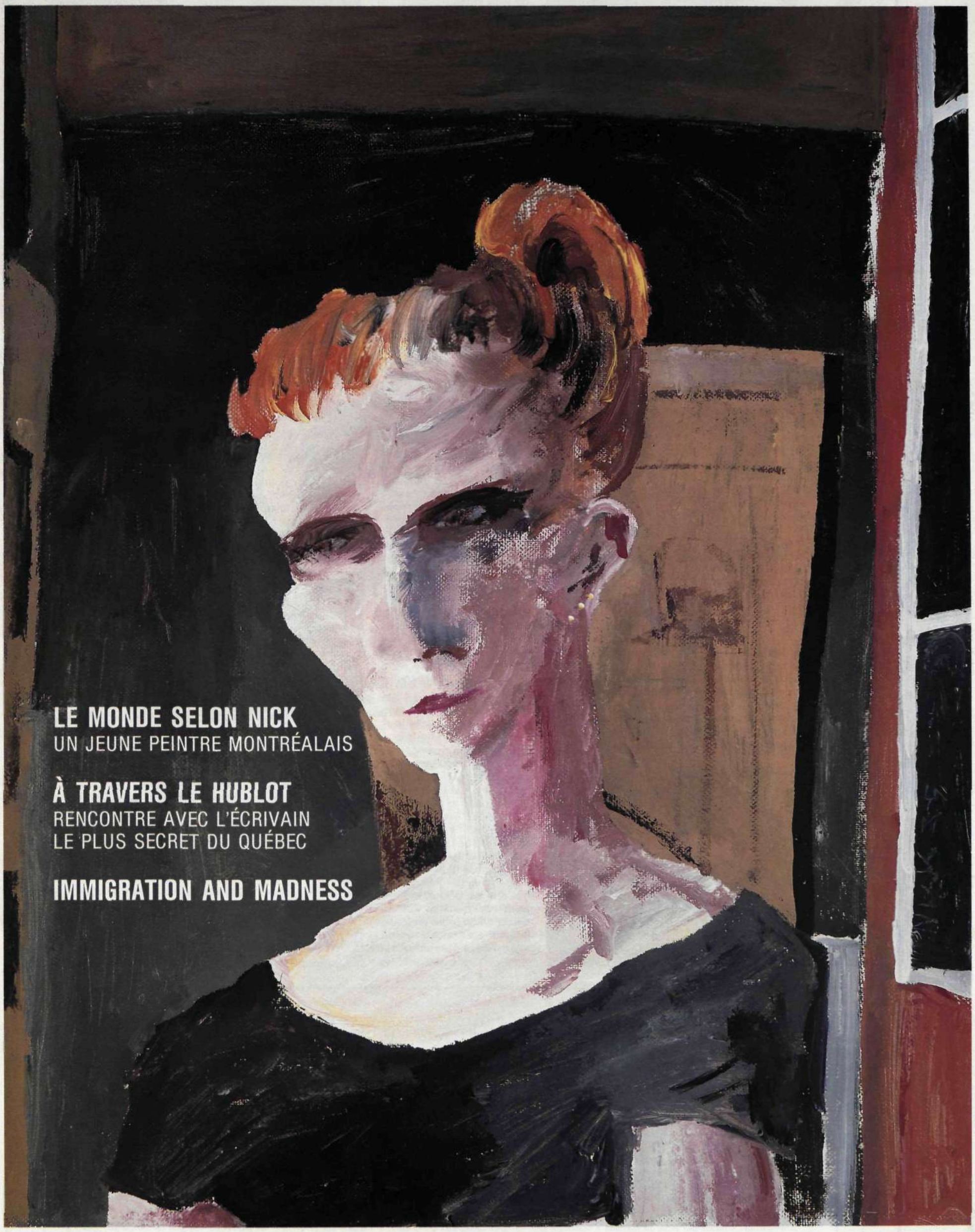
Vol. 2 N.5
Magazine transculturel
Bimestriel, Montréal
Octobre/Novembre 1985

vice versa

2$



LE MONDE SELON NICK
UN JEUNE PEINTRE MONTRÉALAIS

À TRAVERS LE HUBLOT
RENCONTRE AVEC L'ÉCRIVAIN
LE PLUS SECRET DU QUÉBEC

IMMIGRATION AND MADNESS

... au fil du temps...

