulve, mon vestibule, mon vagin... alouette et libellule...»
  [Bersianik]

*Extraits de* L'érotisme en chair et en mots petit dictionnaire vertueux. *Richard Ramsay, Éditions Balzac, 1993*

une constante de notre histoire: c'est la consolation du repentir après un délire de noblesse. Car on peut observer que la psychologie du *pentito* a été forgée par l'habitude de la confession.

Déjà ceci montre combien puissante est l'emprise catholique sur l'âme italienne, en ce qu'elle dicte sa reddition finale et son total abandon à la faute. De sorte que l'Église, avec sa morale du repentir et du pardon, a été l'inévitable protagoniste de ces années de vie civile; et l'Église devra être comptée encore parmi les acteurs de premier plan de notre histoire. Ce qui est arrivé récemment relance des formules éprouvées: et l'Église attend depuis toujours de recevoir en son sein les nombreuses tentatives de s'arracher à son étreinte. Tout comme la Renaissance déboucha sur la Contre-Réforme, retournant en faveur de l'Église le mélange étroit de paganisme et de christianisme qui avait été une caractéristique de la vie italienne. Tout comme il arriva après l'ivresse du fascisme, quand l'Italie se retrouva à devoir compter sur ses pères putatifs de toujours, armés d'une sagesse séculaire et rompus à toutes les mesures de compréhension et d'excuses. La chute du communisme aussi a été à l'origine d'une atmosphère de ce type; c'est bien ce qui est en train d'arriver avec le crépuscule de la Première République. Dès lors s'est créée une nouvelle légion de *pentiti* qui ne cessent de répéter à quel point ils se sont trompés. C'est une autre stratégie de pénitence qui curieusement garantit à qui en est le sujet une forme de supériorité morale sur qui n'a pas commis les mêmes erreurs. Au fond, ils te reprochent de ne pas t'être trompé, presque comme si cela révélait en toi une forme d'orgueil et peut-être d'égoïsme. Et qui sait s'il n'y a pas là une part de vrai.

Entre humilité cléricale et désir fébrile de grandeur se joue à nouveau une vieille partie. Mais le destin avait préparé une échappatoire à long terme pour les Italiens déçus de toute appartenance. Cette échappatoire fut le jeu du *calcio*. En effet, il est clair que les hauts et les bas du football italien ont été la vraie passion collective de cet après-guerre et donc la seule en mesure de faire communier une population entière en un même idéal. Pour une part, le *calcio* a été le continuateur de l'idéal fasciste et en a transmis les caractéristiques de violence, d'affirmation de sa propre supériorité, de culte de la symbolique orgiastique et funéraire, de *cupio dissolvi* des masses délirantes. Quiconque a vu l'Italie après la victoire des championnats du monde de 1982 a assisté à des manifestations littéralement squadristes, approuvées par les commentaires émus des journalistes de tous bords politiques — et c'est une chance que nous n'ayons gagné qu'une seule fois dans l'après-guerre. Dans un certain sens, le football est allé plus loin que le fascisme, réussissant à unir l'orgueil national aux rivalités médiévales de villes et de régions.

C'est peut-être pour cela que Gianni Brera (qui fut notre plus grand journaliste sportif mais aussi un fin interprète de psychologie nationale) a prêché depuis le début de sa carrière une théorie de l'infériorité en même temps physique et psychologique de l'athlète de chez nous par rapport aux modèles nordiques (on retrouve avec lui les catégories leopardiennes qui opposaient les septentrionaux aux méridionaux, tout au désavantage de ces derniers à l'époque moderne); et il recommanda que l'on jouât avec une formule purement défensive, comptant pour gagner sur un but volé. Et ainsi fut étendue au sport le plus populaire chez nous une notion prudentielle de tactique qui portait au contrôle de l'adveraire et à la victoire d'astuce et d'attrape. C'était du reste ce qui se faisait en politique, comme antidote à la catastrophe qui avait suivi la précédente fureur agressive. Mais quiconque a été dans un stade durant un match de *calcio* sait qu'en ce qui concerne le public la recommandation de Brera ne pouvait tenir. Parce qu'au stade se lève le fasciste dans les individus les moins suspects, et le masque de tolérance et d'auto-ironie se transforme en aspect violent et fanfaron.

Qui a eu le malheur de s'asseoir au restaurant à côté d'une table de *tifosi* (peu importe quelle ait été leur appartenance sociale ou leur allégeance politique); ou qui a voyagé à côté de ces groupes et les a entendus commenter pendant des heures la même partie; et qui dans l'autobus ou dans le métro a observé que huit personnes sur dix qui lisent quelque chose ont entre les mains un journal sportif — celui-là n'a pu se dérober à un sentiment de profonde gêne, même si, comme dans mon cas, il aime le sport, voire le pratique, à la différence de la majeure partie des lecteurs de ces journaux. De tout cela se dégage une odeur mortuaire, celle des dévotions sans foi ou de l'amour vénal; et le recours continuel au persiflage* (qui est un des aspects de la *tifoseria* de groupe) a perdu toute espèce de connotation joyeuse, pour se transformer en une litanie obsessive et ouvertement violente, comme celle des détenus qui s'échangent des moqueries.

Photo: Gilbert Duclos

Le football en Italie est une impressionnante épidémie sociale en plus d'être une infection individuelle. Pour toutes ces décennies, il a fonctionné comme un gouvernement fantôme mené au grand jour à même les incompétences d'un gouvernement réel qui faisait semblant de représenter le pays plutôt que les comptes en banque des parlementaires et des ministres. Le championnat donne un sens de continuité dans la tradition qu'aucun événement public n'arrive même à effleurer. Durant les jours de semaine, on travaille en songeant à ce qui s'accomplira le dimanche; et chaque dimanche l'Italie est occupée par ses authentiques législateurs. Ceci ne concerne pas seulement les soi-disant supporters, mais une légion de prêtres et d'hymnographes de ce cinquième pouvoir; comme le montre la totale dévotion au football de la part des mass media, en ceci fidèles interprètes de l'âme collective. Le spectacle d'une intelligentsia au service du ballon est lui aussi unique au monde, et fait du sport italien un phénomène d'un pouvoir idéologique dévastateur. Qu'il suffise de songer qu'*à travers le sport, et au moyen du sport, s'effectue la substitution en bloc à la catégorie vitale de la catégorie footbalistique.*

«Le *calcio* est ainsi fait», «Au football tout peut arriver», «La balle est ronde» — ce sont là les seules maximes en mesure d'amener un grand nombre de personnes dans une dimension philosophique de l'existence. Le *calcio* explique de cette façon sa fonction de pouvoir authentique — l'unique rival de l'Église en Italie, désormais omniprésent comme l'Église, avec laquelle il divise le jour de repos dominical en parts égales. ⇨

*Traduit de l'italien par Christian Roy.*

*Extrait tiré du livre* Nuovo discorso sugli italiani, *publié en Italie par Mondadori en 1993.*

* *En français dans le texte.*

*Franco Ferrucci, romancier et essayiste italien, enseigne la littérature italienne à la Rutgers University.*

# L'ART

## *finalement inutile*

LAMBERTO TASSINARI

À CE POINT DE L' ÉVOLUTION DE LA CIVILISATION MARCHANDE, NOUS PERCEVONS QUE NOTRE RAPPORT À L'ART A ÉTÉ MAL FONDÉ. CE MALAISE ESTHÉTIQUE EST UN ASPECT DE LA CRISE DE LA MODERNITÉ QUI TOUCHE ÉGALEMENT À NOTRE FAÇON DE VIVRE LE TRAVAIL, L'ENVIRONNEMENT,

TEL LE VIVANT qui ne fait que mourir, le capitalisme ne fait que décliner, sauf que son agonie, comme au théâtre, arrive au moment même du triomphe. Soudainement, tous les grands phénomènes de la modernité qu'il a suscités et qui lui ont fait cortège à travers sa crise sans fin, se présentent sous une lumière nouvelle. Ainsi l'art est finalement en train de recevoir le traitement qu'il *mérite:* il est abandonné et négligé, à l'avantage d'autres activités plus utiles au public. Ce phénomène, évident dans tous les pays du «monde occidental avancé», est particulièrement marqué au Canada où le manque d'un marché suffisamment large ainsi que la nécessité, ressentie par tout gouvernement depuis un demi-siècle, de créer une culture nationale, ont rendu indispensable l'intervention puissante de l'État dans la promotion des arts et de la culture. Or cet abandon n'a rien de vraiment surprenant; ce qui surprend plutôt est la réaction des artistes, des critiques et de l'opinion publique au Canada.

*La démocratie s'avère plus que jamais un ballet pénible de corporations, de lobbies, non pas un espace où s'échangent des idées et où justice est faite.*

### L'AMOUR, LA MORT...

Les commentaires et les rares analyses se situent toujours et exclusivement à l'intérieur du système socio-économique existant, dont personne ne met jamais en doute la pertinence ni les fondements. Le Canada, y compris le Québec, étant une société *avancée*, très *civilisée* mais où la critique sociale et la contestation politique sont très peu développées. Un conformisme qui, bien sûr, est un trait distinctif de la société américaine où le «confort et l'indifférence» assurent, plus qu'ailleurs, le consentement presque unanime du corps social. Au Canada, toutefois, il me semble qu'il faudrait aussi parler du subtil chantage que la communauté intellectuelle et artistique — au sein de laquelle prennent généralement forme la critique et la contestation — a subi de la part de l'État. Autrement, comment expliquer une telle morosité dans une situation aussi critique que celle-ci? Oui, certes, il y a des protestations pour les coupures des subventions aux artistes et aux institutions culturelles mais il s'agit bien de plaintes portées avec esprit corporatif sans aucune critique, aucune vision alternative. En effet, qui partage totalement l'idéologie dominante ne peut pas critiquer ni honnêtement s'attendre à ce que l'État touche à la structure des profits pour sauvegarder les arts. D'ailleurs il s'agit du même État qui n'ose même pas intervenir sérieusement pour protéger le droit au travail, à l'éducation et à la santé de millions de citoyens, tellement il est impuissant à rompre les règles du marché! Peut-on facilement s'imaginer ce qu'il peut faire pour la danse, le théâtre ou la littérature... Mais l'État c'est nous, c'est la société mercantile que nous animons et maintenons en vie: si les arts et la culture ne représentent pas une priorité pour la société, comment pourraient-ils l'être pour l'État? Et inversement, comment pourraient-ils être une valeur pour la société quand l'État n'y investit même pas 1% de son budget? Quand toute la vie sociale, depuis trois siècles, s'est progressivement orientée vers l'économie de marché et quand l'État n'est que le gérant de services ayant le seul but d'assurer la continuité du système? La démocratie s'avère plus que jamais un ballet pénible de corporations, de lobbies, non pas un espace où s'échangent des idées et où justice est faite. Les citoyens mêmes, d'ailleurs, ne se perçoivent que comme des clients, du

*Photo: Conrad Poirier, ANQM, P48-945.*

*public*. Il faut donc être assez naïf ou hypocrite pour se surprendre du comportement de l'État quand la culture marchande représente désormais, pour l'humanité occidentale, la *nature dominante*. Et pourtant, en même temps, les limites du capitalisme en tant que créateur de liberté, de démocratie et de beau devraient sauter aux yeux. Le cas de l'art, comme ceux du travail, de l'environnement ou de la santé, montre en fait avec clarté les contradictions graves surgissant de nos jours entre les intérêts du capital sauvage et ceux de la société. En ce moment on saisit mieux le sens du caractère subversif de l'art: il est la négation subtile mais obstinée de la valeur d'échange, de la valeur marchande du temps et de la vie. La crise actuelle nous apprend donc quelque chose de nouveau sur un phénomène très ancien: que l'art est, sinon hostile, à tout le moins profondément étranger à l'esprit du capitalisme. De la Renaissance à nos jours, l'art a été une affaire essentiellement aristocratique. Il a été conduit par l'aristocratie, dynamisé aussi par l'irrésistible croissance de la bourgeoisie, du sévère environnement médiéval dans les salons et les musées, initiant son lent mais dramatique processus de démocratisation et de mercantilisation. Ce processus se trouve maintenant à son climax et le capitalisme qui, au début, avait favorisé les arts, maintenant hésite: le grand mécène se fatigue! Si la modernité a réussi à soustraire les arts de la sphère religieuse et à les employer progressivement comme outil d'*humanisation* et de laïcisation, il a fallu par la suite au capitalisme presque trois siècles pour les vider de tout contenu sacré et les transformer en marchandise. Opération qui n'a toutefois pas été achevée: l'art reste ambigu, insaisissable.

### Un art panique

Au cours surtout de la dernière décennie, des polémiques éclatées autour de l'art visuel contemporain on révélé un malaise esthétique et ont mis l'accent sur la nécessité de redéfinir le sens et la fonction de l'art, de tout art. Le philosophe italien Mario Perniola écrit dans *La società dei simulacri* (1983) à propos de la production de l'art contemporain: « Le concept traditionnel d'art n'est pas tout à fait adéquat à décrire cette production qui doit être plutôt analysée par le biais du concept de fétiche. [...] Le fétiche artistique implique deux exigences qui s'opposent: d'un côté, que l'art soit inutile, de l'autre qu'on puisse, en même temps, lui attribuer une valeur d'échange supérieure à celle de tout objet utile.» Si au Canada il a fallu attendre que le Musée canadien des Beaux-Arts achète un Newman ou un Rothko pour quelques millions de dollars avant que le public ne se pose des questions sur l'art, tout le monde par contre a toujours été conscient du divorce entre l'art moderne et les masses. Si le grand public n'aime que les représentations réalistes et naturalistes tant en arts plastiques qu'en littérature (la musique mériterait un discours à part), cela dépend d'un ensemble de raisons qui renvoient au cœur de la modernité. En effet, *le monde pragmatique qui nous domine*, composé de gens d'affaires et de politiciens, est très éloigné de toute vision artistique et spécialement de la vision conceptuelle et abstraite de l'art moderne. S'il s'en approche, il le fait avec prudence, préférant plutôt l'art traditionnel, rendu inoffensif par la tradition... Sa foi dans une réalité solide et unidimensionnelle, représentable par les figures, les harmonies musicales ou les phrases sensées, nous rapelle, rhétorique à part, le tant exécré réalisme socialiste. Voilà que la majorité refuse les vertiges de l'imagination, les *absurdités* de l'inconscient, l'inconfort de la désharmonie à l'avantage des solides clichés d'un realisme

## ALPHABÊTES

**Chenille**
brouillon de gloire
matin et soir
elle mâchouille sa feuille

**Écrevisse • Éléphant**
un éléphant aimait une écrevisse
en ces amours
en ces délices
les méchants voient du vent
les artistes
du vice

**Serpent**
le serpent à bretelles
qui fume le cigare
se fait appeler Edgar
par sa belle

**Wapiti**
on a surpris
le wapiti
converti contre son gré
à troubler l'eau
du bénitier

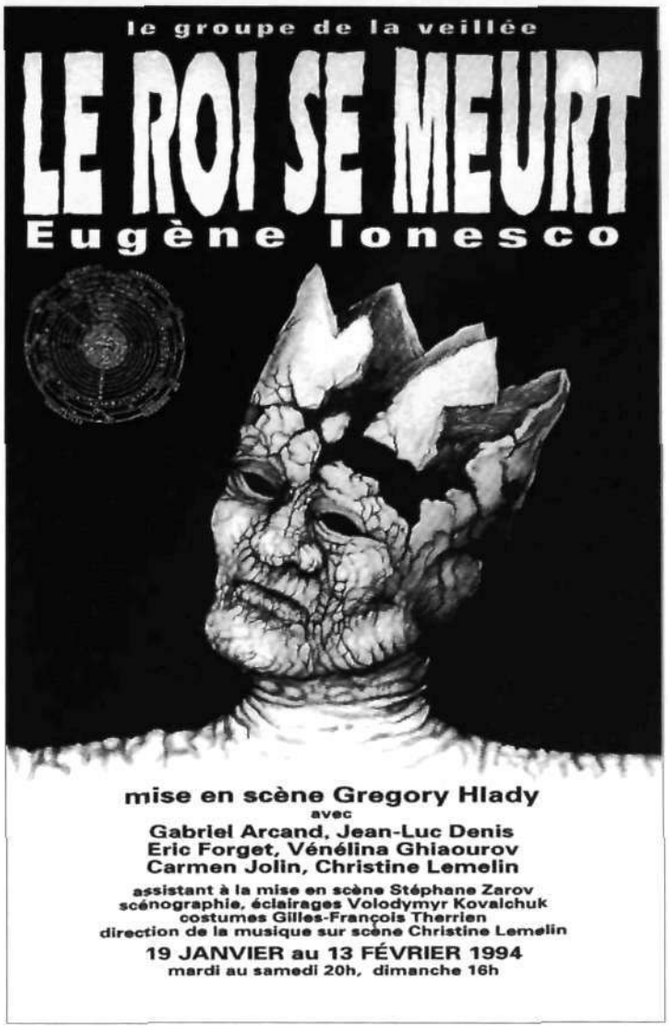
*Patrick Coppens*

sentimental, incompatible avec tout art, qui pave la route à la consommation. Le grand public n'a toutefois pas fait son choix tout seul, il a été conduit sur ce chemin par des guides, *ce monde pragmatique qui nous domine*, qui a indiqué et promu par tous les moyens les valeurs du naturalisme: l'attachement au sol, au sang, aux choses, à l'argent. Il faut reconnaître que ces contenus demeurent inchangés à l'heure des technologies les plus sophistiquées qui nous offrent le temps réel, les mondes virtuels, la télévision interactive. La distance entre l'évolution esthético-éthique de la société et celle de la technique est abyssale: dans le sens d'Edgar Morin qui soutient que, mentalement, nous sortons à peine de la préhistoire. La majorité des gens a été coupée de l'art au fur et à mesure que l'art moderne, profane et laïque, s'est constitué. John Milton comme nous le rappelle un récent documentaire sur Noam Chomsky, avait écrit en 1667 dans *Le paradis perdu:* «Ceux qui ont crevé les yeux du peuple lui reprochent d'être aveugle!» Malgré que la reproduction technique des œuvres d'art ait évolué d'une façon fabuleuse et que le public ait énormément augmenté, la distance entre le *peuple* et les manifestations officielles de l'art n'a pourtant pas beaucoup diminué. Je dis «manifestations officielles» parce que certains arts, on le sait, se propagent dans la société d'une manière diffuse, subliminale, officieuse à travers la panoplie des médias. La *ressemblance, la confusion* entre les produits de l'univers médiatique et ceux de certains arts est telle et la valeur monétaire de ces derniers si incommensurable, que les gens sont déroutés et questionnent le sens de l'art. Le malaise est général. Quel est donc le sens de l'art? Qui le soutient et pourquoi? En faisant un pas en arrière, il est facile de constater que la grande bourgeoisie a été responsable en Europe et aux États-Unis, durant la première moitié du XX[e] siècle, du développement de l'art moderne. Maintenant tout a changé: le mécène n'est plus un millionaire original mais le conseil d'administration d'une entreprise multinationale ou une équipe de fonctionnaires d'un super-ministère. Et la bourgeoisie, devenue planétaire, ne se donne plus aucune mission. Donc, en fin de compte, les arts sont maintenus en vie *artificiellement* par un petit public captif et par une aide de plus en plus hésitante du capital privé et de l'État. Dans les questions concernant la paix, l'environnement, la santé, aucun puissant n'oserait affirmer ouvertement son opposition, mais les résultats sont là et témoignent de l'indifférence et de l'hypocrisie de qui conduit le jeu. Si aujourd'hui tout le monde voit qu'une réelle protection de l'environnement ou de la santé représenterait un attentat aux profits effreinés du capital, personne par contre ne voit l'art comme une menace à l'ordre établi. Toutefois, son caractère critique, inquiétant, demeure; on le sent encore sous l'emballage du *packaging*. À bien observer, nous percevons toujours une certaine inquiétude de la part du sponsor d'une réalisation artistique qui ne soit pas un événement spectaculaire de masse. Qui paye n'ignore jamais que les implications extrêmes de l'art comporteraient l'élimination de la vision du monde, de la raison d'être du commanditaire! Dans la relation aseptique et *politically correct* des arts avec les affaires, évidemment, cette vérité est occultée pour la tranquillité de tout le monde. Les artistes, devenus de plus en plus des *professionnels*, se transforment avec le succès en stars, et perdent ainsi toute conscience politique. Les «mécènes», de leur côté, savent bien qu'ils dominent le jeu, qu'ils *achètent*. Les uns et les autres ont intérêt à jouer cette comédie. Mais il s'agit d'une comédie à huis clos! Selon l'opinion générale, en fait, l'art est une illusion et en même temps quelque chose de dérangeant qu'il faut tenir séparé de la vie. Toute la folie, la tendresse, la rage, l'amour, la mort qu'il exprime, tout ça doit rester accroché aux murs, dans les salles de théâtre et de concert, sur les écrans et sur les étagères des librairies. Afin qu'on oublie. Même quand on aime les arts, quand on les pratique, on est incapable d'appliquer leur optique à la vie privée et, encore moins, à la vie civile et politique...

*La distance entre l'évolution esthético-éthique de la société et celle de la technique est abyssale.*

Et pourtant quelque chose de différent se passe à la fin de l'ère mécanique même si l'avènement du nouveau se fait d'une façon inattendue, subtile. Notre monde devient de plus en plus léger, il se troue et se vide sans que cela soit immédiatement perceptible. Au début de l'ère informatique et planétaire une fêlure a commencé à courir sur les deux vases, ceux de la vie et de l'art, et les eaux ont appris à se mêler. Il est évident que cela a toujours été, car l'art touche profondement à la vie, même si relativement peu de voyants l'ont vu. Maintenant, tout le monde commence à le sentir. Je crois qu'il faut accélerer ce processus. La poursuite ambiguë du soutien au rituel artistique risque de nous empêcher de poser les justes et définitives questions qui pourraient changer radicalement la manière de faire et d'entendre l'art. Que les artistes opèrent en dehors de la scène, qu'ils regagnent la nuit. C'était l'invitation de Glenn Gould, dont l'esthétique ne pouvait que déplaire aux *professionnels* du monde artistique, tellement elle était éloignée de l'«esprit du temps». Gould a soutenu la nécessité que l'artiste abandonne son professionnalisme marchand et qu'il travaille dans la solitude. C'est le moment de reprendre et développer ses idées. Aujourd'hui, alors qu'un nombre ahurissant d'individualistes, anxieux de dire et de se faire reconnaître — véritables parvenus de la sphère esthétique — monte sur scène, il semblerait qu'il n'y ait plus de barrières entre art et monde. Mais il ne s'agit pas encore de la bonne métamorphose! Ce n'est que le début d'un très lent processus de *dévaluation* de l'art. Pas d'avènement de l'art panique, tant que, dans une société profondément renouvelée, l'on n'osera faire perdre à l'art son aura et sa valeur d'échange et montrer ainsi sa diffusion commune et universelle. ⇔

*Lamberto Tassinari est le directeur de* Vice Versa.