Christiane Joly

Quelques moments du party-concerto de Vice Versa en juin dernier

□ Le party-concerto du second anniversaire du magazine Vice Versa a dépassé toutes nos espérances. Plus de trois cents amis et collaborateurs de Vice Versa sont venus célébrer avec nous en écoutant et dansant sur la musique envoûtante des groupes Quartango et Répercussion. Le lancement du numéro estival a été précédé d'un concours d'improvisation poétique. — Il s'agissait d'écrire un poème en trente minutes sous le thème du feu, rien de moins! — Le jury, composé de Michèle Lalonde, Claude Beausoleil, Serge Legagneur et de Fulvio Caccia, n'avait pas la tâche facile: certains de la vingtaine de poèmes consignés étaient écrits en espagnol, en italien sinon en quatre langues! Les lauréats sont *David Homel*, (troisième prix) *Madeleine Dupire* (deuxième prix) et *Dario De Facendis* (premier prix). Ce dernier s'est mérité un montant de 30$! Pour les absents, reluquez les photos. L'année prochaine on vous en réserve une meilleure encore.

*

□ La mer des Sargasses est une région de l'Atlantique nord couverte d'algues. C'est également le projet d'un long métrage de fiction sur lequel travaillent présentement Nicola Zavaglia et Fulvio Caccia. Un fait divers. Une enquête sur un homme mort dans un lieu public. Et tout s'enclanche. Qu'est-ce qui pousse François «Francesco» à se lancer sur les traces de cet inconnu? Plus qu'un simple film de fiction c'est une plongée dans l'univers de la folie et de l'émigration auquel les auteurs convieront les spectateurs. «L'idée est de suivre des gens dans une situation de vie qu'ils n'arrivent pas à comprendre entièrement mais qu'ils subissent néanmoins en silence, dans l'incapacité d'articuler leur souffrance. Leurs itinéraires se croisent sans se rencontrer...» déclare le cinéaste Zavaglia qui sera chargé de réaliser ce projet. Le film tiendra place au sein de la communauté italienne et se déroulera — comme Vice Versa - en trois langues.

*

□ La cinéaste Tina Horne vient de rentrer de Nairobi, Kenya où elle a assisté à la conférence internationale sur la femme. Elle préparera durant l'automne un documentaire sur ce colloque où auront participé plus de 14,000 femmes. Co-produit par l'ONF et la compagnie indépendante «Les nouvelles cinéastes inc.» ce film s'ajoute à la série de films sur la violence familiale que la cinéaste a réalisée et dont la sortie est prévue pour Noël.

Christiane Joly

□ Notre collaborateur *Pierre Bertrand* publiera cet automne un essai philosophique intitulé *L'artiste* dans la collection «Positions Philosophiques» à l'Hexagone dont un extrait était publié dans le précédent numéro de Vice Versa.

*

□ La série «Entretiens sur le cinéma» se poursuit cet automne en mettant l'accent cette fois sur la direction d'acteurs. Les cinéastes invités sont *Francesco Rosi* (12 et 13 octobre à la Cinémathèque à 9 heures), *Jerzy Skolimoski* (le 19 et 20 octobre au complexe G. Favreau) et *Norman Jewison* (le 26 et 27 octobre au complexe G. Favreau). Pour informations: 849-2281. Ces rencontres sont organisées conjointement par l'ACPAV et PRIMO PIANO.