# VIAGGIO IN RITALIE

«Ritals» è l'appellativo, all'origine dispregiativo (da «rat»), con cui i francesi indicano gli italiani. Nel corso dei deceni tale denominazione si è estesa ai discendenti degli immigrati ma, grazie alla progressiva integrazione degli stessi ed all'uso autoironico della parola da parte di alcuni illustri rappresentani (Cavanna, Coluche), l'accezione negativa del termine si è gradatamente sfumata.

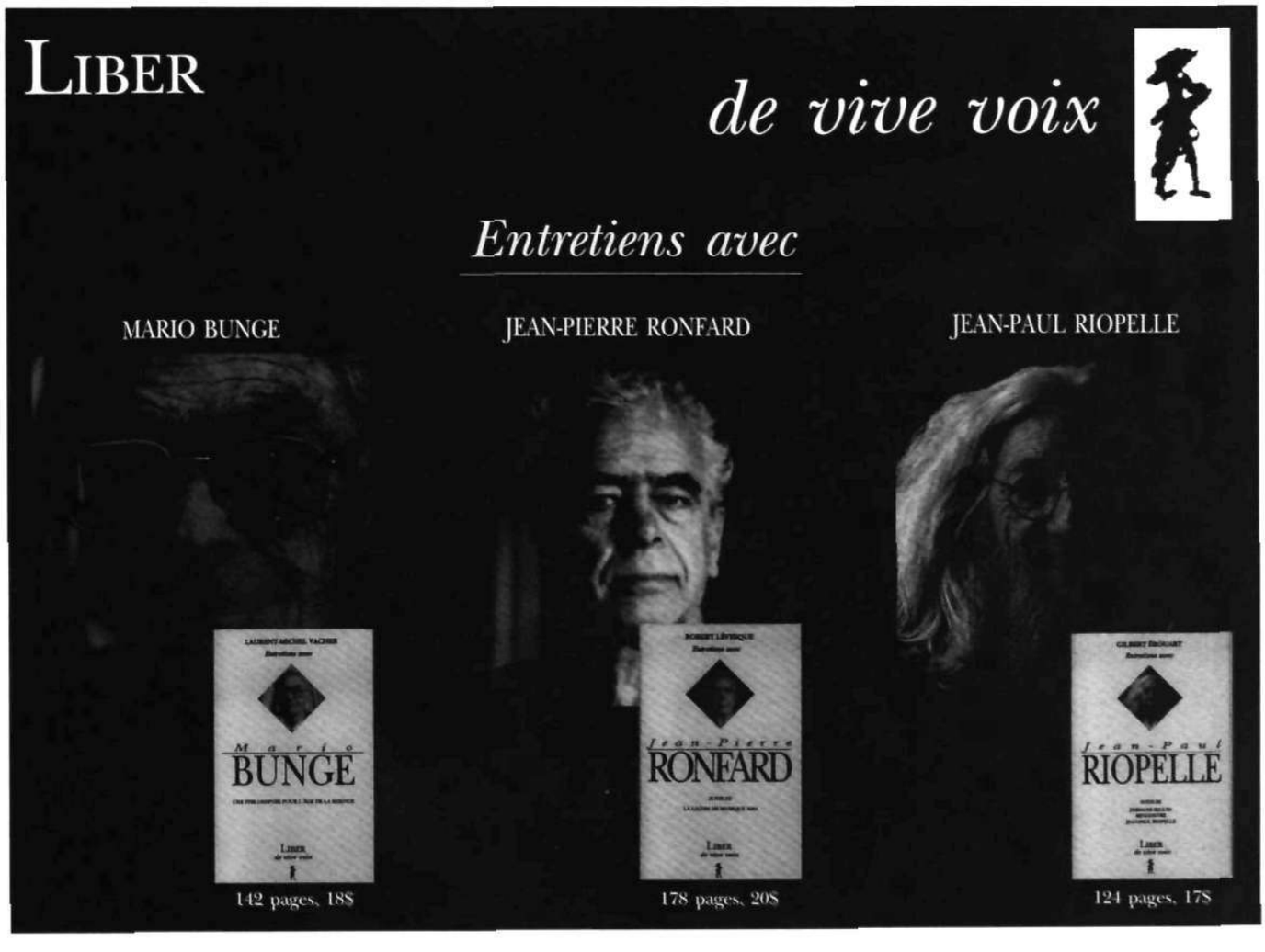
Pierre Milza, docente della Fondation Nationale des Sciences Politiques di Parigi e «Rital» dichiarato, propone una positiva riappropriazione del termine nel suo libro *Voyage en Ritalie.*

La Ritalie à definita dall'autore come «quel continente dalle frontiere mobili», che si situa all'interno del territorio francese, composto da italiani e da loro discendenti, fino alla terza generazione (valutabili numericamente tra tre milioni e mezzo e quattro milioni di persone). Per addentrarsi in Ritalie e comprenderne la genesi non può esistere migliore guida di Milza, al tempo stesso storico di alto livello, specialista delle migrazioni e figlio di italiano.

L'analisi storica rigorosa del fenomeno migratorio risulta arricchita dalla calda percezione soggettiva che proviene dall'esperienza autobiografica. Tale dimensione soggettiva è resa con particolare efficacia da Milza, che gode di un percorso individuale originale, una specie di trasformazione volontaria da francese in «Rital», che gli permette di conciliare «intelletto francese e cuore italiano». Gli episodi aneddotici e i fenomeni microsociologici vengono perfettamente inquadrati da Milza nei differenti contesti politici, storici ed economici. Il risultato è una lettura gratificante come quella di un romanzo, appassionante come quella di un'avventura ed istruttiva come quella di un saggio.

*Sergio Carriero*

*Pierre Milza, Voyage en Ritalie, Plon, 1993, 526 p.*

# BENEDIKT TASCHEN

*Pour tout l'art du monde*

Des livres d'art d'une qualité exceptionnelle à un prix des plus abordables.

**N O U V E A U T É S**

**COLLECTION GRANDS MAÎTRES**
(Coffret 2 volumes)

Impressionnisme **99,95 $**
Picasso **99,95 $**
(Format 25 cm X 33 cm, 740 pages)

Mini-coffret Van Gogh **34,95 $**
(Format 20 cm X 25 cm, 740 pages)

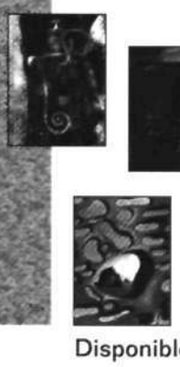
**COLLECTION BLANK BOOKS** **8,95 $**

Botticelli
Hopper
Matisse
Helnwein
Larsson
Dalí
Klimt
Monet
Dinosaurs
Kahlo
(et autres titres disponibles)

**COLLECTION CARTES POSTALES** **7,95 $**

Art nouveau
Gaudí/Modernismo
Kahlo
Botticelli
Mucha
Klimt
Dalí
Helnwein
Larsson
Miró
Toulouse-Lautrec
Impressionists
(et autres titres disponibles)

**COLLECTION ADDRESS BOOKS** **6,95 $**
(Format de poche)



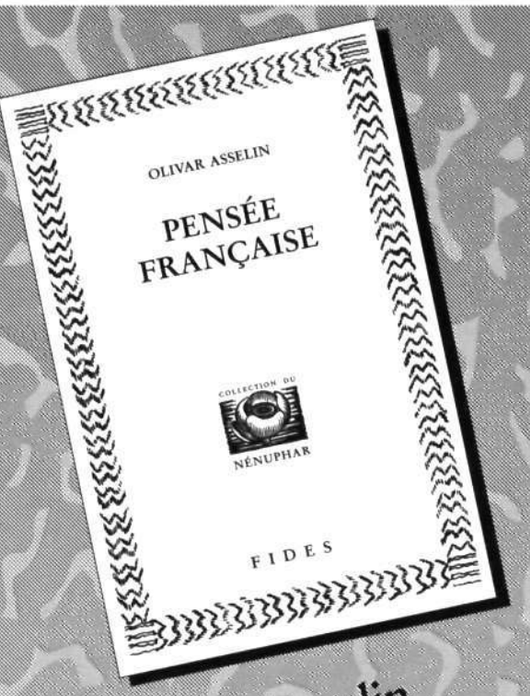
Botticelli
Klimt
Monet
Dalí
Larsson
(et autres titres disponibles)

**Disponibles dans toutes les bonnes librairies.**

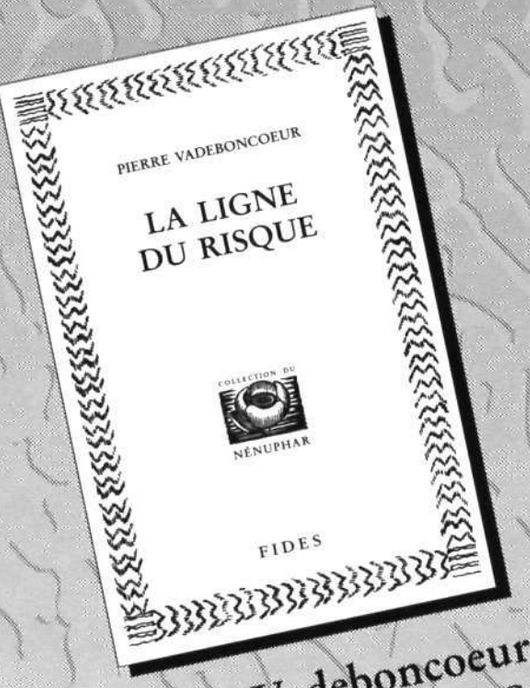
DIFFUSION PROLOGUE
1650, boul Lionel-Bertrand
Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Tél : (514) 434-0306 ou 1-800-363-2864



## DANS LA COLLECTION DU NÉNUPHAR




**Olivar Asselin**
**PENSÉE FRANÇAISE**
Enfin disponible, le seul ouvrage qui rassemble les textes fondamentaux du grand journaliste et polémiste national que fut Olivar Asselin (1874-1937), enfant terrible du journalisme canadien.
*272 pages — 34,95$*

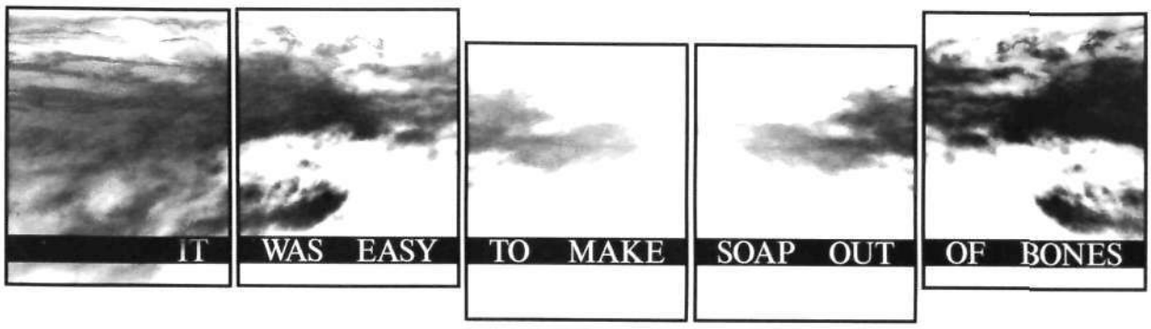


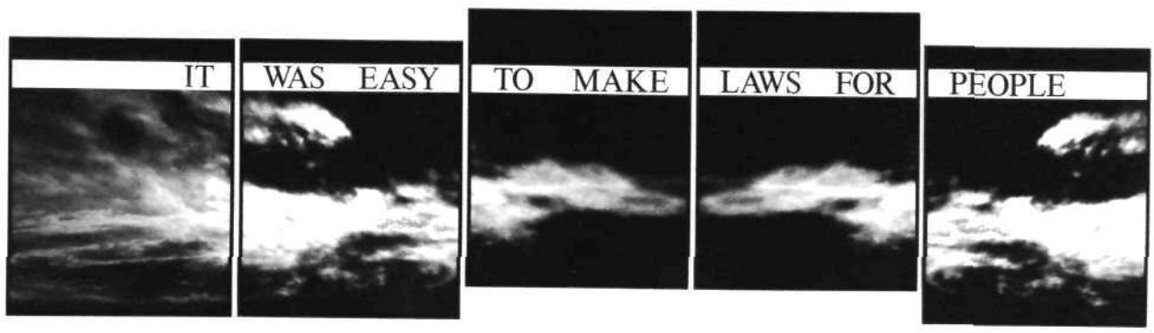

**Pierre Vadeboncoeur**
**LA LIGNE DU RISQUE**
Sans conteste l'un de nos plus grands essayistes, Pierre Vadeboncoeur fait son entrée dans la collection du Nénuphar avec un essai — son premier — qui lui valut en 1963 une renommée immédiate.
*296 pages — 34,95$*

fides

# LA MÉMOIRE

## COMME IMAGE D'ABSENCE




RÉGINE ROBIN

JOCHEN GERTZ EST UN ARTISTE ATTACHANT. IL M'A REÇUE DANS SON ATELIER PARISIEN LE 16 JUIN 1993. J'AI PU AINSI PRENDRE CONNAISSANCE DE L'ENSEMBLE D'UNE ŒUVRE QUI POSE DES QUESTIONS GÊNANTES EN CES TEMPS DE SIMULACRES DU PASSÉ, DE MUSÉALISATION DU MOI ET DE TRANSFORMATION DE TOUT RESTE, DE TOUTE RELIQUE EN PATRIMOINE.

CAR LA MÉMOIRE est devenu un objet fétiche, le recours ultime de ceux qui refusent le vrai travail du deuil qu'une culture doit faire pour pouvoir assumer son passé. *La Mémoire contre l'Histoire*, On pense aux fameux *Lieux de Mémoire*, l'entreprise titanesque de P. Nora[1], qui explique fort bien les bougés, les décentrements que son entreprise fait faire à l'Histoire.

«Mais de la minute où l'on se refuse à cantonner le symbolique à un domaine particulier pour définir la France comme une réalité elle-même symbolique — c'est-à-dire, en fait, à lui refuser toute définition possible qui la réduirait à des réalités assignables —, la vie est ouverte à une tout autre histoire: non plus les déterminants, mais leurs effets; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu de ces commémorations; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations; non pas le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et ses mésusages, sa prégnance sur les présents successifs; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise. *Bref, ni résurrection, ni reconstruction, ni même représentation; une remémoration.* Mémoire: pas le souvenir, mais l'économie générale et l'administration du passé dans le présent. Une histoire de France, mais au second degré[2].»

On pense également à cette mode de tout transformer en musée. Un exemple entre mille. Au même moment, dans un petit village de la région de Besançon, on ferme une fromagerie et on licencie les ouvriers, et les mêmes sociétaires constitués en conseil municipal décident de maintenir la fromagerie en état

pour la transformer en musée. Comme le dit Henri-Pierre Jeudy: «La restauration et la transformation de la fromagerie en musée relèvent-elles d'un acte de "bonne conscience"? Le groupe social qui engendre la disparition d'un lieu de production, reconnu aussi comme endroit privilégié des échanges, retrouve son unité dans la perspective de cette réalisation muséographique. En quelques années se conjuguent l'arrêt de mort et l'inversion immédiate du travail du deuil en un rêve muséal[3].»

Jochen Gertz, tout à l'opposé, prend le travail du deuil au sérieux sans aucune concession. Né en Allemagne en 1940, il est marié à une Israélienne avec laquelle il travaille et vit à Paris depuis 1966. De l'ensemble de ses réalisations je ne retiendrai pour les lecteurs de *Vice Versa* que quelques œuvres marquantes, faute de place.

Prenons *Le Transsib-Prospekt* de 1977. Il a été convenu avec les organisateurs d'une exposition le projet suivant: assis dans un compartiment du célèbre Transibérien, Jochen Gertz parcourrait le trajet Moscou-Khabarovsk-Moscou. Pendant la durée du voyage, les fenêtres seraient non seulement fermées mais recouvertes de papier ou de tissu et, de ce fait, on ne pourrait rien voir de l'extérieur. Jochen Gertz traverserait ainsi la Sibérie européenne et asiatique, aller et retour, soit plus de 16 000 kilomètres. Pendant les 16 jours que durerait le voyage, il aurait 16 plaques d'ardoise, il y poserait les pieds, une plaque par jour de façon à ne pas laisser de traces de son passage dans le compartiment. Tous les éléments qui pourraient témoigner de sa présence dans le train, billets, contrôle, etc. seraient brûlés à l'arrivée. Si bien qu'à son retour, on ne saurait plus très bien si le voyage s'était vraiment effectué ou non.

Disparition des traces, fragilité du témoignage, présence ténue de l'absence. Comment ne pas évoquer à propos de cette esthétique de l'absence *La Disparition* de Georges Perec, livre consacré «en creux» à la disparition tragique de sa mère, arrêtée le 17 Janvier 1943 à Paris et disparue à Auschwitz où l'avait conduite le train du 11 Février 1943. Dans l'ouvrage, on lit:

«Pourtant, tout avait l'air normal: il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio (un carton, "a ghost" ainsi qu'on dit à la National Gallery); il paraissait n'y avoir aucun blanc, aucun trou vacant. Il y avait plus troublant: la disposition du total ignorait (ou pis masquait, dissimulait) l'omission: il fallait la parcourir jusqu'au bout pour savoir, la soustraction aidant (25 dos portant subscription du "un" au "vingt-six" soit 26 moins 25 font un) qu'il manquait un in-folio ; il fallait un long calcul pour voir qu'il s'agissait du "cinq"[4].»

Ou encore:

«Il y avait un manquant. Il y avait un oubli, un blanc, un trou qu'aucun n'avait vu, n'avait su, n'avait pu, n'avait voulu voir. On avait disparu, ça avait disparu [...] Tout a l'air normal, tout a l'air sain, tout a l'air significatif, mais, sous l'abri vacillant du mot, talisman naïf, gris-gris biscornu, vois, un chaos horrifiant transparaît, apparaît: tout a l'air normal, tout aura l'air normal, mais dans un jour, dans huit jours, dans un mois, dans un an, tout pourrira: il y aura un trou qui s'agrandira, pas à pas, oubli colossal, puits sans fond, invasion du blanc. Un à un, nous nous tairons à jamais[5].»

Puis, Jochen Gertz et sa femme Esther Shalev-Gertz s'attaquent à la nature du *monument* comme activité mémorielle et érigent en 1986 le Mahnmal gegen Faschismus ou Monument contre le Fascisme. Il s'agit d'une colonne de 12 mètres, recouverte d'une couche de plomb sur laquelle les passants pouvaient graver leur signature. Ils sont en effet invités à inscrire leur nom ou une réflexion sur le monument qui s'enfonce tout doucement dans la terre. Le 10 novembre 1993, il devait disparaître tout à fait et, à l'endroit qu'il occupait, ne restait plus qu'une place vide. Notons que Jochen Gertz n'utilise pas le mot *Denkmal* mais *Mahnmal* pour parler de ses contre-monuments. Le *Denkmal,* qui est souvent du ressort de l'État, de la mémoire officielle, commémore les hauts-faits d'une nation. Le *Mahnmal* fait allusion à un passé négatif, inassumable, ce que les États passent sous silence ou refoulent. Le contre-monument pourrait être considéré comme une tentative pour regarder le passé en face en mimant l'amnésie et le refoulement. Outre l'aspect intéractif durant sept ans (inscriptions violemment hostiles, tir au pistolet sur des signatures qui approuvaient l'opération) on voit que là également, à la fin, le monument s'efface, qu'il n'y a plus de traces.

Troisième exemple: *Le Monument invisible* de Sarrebruck ou *Monument contre le racisme* inauguré le 23 Mai 1993. Il s'agit de la partie centrale de la place aux 8000 pavés du château de Sarrebruck. Jochen Gertz et son équipe enlèvent «en secret» 2160 pavés et inscrivent à la base le nom d'un cimetière juif profané par les nazis. Le pavé est ensuite replacé, l'inscription étant invisible puisque marquée à la base du pavé, et comme seuls 2600 des 8000 pavés portent des inscriptions, il est impossible de savoir si l'on marche sur les pavés gravés ou non. Là encore c'est l'absence comme présence, la disparition, la mémoire retournée sur elle-même. L'artiste s'explique à plusieurs reprises sur le sens de son entreprise: «Face à un passé, un certain nombre de gens de mon âge (et même ceux qui sont nés plus tard) ont toujours eu le sentiment de ne pas avoir su bien se comporter. C'est une forme de refoulement sublime. De là m'est venue l'idée de refouler l'œuvre. Depuis Freud, on sait que le refoulé nous hante toujours. Je veux rendre public ce rapport au passé, qui pourrait être le mien[6].»

C'est comme si, comme le dit un des intervieweurs, le geste d'enterrer la mémoire produisait l'effet de lever la mémoire. Jochen Gertz dit encore en réponse à un journaliste de *Libération* qui lui demandait: «Enfin, pourquoi un monument invisible?»: «Ce n'est pas une ruse esthétique... Ce passé on ne peut le vivre, c'est un héritage impossible. Il est impossible d'établir une relation juste avec l'absence, il y a même un non-sens là-dedans. L'œuvre dans toute l'opulence de ses qualités visuelles, de sa visibilité même ne peut pas traiter l'absence de façon adéquate. Cette œuvre doit donc trouver le moyen de s'absenter à son tour. Pourquoi? Pour nous permettre de porter notre passé et d'en parler. Il faut que l'œuvre fasse le sacrifice de sa présence afin que nous puissions nous rapprocher du noyau central de notre passé. Nous ne pouvons pas rester à la périphérie de notre passé. Nous ne devons pas devenir les simples accessoires de notre propre histoire. Il faut retrouver la place de la responsabilité[7].»

Geste paradoxal, Jochen Gertz mise sur l'invisibilité qui rend visible, car la visibilité en tant que telle est un leurre, l'absence qui travaille en creux pour solliciter un autre type de mémoire et de présence. Il s'agit d'une mémoire active, d'un vrai travail du deuil qui sait composer avec l'oubli, qui sait aussi que les gens qui ont le plus le mot «mémoire» à la bouche sont aussi ceux qui se mettent à l'abri de toute déstabilisation, du travail de l'effacement qui travaille en nous, de l'effondrement de notre univers. Ils se reconstituent de l'Un, du plein sans s'exposer au travail de l'entame et de la nécessaire connaissance de la fragilisation de notre culture. Il s'agit aussi d'un tavail de l'ephémère un peu à la manière des installations qui remettent en question «la vocation d'éternité et la valeur marchande de l'objet d'art[8]».