*

□ Le 14ième festival international du Nouveau cinéma et de la vidéo se tiendra comme prévu du 17 au 27 octobre. En plus des primeurs de Raoul Ruiz *Régime sans Pain*, Wim Wenders *Docu Drama*, et Barbet Schroeder *Charles Bukoswski: Folies ordinaires*, le festival réserve cette année une importante série sur les cinéastes indépendants d'Italie. Milan est le centre de ce nouveau mouvement. «Bien que l'on retrouve chez ces cinéastes, explique-t-on dans le programme, les mêmes préoccupations culturelles et les mêmes paysages industriels en toile de fond dans leurs films, et que ceux-ci présentent... des situations axées davantage sur une intrigue solide que sur des personnages voyants, leurs styles restent très personnels.»

On peut donner aussi bien dans l'aventure intellectuelle et émotionnelle que dans le genre science-fiction cosmique avec *l'Observatoire nucléaire de M. Nanof* de Paolo Rosa ou encore dans le genre érotico-comique avec *Rouge du Soir* de Kiko Stella. Dans *Vie de Balcon*, un documentaire sur les transsexuels méridionaux de Turin, Daniel Segre nous fait glisser de la fiction au documentaire pour revenir à la fiction. *Giulia en Octobre* de Silvio Soldini est traité avec un style plus impersonnel qui excelle à faire ressortir un cadre urbain à la limite de l'abstrait. Il y a un peu de cette stylisation dans *Poignets souples* de Giancarlo Soldini. Bruno Rigoni et Kiko Stella parviennent à donner à *Live* une tournure ironique du «film noir»... «*Comment dire*» de Gianluca Fumagalli relate une rencontre entre un homme et une femme dans l'univers des radio libres, des studios de télévision et des salles de vidéo-game. Quant à *Dans l'Eau* un court métrage de Dante Majorana ce sont les rapports d'une jeune fille avec sa famille qui sont exposés.

Photo: Laura Salvinelli

Susanna Dini. *Nell'acqua* un film de Dante Majorana

□ Invité au Canada par *L'instant freudien*, Guy Scarpetta prononcera une conférence sur «L'avant-garde, — et après?» à l'Université d'Ottawa, le 25 novembre prochain à 20h00. Ensuite, au même endroit, le 26 novembre à 20h00, il participera à une table ronde sur «Le roman contemporain». Enfin, le 30 novembre à 14h00, à Montréal, plus précisément à la *Galerie Aubes 3935*, Scarpetta participera à une table ronde sur *L'impureté*, le livre recensé par Robert Richard dans ce numéro de Vice Versa.

«LA VERA STORIA» DE CALVINO ET BERIO À L'OPÉRA DE PARIS

«Il faut faire sauter les maisons d'opéra»
Pierre BOULEZ en 1967.

□ Plusieurs œuvres lyriques parmi les plus importantes de ce siècle ont simplement été considérées comme «injouables» et cela malgré le fait que leurs compositeurs aient tenté justement de remettre en question l'espace scénique et les modalités de la représentation. Le travail de Luciano BERIO (né en 1925) est un exemple d'adoption extérieure des conventions traditionnelles. N'est-ce-pas dans un des temples de l'opéra conservateur, La Scala, que fut créé en 1982 La Vera Storia? L'œuvre n'a pas été reprise depuis. *Elle donne lieu à partir du 30 septembre à huit représentations au Palais Garnier qui a l'honneur de la création en français.*

Le nom du traducteur ne dira rien, par contre le texte original est de Italo CALVINO, le grand écrivain italien qui vient de mourrir et qui avait encore une fois collaboré avec Berio pour *Un Re in ascolto* commandé l'an dernier par les Salzburger Festspiele. La Vera Storia pour Berio, «c'est à la fois un opéra et une pièce de théâtre musical, c'est une analyse de l'opéra». C'est «une fête éclatante de vitalité et d'allégresse qui se transforme chemin faisant en rite sacrificiel, en explosion de violence, en lutte désespérée, pour en venir à la fin de l'Opéra à proposer des images d'espérance et de quasi-utopie», disait Calvino.

La vraie histoire de La Vera Storia est racontée deux fois. Le texte est le même, mais il est distribué différemment. L'intrigue est elle-même inspirée de l'un des opéras les plus connus — et des plus compliqués — du répertoire, Le Trouvère de Verdi. On y retrouve les situations typiques (la fête populaire, le conflit entre deux frères aimant la même femme, une condamnation, la rapt d'enfant, le duel, le sacrifice, etc.). Dans la première partie, il y a des protagonistes, des «personnages vocaux» (la voix du baryton, du soprano, des chanteurs ambulants, etc.). Dans la deuxième il n'y a plus qu'une «collectivité vocale». Le même matériau dramatique est présenté, transformé, dans des contextes et ambiances autres.

Sylvain Allaire

optica *3981, BOUL. ST-LAURENT, #501, MONTRÉAL, QUÉBEC, H2W 1Y5 (514) 287-1574*

*OUVERTURE / OVERTURE - EXPOSITION COLLECTIVE D'ARTISTES LOCAUX / DU 14 SEPTEMBRE AU 12 OCTOBRE / **MAGNIFICENT OBSESSION** / EXPOSITION COLLECTIVE PHOTO / DU 19 OCTOBRE AU 16 NOVEMBRE / **DENIS ROUSSEAU** / INSTALLATION / DU 23 NOVEMBRE AU 21 DECEMBRE / **CHRISTINE KOENIGS** / CINEASTE HOLLANDAISE / SERA L'INVITEE DE LA GALERIE POUR LE MOIS D'OCTOBRE / PROGRAMME A PARAITRE*

subventions: Conseil des Arts du Canada / ministère des Affaires culturelles du Québec / Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

TATOUAGES
«1,10...100 Montréal»

Cher Lamberto, comme disaient nos grand-mères, ou comme on aime penser qu'elles disaient «il n'y a plus de religion». Que c'est la télévision, qu'elles disaient. Ou les bas-culottes, que j'ajoute; tellement dangereux dans leur mise en boîte. On ne peut pas refuser le «progrès»; c'est vrai, sans pour autant rivaliser avec Marinetti ou croire aux ordinateurs jusqu'au point de leur permettre d'enlever les points de suspension dans Céline. Mais, «1,10...100 Montréal» ce n'est pas sur la même ligne. Oui, c'est bien l'idée dont je te parlais et qui au premier abord pouvait sembler trop farfelue et troubler le lecteur. Je crois que c'est toi qui devrais l'expliquer; sans un certain nombre de lecteurs on ne peut rien faire et moi je ne réussis jamais à les vendre, les idées. Il s'agit donc d'écrire un ouvrage collectif — tu vois, je lance un mot qui n'est plus à la mode, comme ça, comme s'il était complètement inoffensif sans penser qu'il pourrait éloigner les lecteurs sauvages qui sont ceux qui ont souvent les meilleures façons de se présenter — sur Montréal (loin ce «Montréal», n'est-ce-pas?). Lui, il commençait: «There was no hope for him this time». Il était grand et seul; nous, nous sommes seuls et... C'est la mode de dépasser et nous irons au-delà: des Dubliners, seulement. Nous: c-a-d Phiditia — on a enfin trouvé le nom de l'«auteur» — et les lecteurs de Vice Versa dont la curiosité a gagné sur l'irritation et qui continuent à lire cette lettre et sont intéressés à l'idée. (Ils/elles pourront écrire à Vice Versa ou à Phiditia, 858 Marie-Anne est Montréal).

Pour reprendre le fil qui vient de m'échapper, chaque auteur devrait écrire un conte bref sur un lieu de Montréal dans les langues qui le caractérisent et certains de ces contes pourraient paraître dans Vice Versa avant la publication dans «1,10...». (Par exemple, le québécois pour un conte centré sur le parc Lafontaine, l'irish english — et quelques mots de français — pour l'Hunter's Horn, le français international pour l'Express...) Et puis, il y a l'autre contrainte — en passant, tu devrais souligner que ce n'est pas artificiel comme «Marco Polo»; ce n'est pas un projet de recherche pour un livre sur the science of signs; c'est du travail-divertissement collectif, et le voilà encore — le fait qu'un grand roman devrait accompagner la description du lieu: un lien de style et/ou d'atmosphère et/ou de thème... (M. Tremblay, accompagné de «la grosse femme» qui décrit le parc Lafontaine, ce ne serait pas mal, n'est-ce-pas?) un regard n-dimensionnel sur Montréal. Sans être une anthologie: discussion et divertissement, avec l'aide de Montréal, en seront la charpente. Non seulement un prétexte pour un discours sur la ville. Tu as vu, il faut vraiment que tu réexpliques tout. ciao e grazie per l'ospitalità. Ivan