À l'heure de la télé-présence, du temps réel et de l'obsession du visible et du direct, Jochen Gertz, par ses «contre-monuments», nous rappelle que les aèdes grecs étaient aveugles et que les voyants d'aujourd'hui sont peut-être ceux qui travaillent dans la distance, l'invisibilité, l'écart, la distorsion, la fragilité, l'oubli et la mémoire naufragée. Contre les mémoires spectrales, hologrammatiques, les mémoires-prothèses, les mémoires virtuelles qui ne discriminent pas le vrai du faux, contre les *Reality-Shows* de la mémoire, Jochen Gertz renoue avec un temps et une distance qui retrouvent leur épaisseur et qui ne peuvent pas faire l'économie de toute la charge de leur inquétante étrangeté[9]. ⇔

*Régine Robin est professeure à l'Université du Québec à Montréal.*

*Notes*

*1. P. Nora (éd.),* Les Lieux de Mémoire, *Paris, Gallimard, 7 vol.*

*2. P. Nora,* Les Lieux de Mémoire. *Série La France, t. 3, Paris, Gallimard 1993, «Comment écrire l'histoire de France», p. 24.*

*3. Henry-Pierre Jeudy,* Mémoires du social, *PUF 1986, p. 34.*

*4. Georges Perec,* La Disparition, *p. 27.*

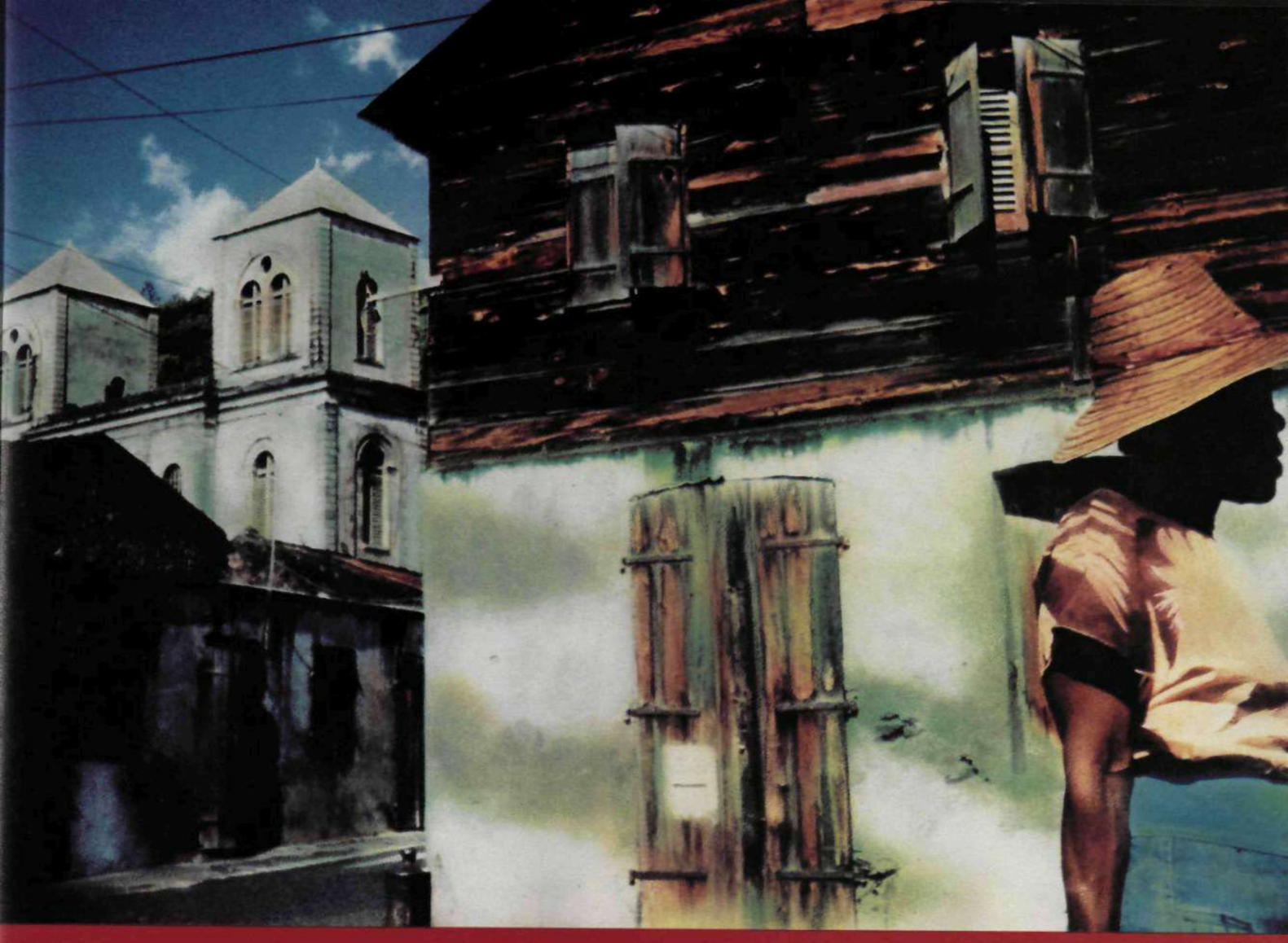
*5. Georges Perec,* op. cit., *p. 28 et 31-32.*

*6. Jochen Gertz, «La place du monument invisible». Interview par Jacqueline Lichenstein et Gérard Wajeman,* in Art Press *n° 179, avril 1993, p. 11.*

*7. «Gertz, sous les pavés la mémoire», propos recueillis, par Miriam Rosen* in Libération, *17 Mars 1992.*

*8. Manon Regimbald, «Générique»,* in Un siècle éventré. Les nuits de vitre. La nuit des masques *de Paul-Émile Saulnier. Publication de la Galerie d'art de l'Université de Moncton, 1991, p. 41. L'exposition d'installations de Paul-Émile Saulnier:* Un siècle de cendres *à la galerie de l'UQAM du 17 Septembre au 6 Novembre 1993 est une autre façon de donner à voir le travail du deuil. À partir de planches de bois peintes en noir et des amas de petits paquets ficelés représentant des journaux et livres calcinés, certains passés au goudron, avec des amas de chiffons brûlés sortis de caissons, de boîtes portant des noms ou des numéros matricules, l'artiste figure l'infigurable, le naufrage du siècle.*

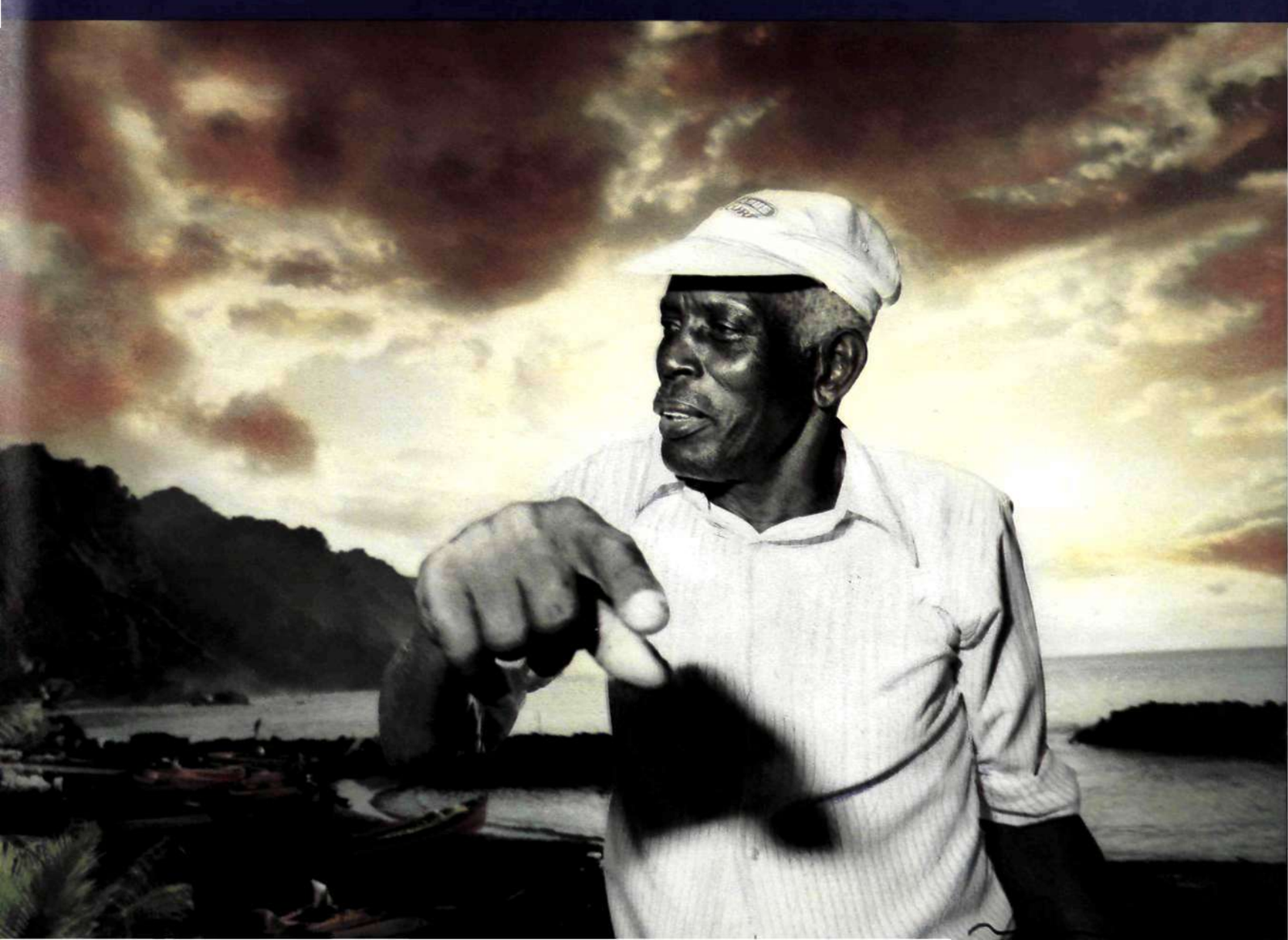
*9. Il s'agit d'un court extrait d'un ouvrage en préparation:* Identités et mémoires virtuelles.



ZOOLATRE SARL
IALISTE DE PRODUITS
SSOIRES POUR ANIMAUX
L 63 14 03

LA-RACINE

**Image Rave**, Jimmy Lakatos, pour Synergie



STUDIO

# Martinique

## *Deux récits*

En novembre 1989, je me suis rendu en Martinique. Seul. La santé de Gérald Godin ne lui a pas permis de m'accompagner. La veille de mon départ, je suis allé le voir chez lui et nous avons parlé de Césaire et des questions qu'il aurait aimé lui poser. J'ai tourné notre rencontre en vidéo 8, tout comme j'allais tourner mes notes de voyage tout au long de cette première visite dans l'île charmeuse de serpents chère à André Breton.

Je suis arrivé à Fort-de-France le samedi 11 novembre. L'avion s'est posé sous une pluie tropicale. La ville était désertée par le double effet du week-end et du congé de l'armistice 14-18. Un grand drapeau français flottait au-dessus des remparts du fort qui domine la baie des Flamands. J'étais en pays français, assurément, et en pays de méconnaissance en même temps. Tout me semblait familier et étranger à la fois. J'ai passé le samedi et le dimanche à marcher dans les rues vides de la ville. Aucun promeneur, pas de touristes, et cette chaleur moite à la limite du supportable.

*La rencontre de l'auteur et de l'écrivain Paul Chamberland avec le poète de la «négritude» Aimé Césaire a donné vie, en 1991, au film* La manière nègre. Aimé Césaire, chemin faisant, *distribué par Cinéma Libre. Le film, à son tour, a mené à la publication du récit du même titre d'où sont tirés ces extraits et qui est paru aux Éditions de l'Hexagone/ CIDHCA en 1993*

*Fort-de-France, extérieur. Jour*

Une affiche sur un mur, rue de la Liberté, près du marché, au centre-ville.

On lit: «12 mars, Aimé Césaire». Un nom, une date, lettres noires sur fond jaune. Pas de photo. Rien de plus pour présenter la candidature du poète-député aux élections législatives françaises de 1988. Aujourd'hui, c'est lundi, la semaine commence; l'agitation de la vie est revenue dans la ville. Une foule bruyante déborde des trottoirs trop étroits et se fraie un passage au milieu de l'enchevêtrement des voitures, des camions de livraisons et des cyclomoteurs. Dans le centre de Fort-de-France, il est aussi difficile de circuler à pied qu'en auto.

*Les gorges de la falaise. Extérieur. Jour.*

Un homme court sur un chemin étroit comme un sentier de chèvre le long de la falaise qui domine le gouffre puis qui s'enfonce dans la forêt tropicale. Pourquoi le Nègre court-il sur la trace? Revenons en arrière. Dans un texte capital de Césaire, il y a la description d'un moment essentiel dans la négritude antillaise, celui où l'esclave se libère. Pour lire ce texte, le cinéma a besoin d'images. Ici, la scène sera jouée, dansée, tandis que le tambour roulera, grave et envoûtant.

La nuit, au cœur de Fort-de-France, la Savane devient le parc obscur de tous les désirs mais aussi de tous les dangers. Le long de l'espace Frantz-Fanon, sous la lumière blafarde des lampadaires, dans le bruit incessant des générateurs, dans la rumeur des embouteillages, tout autour des restaurants-roulottes, la foule se presse: petit peuple, jeunes, marginaux de tous poils qui viennent chercher là un repas accessible; c'est une aubaine dans un pays où les restaurants affichent des prix exorbitants dans la surenchère du marché touristique. La légère brise venue du front de mer se charge des odeurs entêtantes des grillades de poulet et des fritures d'acras. La musique rap est très présente, très créole aussi lorsqu'elle est jouée par les jeunes eux-mêmes. Il y a là quelque chose de violent, de puissant, qui me fait entendre au fond de moi l'écho profond de ma première lecture du *Cahier d'un retour au pays natal*: la colère sourde devant l'aliénation du présent. Je vois, dans la rage de cette musique et dans l'explosion des corps des jeunes danseurs, la vraie filiation à la poésie de Césaire: «À moi mes danses de mauvais Nègre...» Le sait-il que son poème est encore dans la rue, bien vivant sur les torses luisants de sueur, avant d'être couché dans les livres ou disséqué dans les colloques universitaires? Dans la nuit de la Savane, la frontière s'estompe entre la poésie et la vie, entre la négritude et la créolité, entre le Nègre blanc et le Nègre noir. Ici, je me sens blanc en dehors, nègre en dedans, mais aussi un peu créole du Nord, par alliance! *Créole* est un mot d'origine latine qui signifie «élever, éduquer». En conséquence, le créole est «celui qui a été élevé aux Amériques quelle que soit sa race». Jusqu'au milieu du XIX[e] siècle, le mot *créole* était appliqué aussi bien aux Noirs qu'aux Blancs pour distinguer les premiers des Africains et les seconds des métropolitains. En Martinique, pour Raphaël Confiant — comme pour Yv'Mari Séraline —, il faut revenir à la réalité anthropologique première et évacuer les inutiles affrontements raciaux pour s'attaquer aux vrais problèmes de classe d'une part et d'identité nationale (et de souveraineté) de l'autre. Avant d'être un Nègre, un Béké, un Chabin, un Mulâtre, un Indien, un Chinois ou un Syrien, le Martiniquais est un créole... On comprend que cette affirmation radicale de la créolité a de quoi inquiéter les partisans de la négritude, puisque effectivement, la créolité va, pour reprendre l'expression de Camille Darsières, «dénégrer» le Martiniquais. Et ce radicalisme de la créolité a des conséquences politiques qui sont tout aussi radicales. Raphaël Confiant est parfaitement clair sur ce sujet:

*Nous voulons, c'est vrai, déracialiser nos problèmes, et nous nous méfions comme de la peste de la négritude-costume-cravate-française-académique-sorbonnarde-Assemblée nationale-moratoire et tout le reste. Si les gens de la négritude étaient conséquents avec eux-mêmes, il y a longtemps que la Martinique aurait été indépendante. «Il y aura de la place pour la négritude tant qu'il y aura des nègres», s'exclame Darsières. Il a oublié de préciser «des nègres français et contents de l'être». Nous, au contraire, nous nous voulons créoles et indépendants, souverains, sans tutelle française.* ⇨

***Jean-Daniel Lafond***

*Jean-Daniel Lafond est réalisateur, créateur radiophonique et essayiste. Né en France, il habite Montréal depuis 1974.*

Ces extraits sont tirés de *La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant*, paru aux Éditions de l'Hexagone / CIDIHCA en 1993.

**Martine Doyon**

Nous avons rapproché en ces pages deux façons de voir, de vivre la Martinique.
L'approche politico-poétique de Jean-Daniel Lafond est accompagnée par les photograhies de Martine Doyon. La jeune photographe montréalaise, partie pour un long voyage initiatique aux îles, a vécu une expérience de profonde conversion culturelle et poétique.
Elle s'est imbibée de créolité et de cet esprit fébrile qui anime la vie là-bas.
Ses photos témoignent d'un monde où le mythe et le sacré demeurent plus que des mots d'anthropologues.
Nous sommes saisis en fait par la tendresse et l'énergie des jeunes héros du carnaval, par la touchante intimité des familles aux balcons, par l'énergie que Martine a su cueillir. Un travail qui a la force et la luminosité du talent pur.
Martine Doyon participera à une importante exposition multimedia: *Palomar ou le voyeur captif*, réunnissant une série d'installations portant sur le regard. Cet événement, prévu pour l'automne 94, est organisé par Zone Productions avec la collaboration de Vice Versa. (L.T.)

# Rave

DEPUIS UN PEU PLUS D'UN AN DÉJÀ, UNE PARTIE DU QUÉBEC A ÉTÉ ATTEINTE PAR CE QU'ON A APPELÉ, DE FAÇON UN PEU RÉDUCTRICE, LE MOUVEMENT RAVE. D'ENTRÉE DE JEU, UN PETIT RÉAJUSTEMENT TERMINOLOGIQUE DOIT ÊTRE FAIT. LE RAVE N'EST PAS UN MOUVEMENT EN SOI. IL CONSTITUE PLUTÔT LA MANIFESTATION PONCTUELLE D'UN COURANT PLUS LARGE ET PLUS DURABLE: LE TECHNO. LE TERME RAVE DEVRAIT EN FAIT ÊTRE RÉSERVÉ POUR DÉSIGNER CES SOIRÉES ÉVÉNEMENTIELLES AU COURS DESQUELLES PLUSIEURS CENTAINES OU MILLIERS DE PERSONNES DANSENT TOUTE LA NUIT AU SON D'UNE MUSIQUE RYTHMÉE ET HYPNOTISANTE. L'ENSEMBLE DE CETTE MUSIQUE PEUT ÊTRE REGROUPÉ SOUS LA BANNIÈRE GÉNÉRIQUE DU TECHNO CAR ELLE EST PRODUITE À L'AIDE D'UN APPAREILLAGE ESSENTIELLEMENT TECHNOLOGIQUE.

ALAIN MONGEAU

DANS LES FAITS CEPENDANT, la musique Techno se fragmente en plusieurs catégories et couvre un vaste registre de styles allant du Hardcore (rauque et corsé) à l'Ambient (aérien), en passant par le Breakbeat (le plus «black» et le plus rapide des styles, avec une ligne de basses fréquences et des interruptions et disgressions de rythme assez marquées), le Trance, le Acid (qui joue sur les modulations de fréquences), le Progressive House, le Deep House, le Chill-Out («after 6 am»), etc. Le Rave lui-même peut être assimilé à une catégorie de musique précise: l'archétype du style Rave s'incarne dans ce qu'on a appelé le son de Rotterdam ou de Francfort, un genre très accéléré qui est particulièrement prisé dans les grandes fêtes Techno dont les Européens se sont faits la spécialité.

Le Techno n'est pas plus un Mouvement — avec un grand «M»— que le Rave. L'idée de Mouvement impliquerait l'existence d'un phénomène de concertation et d'un cheminement guidé par des objectifs précis. Or ce n'est pas encore le cas du Techno, du moins pas sur une grande échelle[1]. Le Techno s'apparente plutôt à une réaction spontanée et est attribuable à une certaine volonté de dompter l'adversité technologique. S'il fallait malgré tout consacrer le Techno comme mouvement, son programme consisterait à aménager une sensibilité esthétique au sein d'une technologie trop souvent considérée comme aliénante. Du coup, la vague Techno embrasse beaucoup plus que la musique et pénètre dans tous plis de la pratique artistique, rejoignant ainsi les rangs d'une cyberculture en gestation.

La mobilisation d'un appareillage technologique à des fins musicales ou artistiques n'est pas un phénomène nouveau et à ce titre, le Techno s'inscrit en continuité avec un ensemble d'expériences passées. Ce qui est nouveau cependant, c'est que l'avancée informatique a modifié les règles du jeu et élargi le champ des possibilités. De nouveaux outils ont fait leur apparition, entraînant le développement de nouvelles méthodes de travail qui ont pu être détournées à des fins expressives.

L'image d'une technologie froide et rigide doit maintenant être révi-

*Yves Labelle pour Synergie*

sée à la lumière de la malléabilité de l'instrumentation informatique. Il suffit, pour s'en convaincre, de se pencher sur le phénomène de l'échantillonnage (le sampling). En permettant de prélever des échantillons de tout matériau déjà commis, l'informatique se met au service d'une vaste opération de recyclage et de digestion, de ressassement et de réactivation d'émotions perdues ou oubliées. De la citation à la réécriture, l'échantillonnage permet de conférer une charge historique à la musique: elle la fait entrer dans un réseau de filiation avec l'ensemble de la musique déjà commise ou en train de se commettre.

On reproche souvent au Techno la simplicité de sa structure musicale, comme s'il n'alignait qu'une simple enfilade de «beats» — ne mesure-t-on pas la rapidité d'une pièce en BPMs, c'est-à-dire en «beats» par minutes[2]. Une partie de l'essence du Techno repose sur la structure répétitive de la musique, dans le but de créer un effet hypnotisant sur la piste de danse. Cela ne signifie pas pour autant qu'on verse dans la facilité. Au contraire, l'ordinateur constitue un outil qui permet de générer et de gérer une complexité musicale comme jamais auparavant. C'est ainsi qu'on pouvait lire dans un article de la revue *Wired*: «Computers offer musicians the power to transcend physical limitations and to explore the outer reaches of harmonic theory[3].» Pour s'en convaincre, il suffit par exemple d'écouter les savantes élaborations du groupe allemand Hardfloor sur l'étiquette HartHouse: leur musique se caractérise par une succession de montées et de plateaux qui modulent l'intensité répétitive en la faisant converger vers une sorte de paroxysme — effet qui a déjà été qualifié de «longuest build-up in dance history».

Le Techno évolue très rapidement, à l'image de la machinerie qu'elle mobilise d'ailleurs. C'est une scène en bourgeonnement constant, toujours à la recherche de nouvelles sonorités, de nouvelles hybridations, de nouveaux styles. La production musicale y est foisonnante, relativement spontanée, d'une mouvance difficile à contenir et à saisir. Il suffit de voir, par exemple, qu'une pièce Techno est bien souvent le fruit d'un seul individu, parfois deux, mais rarement plus, et qu'il est très courant que l'ensemble d'une production soit répartie sous divers noms, parfois en fonction du style d'une pièce, de l'étiquette sur laquelle elle est pressée, ou au gré de collaborations ponctuelles. Ces pièces apparaissent pour la plupart sur des étiquettes indépendantes (à l'écart des grands labels), quand ce n'est pas tout simplement sur ce qu'on appelle un «white label», c'est-à-dire une étiquette sans nom et sans pochette, dans une sorte d'anonymat volontaire. De véritable réseaux se tissent ainsi, entre les musiciens, les labels, les disc-jockeys (DJs) qui diffusent les pièces, certains cumulant toutes ces fonctions à la fois — voir par exemple les figures européennes que sont Pete Namlook, Richard D. James (Aphex Twin) et Sven Väth, qui ont chacun une production phénoménale et chacun leur étiquette, respectivement Fax, HartHouse et Rephlex, Sven Väth se permettant même le luxe d'être parmi un des DJs les plus respectés mondialement: «...in Germany, everybody dances when Sven plays; people actually have tears in their eyes, they're so moved...»[4]. Et tout cela sans parler des «remix», des éditions limitées ou numérotées, ou des productions qui ne dépassent pas les frontières du pays d'origine — peu de Techno français, italien ou australien parvient à traverser l'océan.