Cher Ivan, le titre de ton projet me rappelle, avec son implacable progression, toute une lignée d'anciens slogans, c'est pour ça peut-être que je l'ai aimé et que j'essayerais de le vendre. Malheureusement je suis aussi mauvais vendeur que toi, mais je tenterai au moins de suivre de près la mise en marché de ton idée dans les grandes pages de Vice Versa...

Comment expliquer donc l'ouvrage rêvé, sinon en paraphrasant ta lettre? Alors, lectrices et lecteurs que le virus affabulateur possède, sortez vos plumes: on vous donne le sujet!

1. De Montréal, choisissez un lieu vibrant, un lieu qui depuis longtemps vous intrigue. 2. Remplissez 15 à 20 feuillets de mimesis fascinante. 3. faisant bien attention à cueillir l'esprit du lieu dans la langue ou les langues qui le tissent; 4. liez votre récit aux trames d'un livre, d'un grand roman ou/et d'un écrivain qui pourraient être évoqués par ce lieu; 5. envoyez vos récits à Ivan ou directement à Vice Versa qui 6. les publiera dans ses prochaines parutions. L'ensemble de ces récits tracera un véritable portrait de l'imaginaire de ville et pourra par la suite paraître dans un volume publié par nos soins. La prolifération des Montréals produite par ses habitants eux-mêmes rendra visibles les vibrations que chaque endroit diffuse, montrera la séduisante complexité de tout ce qui semble trop familier et nous aidera peut-être à cartographier notre présent... ciao e grazie per l'idea. Lamberto

TATOOS
«1,10...100 Montreal»

Dear Lamberto. As our grandmothers used to say, or as we like to think they used to say «no one believes in God anymore». It's television's fault, they said. Or the fault of pantyhose, I would add; so dangerous in the packasins. We can't fight progress; that's true, but it doesn't mean we have to emulate Marinetti or believe in computers, to the point that we let them to take out the ellipses in Céline. But, «1,10... 100 Montreal» isn't along the same lines. Yes, this is indeed the idea I mentioned to you and yes which at first might have seemed too farfetched and troublesome to the reader, I think you are the one who should explain it; without a certain amount of readers we can't do anything and, myself, I never manage to sell ideas. So it entails writing a collective work — you see, I am using a word which is no longer popular, just like that, as if it were completely harmless without imaging that it might alienate those readers with a certain reserve who are nevertheless often those with the best way of presenting themselves — about Montreal (this «Montreal» is quite distant, isn't it ?). He began: «There was no hope for him this time». He was a great person and alone; we are alone and. It's the trend now to «so beyond» and we will so even further: about The Dubliners, only. We: that is, Phiditia — we have finally found the name of the «author» — and the readers of Vice Versa whose curiosity has triumphed over their irritation and who continue to read this letter and are interested in the idea. (they can write to Vice Versa or to Phiditia, 858 Marie-Anne est, Montreal).

To set back to my train of thought, each author should write a brief story about a part of Montreal, in the languages that characterise that setting and some of these stories could appear in Vice Versa before being published in «1,10...». (For exemple, Québécois for a story set in Park Lafontaine, Irish Enslish — and some French — for the Hunter's Horn, le Francais International for l'Express.... And then, there's the other constraint — just in passing, you should emphasize that it is not something artificial like «Marco Polo»; this isn't a research project for a book about la scienza die sesni; it's a collective activity (here's that word agains) — the fact that a famous novel should be associated with the description of the setting: a linking of style and/or atmosphere and/or theme... (M. Tremblay, accompanied by «la grosse femme» who describes Park Lafontaine, that wouldn't be bad at all). A n-dimensional look at Montreal. Without being an anthology: discussion and entertainement, with the help of Montreal, will be the framework for it. Not only a pretext for a discussion about the city. You see, you really have to explain everything agains. ciao e grazie per l'ospitalità. Ivan

Dear Ivan, I will try to sell your project as its title reminded me of old fashioned slogans and perhaps this is why I liked it. However, like you, I am a terrible salesman but I will try to follow up on your project within the huge pages of Vice Versa. The only way in which I can explain your dream-like project is by paraphrasing your letter so, all you readers obsessed by words, pick up your pens, here is the subject:

1. Choose a place in Montreal which has always fascinated you; 2. write 15-20 pages of captivating mimesis 3. attempt to capture the spirit, mood of the place in the language or languages which inhabit it 4. link your story to the plot of a book, a famous novel and/or a writer who would frequent this place 5. send your stories to Ivan or directly to Vice Versa 6. which will publish them in the next issues.

These stories will trace a real portrait of a city's imaginary life and could also appear as a book. The proliferation of so many Montreals produced by its own inhabitants will bring to life vibrations which each place holds; familiar corners will become complex and fascinating, and it may also help us map out our present. Ciao e grazie per l'idea. Lamberto

Sommaire, Sommario, Summary

4 L'indien imaginaire. Entretien avec Gilles Thérien
Francis Catalano

6 L'esperienza australiana: italiano e italiani in una società multiculturale
Giovanni Carsaniga

9 Transculture et psychiatrie
Fulvio Caccia

10 Immigration and Madness
Nicola Zavaglia

13 Le monde selon Nick: Rencontre avec le jeune peintre montréalais Nicola Palazzo
Fulvio Caccia

15 Du Pareil au Même. Écrire la différence? (débat 3)
Christian Roy

16 Émigrant de rien. Récit
Stefano Filippi

18 Entre l'Europe et l'Amérique. La situation de l'immigrant
Pierre Bertrand

20 À travers le hublot. Conversation avec Jacques Orlandini, l'écrivain le plus secret du Québec
Lamberto Tassinari

22 Rendez-vous au Caffè Italia avec Paul Tana
Anna Gural-Migdal

23 Caffè Italia, Montréal
Gilles Marsolais

25 Riflessioni sull'ultimo film di Woddy Allen, su un romanzo di Calvino e sull'arte autoreferenziale in generale
Lucienne Kroha

26 Les livres parlent. Rubrique de littérature québécoise
Claude Beausoleil

27 Polyphème et les autres
Ivan Maffezzini

28 L'impureté de Guy Scarpetta
Robert Richard

29 Voiceless Writers?
Teresa Blanc

Espaces et signes du théâtre
par Wladimir Krysinski
29 Amours momentanés dans un décor italien
30 Faces of the moon
L'éloge de la déconstruction

31 B.D.
Vittorio

Vice Versa
Date de parution: Octobre 1985. Magazine transculturel publié par Les éditions Vice Versa inc., 400 McGill, Montréal, Qc, H2Y 2G1.
Directeur: Lamberto Tassinari. **Comité exécutif:** Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **Collectif de rédaction:** Pierre Bertrand, François Brousseau, Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Anna Gural-Migdal, Wladimir Krysinski, Mauro Peressini, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **Correspondants:** Jean-Victor Nkolo (Londres); Rocco Paternostro (Rome); Sylvain Allaire (Paris); Antonino Mazza (Toronto).
Collaborateurs: Claude Beausoleil, Teresa Blanc, Giovanni Carsaniga, Francis Catalano, Stefano Filippi, Lucienne Kroha, Ivan Maffezzini, Gilles Marsolais, Robert Richard, Christian Roy, Vittorio, Nicola Zavaglia. **Graphisme:** Gianni Caccia. **Photocomposition:** Les Ateliers Chiora Inc. **Correctrice:** Françoise Pontbriand. **Impression:** Payette & Simms. **Distribution:** D.A.Q., tél. 645-8754. **Rédaction & Publicité:** 849-0042. Dépôt légal Bibliothèques Nationales du Québec et du Canada. Quatrième trimestre 1985. ISSN 0821-6827.
Courrier de deuxième classe. Enregistrement n. 6385.
Envoyer les avis de changement d'adresse à: Vice Versa, 400 McGill, Montréal, Qc, H2Y 2G1.
La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie de subventions du Ministère des Affaires Culturelles, du Ministère des Communautés Culturelles et de l'immigration et du Conseil des Arts du Canada.