Mais la musique Techno n'a pas encore acquis ses lettres de noblesse. Elle est au contraire souvent victime de préjugés négatifs, phénomène qui se traduit par une sorte de résistance, voire d'agressivité à son égard. Il est difficile de dire d'où vient cette attitude. Plusieurs raisons peuvent être évoquées: méfiance à l'égard de l'infiltration technologique; méfiance face à une musique trop rapidement associée à la danse et qui peut à la rigueur évoquer le disco, style qui a déjà fait l'objet d'un rejet viscéral de la part d'une génération fortement axée sur le rock.

Ou peut-être est-ce tout simplement que le Techno demande une ouverture d'esprit et une disponibilité qui ne recoupent pas nécessairement les dispositions de tous ou la sensibilité de certaines générations. La musique Techno est un peu particulière à cet égard. C'est une musique qui est faite pour être vécue de l'intérieur, pour ainsi dire, plutôt que tout simplement écoutée à distance, en surface. Les modulations de sa structure musicale sont faites comme pour déteindre et sculpter l'expérience de l'auditeur. C'est une musique à laquelle il faut pratiquement être initié dans un premier temps — question de s'aligner sur sa rhétorique — avant de pouvoir apprécier ses effets.

Les Raves constituent à cet égard un mode d'accès privilégié car la musique Techno s'y déploie sous ses plus beaux jours, entre les mains de DJs qui ont déjà quelques échelons d'expérience. Le travail du DJ consiste à intégrer chaque pièce dans un continuum d'expérience plus large, modulant l'intensité musicale en fonction du déroulement de la soirée, de l'état de la piste de danse et de l'«énergie» qui circule. Le contrat auquel se soumettent tacitement les différents intervenants dans une Rave, tant du côté des DJs que du côté des participants, est bien résumé par cette notice qui apparaissait au bas des affiches et des brochures annonçant l'événement *See the light* organisé par l'équipe new-yorkaise Nasa à Montréal en novembre dernier: «*Do not expect a rock* concert. Nasa is a seamless interactive dance experience with talent and audience feeding off each other's energy»[5].

La danse constitue bien évidemment une dimension importante du Techno. La musique, les effets lumineux, l'imagerie visuelle: tous les effets esthétiques convergent pour en faire une des clefs de l'expérience Techno. C'est la danse qui rallie les gens autour d'un état d'esprit et d'une expérience commune. Pour plusieurs, elle assume même une fonction thérapeutique, voire mystique. Pour Bobby Reiner, par exemple, du groupe britannique Psychick Warriors Ov Gaia (PWOG), la musique permet de communiquer sur un plan physique, plutôt que de façon verbale ou narrative: «We're trying to communicate through rythm, through sweat, through bodies moving on the dancefloor. And hopefully people will realise that they've got more possibilities of states of mind — physical states of mind!» Le Techno redécouvre ainsi la dimension rituelle de la danse. Cette dimension est encore activée dans plusieurs régions du globe, mais elle a lentement été évacuée de la culture occidentale où la danse est à peu près uniquement confinée aux discothèques.

C'est à cet égard que les Raves peuvent être vus comme un effort pour sortir du confinement des discothèques institutionnalisées où le rituel de la consommation d'alcool délimité par des heures d'ouvertures contrôlées dessert mal la danse. L'expérience offerte dans une Rave est plus intense et plus globale que ce qui peut être distillé dans un bar. Chaque Rave constitue un événement unique et éphémère qui réunit un certain nombre de composantes pour leur conférer une dimension événementielle. L'alignement des DJs, par exemple, est très déterminant. D'une fois à l'autre, certains noms reviennent, tout comme des invités internationaux se rajoutent, etc. Chaque DJ a son style, son répertoire, un savoir-faire qui lui est propre. Une bonne soirée passe par un savant dosage de DJs, de styles et d'intensité musicale. Le lieu de l'événement et la façon dont il est investi peuvent également contribuer au succès de l'événement. Et l'effet d'ensemble est enrichi par un travail au niveau des ambiances visuelles, généralement par un jeu d'éclairage et des bandes vidéos qui répondent au côté saccadé de la musique.

Le Techno cherche à décloisonner les barrières, à étendre les limites du connu et du possible. C'est à ce niveau qu'il peut être vu comme quelque chose de subversif: il défie un certain ordre des choses. Comment expliquer autrement l'acharnement dont les Raves sont victimes de la part des autorités, un peu partout dans le monde? Ici même, on s'en rappellera, les policiers de la Communauté urbaine de Montréal ont chargé près de 3000 personnes pour interrompre un événement Rave ($H_2O$) à trois heures du matin, le printemps dernier. On a bien désacralisé le dimanche en permettant l'ouverture des magasins. Les Raves s'attaquent pour leur part à une strate temporelle peu investie: entre trois et six heures du matin. Pour l'establishment des bars, il s'agit d'un territoire interdit. Mais pour ceux qui dansent toute la nuit, ce sont les heures un peu magiques, où la fatigue et l'épuisement côtoient un état de relaxation et de relâchement peu communs.

Le Techno est plus qu'un phénomène passager: c'est une attitude d'esprit, qui permet de jeter un regard nouveau sur le monde technologisé au sein duquel nous vivons. Son approche consiste à concilier et intégrer les diverses offrandes de la technologie informatique pour en faire un amalgame plus intéressant, plus maîtrisable, plus significatif.

*Notes*

*1. Certaines analogies sont parfois faites entre le courant techno et le mouvement hippie qui a lui aussi connu des grandes manifestations, notamment Woodstock. Dans les deux cas, il y a une constante: l'importance de la musique et les mouvements de foule qui sont suscités. En Europe et en Australie, certains événements attirent des dizaines de milliers de personnes qui communient au son de la musique Techno. Mayday, un événement qui a lieu deux fois par année à Berlin, couronne l'ensemble des activités et est devenu un véritable site de pèlerinage. Plusieurs contestent cependant le rapprochement avec les années 1960 sur la base que le phénomène actuel n'est pas motivé politiquement et qu'il est purement hédoniste. Il y a un côté subversif dans le Techno, mais il est plus enfoui et probablement plus durable aussi: le Techno transforme les gens de l'intérieur.*

*2. La musique Techno a en moyenne 50 à 60 BPMs de plus que le rock, pouvant parfois atteindre et même dépasser les 180-200 BPMs.*

*3. Robert Neuwirth, «Binary Beat», dans la revue Wired 1.5, p. 80.*

*4. Entrevue de Oliver Bondzio par Mini-Mono, «Harthouse in America; The Interview», dans* Trance 5000, *#6, été-automne 1993, p. 8.*

*5. L'acronyme NASA tient pour Nocturnal Audio+Sensory Awakening.*

*Yves Lalbalu pour Synergie*

# Rave DJ

## Entrevue avec Robert de la Gauthier

*réalisée par* ALAIN MONGEAU *et* FRÉDÉRIC BELZILE

ROBERT DE LA GAUTHIER EST DISC-JOCKEY (DJ) DEPUIS 12 ANS. IL EST UN DES PREMIERS À AVOIR INTRODUIT LE TECHNO À MONTRÉAL, NOTAMMENT EN JOUANT DANS LE SOUS-SOL DU DÉFUNT SATURN 6. IL FAIT ÉGALEMENT DE LA MUSIQUE ET A EFFECTUÉ SA PREMIÈRE PRESTATION DE DJ EN EUROPE AU MOIS DE JANVIER 1994, EN ALLEMAGNE. NOUS L'AVONS RENCONTRÉ QUELQUES MINUTES AVANT SA SOIRÉE HEBDOMADAIRE DU JEUDI AU LÉZARD.

**ALAIN MONGEAU: Qu'est-ce qui est différent pour un DJ aujourd'hui, avec le Techno, par rapport à autrefois, avec d'autres styles?**
ROBERT DE LA GAUTHIER: Avant, on était comme des Juke-Box. Maintenant, on est plus considérés comme des gens qui font de la musique avec des disques. C'est vrai qu'il y a certains moments dans une soirée où on met des disques, mais il y en a d'autres où on fait de la musique en mixant, en rajoutant des effets, des sons. On essaie de mettre des sonorités qui s'accordent ensemble, presque comme un chef d'orchestre; parfois, on tente de mélanger des notes dissonantes pour les faire fonctionner ensemble.

**FRÉDÉRIC BELZILE: Est-ce qu'il n'y a pas aussi une forme de progression au niveau de l'ambiance, de l'énergie?** Il est certain que ce qu'il y a d'intéressant avec une «crowd», c'est que tu vois ce qui se passe, tu sens les choses. T'absorbes une sorte d'énergie de plein de monde qui se concentre sur la même chose en même temps. Quand tu as 5000 ravers qui dansent sur une musique qui dit «Open Your Heart and Danse» avec des sons bien harmonieux et qu'il y a plein de monde qui s'amuse, qui se laisse aller — c'est une façon de retrouver l'espèce d'innocence, de jeunesse d'un enfant.

*Yves Labelle pour Synergie*

**Est-ce qu'il y a des différences entre la «crowd» Techno et les autres?** En fait, cela revient un peu au même, sauf que les gens ne parlent pas le même langage. Dans une «crowd» qui n'est pas Techno, c'est comme s'il fallait que je leur parle en bébé! (rires) Il faut que je passe des morceaux connus parce que les gens ont peur de l'inconnu, du nouveau; il faut que je reste dans les sentiers battus pour qu'ils s'amusent.

**En somme, la différence, c'est qu'avant, les gens allaient dans un bar pour entendre des morceaux connus. Maintenant, il y a un côté plus aventurier où les gens cherchent à être surpris, où les gens sont plus ouverts...** Ouiiiii! (D'un ton langoureux.)

**Pourtant, il y a encore beaucoup de résistance au Techno. C'est comme s'il fallait une sorte d'initiation...** C'est vrai qu'il faut être ouvert. Habituellement, les gens ont le réflexe d'écouter la musique avec leurs oreilles. Mais le Techno ne s'écoute pas avec les oreilles. La musique, ça doit se sentir. Et c'est d'autant plus vrai avec le Techno qui est une musique électronique minimale, répétitive. Il n'y a pas de paroles qui dirigent et gardent l'attention. Il faut fournir un effort particulier pour entendre les petites variations de... (R. de la G. se met à tourner des boutons invisibles en imitant des modulations de fréquences). Il faut de l'attention pour trouver une mélodie dans la musique, pour se rendre compte qu'il y a toutes sortes de nouveaux sons intéressants à entendre. Le Techno, c'est surtout ça: entendre de nouveaux sons utilisés d'une façon différente, entendre des nouveaux rythmes...

**Il y a des gens qui trouvent cela inhumain....** C'est un drôle de commentaire. Les gens sont habitués à voir un gars sur un *stage* avec une guitare. Quand t'es dans ta chambre, à composer, tu peux passer beaucoup de temps pour trouver trois accords qui se suivent. Mais avec un ordinateur, tu fais une séquence, tu joues avec, tu cherches de nouveaux sons. Il y a une ouverture beaucoup plus grande pour puiser dans l'intuition. C'est une musique où tu fais des essais. C'est comme un laboratoire où les sons remplacent les formules chimiques. On essaie une séquence, on remplace un élément, on étire un son, on réessaie...

**Les gens de ma génération (dans la trentaine) ne sont pas très réceptifs....** Il y a beaucoup de gens qui disent que le Techno, c'est pour les jeunes. À un moment donné, quand les gens vieillissent, il y en a qui pensent qu'ils ont vécu, qu'ils savent ce qu'ils aiment. Avec le temps, il deviennent un petit peu plus fermés: ils voient une ligne, mais ils ne regardent ni à gauche, ni à droite, ils ne prennent pas la chance d'essayer autre chose...
C'est sûr qu'ils y a des gens qui ont besoin de plus de temps avant d'embarquer. C'est un peu ce que je reproche ici. Les gens ne sont pas regroupés ensemble assez longtemps pour véritablement faire l'expérience du Techno. Le Techno, pour en initier un, il faut en jouer cinq heures. Si tu en fais jouer une demi-heure, ils haïssent cela. Le temps est bien important.
Il faut surtout rester ouvert... C'est une nouvelle musique, une nouvelle façon de penser, une nouvelle approche. Hey, il n'y a plus personne qui joue de la guitare en avant. Avant, il y avait un «band» qui faisait de la musique «live». Après, on est passé à des DJs et maintenant, on a des DJs qui font de la musique sans paroles, avec des tam-tams — de la musique de tribus!

**Cela me fait penser au techno-shamanisme...** Il y a toutes sortes de subdivisions dans le Techno: le Hardcore, le Trance, des choses plus mélodieuses, d'autres plus New Age où les gens tentent de mettre une sorte d'énergie dans la musique. Le côté shamanique tient peut-être à la dimension hypnotisante de la musique.

**La fatigue joue aussi un rôle important...** Je demande toujours de jouer entre 4 et 6 heures du matin. Ce sont des heures spéciales. Les énergies de la journées sont pas pareilles. Tout est plus subtil.... La fatigue amène une espèce d'ouverture où les gens se laissent plus aller. Ce sont les meilleures heures.

**Ce sont aussi les heures qui nous sont refusées à Montréal.** On a nos problèmes avec la ville. Le Techno, ça brasse, ça remue des choses. Les gens se sont aperçus que s'ils avaient le goût de danser, il n'avaient pas le droit de le faire après 1 heure du matin. Après, il faut un permis d'alcool, mais tu peux pas dépasser 3 heures du matin. Il faut alors aller se coucher.

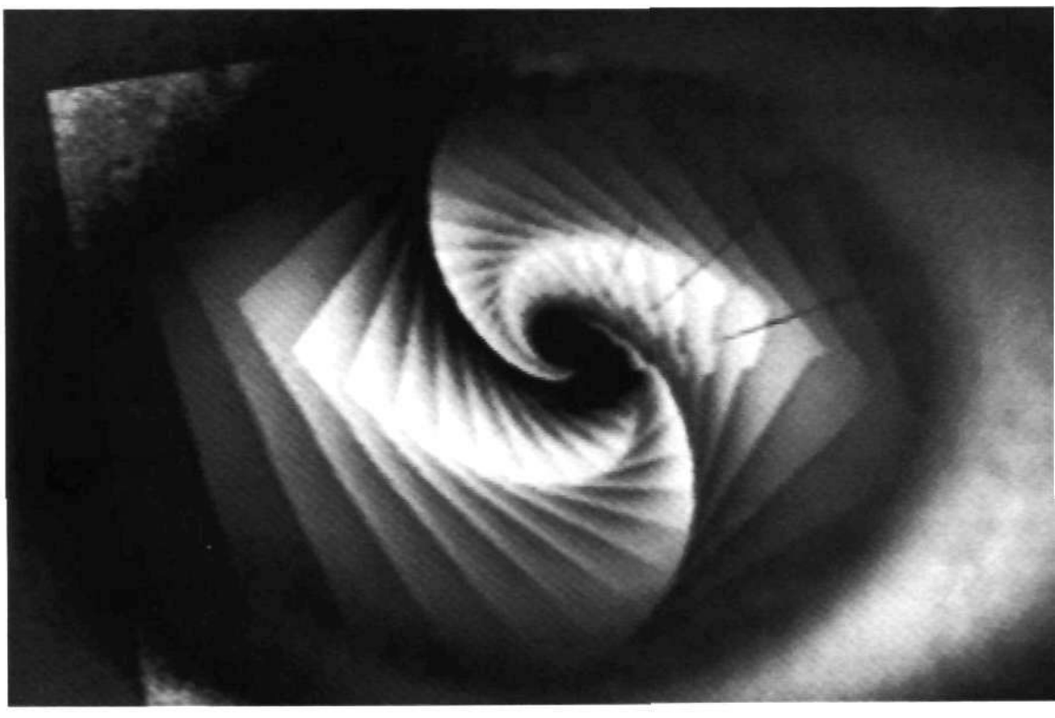
**C'est pourquoi je pense qu'il y a un côté politique, subversif dans le Techno...** C'est politique. Pourquoi ne peut-on pas danser après 3 heures du matin? C'est pas juste ici que ça pose problème: à Londres, en Angleterre, en Europe, aux États-Unis. À Londres, le dimanche soir, on n'a plus le droit de rien faire après 11 heures du soir. Le Techno permet aux gens de se laisser aller, de s'habiller comme ils veulent, de danser comme ils veulent. C'est pas juste *Pervert* ou *Fresh Jive* (des marques de vêtement); c'est pas plus Moby que Orbital. Le Techno englobe tout: c'est quelque chose qui reste ouvert. On ne peut pas le mettre dans une boîte une fois pour toutes et c'est ça qui dérange. On ne peut pas définir complètement ce que c'est. Ce que j'aime dans les Raves, c'est que quand tu danses, tu rentres ensuite à la maison plein d'idées: ça éveille. La société dans laquelle on vit encourage pas trop ce côté là.

*Nous remercions Synergie: Jimmy Lakatos, Louis Veillette, Yves Labelle, pour leur collaboration.*

*Alain Mongeau est artiste et enseigne les communications à l'Université du Québec à Montréal.*

*Entrevue et transcription réalisées par Frédérick Belzile et Alain Mongeau.*

*Photo: Martine Doyon*



*Jimmy Lakatos et Louis Veillette pour Synergie*

# Au-delà du réel

DENIS MARTINEAU

## I♥NY

LA PREMIÈRE CHOSE QUI NOUS FRAPPE en entrant c'est l'odeur. Il émane de ce puits infect une odeur acide de terrier confit d'excréments humains. Enfin, pourquoi m'inquiéterais-je? Parce que ces enfants qui s'échangent, en guise de jeu, des seringues et s'injectent du sang «peut-être» contaminé ont l'habitude de se mettre la tête au four micro-ondes pendant une dizaine de secondes, «just to get high». Parce que les policiers portent des vestes pare-balles, parce qu'une partie du mur est maculée de sang, parce que le préposé aux guichets laisse voir avec ostentation un pistolet automatique sous son aisselle, allons donc. Parce qu'un usager, s'étant manifestement empiffré de pesto, se laisse choir devant le wagon de tête. Parce que New York transpire la violence jusque dans les entrailles de la terre. Je ne sais pas pourquoi, mais une légère nausée s'empare de mon cerveau. «Can you tell me which way out? Please.»

Photo: Martine Doyon

Une randonnée en métro et une heure quarante-cinq minutes d'attente, c'est un peu long, mais ce n'est pas une raison pour s'affoler. J'ai eu le temps d'étudier l'architecture extérieure de cette fameuse chaudière à vapeur, au seuil de l'explosion, mélange des anciens «Pyramid Club» et «Club 57» que James veut me faire visiter, «expérimenter» serait plus juste. Ayant vécu à Londres, Berlin et New York, James suit l'évolution du rave depuis quelques années. Ce sera mon guide new-yorkais.

## CAN YOU FEEL IT?

La porte s'ouvre, cinquante personnes me propulsent en avant, me voici dans l'antichambre du réacteur rave. Je ne sais pas si c'est ma vue ou les projections rave néo-psychédéliques mais la clientèle semble plutôt colorée: veston contre-hermine, pull vair, pantalon truffé de gueules soyeuses probablement prélevées, comme l'exigeait la procédure médiévale, dans le gosier de jeunes loutres en chaleur (les new-yorkais sont puristes), des souliers azur et des cheveux sinople. Suis-je dans le bon royaume? Le néant de la nuit des temps? Évidemment, la musique est inaudible. Le corps est destinataire de puissantes ondes qui ne sont pas sans rappeler le traitement par électrochocs: toute la structure anatomique est soumise à de violentes convulsions, la pression est tellement forte qu'il faut boire à contre-temps de la musique. Partout autour de moi les jambes, les bras, les mains s'entrelacent lascivement sans aucun souci de propriété. Quant à moi, j'ai vaguement l'impression d'être coincé entre deux équipes de soccer; les sonorités expulsées du «mur du son» foudroient mon corps tout entier. Je songe à la mer, au bruit des vagues, au même moment quelqu'un vomit à mes pieds. Prémonition?

Ah! voilà enfin un coin paisible parmi cette jungle: la salle de bain. Le son, bien que frôlant les cent cinquante-cinq décibels, nous laisse un peu de répit. L'endroit est passablement élevé, c'est une pièce d'environ dix mètres de hauteur. Tout comme le Parthénon, elle est entièrement construite en marbre pentélique, vingt colonnes doriques supportent un entablement richement ornementé de bronze et d'or. «Well, I guess it's big enough for a wash room», ne peut retenir James.

Soudain, la lumière disparaît et une série de très hautes fréquences, qu'en d'autres lieux nous appellerions bruit, saturent l'espace. La musique reprend. Une femme partiellement vêtue de morceaux de cuir et de plastique apparaît. Elle grimpe dans une cage et se met à danser sur une plate-forme de grillage. Un homme portant comme seul vêtement un manteau en poils de chameau, tiens, c'est peut-être ça un «techno-shaman», la rejoint. La cage s'élève dans les airs. Doucement, ils commencent à s'échanger quelques baisers fugaces, caresses qui se transforment assez rapidement en coups de couteau. Il ne s'agit que d'éraflures mais le sang affleure, comme de petites perles. Le sang giclant ici et là, l'excitation de la foule grandit. On ne tarde pas à reproduire le même scénario un peu partout dans la salle en y introduisant des variantes personnelles comme fouetter les plaies ensanglantées, sodomiser un ou une partenaire improvisé. J'ai chaud! Bordel, où est James? Moi qui croyais que ce genre de pratique était disparu à la fin des années 1980. J'étais bon pour un cours de rattrapage. Profitant de cette excitation générale, je me dirige vers ce qui ressemble à l'entrée d'une capsule spatiale russe des années 1960, peut-être y trouverai-je une oasis de paix.