C-101020 Archives publique du Canada

Indien assis fumant sa pipe sur le bord du lac St-Charles, vers 1836

L'indien imaginaire

entretien avec Gilles Thérien

Francis Catalano

LORSQU'AU XVIe siècle, les explorateurs prirent contact avec les Amérindiens, une page importante de l'humanité a été tournée: ce fut la découverte irréductible de l'Autre. Cette rencontre a été conservée à travers multiples relations de voyage (textes de première rencontre) dont l'une des facettes correspond à la fabrication européenne d'une représentation imaginaire de l'indien. Prenant part à cette problématique, un colloque intitulé «Les figures de l'indien» se tiendra à l'UQAM du 7 au 11 octobre. Gilles Thérien, instigateur du groupe de recherche sur l'indien imaginaire, nous dit pourquoi et comment cela est important aujourd'hui.

Entretien

V.V.: Qu'est-ce qui vous a amené à vous intéresser aux Amérindiens?

G.T.: C'est mon intérêt pour la littérature latino-américaine. J'ai d'abord fait ma thèse et ai beaucoup lu cette littérature. Je me suis rendu compte que chez les auteurs latino-américains, la présence des indiens était très grande et qu'on y traitait d'eux de façon très particulière. Un jour, j'ai comparé une nouvelle de Cortazar mettant en scène des Aztèques et un texte de Brébeuf concernant la torture. J'ai remarqué que si les deux textes concernent les indiens, le traitement des indiens s'y fait de manière très différente. On ne retrouve pas dans notre littérature québécoise l'équivalent de ce qu'il y a chez Cortazar. J'ai été obligé de retourner à des textes datant du XVIIe siècle pour en trouver l'équivalent.

À partir de là, j'ai commencé à penser que notre littérature ne faisait peut-être pas assez de place à l'indien, ou alors très peu. J'ai abordé la littérature québécoise sous cet angle nouveau, et je me suis aperçu du contraire: des indiens, il y en avait beaucoup, il y en avait même peut-être trop, mais ils étaient toujours mal représentés; en tout cas, pas du tout comme les latino-américains le faisaient.

À ce moment-là, ceci était pour moi plutôt intuitif. J'avais toujours l'impression que l'indien était pris en sandwich entre le Québécois et l'anglophone, qu'il n'avait presque pas de destin à lui: ce qui est très différent de la position latino-américaine.

V.V.: Mais qu'est-ce que l'indien imaginaire? De quel indien et de quel imaginaire s'agit-il?

G.T.: L'indien imaginaire, ce n'est pas l'indien fictif. Ce n'est pas une fiction. C'est quelque chose de très réel: c'est la façon qu'on a de comprendre l'indien.

Dans le cas du Québécois, c'est ce que j'appellerais la façon qu'on a de comprendre l'indien: la façon blanche de le faire. Mais je pense que si on est conséquent, on comprend bien qu'il y a un indien imaginaire pour l'indien aussi. Il y a une façon indienne de comprendre l'indien représentée par un espèce de réseau de formes symboliques auxquelles on se fie pour définir une réalité sociale, culturelle. Or, dans ce sens-là, quand on applique l'indien imaginaire aux blancs, cet indien n'est rien d'autre que l'image d'un indien «imaginaire» qui renvoit à ce que le blanc pense de lui-même, dans la mesure où il se définit différemment de l'indien et dans la mesure où le blanc essaie de se donner — chez le Québécois en particulier — une réalité différente de celle des indiens.