## ECSTASY

En entrant, la première chose que je peux voir est que je ne peux rien voir. Que de la fumée, de la glace sèche et une noirceur presque totale. Il s'agit apparemment d'une particularité «rave». Au fur et à mesure que mes yeux s'habituent à l'obscurité, je ne peux toujours rien voir, il y a autant de fumée. À l'occasion, l'air semble s'enflammer et un éclair de lumière vient illuminer l'espace pour nous replonger, aveugle, dans cet univers sans fond. À chaque éclair je me rends compte d'un problème plus grave: je ne peux pas respirer. J'ai fait du camping d'hiver où, plongé dans un trou de neige couvert, on faisait des feux pour se réchauffer, ce qui ne va pas sans faire tousser; je me rappelle également, alors âgé de huit ans, avoir allumé une fusée de sauvetage dans une grotte, mais là c'est comme si j'étais dans un incinérateur où l'on ferait brûler de vieux pneus assaisonnés de vapeurs d'amoniac et de crème de menthe, c'est trop. Je réalise, d'ailleurs, que je ne respire plus depuis déjà trop longtemps. Grâce à un autre éclair, j'aperçois un coin moins enfumé où l'on semble distribuer des verres. Si je continue à retenir mon souffle je devrais avoir assez d'oxygène en réserve pour faire un aller, mais sans plus.

Rendu au bout de ce tunnel de fumée, je remarque un visage familier. Est-ce le manque d'oxygène qui me frappe? Englouti sous un stratus de fumée, j'aperçois une tête qui soutient un rythme de «hard trans»; les cheveux sont d'une couleur indicible, verts par moments, mauves à d'autres, indigo... peut-être? C'est assez difficile à discerner, la lumière en change constamment la couleur. Grâce aux reflets de ce qui pourrait être un comptoir de métal je distingue une main, à peine plus large qu'un poignet dont les doigts, fins et élancés, s'agitent sur la paroi d'un verre rempli d'une substance vitaminée qui aide à soutenir la musique qui bat à 220 pulsations/minute. Son bras, magnifique, s'accroche à une robe cocktail acidulée qui m'étourdit. Est-ce son regard qui paralyse mes fonctions vitales ou ce cocktail «spiruline-caféine» que je m'apprête à boire? Je me demande si elle sait que Rilke a écrit que la beauté n'était rien d'autre que le début d'une terreur, à peine supportable? Peut-être! Comprenant certainement ma terreur, elle s'approche. On dirait qu'elle bouge les lèvres, je crois qu'il s'agit d'une question. Mais voilà, je suis tout aussi sourd que j'étais aveugle un peu plus tôt. J'ai beau crier de toutes mes forces, je demeure muet. Le terme éclater n'a rien de figuré ici, il fait référence aux différents organes et son action chasse les ondes de l'ennui.

Comme par miracle, «le regard» qui m'avait paralysé m'apporte un verre de jus vitaminé. Les mots que je n'avais pu déchiffrer étaient ceux de la serveuse qui m'a donné à boire un cocktail que je ne me rappelle plus avoir bu. Suis-je confus? Am I raving or what? D'ailleurs, où est rendu James? Il danse! Comment fait-il pour respirer? En le regardant, je constate qu'il n'y a qu'une façon pour survivre à cette pression et aux «smart drinks», il faut bouger, comme dans un film de Bruce Lee visionné en accéléré.

## FLOATING HEAVEN

Cinq heures plus tard, je cherche à savoir où je suis et pourquoi j'y suis. Je crois que j'aurais besoin de quelques secondes au micro-ondes pour stabiliser mon cortex. Ah oui, James, je l'oubliais celui-là. Je replongeai dans l'écran de fumée pour finalement trouver un escalier que je gravis tant bien que mal, mes poumons protestant contre ce changement d'atmosphère. Rendu au dernier étage je retrouve la même cage d'acier et les mêmes deux personnages que j'avais vus dans les toilettes grecques. Il s'agit d'un petit «lounge» qui a des allures de salle de théâtre. La musique est presque aussi intense qu'en bas mais le rythme est complètement différent, du «new-age-acid-chill-out» sur fond de chant autochtone, beaucoup plus planant même si la musique à l'étage inférieur fait vibrer le plancher comme le ferait une secousse sismique. Je retrouve enfin James, dans une forme resplendissante, qui m'explique rapidement à quoi sert cette mise en scène. J'ai déjà raté le premier acte et selon ce que James m'a raconté je ne supporterai peut-être pas le deuxième. Le rideau derrière la cage s'ouvre. Instantanément, les initiés reconnaissent ce qui pourrait ressembler à l'autel cybernétique d'une église électronique. Iconographie religieuse sur support vidéo, reliques kitsch holographiques, bougies, chapelets fluorescents, odeur de pneus brûlés se substituant à l'encens, tout est là pour une célébration. Sous une lumière spectrale, deux hommes amènent sur la cage un corps enrubanné de papier thermique. Minutieusement, comme si on épluchait le corps, on retire savamment les languettes de papier. Une fois nu, le corps de l'homme est prêt pour le sacrifice. Une large table d'opération s'illumine soudainement, faisant miroiter les différents instruments chirurgicaux dont un nombre impressionnant de seringues et de grandes aiguilles. L'hôtesse qui manipulait si bien les couteaux dans le royaume grec est maintenant vêtue d'une longue robe blanche. Dévoilant sa troublante assurance, elle lave le corps avec de l'alcool. Lentement, elle s'empare des grandes aiguilles qu'elle enfonce doucement dans le corps de l'homme qui, tout en restant stoïque, commence tranquillement à ressembler à saint Sébastien. Cette opération terminée, elle prend une plus petite aiguille et du fil noir. Toujours impassible, l'homme laisse l'aiguille se faufiler entre ses lèvres et le fil noir coudre son émotion. Le partenaire de la mariée, le «techno-shaman», celui qui portait un manteau en poils de chameau plus tôt, réapparaît sur scène en habit d'officiant qui laisse voir ses multiples cicatrices, certaines encore toutes fraîches. Il enfile des gants de chirurgien et, dans un long rituel, commence à prélever, à l'aide d'une longue seringue translucide, le sang de la victime que l'hôtesse a eu le temps de suspendre par la peau des épaules. Toujours suspendu, on lui fait boire son propre sang à la cuillère. Le deuxième acte n'est pas encore terminé mais je crois que je vais partir. J'ai chaud!

James, recherchant toujours plus d'action, est déjà retourné à la salle de bain. De retour dans le «Parthénon», James m'informe de sa déception. À son avis, l'expérience schyzophrénique contrôlée est censée motiver l'activité rave. Animés par un fond tribal ou chrétien, les gens se lancent dans un univers, un lieu secret où se déroule des rituels initiatiques, sauf qu'ici il n'y a pas de dieux. On se réunit pour célébrer l'individualisme, la schyzophrénie en collectivité! Mais ce qu'on a vu ce soir mélangeait trop les genres. Tiens, c'est peut-être pour ça que j'arrive difficilememt à distinguer le plafond du plancher. Je crois que je vais rentrer à pied.

## PURPLE MOONLIGHT

Central Park, New York, les sentiers étroits, sinueux, sombres et ombragés se laissent à peine deviner. «Phébé» est à nouveau de retour, comme tous les soirs. Par contre, elle n'a pas ici le luxe du *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, à défaut de contempler son visage d'argent dans le miroir des eaux ou «d'orner de perles liquides les larmes du gazon» elle doit se contenter du faible reflet que lui procure la bave d'un clochard à demi gelé qui vient de perdre une oreille sous la dent avide d'un chien errant affamé de chair. Un couple de vieux retourne dans le trou qu'ils ont creusé sous un pont, près des hôtels chic qui bordent le parc. Personne ne s'en soucie. La télévision les montrera morts gelés deux jours plus tard. Un marchand ambulant, sans chaussures, gueulant contre un interlocuteur invisible se fait évincer du trottoir du «West Park Hotel». Superbe hôtel néo-classique, c'est là que j'ai ma chambre! On s'adapte vite.

*Denis Martineau critique l'art, le cinéma, la culture... et rédige une thèse de doctorat.*

## Rave on

Visite dans un musée rave. Une femme dans la trentaine, portant un tailleur Chanel vert pomme, contemple avec le plus grand sérieux du monde la beauté d'un extincteur qu'elle croit faire partie de l'exposition. Elle porte sous son bras un magazine d'art bien connu: *Parachox*. Elle se tourne vers moi et m'adresse la parole en russe, langue que j'ai déjà probablement parlée dans une vie antérieure mais, pour le moment, je ne m'en rappelle plus. Elle a donc la bonté de m'excuser et adopte spontanément mon dialecte. «Vous voulez bousculer la morosité de notre art contemporain si je comprends bien», me dit-elle. Vous savez, lui dis-je, des galeries qui tentent d'apprendre à respirer sous l'eau, des artistes qui apprennent à lire avec des textes de Foucault, Blanchot et Barthes et un musée d'art contemporain qui s'interroge essentiellement sur les heures d'ouverture de sa cafétéria, ça ne donne pas seulement l'envie de réinventer l'art contemporain mais bien de coloniser une autre planète. «Hum, interrogez-vous sur "l'inutilisabilité" de l'art utile, et vice versa.» Sur ces mots, elle prend son téléphone cellulaire et s'envole!

Le téléphone! Je me réveille en sursaut. Quel rêve!

DENIS MARTINEAU

# CONRAD POIRIER PHOTOREPORTER

*Toutes ces photographies sont tirées du Fonds Conrad Poirier conservé aux Archives nationales du Québec (Centre d'archives de Montréal).*

MARTIN BRAULT

Une visite à l'iconothèque des Archives nationales du Québec est un étonnant voyage dans notre histoire. Une collection particulière consacrée à Montréal nous permet de découvrir l'œuvre de Conrad Poirier, pionnier du photo-journalisme québécois. Au début du XX[e] siècle, la photographie parvint à sa nature d'objet industriel techniquement accompli dont la tâche est d'enregistrer les nouveaux rapports de l'homme à son milieu.

CETTE FONCTION se révélera d'une intense richesse documentaire et esthétique. L'appareil photographique sera l'instrument de prédilection pour divulguer la condition de la ville en pleine effervescence. La photographie fragmente la réalité en instants particuliers qui contiennent l'essence de la vie métropolitaine.

La période de l'entre-deux guerres correspond à un essor fulgurant pour la presse qui contribue à développer le photo-journalisme. C'est là que s'inscrit l'activité professionnelle de Conrad Poirier. Les personnalités du monde politique et artistique, les cérémonies officielles, les festivités, les activités sportives ou tout simplement les moments les plus quotidiens de la vie de Montréal sont captés par le «Speed Graphic» (appareil photo utilisant une pellicule de 4 x 5 pouces) de Conrad Poirier. Son intense activité professionnelle qui débute en 1932 s'échelonnera sur plus de trente ans au cours desquels Poirier inscrira sans cesse le rythme de la ville sur film. Poirier, solitaire, travaille comme pigiste pour les plus grands quotidiens de l'époque: *The Gazette*, *The Standard*, *The Montrealer*, *La Patrie*, *Le Petit Journal*, *Photo-Journal* et nourrit d'images plus d'une trentaine de maisons de presse francophones et anglophones.

### Balade visuelle dans le Montréal des années 1940

Ce personnage qui nous a légué tant d'images de notre histoire récente semble être disparu sans laisser de traces de sa vie personnelle. Grand collectionneur de films, de disques et de revues, Poirier faisait figure d'original dans une société terne et uniforme. Son activité, sa passion pour l'image l'ont porté à construire une véritable petite salle de cinéma d'essai dans le sous-sol de sa maison où il projetait, pour un public d'amis et de curieux, des films expérimentaux qu'il avait lui-même tournés. D'un autre côté, il était

passionné des films de «music-hall», ce qui l'amenait régulièrement à traverser la frontière pour visionner les nouveautés américaines en 8 et 16 millimètres. Dans sa maison, on a récupéré près de 25 000 négatifs, aujourd'hui déposés aux Archives nationales du Québec à Montréal. Parce qu'il est témoin au quotidien des événements de la vie sociale, politique, économique et artistique de la ville, le photo journaliste a un rôle de premier plan dans la captation de la dynamique urbaine. Des années 1920 aux années 1950, la presse écrite et l'imprimé photographique ont connu un essor sans précédent contribuant à confirmer le pouvoir de l'image. Les nouvelles activités urbaines exprimées par la multiplication des lieux de divertissements populaires font l'objet de très beaux reportages de Poirier. Le parc Belmont, le stade de Lorimier, les soirées au chalet de la montagne de même que les plages de l'île Sainte-Hélène, sont les lieux d'évasion par excellence des années 1930-1940. L'île Sainte-Hélène, rendue accessible en 1928 par la construction du pont Jacques-Cartier, est l'endroit idéal pour les pique-niques des familles du quartier Centre-Sud de Montréal. La parade du Père Noël déplace des dizaines de milliers de Montréalais qui se massent au coin des rues Sainte-Catherine et Peel. Dans cette réponse collective aux événements populaires, la parade de la Saint-Jean *Baptiste atteint un paroxysme.*

L'apparition sur le marché de matériel photographique plus sensible et plus léger ainsi que des critères esthétiques renouvelés allaient encourager la prise de vue directe. En 1925, l'industrie allemande introduit le *Leica*, le plus petit appareil photo utilisant de la pellicule 35 mm. La manipulation très souple et polyvalente du compact contribue au développement de la photographie. Bien qu'en général les photo journalistes travaillent avec le format 4 x 5 , on a pu constater qu'ils sont sensibles à toutes les innovations esthétiques apportées au médium et qu'ils intègrent à leur production certains critères formels de composition initiés par le format réduit. Le corpus photographique de Poirier contient des dizaines de reproductions de pages couverture du magazine *LIFE* où les points de vue en plongée et contre-plongée, très innovateurs à l'époque, sont retranscrits dans sa propre imagerie de Montréal.

* * *

Près de 200 000 travailleurs se déplacent tous les jours dans la métropole. L'heure de pointe est donc un moment qui a souvent inspiré Poirier. Les processions de la Fête-Dieu sont l'expression de la ferveur religieuse que le Québec connaît en ces années d'instabilité sociale. L'Église catholique organise en 1939 des mariages collectifs; Poirier est là pour fixer les 105 mariages de la Jeunesse ouvrière catholique qui ont lieu au stade de Lorimier à l'aube du conflit mondial. Tout ce qui concerne la vie de la métropole est prétexte à la photographie: de la visite de la Reine aux «dog shows», du jour de la déclaration de la guerre aux défilés de mode. Tout y passe.

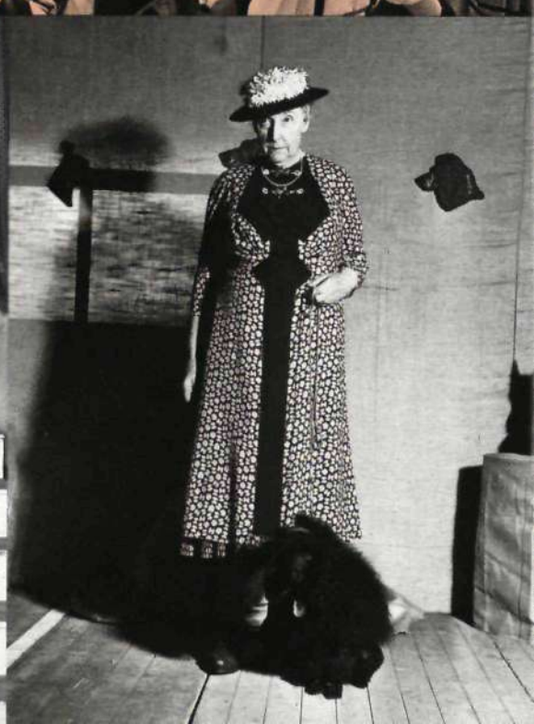
Au-delà du reporter pigiste et des milliers de photographies témoignant souvent d'un quotidien répétitif, il y a dans l'œuvre de Conrad Poirier le regard du chroniqueur sensible, l'inquiétude de l'artiste contemporain. ⇦

*Martin Brault, photographe, prépare actuellement un mémoire de maîtrise sur Conrad Poirier.*

*De gauche à droite et de haut en bas.*

**Page 42**
*Conrad Poirier 1939, P48-4306*
*L'enfant au bolais, vers 1935 P48-10459*
**Page 43**
*Swimming 1943, P48-9638*
*Swimming Class 1939, P48-4492*
*On The Rocks, 1934, P48-252*
*Nude, 1936, P48-939*
*On the Beach, P48-1181*
**Page 44**
*Children Memorial Hospital 1938, P48-2588*
*Rodeo 1946, P48-12768*
*Library Montreal General Hospital 1938, P48-2590*
*Belmont Park, P48-10486*
*Sadie Hawkins 1940, P48-5129*
*Invitation à une séance de cinéma 1935, P48-535*
**Page 45**
*Heure de pointe, vers 1940, P48-9128*
*Loew's Montreal 1936, P48-937*
*Dance 1944, P48-10364*
*Bleury, St. Catherine 1936, P48-1017*
*Market Scene 1936, P48-758*
**Page 46**
*Parade 1945, P48-12319*
*Restaurant chinois, vers 1940, P48-10459*
*École de musique Marazza 1940, P48-5396*
*Dog Show 1940, P48-4655*
*Beauty Contest 1948, P48-16502*
*Dog Show 1940, P48-4656*
**Page 47**
*Gymnase Samson 1938, P48-2993*
*M. Orlick's Gymnasts 1938, P48-3021*

4



# Show Majuscule

## *Deuxième chapitre*

### 1956-1961

CLAUDE HAEFFELY

*Résumé du premier chapitre (nº 41 de Vice Versa)*

CLAUDE HAEFFELY A RAPPELÉ LES CIRCONSTANCES DE SON ARRIVÉE AU QUÉBEC, IL Y A EXACTEMENT QUARANTE ANS. IL S'INTÈGRE AU NOYAU D'ARTISTES ET D'ÉCRIVAINS OÙ L'ON RETROUVE GASTON MIRON, ROLAND GIGUÈRE, LÉON BELLEFLEUR. IL PREND PART AUX PREMIÈRES ACTIVITÉS DU GROUPE ERTA. ET PUIS, IL RETOURNE EN FRANCE. LE VOICI EN DORDOGNE. LES AMITIÉS TISSÉES À MONTRÉAL NE SE DÉMENTENT PAS.

C'EST UN 14 JUILLET 1956 que «le Canadien» débarque au lieu dit «Bertrut», une ferme située dans les coteaux, à quarante kilomètres à l'est de Bordeaux, à quinze kilomètres de Sainte-Foy la Grande, une charmante petite ville bâtie au bord de la Dordogne.

Il n'y a pas d'eau dans la cuisine, pas de toilettes, mais seulement un évier taillé dans la pierre à l'entrée de la maison. Je fais ma cuisine dans une immense cheminée, sur un feu alimenté par des sarments de vigne ou quelques vieux tonneaux saturés de souffre. Le spectacle est permanent, les feux d'artifice très réussis et d'une violence qui fascine mon grand chien jaune qui restera, jusqu'à la fin, mon meilleur ami. Il s'appelle Xsyl.

Après un stage éclair, à Ondes, près de Toulouse, pour apprendre à conduire un tracteur, toutes mes terres sont semées d'orge. Je commence à me sentir «cultivateur». Avant l'automne, les toitures sont refaites, l'eau coule au robinet, une douche fonctionne, un w.c. est installé... bref, c'est le grand luxe.

En novembre 56, alors que l'automne prend, au loin, les couleurs sanglantes, je reçois, de Boston, une lettre qui va changer ma vie. Sans même hésiter, je réponds à cette lettre d'amour par un télégramme éloquent et sans détour qui semble troubler la jeune postière de Pellegrue.

Illustration: Léon Bellefleur

Le 17 janvier 1957, le maire de Massugas nous unit civilement, Mary et moi. Le poêle fonctionne mal. La fumée nous fait pleurer. Pour la circonstance, le maire a enfilé son écharpe tricolore et mis sur ses cheveux une formidable couche de brillantine. Un vrai mariage à la campagne. Deux jours plus tard, notre ami, le pasteur Dale Gorman, nous accueille au temple de l'Oratoire du Louvre. Un beau et chic mariage en ville, selon les vœux de madame mère, Mary Colt-Atkinson, venue toute seule de Boston pour marier sa fille à ce Français... cultivateur peut-être, mais poète sans aucun doute! Mais j'ai déjà bien autre chose à faire qu'à «écrire des vers sans en avoir l'air et de la poésie sans en avoir envie».

En mars, Mary attend un enfant. L'orge pousse et là-haut, ma plus grande pièce de terre va bientôt ressembler à un océan d'épis d'or animé par le vent. Je suis émerveillé, profondément heureux.

J'ai fait venir du Massif central un camion rempli de pieds de fraisiers. Nous commençons par en planter 25 000. Juste de quoi satisfaire tous les bons restaurants de Sainte-Foy la Grande et de Castillon la Bataille en passant par Saint-Émilion. Aucune chimie ne vient gâcher la qualité de mes fraises longues et juteuses. Je suis le seul fraisiculteur à offrir ce genre de fruit. C'est immédiatement un tel succès que mes clients, mes voisins, mes amis me rebaptisent Monsieur Fraise! Me voilà comblé puisque pendant les six ou sept semaines que dure la vente des fraises, chaque jour, entre treize et quatorze heures, je songe à tous ceux qui sont en train de se régaler grâce à moi, déclaré maintenant roi de la fraise par Roland Giguère, Léon Bellefleur et leurs femmes, Denise et Rita. Un magnifique diplôme reçu de Château Noir, l'année suivante, ne fait que confirmer ce titre bien mérité.

Sans doute pour maintenir ces liens pré-

cieux noués durant mes deux années passées à Montréal, je décide de fonder une feuille de poésie consacrée aux poètes francophones. *Le Périscope* paraîtra quatre fois l'an: au printemps, en été, en automne et l'hiver. Il sera d'un format pratique: une feuille pliée en quatre, se glissant aisément dans une enveloppe... une lettre, en somme, ni plus, ni moins, qui partira aux quatre coins du monde.

Le premier numéro paraît au printemps 1958 avec des poèmes de Roland Giguère, Gaston Miron, Fernand Ouellette, Olivier Marchand, Claude Haeffely, Roland Vogel, Jean-Guy Pilon.

À Montréal, c'est Miron qui rassemble les poèmes et me les envoie — c'est aussi Mathilde Marchand-Ganzini qui me trouve de nombreux abonnés.

Jean Cathelin, à Paris, Max Gillaux et Théodore Koenig, à Bruxelles, font également un excellent travail de prospection et d'abonnements. Enfin, après la Suisse, les États-Unis, la Martinique, j'ai trois abonnés à Tananarive (Madagascar)!

Durant le printemps 59, les Giguère reviennent avec les Bellefleur. Je demande à Léon Bellefleur d'illustrer le prochain numéro d'été du *Périscope*. Léon se taille une plume dans la tige d'un épi de blé, la trempe dans une bouteille d'encre de Chine et m'offre une série de petits dessins originaux qui seront reproduits tels quels. Avant de repartir, Roland Giguère me laisse une ardoise gravée «plus vert que nature» qui fera la couverture du sixième numéro.

Je vois dans ce numéro d'été 59 de subtiles correspondances entre l'écriture et l'image. «Le courant» passe et ces tendres affinités me semblent éclatantes, miroitantes, notamment dans la double page du centre. Au-dessus du poème de Micheline Sainte-Marie intitulé: «Éveil de l'œil au sein du paysage», le dessin de Léon Bellefleur qui couronne parfaitement ce très beau texte. Le passage au Bertrut du peintre et du poète a laissé, dans ce numéro du *Périscope*, des traces encore vivantes aujourd'hui.

Vers la fin de cet été, naissance, le 31 août, de notre fille Catherine.

Pourtant, l'hiver s'annonce difficile. Des pluies diluviennes transforment les chemins en rivières. Le courrier se fait rare. Le Périscope dépérit. Je manque de textes et Raoul Ubac, dont j'aime particulièrement les images, ne peut répondre immédiatement à mon appel.

J'avais déjà songé à publier un numéro spécial consacré à Gaston Miron dans lequel lettres et poèmes se seraient complétés pour nous offrir alors sa vraie ligne de vie. Mais ce «poète malgré lui» refusait catégoriquement toute nouvelle publication. Depuis longtemps, je savais Gaston en mauvaise santé et désirais qu'il vienne faire un long séjour au Bertrut.

DES VOIX
LE PERISCOPE
LA POÉSIE

Les événements se précipitent. Juste avant le départ de Mary et des enfants, Lucien Morin et sa femme Anne-Marie viennent passer quelques jours chez nous. Lucien me laisse les meilleures photos prises du Bertrut: la plantation, la maison, Mary, Olivier, moi-même et le chien Xsyl... Dans quelques semaines, il me faudra abandonner le grand rêve de ma vie et partir pour Boston. Ma femme ne rentrera pas et ces «vacances» se terminent par un divorce. Les enfants resteront aux États-Unis. Le père n'a même pas le droit de visite! Il me faudra désormais ramper pour voir, revoir, recevoir sous haute surveillance Olivier et Catherine dans ces îles au large de Cape Cod.

Entre les lois américaines et les lois françaises, aucun compromis possible. Je passe six mois à Boston pour tenter quelques démarches, ridicules d'ailleurs, face au beau-père bien décidé à me casser. Je n'ai pas les moyens financiers nécessaires pour entamer une vraie bataille et l'avocat qui a finalement pris ma cause en main me laisse tomber, acheté par l'autre!

Je rentre en France en mars 61, épuisé. La ferme est vendue. Xsyl est mort. Nous remontons, ma mère et moi, vers Paris et trouvons, derrière l'église Saint-Paul, entre la place des Vosges et l'Île Saint-Louis, au cœur du Marais, un petit appartement situé au 23, rue Charles V. Mais c'est là, dans ce calme apparent retrouvé dans cette maison du XVII[e] siècle, que je vais me poser la question de savoir si je reste à Paris, en France, ou si je retourne à Montréal pour vivre plus près de mes enfants.

Je suis obsédé par cette distance énorme qui me sépare de mes enfants. Je n'écoute personne, même pas mon ami Fiorini qui me voit directeur d'une galerie d'art à Marseille. Une ville qui m'attire... certes, mais qui ne fera pas changer ma décision de retourner bientôt à Montréal, pour ouvrir une galerie consacrée à la gravure. Fiorini, Bissière, Louttre et d'autres me font confiance, tous déjà certains que je transporte dans mes cartons une collection d'estampes digne d'une préface de Gaston Bachelard: *À la gloire de la main.*

J'embarque donc au Havre et j'arrive à Québec le 26 juin 1962. Le train me débarque à la gare Jean-Talon. Olivier et Mathilde Marchand m'attendent dans leur maison, rue Oxford, dans l'ouest de la ville. Dès le lendemain, je trouve, 3445, rue Peel, un rez-de-chaussée qui deviendra bientôt la «galerie Claude Haeffely». Une nouvelle existence commence.

*Claude Haeffely est écrivain, poète et éditeur.*

*Photo: Conrad Poirier, Square Victoria, P48:1020*

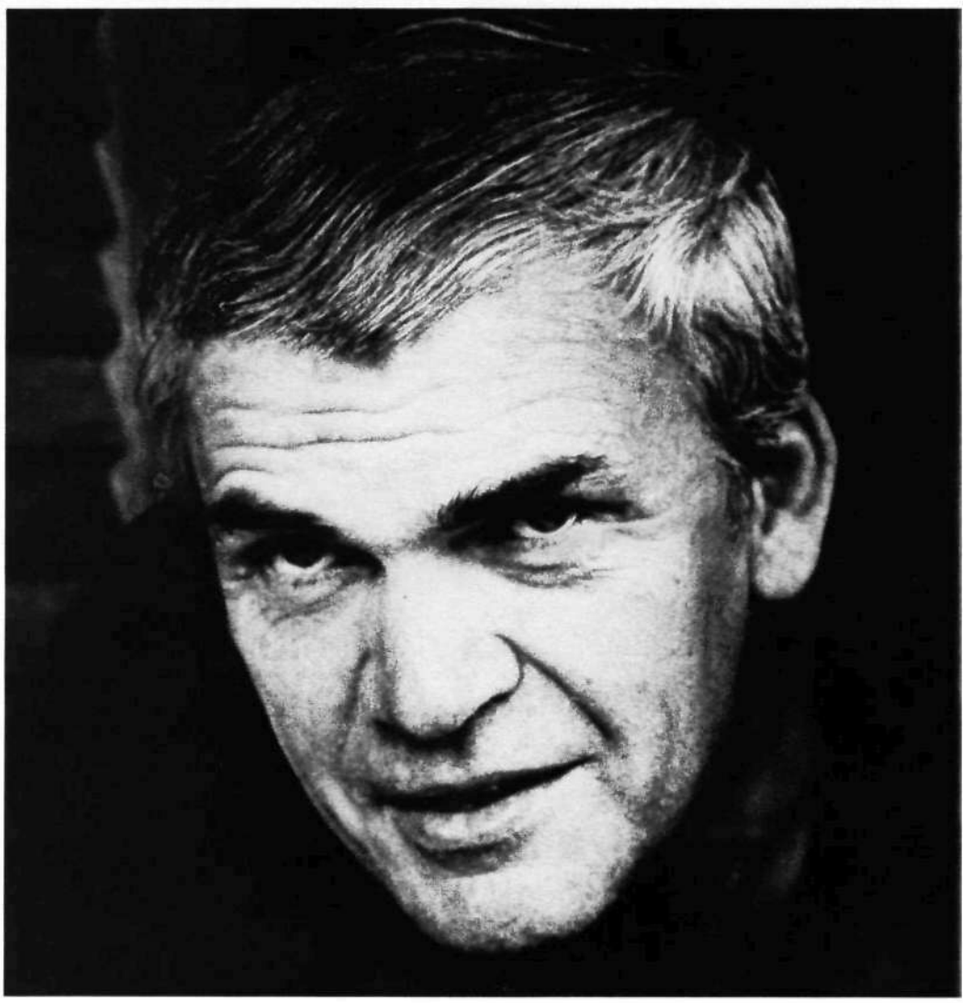
# Voyage dans le temps de l'Europe

## *Essai sur l'esthétique romanesque de Milan Kundera*

... chaque écrivain *crée* ses précurseurs
J.-L. BORGÈS

EVA LE GRAND

*Nous présentons à nos lecteurs trois courts extraits du livre* Voyage dans le temps de l'Europe: essai sur l'esthétique romanesque de Milan Kundera *de Eva Le Grand (à paraître chez XYZ Éditeurs en 1994).*



À CHACUNE DES RELECTURES de la magistrale partition romanesque en *sept* mouvements de Milan Kundera, l'image d'un voyage surgit à mon esprit avec de plus en plus d'insistance: voyage rempli d'échos de chemins oubliés de l'Europe, de traversées de divers temps et espaces du roman *européen* et de traces du rire sceptique qui en constitue la spécificité. Mais petit à petit, je commence à discerner beaucoup plus dans cette œuvre écoutée comme *texte unique*. De ses variations formelles et répétitions sémantiques, du *carrefour* de leur rencontre où mots, thèmes, récits, discours et réflexion se tendent le miroir déformant de la dérision, surgit l'écho — aussi ironique que nostalgique — de l'histoire de toute la culture européenne (romanesque, musicale, picturale, philosophique) exilée depuis lors de notre monde moderne. En surgit une évocation nostalgique de la beauté de toute cette culture, beauté de connaissance et de rire, cachée par le vacarme omniprésent du *kitsch* (visuel et acoustique), voilée par son *masque de beauté* factice dont se pare notre société mass-médiatique ou, pour le dire avec Kundera, imagologique.

Partir à la redécouverte de ce qui se cache *quelque part là-derrière...* se laisser séduire par l'invitation de ce voyage kundérien d'un *retour* vers une Europe oubliée m'offre aussi la possibilité d'un retour à *soi*, à ma propre culture. Possibilité d'une traversée anarchique des frontières de temps et d'espaces de mon propre exil, intérieur et extérieur, sans pour autant tomber dans le piège d'une nostalgie sentimentale. Le regard ironique du romancier m'en empêche implacablement. L'essai qui suit témoigne autant de mes propres réflexions et lectures que d'une fidélité au rire kundérien. Je ne prétends nullement cerner d'une façon exhaustive l'impressionnante *densité sémantique* de cette œuvre (qui le pourrait d'aillleurs?). Je me propose seulement d'explorer quelques-uns des multiples chemins qui la traversent et dont le choix me reste personnel. Après tout n'est-il pas vrai que le véritable auteur d'un récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi et parfois d'avantage celui qui l'écoute[1]?

Comme envoûtée par la *fatalité de la répétition* qui marque l'esthétique de la *variation* kundérienne dans ses aspects formels et sémantiques, ma lecture ne peut que reprendre constamment les mêmes thèmes, cruciaux à mon sens, qui s'en dégagent: *répétition*, *temps*, *amour*, *kitsch* et *rire* y seront privilégiés et examinés sous leurs multiples facettes. Je me laisse guider par la répétition de ces quelques thèmes qui m'amènent à explorer l'espace de leur propre ambiguïté: espace d'une *frontière* où se côtoient le sens et le non-sens, le rationel et l'irrationel, la pensée et le rêve, l'intention épique avec la tentation lyrique. À l'instar de Thomas Mann et de sa «Traversée avec Don Quichotte»[2], je retourne inévitablement vers ce même héritage dont les deux romanciers se réclament, en quête de la répétition comme évocation de «l'être oublié», comme présence des possibilités perdues ou inexplorées de l'Europe, du roman et de l'existence. Et je m'attarde dans l'espace ambiguide leur frontière chaque fois que le *rire* du roman *européen*, dévoilé par la répétition kundérienne, en révèle *simultanément* sa part de mémoire et d'oubli, d'ironie et de nostalgie. De plus, dans mes traversées de cet espace-temps paradoxal et oxymorique *par excellence*, je multiplie des rencontres avec un Don Juan moderne aux prises avec ses propres contradictions.

### Possibilité Don Juan

Quelles sont les possibilités de l'homme pris dans le piège de cette double répétition et de la

séduction qu'elle exerce sur lui? Le génie de Kundera, c'est d'avoir su faire coïncider l'aventure *épique* de son écriture avec l'interrogation de l'essence même de nos vies, le thème de l'amour et de l'érotisme, dans la mesure où c'est justement dans ce clivage que le problème même de la répétition devient primordial. C'est en effet à travers le sentiment amoureux et ses multiples formes que notre existence apparaît dans toute son ambiguïté, avec ce que nos vies ont à la fois de tragique et d'infiniment risible. Mais ce qui me paraît crucial dans ces romans qui sont autant de récits d'amours dévastées, c'est d'avoir su mettre en relief la figure moderne de la répétition et du désir *par excellence* : celle du Don Juan pris lui aussi dans le piège des *paradoxes terminaux*. Figure d'un Don Juan qui court en vain après sa grandeur tragique passée et qui n'a guère plus de choix qu'entre la risible carrière d'un «collectionneur de curiosités» et la nostalgie de l'idyllique Tristan.

Or à travers ses nombreux Don Juan, par-delà les quêtes érotiques d'un Martin ou Havel, de Tomas, Sabina ou Rubens, c'est le portrait de toute notre culture moderne déchirée entre rationalité et sentimentalité que la variation kundérienne esquisse. *L'homo sentimentalis*, objet principal de l'interrogation de toute la culture européenne dans *L'immortalité*, voilà ce que laisse entrevoir Kundera, en double exposition, par-delà chacune de ses figures donjuanesques. À la fiction lyrique d'un éternel retour, son Don Juan moderne opposera en vain ses répétitions épiques. Pris dans le temps des *paradoxes terminaux*, toute dimension tragique lui échappe et son parcours lui-même se transforme en autant de gestes grotesques de la vaste comédie d'une double répétition. Empêtré, sans trop le savoir, entre son désir de l'illusion et ses illusions du désir, entre le désir d'une nouvelle prise et une nostalgique réminiscence d'une extase rivée à l'éternité du temps, il ne peut guère devenir qu'un *collectionneur*... de ses propres souvenirs. Sa poursuite de connaissances devient elle-même futile car il sait désormais qu'il suffit d'une seule répétition pour comprendre la nullité du temps et son imposture. Or à travers cette riche gamme de répétitions où tous les niveaux de composition et de structure se rejoignent dans une commune interrogation *donjuanesque* du temps, Kundera réussit une fascinante synthèse romanesque dans laquelle les fonctions esthétique, érotique, éthique, ludique et cognitive se rejoignent comme dans un même *fleuve sémantique*. Si on pense à Rubens, le dernier des Don Juan kundériens, dont le désir ne peut plus surgir que d'un regard nostalgique vers le passé révolu, on pourrait sans doute appeler ce fleuve Léthé...

*Kundera esquisse non seulement les multiples virtualités et limites de nos vies mais aussi celles de l'Histoire de l'Europe.*

### L'éternel retour ou du bonheur d'un chien

Dans un tel parcours, le mythe avec son temps circulaire, celui de l'éternel retour tel qu'imaginé par Nietzche, devient logiquement objet de prédilection de la répétition variationnelle. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, une méditation ludique sur le temps mythique croise sans cesse la trajectoire du temps humain qui, lui, ne se répète pas, nous menant en ligne droite de la naissance à la mort. Or c'est dans cet espace de croisement, sur cette frontière entre le temps circulaire et le temps linéaire que Kundera dirige son regard le plus sceptique. Avec une lucidité impitoyable, il y dévoile cet abîme dressé entre nos illusions et la réalité, entre notre désir de l'*idylle* et l'impossibilité *anthropologique* de sa réalisation concrète, entre la séduction de la *beauté kitsch* et l'insoutenable ironie d'une *beauté de la connaissance*.

S'il est vrai que tous les grands romans européens sont des histoires d'amour, pour ne pas dire des histoires sur nos illusions de l'amour, en commençant par celles du *Don Quichotte* de Cervantès, dans ceux de Kundera, le sentiment amoureux devient le principal révélateur de toute notre culture imagologique basée sur le *sentiment* érigé en valeur suprême. À travers la double exposition de ce thème, entre l'amour de Tristan et l'érotisme donjuanesque, Kundera esquisse non seulement les multiples virtualités et limites de nos vies mais aussi celles de l'Histoire de l'Europe. Une des forces de son art réside précisément dans cette saisie de la culture européenne comme situation *existentielle* basée sur le sentiment et tient dans sa capacité d'en révéler, à travers la lunette de l'*intime*, ses diverses possibilités.

Dans le *Sourire de Karénine*, chapitre final de *L'insoutenable légèreté de l'être*, la méditation nostalgique sur l'impossibilité pour l'homme d'accéder à l'idylle et au Bonheur en tant que désir de répétition, en tant qu'appel de l'éternel retour mythique, dénote en même temps l'ironie la plus corrosive de ce grand roman d'amour: le Bonheur de la répétition et le sourire de l'idylle n'y sont accessibles... qu'à un chien. Dans cette fiction de l'éternel retour en tant que temps du Bonheur et de l'idylle, Kundera désigne à nouveau que toute illusion lyrique, tout masque imposteur du kitsch, cache en fait le tragique même de notre existence: notre finitude et notre mort. *Einmal is keinmal*... une fois ne compte pas, une fois c'est jamais... et l'existence humaine, aussi bien que l'Histoire, poursuivent à jamais leur chute en ligne droite, en dehors du *cercle* du Bonheur où le temps n'est qu'extase éternelle. Mais tout au long de sa chute, l'homme ne s'aperçoit qu'à de rares moments qu'il ne s'agit que d'*illusion* et continue à tomber, rempli d'une insoutenable nostalgie somnambulique sur le paradis perdu d'avant sa chute... et rêve d'être un chien.

### Un monde sans visages

Le dernier jour de sa vie, voyageant seule en Suisse, Agnès connaît un instant de répit, une «pause» remplie de bonheur et de nostalgie où elle découvre la beauté oubliée du monde des *chemins*. Elle est d'abord surprise de trouver cette beauté chez Rimbaud: derrière l'*image* de son impératif «d'être absolument moderne», elle découvre soudainement un poète de la nature et des chemins, bien différent de celui qu'elle lisait jadis avec Paul, son mari (bien différent aussi de celui que lisait Jaromil de *La vie est ailleurs*...): *par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers, picoté par les blés, fouler l'herbe menue... Je ne parlerai pas, je ne penserai rien... et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien, par la Nature, — heureux comme avec une femme...*

Les Alpes, ce monde des chemins où Agnès fait halte peu après cette lecture, lui apparaissent soudainement, comme ce fut le cas pour la poésie de Rimbaud, en *double exposition*: sous deux éclairages entièrement différents, comme deux mondes différents, deux beautés différentes... C'est alors qu'elle décide, avant de repartir, de faire une dernière promenade, sans se douter alors qu'il s'agit aussi de la dernière de sa vie. La tête encore pleine d'échos des poèmes de Rimbaud, Agnès redécouvre subitement la *beauté des chemins* (celle des découvertes, hasards et coïncidences): beauté trahie du monde de Rimbaud, mais aussi du monde de son père et, par-delà, du poème de Gœthe dont elle n'a cessé d'avoir la nostalgie depuis son enfance. C'est vers cette *beauté perdue* qu'elle retourne maintenant... Étendue dans l'herbe près d'un ruisseau, se laissant traverser par l'être élémentaire de la nature, à l'écoute du «monde sans visages» dont elle rêve secrètement, Agnès *oublie son moi*, découvrant ainsi la bienheureuse quiétude de celui qui accepte l'innacceptable «voix du temps qui court», de celui qui accepte sa propre *mortalité*. Arrivée à la fin de sa vie, Agnès sait (comme le savent Kundera et son Rubens) que tout sera englouti par les eaux de Léthé, fleuve de l'oubli et de la mort.

### Nostalgie

De ce magnifique *roman du temps de l'Europe*, je garde la nostalgie d'Agnès: femme-chemin, femme-épisode, femme-sourire, partie sans regret au pays sans visages... sans un geste d'adieu dont pourtant elle est née car, depuis longtemps, elle a su claquer la porte devant toutes les illusions, et celles de l'amour et celles du temps. Je n'ai qu'un regret: qu'elle n'ait pas pu mourir dans ce monde de chemins, près de son ruisseau perdu dans les montagnes, qu'elle ait trouvé *paradoxalement* une mort sur l'autoroute, au moment même où elle s'apprêtait à la fuir.

Agnès m'obsède comme elle obsède jusqu'au bout l'imaginaire *érotique* de Rubens, comme elle obsède jusqu'à la dernière page l'imaginaire *romanesque* de Kundera. Et soudainement je comprends que pour Rubens (et pour Kundera), cette femme-épisode éclaire la signification de tout ce roman, mélange de passion et de fiction. Elle me fait comprendre que leur parcours *donjuanesque* commun, érotique pour Rubens et romanesque pour Kundera, ne pourra désormais suivre qu'un regard vers le passé, qu'il n'y aura plus de «nouvel ordre» et que la «pause» se prolongera, remplie de nostalgiques souvenirs pour le monde d'Agnès: «*En pleine lumière les yeux fermés. Le cadran de la vie*»...

*Eva Le Grand est professeure au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.*

*Notes*

1. *Gérard Genette*, Figures III, *Paris, Seuil, 1972, p. 267.*
2. *Thomas Mann*, Traversée avec Don Quichotte, *Bruxelles, Éditions Complexe, 1986.*

# *De vive voix*

*La maison d'éditions Liber vient de lancer* De vive voix, *une toute nouvelle collection d'entretiens qui débute avec Mario Bunge, Jean-Pierre Ronfard et Jean-Paul Riopelle. Dans le prochain Vice Versa, Denis Martineau rencontrera l'éditeur et lui demandera de nous en parler... de vive voix.*

Laurent-Michel Vacher. *Entretiens avec Mario Bunge. Une philosophie pour l'âge de la science.* 142 p., 18$.

Robert Lévesque. *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard,* suivis de *La leçon de musique 1644.* 178 p., 20$.

Gilbert Erouart. *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle,* suivis de *Fernand Seguin rencontre Jean-Paul Riopelle.* 124 p., 17$.

**D**ans l'ambitieuse et louable visée de constituer à long terme une encyclopédie des idées contemporaines au Québec, présentées par ceux-là mêmes qui les ont façonnées, les Éditions Liber viennent de lancer la collection «de vive voix», qui réunira des entretiens avec des figures marquantes de domaines variés. La philosophie ouvre le bal avec une première parution consacrée à une sommité mondiale passée jusqu'ici inaperçue dans la vie intellectuelle franco-québécoise (le cas n'est hélas pas isolé): Mario Bunge de l'Université McGill, illustre représentant né en Argentine d'une tradition de rationalisme scientifique qui perdure dans le monde anglo-saxon et pour laquelle on sait le penchant de Vacher. C'est le chroniqueur de théâtre du *Devoir* qui a recueilli les captivantes confidences de Jean-Pierre Ronfard, qui révèlent notamment deux expériences décisives pour sa dramaturgie, soit la découverte de la culture orale africaine et l'explosion théâtrale spontanée que fut Mai 68. Enfin, Jean-Paul Riopelle raconte son art, sa vie et ses rencontres avec un nombre impressionnant de grands noms de la culture au XX$^{e}$ siècle (Breton, Beckett, Giacometti, Picabia...); ces entretiens sont suivis d'un des rares qu'il ait accordé auparavant, il y a 25 ans à Fernand Seguin pour *Le sel de la semaine.* Autres titres en préparation: Francis Dhomont (musique), Louis Rousseau (religion), Gilles Carle (cinéma), Jean Paré (médias). À suivre avec attention. ⇔

*Christian Roy*

# Two letters to my best friends

(festivals en cartes postales)

Photo: Alex Film, Berlin

IOANA GEORGESCU

***À tous ceux qui sont nés, qui (sur)vivent ou qui créent encore dans la démence de l'autre Europe. Aussi à D.M.***

Dear Vladimir Illych,

In school they told us that your hair and famous beard were still growing under the glass that preserved your eternal youth. As a child, I didn't like you very much; you were everywhere, from billboards to walls that had ears. Your image was engraved on peoples brains. Today, with a typical "post-perestroïka" detachment, you are pinned on the pocket of my jacket, almost in my heart!

I met your ghost again this summer in Makavejev's *Gorilla Bathes at Noon.* You were that enigmatic creature knitting socks, a mix between an underground queen and a Lenin from Madame Tussaud's Wax Museum. The exaggerated artificiality of the beard glued on a kitschy figure and the gender crossing set you in the post-modern mood of the 90s.

You also had a double: a monumental statue, the last Mecca to the poor Russian Officer lost in the ruins of an amputated Berlin. What have they done to the wall and your head? They slit them in a very systematic way, like a chicken's neck or like an Abu Simbel Colossus. The Russian, son of the most famous anonymous soldier (he put the red flag on the Reichstag) was the last defendant of your emblem. He couldn't stop this wave of great historical changes... In front of TV cameras, he first washed the pigeon's shit and graffiti from your face. In vain. The bet with History was temporarily won by the enemies. For a moment, I felt sorry for you and for him because you both lost something. The Russian lost part of his life and you lost your head!

Sincerely yours, Zara Zadar

N.B. *Gorilla Bathes at Noon* est le dernier film (sous drapeau allemand) de Dusan Makavejev. L'histoire anonyme fait son entrée ici via le cinéma dans la Grande Histoire. Un officier russe perd son boulot après la chute du Mur de Berlin. Également déserté par son armée (!) il erre en quête d'une nouvelle identité. Traversant un espace où s'enchevêtrent habilement les images d'archive, le documentaire et la fiction, il explore les ruines et les cicatrices de cette ville mythique. La rencontre avec une panoplie de personnages marginaux l'amène vers le dénouement de ce voyage initiatique. Montenegro devenu blond et russe est aussi le narrateur dans un anglais cassé qui finit par être agaçant. Prêt enfin à changer de peau, il cherche à vendre l'uniforme qui équivaut à sa vie. Mais pas avant avoir défendu et rencontré Lénine.

*(Festival des Films du Monde, 26 août-6 septembre 1993)*

*Shop 1993, by Istvan Kantor*

**À Jericho Kantor qui aura 10 ans en l'an 2000.**

Dear Jericho,

You ARE a star now. It took less than the 15 minutes predicted by Andy Warhol for this purpose. You didn't have to do much. While you are asleep things are happening for you, beside you, behind you, in front of you. Your eyes closed, you don't see anything, but probably everything. In the outer space of your dreams, far away, you belong to another dimension. You seem to experience the philosophical ecstasy that your father once searched in *Preludia Videa.* You take us there for a while, even if we are also busy trying to read the text of Fuckface's journal on the screen. We learn a few facts that you will discover only later. The enigmatic artist/family man and his wife Indy are having the best sex during your naps. We can also read about the reception of Fuckface's provoking work, a 24 hours videotape of John's sleep. There is no agreement, but contradictions: some say it is bullshit, others declare it a masterpiece. And when this tape gets mixed up with Andy Warhol's *Sleep* things get more complicated.

So, without knowing, you witness the parallel birth of an art work and the making of a star. You are the "involuntary volunteer" and the vehicle of certain statements on the "contemporary art" world. But this is automatically your past. In the future, wake up and dream, as the slogan says.

Love, Ghera.

Jericho est John dans *Sleep,* un vidéo minimaliste de Amen. Sur un fond sonore répétitif, l'enfant dort dans un environnement simple mais hypermédiatisé. Un texte aux accents humoristiques et ironiques défile à l'écran, dévoilant des événements hors-cadre du quotidien, encré dans la mythologie post-Warholienne, d'une famille d'anti-artistes. ⇔

*(En primeur mondiale au Festival du Nouveau Cinéma et de la Vidéo du 21 au 31 octobre 1993).*

*Iona Georgescu détient du doctorat en littérature comparée. Elle vit à Montréal, où elle écrit, enseigne et peint.*

Rouge *était présenté au théâtre de la Veillée à l'automne dernier.*

NOUS SOMMES TOUS des étrangers dans l'espace d'une vie, dans le corps d'une ville. Notre présence est accidentelle et cette volonté de vivre lucidement les événements n'est qu'un subterfuge destiné à nous éloigner du caractère profondément tragique de l'existence. *Rouge* propose un périple dans les structures viscérales de l'être. Ce n'est plus ce corps sur lequel on cherche une lecture complaisante, c'est la vision inquiétante de la chaire perçue du dedans. *Rouge* est une anatomie du désir, de ce lieu de violence où s'articule l'intention.

Carole Nadeau, jeune dramaturge œuvrant à Montréal depuis trois ans, nous a donné à voir la première création d'une nouvelle compagnie, le Pont Bridge, dont la démarche artistique en est une d'exploitation. Ayant terminé son conservatoire à Québec, elle a travaillé avec la troupe Arbo Ciber où elle a vécu l'expérience d'une approche théâtrale en marge de la tradition. Son travail d'alors s'axait beaucoup sur les technologies médiatiques, tel le vidéo, et l'intégration de ces éléments dans le langage du spectacle.

«Ça a été une tout autre école que le conservatoire», admet-elle, «finalement mon cœur était beaucoup plus là que dans les spectacles traditionnels que je faisais avec les troupes professionnelles».

Cette expérience des limites du langage théâtral a poussé Carole Nadeau vers une réflexion sur le théâtre qui est à l'origine de sa démarche créatrice actuelle. Le besoin de travailler sur le comédien, sur sa présence corporelle en tant que canal d'énergie, s'imposait de plus en plus. Sans toutefois se désintéresser du travail d'Arbo Ciber pour lequel elle voue un profond respect, elle décide de se lancer elle-même dans l'aventure créatrice. Avec la collaboration d'un musicien, Bernard Bonnier, elle monte un spectacle audacieux: *Chaos k.o. chaos*, qui montre le parcours troublant d'une femme sur un glacier en Antarctique.

«Dans *Chaos k.o chaos*, j'avais envie d'explorer le langage musical... On a divisé l'Antarctique en douze régions, et Bernard a reproduit en sonorité, par l'expérience de nos lectures, chacune de ces régions et, moi, j'ai improvisé des sons, des émotions, des mots pour chaque région qu'il me donnait musicalement... Ça a été un long travail d'exploration où le processus d'écriture était relié à mon travail avec Bernard.»

Après *Chaos k.o chaos*, Carole Nadeau plonge dans une nouvelle aventure, celle de *Rouge*. Mais *Rouge* est aussi la première création de sa troupe à elle, le Pont Birdge, qu'elle dirige de concert avec René-Edgard Gilbert et Yvon Gilbert. La démarche du Pont Bridge fait justice aux convictions profondes de Carole Nadeau en ce qui concerne le travail de création. Il s'agit de permettre, dira-t-elle, des liens avec des disciples qui sont, au départ, totalement étrangères aux arts de la scène. Dans *Chaos k.o chaos*, il y avait d'abord une approche géographique du territoire antarctique qui a nécessité de la recherche dans un domaine étranger à celui des arts. On retrouve dans *Rouge* un emprunt à la psychologie moderne (le FACS*), qui est merveilleusement intégré dans la structure du spectacle et qui ajoute au jeu l'étrangeté d'une intrusion du réeel qu'on penserait normalement incompatible avec le contexte dramatique.

*Rouge* est issu d'une réflexion sur les relations amoureuses:

«J'ai interviewé une vingtaine de personnes sur les relations amoureuses et je suis partie de ce matériel pour sortir six personnages qui m'intéressaient. Et, en partant de ces personnages, j'ai rédigé un synopsis de vingt scènes...»

Ce synopsis a été ensuite présenté aux comédiens qui ont improvisé sur le matériel dans le but de l'éprouver. C'est après ce travail que Carole Nadeau a pu passer à la création de *Rouge* où elle a su intégrer le désarroi contemporain, le mal d'être et celui d'aimer, dans la forme d'une tragédie. Car *Rouge* est avant tout une tragédie que les dieux ont abandonnée, où évoluent des personnages que le destin emporte malgré les amarres de la raison.

Il y a, dans *Rouge*, l'obsédante image du cercle, la figure d'un retour perpétuel sur soi, un rituel hypnotique qui nous conduit vers une transe finale et libératrice, comme un mantra. Un écran suspendu, immobile comme dans une salle de conférence, est emporté dans ce tourbillon tout autour de l'aire de jeu, il se déplace comme un astre, recevant en alternance les images de la ville, d'un visage énigmatique, les toiles de l'artiste anglais Francis Bacon qui représentent si bien ce cri silencieux qui traverse, comme un ultime rayon de lumière, l'être des personnages. Et, comme la tradition des grandes tragédies l'exige, il y a l'intervention d'un chœur, celui des décapités. Mais comment concevoir une tragédie sans ce rapport vertical avec les dieux? sans qu'il y ait ce déchirement entre l'appel des dieux et la nature humaine? cette lutte entre l'ombre et la lumière?

«C'est précisément ça, la tragédie aujourd'hui, cette absence de lumière. Il y a des gens en quête de quelque chose mais qui n'ont plus de modèles... Nous vivons une époque difficile, sans spiritualité, où c'est la morbidité qui semble devenir le passage à la lumière.»

Si certaines œuvres théâtrales souffrent de la scission entre l'œuvre écrite et la mise en scène, ce n'est certes pas le cas de *Rouge*. La démarche de Carole Nadeau et de la troupe Pont Bridge s'effectue en dehors de cette division. Le travail d'écriture est intimement lié à l'expérience de la scène. Le Pont Bridge s'annonce comme un lieu de rencontre privilégié pour l'exploration théâtrale. On y sent cette audace nécessaire à l'émergence d'un bon spectacle et aussi, souhaitons-le, d'une grande troupe.

* *Facing Action Casting System*

***Frédéric Bernier***

*Photo: Louis Lafontaine*

*Misantropias, de Héctor Mendoza, teatro de la Capilla, Mexico, mise en scène de Flora Dantus*

Photo: Fabrizio Leon

# Intelligences du théâtre à la fin du siècle

WLADIMIR KRYSINSKI

*Le fabricant d'image convaincu se trompe quand il croit qu'il peut anticiper des changements en mentant sur des choses factuelles que tout le monde souhaite de toute façon éliminer.*

Hannah Arendt, *La crise de la culture*

LA FIN DU SIÈCLE qui nous entraîne vers la chute inexorable dans le temps — Anno Domini 2000 — donne du théâtre une vision quelque peu contradictoire. Le théâtre de notre moment historique échappe à un dénominateur commun et pourtant il ne peut que se répéter, répéter les modèles que le XIX[e] siècle nous a légués. Entendons-nous bien, c'est du XIX[e] siècle tardif qu'il s'agit. Avec la prédominance des Scandinaves, Ibsen et Strindberg.

La dernière réussite du Groupe de la Veillée, *Créanciers* de Strindberg, dans une mise en scène de Teo Spychalski, démontre que les thèmes des Scandinaves sont toujours actuels. Le filtre psychanalytique qu'on perçoit dans le travail de Spychalski renvoie à l'humain cerné par l'histoire d'Œdipe. Dans un autre registre, mais qui touche à un domaine limitrophe, Bernard Shaw observe à propos de *La quintessence de l'ibsénisme* que le dialogue chez Ibsen tend à se transformer en débat. Ne définit-il pas ainsi tout un courant théâtral au XX[e] siècle qui englobe Pirandello, Valle-Inclan, O'Neill, Brecht, Sartre, Genet, Max Frisch, Peter Weiss, Thomas Bernhard, Harold Pinter et Michel Tremblay? Ce dialogue-débat va dégénérer en absurde chez Ionesco qui montrera le non-sens de la répétition et la présence envahissante du *small talk* ou de la sous-conversation. À Montréal, *Le Théâtre Ubu,* par ses mémorables spectacles de *Merz Opera* et d'*Oulipo Show,* nous a démontré la puissance scénique, toujours actuelle, du non-sens qui pointe vers le «sens» ambiant du social, de ce bavardage que le dramaturge braque intelligemment sur les stéréotypes de la conversation et de l'opinion d'un sujet moyen à propos de l'*autre,* incontournable. Dans le théâtre de Peter Handke, et surtout dans *Gaspar,* le débat se convertira en apprentissage technocratique du langage humain. Le social y devient fonctionnel en tant que force d'un pouvoir qui passe par le langage. Chez Beckett le débat se transforme en discours ultime, en «actes sans paroles», en «dramaticules», en hybrides dramaturgiques. Qui parle dans le théâtre de Beckett? Des homoncules, des robots métaphysiques ou des humains au dernier stade de leur humanité ontologiquement déchue par le silence de Dieu, par l'aliénation technologique et par le lavage de cerveau que font subir à l'humanité le «politique» ou le «télévisuel». C'est sans doute aussi le «fatigué» (voir l'essai de G. Deleuze sur Beckett), l'ex-secrétaire de Joyce, Beckett lui-même, qui profère ces dits étranges, ce théâtre de ruines. Mais c'est aussi l'époque qui a condamné le dramaturge à ce langage. L'époque technocratique et politico-centriste. L'époque des crimes collectifs et des hécatombes sans pareil. L'époque de l'*apocalypse now.*

Cette même époque a cherché par tous les moyens un langage théâtral pur. L'a-t-elle trouvé? On peut se le demander. En tout état de cause, le XX[e] siècle finissant n'a pas à rougir. N'en déplaise aux experts de tout crin, y compris aux spécialistes de la fin de l'histoire, le théâtre du XX[e] siècle aura donné des formes et des langages, des théâtralités et des signes d'une grande pertinence. Ce n'est donc pas dans la confusion des signes, mais bien dans la richesse des symbolismes et des représentations que le théâtre traversera la frontière qui sépare le deuxième du troisième millénaire.

Saisir les polarités de l'image ambiguë donnée par le théâtre à la fin du XX[e] siècle, c'est reconnaître que le théâtre a beau participer au jeu du simulacre, tout comme les médias, il n'en demeure pas moins inventif et provocateur. Il serait vain de chercher le dernier mot du théâtre au XX[e] siècle. Celui-ci possède des voix multiples. Il agit selon plusieurs régimes d'intelligence, l'intelligence du monde, de la scène et du corps humain. Le théâtre n'est pas au service de la vérité. Là où il est le plus significatif, c'est quand il peut ironiser sur n'importe quelle *bocca della verità.* Tel est le théâtre de Heiner Müller qui déconstruit le théâtre ancien, non sans l'utiliser pour dire le pathos tragique et

politique de l'histoire. Le théâtre de Heiner Müller coupe le cou à la rhétorique et inspire prodigieusement tous ces metteurs en scène qui, comme Gilles Maheu, inventent par-dessus le texte de Müller leurs propres langages.

Le grand événement du Festival de théâtre à Santiago du Chili en avril dernier aura été la démonstration de la méthode de Tadashi Suzuki. Fondateur de la compagnie et du festival de Toga, Suzuki est un philosophe et un praticien du théâtre. Philosophe parce que praticien. Praticien puisque philosophe. Il travaille sur les modèles grecs et shakespeariens, des modèles atemporels qu'il réécrit et fait rejouer. Euripide, Sophocle, Eschyle ou encore Shakespeare, c'est la conscience des mêmes données: la décomposition de la famille, la puissance maléfique de la guerre et de la violence, le chaos spirituel, la chute et l'aliénation du corps dans un cadre social adverse. Pour Suzuki, le philosophe, le «drame fondamental de notre époque est l'angoisse face au désastre futur». Mais Suzuki insiste encore sur la nécessité de libérer le corps de ses emprises négatives, religieuses et socio-culturelles: «À mon avis, une société de culture (*a "cultured" society*) est une société dans laquelle les aptitudes perceptives du corps humain sont pleinement utilisées; ce sont elles qui fournissent les moyens fondamentaux de la communication. Un pays civilisé n'est pas toujours une société de culture.» Par son attachement au corps humain comme symbole et instrument de la libération de l'homme, Suzuki prouve une fois de plus à quel point le théâtre du XX$^{e}$ siècle a misé sur le corps.

Songeons, pour prendre un autre exemple, combien le *théâtre de la cruauté* d'Artaud fait du corps le condensateur des énergies cosmiques, symboliques, libidinales et communautaires. On pourrait encore citer Grotowski et son *théâtre pauvre*, autre grande aventure du corps qui passe par l'autoconnaissance du protagoniste humain. Et le théâtre d'Eugenio Barba où le *corps décidé* (*corpo deciso*) entre en action scénique suivant la triple modalité japonaise du «jo-ha-kyu». *Jo*, c'est la tension entre une force qui veut se développer et une autre qui la retient; *ha*, c'est la libération de la première force par rapport à celle qui la retient; *kyu*, c'est la rapidité ou point culminant d'une action. Chez Artaud, Grotowski, Suzuki ou Barba, le corps est un signe à la fois autonome et relationel. Il est donc l'étalon du théâtre par rapport auquel on peut mesurer le sens du progrès dramaturgique dans la culture.

Notre fin de siècle est globalisante et mercantile. En dépit de son triomphalisme technologique et malgré l'impressionnant brassage d'idées auquel on assiste depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle est aussi dictatoriale et stérile. Elle se joue sur fond de crise. Cette fin de siècle a-t-elle besoin d'un théâtre nouveau? Lequel? N'aura-t-on pas toujours besoin d'un théâtre qui pourra dire et montrer le corps humain sur la voie de sa découverte et de sa désaliénation face aux limites, aux mythologies, aux violences et aux mensonges institutionnels?

*Wladimir Krysinski est professeur au département de littérature comparée de l'Université de Montréal.*

# Les enfants terribles
## Reza Abdoh et Michael Clark

IOANA GEORGESCU

À NEW YORK, dans un loft rue Lafayette, j'ai assisté à la pièce provoquante *Tight White Right* de Reza Abdoh. C'est grâce à la directrice du Festival de Théâtre des Amériques, Marie-Hélène Falcon, que j'ai connu Abdoh. Le regard radical et sans pitié de ce brillant jeune metteur en scène et acteur italo-iranien porte principalement sur la relation raciale aux États-Unis. L'actualité ressort comme une répétition de vieux patterns et la tension est principalement créée par la présence de signes de l'extrême droite: vestimentaires (masques des Ku Klux Klan, uniforme de skinhead) ou sonores (folklore aimé par les nazis), signes discursifs (des suprématistes blancs). En cela la pièce s'insère dans une actualité encore plus brûlante et globale. Si dans *Hip Hop Waltz*, présenté aussi à Montréal, les sexes des acteurs se cachaient sous des rôles inversés et sous un crâne rasé, ici les acteurs blancs couverts de masques et de maquillage jouent les noirs, et vice versa. Ils dansent et chantent sur des musiques disco, tyroliennes ou encore hassidiques, dans un espace entre le noir et le blanc, entre l'image véhiculée par un certain cinéma, le texte, entre l'Allemagne nazie et les «Racines» américaines. Pour leur part, les travestis brouillent davantage la frontière sexuelle. Un noir du troisième sexe joue à la fois une *big fat mama* pour se transformer en jeune fille modèle; blonde, immense et *ivy league*, elle chante en lipsynch une chanson très blanche.

Le travail de Reza Abdoh est un exemple d'un art et d'une esthétique éclectique qui réinvestit le terme d'avant-garde dans un art engagé. À la fois proche de l'agressivité et du radicalisme des néo-avant-gardes et de la fusion des arts et l'audace des avant-gardes «historiques», son œuvre repose sur de solides fondations de la mythologie orientale et occidentale. Même si l'on essaie de situer Abdoh par rapport aux manifestations *off-off* Broadway du «théâtre des images», dont le Wooster Group est le repère le plus voisin, il demeure qu'il a une démarche très personnelle. Œuvre du «multi» par excellence sur le plan de la convocation des médias, dans sa directionnalité, l'intertextualité, la présence raciale et sexuelle, le travail de Abdoh provoque, convoque, disloque et dissout la bipolarité au profit de la pluralité.

Expérimental pour le metteur en scène, l'acteur et le spectateur, l'espace créé par Abdoh est celui de la liberté d'expression par la folie. Faisant appel à l'intellect et au sensoriel, il propose également une subversion par l'inversion des rôles sexuels et raciaux. Cette stratégie, loin d'être un snobisme artistique, permet de mettre chacun à la place de l'autre, d'expérimenter à partir du site de l'autre les contraintes de la division. La nudité, le crâne rasé et le maquillage ont un impact très fort dans ce brouillage chimérique. La nudité est si bien et naturellement intégrée qu'elle n'a rien de choquant. Dans *Hip Hop Waltz*, Eurydice et Orphée vivent dans un monde futuriste pas si lointain, à mi-chemin entre Orwell et Lang sous la surveillance d'un Big Brother. Cet être monstrueux est un mélange de Jack Benny, Huey Long, Adolf Hitler, Orson Welles. Diabolique, il orchestre l'interdiction de la libido et en même temps force les personnages à succomber dans ses jeux pervers qui aboutissent dans le viol et le crime. Les robots côtoient le corps malsain de l'homme corrompu et gras, ce monstrueux Capitaine. Ils vivent pour mourir dans ce monde où le désir est censuré, tué. S'ensuit une aliénation, une impossibilité, une désexuation et l'incommunicabilité.

Le voyage infernal à travers les images stéréotypées du rêve américain est l'occasion d'une critique acide de la *media culture*, des valeurs issues de l'illusion préfabriquée par Hollywood. Abdoh dénonce les rapports intrasociaux: hommes/femmes, noirs/blancs, homosexuels, la position de tout ce qui est l'«autre» de la norme imposée par des hommes qui se

*Photo: R. Kaufman, The Hip Hop Waltz of Eurydice*

## Carmen à Montréal

L'Opéra de Montréal présente *Carmen* à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 17, 18, 21, 23, 27 et 30 avril 1994. Carmen sera interprétée par le soprano Diana Soviero et Don José par Antonio Barasorda. Lyne Fortin, Gabrielle Lavigne et Joseph Rouleau feront également partie de la distribution.
*La mise en scène sera signée par Bernard Uzan.*
*Alfredo Silipigni dingera l'Orchestre Métropolitain.*

retrouvent dans l'image composite du «Captain». Le lien avec le spectateur se fait selon une référence très précise et localisable dans l'inconscient collectif d'une tranche du public nord-américain: le talk show. Dans cette parodie, c'est le Capitaine qui est l'animateur. La malléabilité du mouvement des acteurs jusqu'à la danse, l'intégration parfaite cinétique, visuelle, auditive du texte électronique dans ce spectacle choc, de mots et d'images, qui passent à rythme rapide qui interdit toute réflexion et toute contemplation. En jouant sur la démesure et en explorant les possibilités technologiques, il pousse les limites topographiques et symboliques du spectacle au-delà de son lieu consacré (la salle). Il s'agit d'un voyage hallucinant et vertigineux à travers les strates textuelles, le grain de l'image et la vibration du son, la transparence des corps.

Michael Clark ouvrait le Festival international de Nouvelle Danse, avec*Mmm...*, ou *Michael Clark's Modern Masterpiece*. Les plis de l'onomatopée cachent un jeu de miroirs et d'emblèmes, un geste de provocation, la signature d'une autoproclamation, moins réussie lorsqu'il fait rimer «bad boy» avec «primadonna». Dans ce sens, l'amputation généreuse d'une bonne partie du spectacle d'ouverture lui vaut le record d'un entracte plus long que la performance... où Clark revisite un double monument, sonore et chorégraphique.

Poussant à l'outrance l'irrévérence de ses prédécesseurs (Stravinsky et Nijinsky), Michael Clark soumet*Le Sacre du printemps* à une très intéressante opération de déconstruction-reconstruction. En insérant les éclats de ses propres références sonores, allant des Sex Pistols à T. Rex, Clark réactualise la mémoire fragmentée des avant-gardes. Le passé, le présent et les germes du futur se voient suspendre dans un temps zéro du «no future» des graffitis punk. Sur le double fond de cette mémoire, Michael Clark glisse son propre chef-d'œuvre, avec une violence à la fois manifeste et subliminale. Sur la musique accrocheuse de Public Image Ltd., Clark et ses danseurs s'infiltrent comme une obsession. Un décor minimaliste est exploité dans tout son potentiel. Six panneaux modulaires permettent des renversements d'espaces, des expansions et des miroitements inattendus. Dans un geste pirandellien, des réflecteurs aveuglants sont tournés vers le public; un miroir lui rend et fait bouger son image mêlée à celle des danseurs; un écran s'anime avec des mots ponctuant certaines scènes: *Bored, Angry, Now, How, Sacred, Wow*. Des costumes en plastique ou moulés, jupes en simili cuir pour tout le monde, épousent des mouvements inusités, loin des gestuelles qui se font actuellement échos. Rares sont ceux qui, depuis Pina Bausch, arrivent à subvertir le vocabulaire classique. Sans compromis aucun, avec une force novatrice et une grande finesse accentuée par l'humour, Clark s'impose. Grâce à une nouvelle technique pelvienne, il manipule et projette le poids de façon inusitée, amenant des changements en cascade. Le dos est obligé à de nouvelles postures; les extrémités sont accentuées, les poings et les épaules exagérés soulignent le contrepoint des échanges d'attributs féminins et masculins. La fluidité et la finesse des mouvements et leur qualité athlétique participent à des transitions d'une rare subtilité. Après la parenthèse punk et rock du début, l'entrée dans l'espace sonore de Stravinsky est à son tour habitée par des ironies et des surprises (Clark en bol de toilette). Chute de tension, mais le solo de Joanne Barrett réussit à recharger la zone Stravinsky moins maîtrisée. Malgré l'inégalité du passage, *Mmm...* est à l'épreuve de tout accident. Le travail de Clark résiste dans sa fragmentation modulaire à la réduction minimale et constitue un des moments forts de la danse actuelle.

Le crâne rasé et son allure androgyne permettent à Michael Clark de mieux amorcer son brouillage très personnel de toute certitude des notions acquises ou des dichotomies sexuelles. Poussant son corps dans une élasticité et une gravitation autres, il lui remodèle les contours dans une forme distortionnée. Et l'apparition des seins nus débordants de sa mère sexagénaire n'est qu'un prolongement de ce réajustement des perceptions. Voilà qu'en dehors des canons esthétiques habituels, des corps déviants commencent à forcer la scène, signifiant une autre différence. Court-circuitant les attentes dans le conflit entre formes, ces irrégularités encore dominées par nos préjugés cachent d'autres surprises. Des plages libres s'ouvrent aux corps alternatifs.

# The 1993 Italian Summer Festival

KEVIN MARTIN

Photo: Pietro Di Tomm. Michelangelo Antonioni

THE JOSEPH PAPP Public Theater on Lafayette Street in Manhattan has for the second consecutive year presented, in cooperation with both the Italian Cultural Institute of New York, SACIS, and the Ministero del Turismo e dello Spettacolo, an impressive collection of current and past film works that can only be the envy of any revival house anywhere in the midst of a long hot summer. As an actor and writer myself, it has been a special pleasure to have a first hand look at many, though not all, of the films offered to viewers and devout Italian cultural buffs (such as I) this season. Herewith, a reflection of some of those films:

*The Bicyle Thief* — Vittorio de Sica will always be remembered in Italian cinema for his priceless gem of a tale of post-war Italy, weaving hope and despair into a fabric of everyday human struggle. This showing was a sellout, and no wonder! Rare is the film that captures such exquisite dramatic simplicity, depicting ordinary men and women entrenched in extraordinary moral dilemmas. One of the profound questions about the human condition posed here may be: what does an impoverished and hungry worker who lives "by the rules" do when the means to his livelihood — in this case a bicycle, which he (the worker) needed and rode as a condition for being hired in the first place for the job of postering billboards around the city of Naples — what should a man do when his bicycle is stolen by an anonymous hoodlum in broad daylight? When one is at the bottom wrung of society's ladder, what recourse exists? Where's satisfaction? Sadly, the choices are virtually non-existent. *The Bicycle Thief* is a timeless morality play, forty five years after its creation. If you have never seen it, put it at the top of your future must-see films.

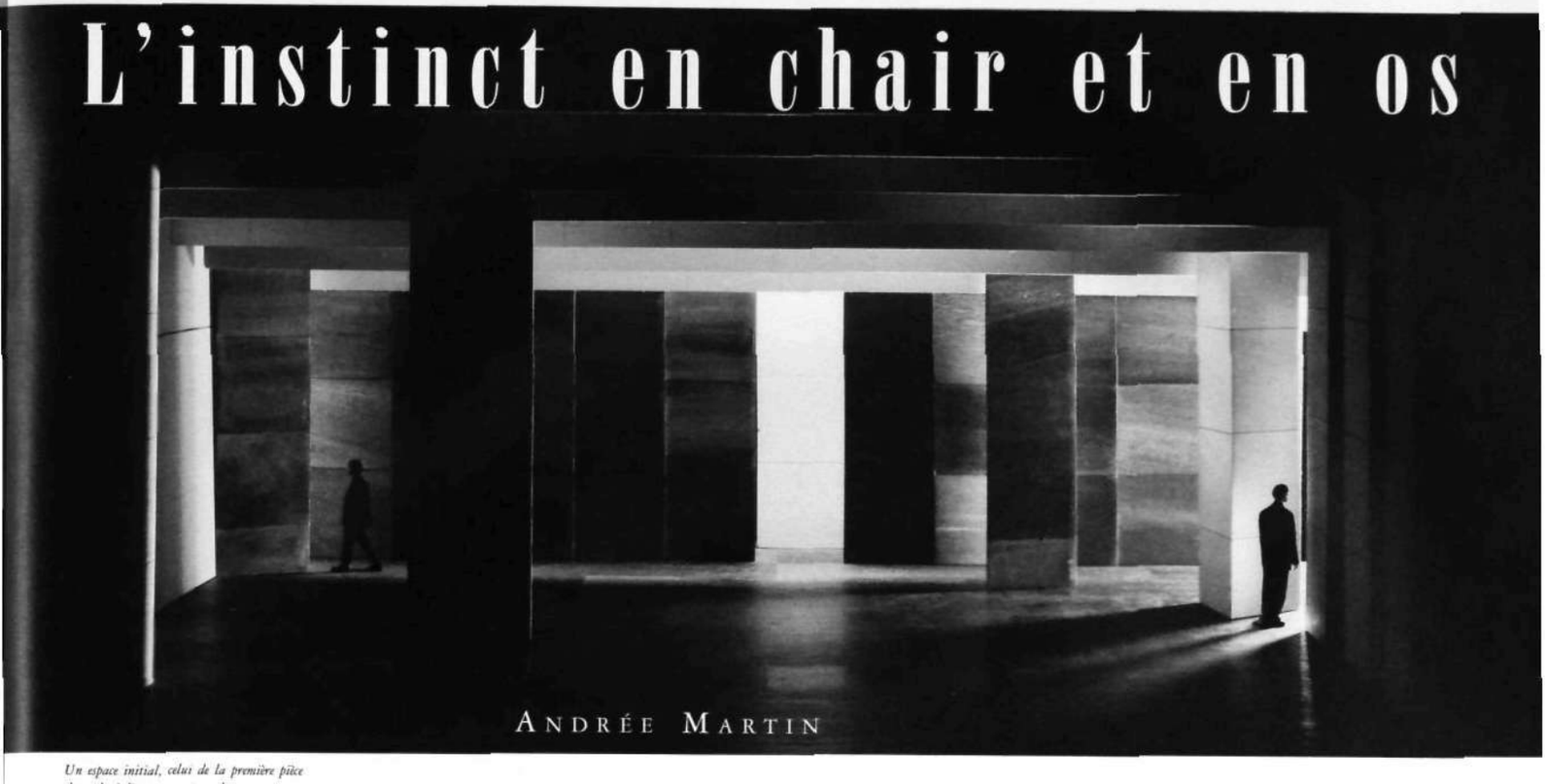
Pupi Avati's *Noi Tre*, about the young Mozart on a sojourn of sorts with his father to the lush and rolling Bolognese countryside of Italy, had much charm and a fine story line, but little dramatic action. It all seemed to be on "one level", like a steady appetizer with no entree served afterwards. The natural beauty of this northern region of Italy is among the finest in all of Europe. Yet, I kept waiting for more. The film schedule noted that it was about a little known chapter in the young composer's life. I fear it may have been unexciting too.

*The Adventures of Pinocchio*, directed by Luigi Comencini more than tewnty years ago, is still fresh and attractive. The Pinocchio "character" itself was a joy, as well as the great fish, or should I say the inside of the fish? Nino Manfredi delighted everyone as the lovable village idiot who brings Pinocchio to "life", serving as a kind of foil now and again to the wooden boy. Gina Lollobrigida as the purple-haired fairy really didn't need to do very much (she didn't), except to look beautiful (she did), in her two or three very brief appearances in the film. As it tuned out, Ms. Lollobrigida appeared in person before an enthusiastic audience at the festival's opening to help celebrate its second year at the Public Theater. She remains a great beauty of the Italian cinema.

Michelangelo Antonioni's *Identification of a Woman* is already ten years old and is still quite original, though slightly long — depicting a screenwriter-director in search of himself vis à vis his creative angst, during which time he has the most attractive, sexy woman "involved" in his artistic effort. It was certainly engaging to watch, although it risked overindulgence, almost drowning in intellectual waters. However, *any* Antonioni film would be an absolute artistic necessity for the serious movie goer, and *Identification of a Woman* is no exception. Even if this work felt different to me from some of the master's other works, (such as *L'Aventura, The Passenger*), there is so much intelligence and curiosity in *Identification of a Woman* that it ought never be ill-considered.

*A Story of Love* is very interesting and rather appropriate for the late 80's-early 90's western viewer, as alienation merely overshadows just about everything amidst young adulthood. Valeria Golino is magically frightful as the young woman whose

# L'instinct en chair et en os




*Un espace initial, celui de la première pièce du cycle Adieux; un espace dont on retrouve plusieurs variations dans Installation chorégraphique I – l'instinct.*

### Avis au lecteur

Celui qui s'aventure dans la lecture de ces dix-huit passages doit prendre note qu'il s'agit ici de rendre compte d'une représentation inhabituelle en chorégraphie, une représentation intitulée: *Installation chorégraphique I — l'instinct*, du chorégraphe-scénographe montréalais Jean-Pierre Perreault. N'ajustez pas vos lunettes.

### Intention

«Si l'idée d'une installation chorégraphique me séduit, c'est qu'elle m'apparaît comme une alternative au spectacle chorégraphique. On ne connaît pas les règles de ce type d'installation — qui ne sont justement pas celles du spectacle — et l'on doit par conséquent les redéfinir. C'est une aventure!» *(J-P.Perreault)*

### Genèse

En premier lieu, un espace vide, celui de la salle Beverly Webster Rolph du Musée d'art contemporain de Montréal, que Perreault habille de formes triangulaires mises à la verticale, ainsi que de grandes toiles qui représentent un espace se perdant dans l'horizon, qui fuit sous notre regard trompé. Ensuite, des personnages — chorégraphiés — qui pourraient être nous tant ils nous ressemblent. Puis, à la fin, il y a nous qui regardons et s'évadons à travers les gestes de ces autres chorégraphiés.

### Visiteur

Confortablement installés dans une petite loge individuelle, les dix-huit spectateurs d'un genre nouveau, que l'on nommera ici visiteurs, se retrouvent intégrés à un espace, celui des danseurs en pleine évolution. Ce visiteur a ici la totale liberté de demeurer sagement assis, à regarder les couples dansants qui vont et qui viennent, ou encore de s'en aller, au moment où il aura été rassasié par ces tranches de vie que lui offre l'installation. Un privilège... celui de regarder ou de ne pas regarder, d'entrer ou de sortir, mais aussi et encore, à nouveau, de revenir.

*Adieux, 1993, photo: Michael Slobodian*

death (I won't tell you how) is as seemingly inconsequential as was her life. Francesco Maselli has been a director of raw and skilful sensitivity for decades; *A Story of Love* is one of several shining examples of this filmmaker's career. His style is nearly always that of a fresh and unmannered storytelling ability.

*Dear Gorbachev*, directed by Carlo Lizzani, is a tale of the final hours of Nikolai Bukharin, once Josef Stalin's political intimate until his murder (at Stalin's hand) in the 1930's. Harvey Keitel as Bukharin, beleagured and doomed, persuades his future widow to memorize his last political will and testament by heart. Burkharin's mortal clock is ticking fast, as spies and police vipers looming nearby like hungry vultures waiting for the big meal. But *Dear Gorbachev* tends to be a little strained; as the screenplay/dialogue languishes, our fascination with this character is lessened. Nonetheless, and despite his native American-New York accent, Harvey Keitel rises to the acting challenge. He makes it worth staying to the end, watching a character whose intellectual and emotional superiority were a threat to a paranoid Stalin, the unquenchable executioner.

*Little Fires*, starring a magnificent boy-actor (I believe his name is David Rega) was a perfect surprise. Centering on a precocious youngster of 5, *Little Fires* explores the lonesome world of one particular "signorino's" existence as both mother and father go off to work every day, leaving the boy in unhappy circumstances. This film, so deftly and lovingly directed by Peter del Monte, should be seen by any self-absorbed parent (or parents) constantly worried carrer matters. The danger of poor parenting is undoubtedly, universal. In *Little Fires*, we also find poor nannying, as witness the young woman who is selected to "care" for the boy. She herself may have once been a very lonesome, under loved child from another time and place. She is not, at first, a very good nanny, thanks in large part to the nasty boyfriend who thrives on abusing her. Curiously, and believably enough, these two human beings (the lonely young boy and the older, perhaps equally lonely nanny) form the beginnings of a loving bond by film's end. *Little Fires* has a allegory tone in it and it works handsomely. The very end of the film is a perfect choice in the simplicity of story telling.

*Especially on Sunday*, has three directors for it because it comprises of three vignettes of about 35-40 minutes each, and each one succeeds on its own merit. The three pieces have a common thread in that the action of each takes place in the ruggedly beautiful area of the Marecchia River Valley, in north central Italy. *The Blue Dog* is directed by Giuseppe Tornatore (of *Cinema Paradiso* fame); the title piece, *Especially on Sunday*, is directed by Giuseppe Bertolucci; and, *Snow on Fire* is directed by Marco Tullio Giordana. Each work excels in its own way with superb casting, with such fine acting by Phillipe Noiret, Maria Maddalena Fellini (Federico's sister, and what an exquisite debut!), Bruno Ganz, Ivano Marescotti, Chiara Caselli, Nicoletta Braschi, Andrea Prodan, Bruno Berdoni, and Ornella Muti. All three films glow.

This 1993 Italian Summer Festival at the Joseph Papp Public theater is a perfect cultural oasis for film lovers in the New York summertime. Nothing as refreshing as this exists, film wise, in any part of N.Y., where appreciation for Italian culture and language seems permanent. Of all the non-English speaking peoples from Europe in the last half of the 18th century, and the first half of the 20th century, no culture and no language has left such a unique imprint on New York life, with such specialness, as that of Italy.

*Kevin Martin is an actor a writer for* Cover Magazine. *He lives in New York.*

*Un couple, Sylvain Poirier et Marc Boivin, qui modulent l'espace et l'arrêtent pour nous laisser le temps de lire... leurs corps.*

### Du chorégraphique

Des couples, des couples, et encore des couples, qui s'enlacent, se cherchent, s'évitent, se retrouvent et disparaissent. Des vies, toujours des vies, qui naissent et se consument devant nous, qui se donnent à voir dans leurs intimités tout entières dévoilées. Puis, un groupe, tout petit, qui esquisse simplement ou furtivement des séquences chorégraphiques; sorte de ponctuation de ce tourbillon à deux. Une chorégraphie de couple donc, des rapports humains vus de près, formant des cycles chorégraphiques ouverts, entiers, bruts, qui nous parlent de nous, nous qui sommes venu regarder.

### Intimité

Nous voici, visiteur, dans cette installation chorégraphique aux facettes constamment renouvelées; renouvellement en hommage à l'intimité. Une intimité initiale, peu commune, celle des danseurs, avec nous, près de nous, dans cet espace scénique, mettant en scène le monde... social, urbain. Puis une seconde intimité, contenue dans ces parcelles de vie se déroulant entre les couples en spectacle; spectacle relationnel et passionnel, à l'image de notre vie, de notre propre intimité.

### L'Interprète-Roi

Tel le chat baudelairien, l'interprète devient ici «l'esprit familier du lieu; il juge, il préside, il inspire toutes choses dans son empire; peut-être est-il fée, est-il dieu?» ou peut-être est-il ombre de ce lieu, ombre du visiteur ou vision de son âme. *(C. Baudelaire, Les fleurs du mal)*

### L'instinct de l'instant

*Installation chorégraphique I — l'instinct*, comme le dit Barthes, c'est «le corps en mouvement, en situation, en vie», une véritable synthèse de l'être et du corps qu'il habite; de l'être qui use à fond de son instinct, mais aussi de celui — plus secret, plus inconscient — du visiteur de ces instants chorégraphiques. Des corps en mouvement, qui se transforment au gré des événements internes et externes qui les interpellent: le choix, à chaque jour, de l'ordre d'apparition de chacun des couples, la fluctuation d'énergie des danseurs entre eux, le jeu, lui aussi aléatoire, des éléments sonores et lumineux, ainsi que le va-et-vient des visiteurs intrigués, curieux, captivés. Les interprètes créent ainsi un modèle authentique «de contenu qui n'existe pas avant d'avoir été exprimé», avant d'avoir été vécu, là, au moment où le visiteur entre, puis s'installe dans sa petite loge. *(U. Eco, La production des signes)*

### Arrêts...

des danseurs, à certains moments de leur évolution, pour laisser le temps au visiteur d'être tout simplement là, à regarder et à vivre l'espace.

### Des espaces

Un, ou plutôt plusieurs espaces dans un, des espaces dramatisés et poétisés par les danseurs, mais aussi par la lumière qui les module en toute liberté, la musique et les sons qui l'attaquent, l'assaillent ou l'adoucissent.

### Perreault ou la métamorphose

La métamorphose, une «espèce» indissociable de la nature du mouvement dansé, qui constamment se fait, se défait et se refait. Ici Perreault opère des métamorphoses à l'image de celles de Vian, où encore plus qu'une transformation de l'être (présente à l'intérieur de l'évolution des danseurs dans leurs cycles chorégraphiques), c'est l'ensemble du lieu qui, de jour en jour, se transforme — éclairage, environnement sonore et scénographique — en réponse aux états d'âmes de ceux qui créent et habitent ces lieux; en réponse à leur instinct. C'est donc autant les lieux que les êtres qui se transforment, conversion des espaces qui amènent la danse à se transformer, et vice versa. Action ou réaction?

### Synthèse

«Un objet physique»: les couples danseurs naviguant en pleine aventure chorégraphique. «Un objet physiologique»: le corps de ces danseurs habitant cet environnement architectural, ainsi que leurs sens mis à l'écoute du déroulement aléatoire et improvisé de la chorégraphie demeurée volontairement ouverte. «Un objet psychique — l'Autre»: le visiteur habitant lui aussi cette architecture. Et enfin, «des manifestations objectives de signification»: c'est-à-dire la danse elle-même, le mouvement naturel, raffiné, coulé, figé, passionné. *(J.P. Sarte, L'être et le néant)*

### Au-delà

Abolir les limites qui séparent le regardeur du regardé, ouvrir les espaces de la scène en même temps que ceux du spectateur, transgresser les lois de mise en place immuable d'un spectacle bien réglé, mais aussi associer les notions d'installations et de chorégraphies, les notions picturales d'une exposition et celles, spatio-temporelles, inhérentes au spectacle, voilà la manière et la matière, avec lesquelles Perreault nous propose d'aller au-delà de ce que nous sommes habitués de voir et de sentir; nous, les visiteurs-spectateurs.

### Tri... logis

**Tri**, qui signifie trois, et **logis**, que l'on associe à un lieu habitable et habité, deux termes nous dévoilant toute la vague créative de Perreault, cuvée 1993, amorcée avec le cycle *Adieux*, dont on connaît déjà les deux pièces: *Adieux* et *La Vita*. Le **tri** de ces trois créations, qui ont en commun le **logis** des espaces scéniques; architectures monumentales, orange et bleu nuit, que propose ce créateur chorégraphique, ce metteur en scène et en espace.

### Périphérie

Aussi, au carrefour du hall d'entrée et de l'escalier qui mène aux hautes sphères de l'art contemporain, une seconde installation, celle d'une panoplie d'écrans vidéos, qui permettent l'accès à une retransmission simultanée des angles les plus variés et les plus insolites de l'installation; l'accès à un autre point de vue sur la vie, ici créé. Un regard de faubourg, un coup d'œil avant et après d'y avoir assisté, une vue, juste pour voir.

### Après l'installation et avant le café

Une coïncidence ou un choix aux apparences du hasard, peu importe, mais au même moment, le Musée accueille une exposition de Robert Doisneau. Ainsi, ce photographe français nous offre de poursuivre ce voyage aux travers des méandres de l'amour, de la tendresse et de la tristesse. Nostalgie parisienne, mais aussi vie de couple et étreintes passionnées rappelant ce qu'à peine nous venons de quitter; cette installation chorégraphique à l'instinct fort bien développé.

### Futur

À la question posée sur les possibilités d'extension futur de ce nouveau prototype «architecturo-scénographique», Perreault répond tout simplement qu'il compte bien renouveler l'expérience, puisqu'elle répond indubitablement à une fine jonction entre son travail en art visuel et sa recherche en chorégraphie. Une affaire, non plus seulement à voir, mais à suivre.

### Où?

*L'instinct*, à la forme d'une installation chorégraphique, se métamorphose du 21 janvier au 13 février 1994, au Musée d'art contemporain de Montréal. Espace-temps de trois et quatre heures, pour habiter l'agenda du mercredi soir, l'après-midi neigeuse du jeudi, l'envie de s'évader du vendredi, la pause du samedi entre midi et quatre, ou encore, pour certains, l'inévitable ennui du dimanche... après-midi.

*Andrée Martin est critique de danse et prépare une thèse de doctorat à l'Université de Paris.*

*Adieux, 1992. Photo: Michael Slobodian*

IL N'Y A PAS DE

# SERVEUSES EN BABY DOLL AU SWIMMING

LA SALLE DE BILLARD LA PLUS CHIC EN VILLE !

3643 ST-LAURENT (À L'ÉTAGE), MONTRÉAL 282-POOL

# Art, miroir de vie

BANQUE
LAURENTIENNE

DEPUIS 1846