V.V.: Il faut entendre l'imaginaire comme faisant partie d'un système d'oppositions...

G.T.: Oui. L'imaginaire, ce n'est pas un contenu ou un réservoir de symboles ou de choses imaginaires. C'est une relation entre des oppositions, entre des choses qui se contredisent les unes les autres, et, en général, le choix d'une série d'oppositions bien précises dépend de ce qu'on appelle l'idéologie dominante. Or, si j'ai une image négative de l'indien, c'est parce qu'il y a une idéologie dominante qui crée des oppositions, des tensions négatives, par rapport aux indiens dans le discours des blancs.

V.V.: Quelles sont vos approches théoriques? En quoi votre démarche se différencie-t-elle des savoirs historiques, anthropologiques, archéologiques... sur l'indien?

G.T.: L'approche théorique c'est, bien sûr, la sémiologie. C'est-à-dire que mon approche consiste à regarder le phénomène de l'indien comme un phénomène discursif, et non pas comme un phénomène objectif, ce que les anthropologues, les archéologues, les ethnologues font.

Moi, je m'occupe de telles réserves, de tel village d'indiens, de tel type d'indien, etc. Sur le plan de la sémiologie, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment le réseau des formes symboliques qui tournent autour de la définition de l'indien fait partie d'une culture, d'un discours donné, et comment ce discours réussit à fonctionner à travers d'autres discours.

Ce qui m'intéresse, à ce moment-là, c'est beaucoup plus de savoir comment le discours de l'indien fonctionne à travers tous les discours des choses spécifiques que tu as nommées. Et, est-ce qu'il y a des points communs, des points de jonction? Est-ce qu'il y a des ruptures dans ce discours général-là qui prend des aspects spécifiques dans chacune des parties?

V.V.: Qu'est-ce qu'un texte de «première rencontre»?

G.T.: Quand on parle de textes de «première rencontre», moi je pense qu'on parle à ce moment-là d'un corpus très restreint de textes. Il s'agit de textes dans lesquels le narrateur ou, enfin, l'interlocuteur ou le relationniste (la personne qui est impliquée) raconte des premières rencontres, c'est-à-dire des moments où c'est la première fois qu'elle revit par souvenir ses premières rencontres avec les indiens. Ces moments où on a besoin de savoir ce qu'est un indien, comment on le nomme, comment on nomme ce qu'il fait, quelles sont ses conduites, etc.

J'ai l'impression que très *tôt en Nouvelle-France*, sûrement pas au-delà de 1650, la notion de textes de «première rencontre» est complètement disparue parce que les gens qui arrivaient dans ce nouveau pays avaient déjà entendu parler par leurs prédécesseurs, de l'endroit, de ce qu'il faut penser quand on rencontre un indien pour la première fois. Parmi ces hommes, il y a bien sûr Cartier, Champlain, Brébeuf, Sagard, Lejeune, Lallemant et quelques autres, mais pas beaucoup plus. Après eux, je pense qu'on ne peut plus parler de textes de «première rencontre».

V.V.: Dans quelle mesure ces textes-là se rattachent-ils à la littérature québécoise?

G.T.: Les textes des Écrits de la Nouvelle-France sont au centre d'une fausse querelle, c'est-à-dire que — comme ce sont des textes écrits par les Français — on les considère comme faisant partie de la culture française et, habituellement, quand on prend un manuel de littérature québécoise, on le voit commencer au XIXe siècle.

Moi, je préfère parler de patrimoine. Ces textes-là, de Jacques Cartier à Philippe Aubert de Gaspé — fils, ne sont compréhensibles que dans les cadres du territoire et *de l'espace culturel québécois*. Ces textes sont incompréhensibles pour des Français parce que la réalité que décrivent les auteurs est une réalité inaccessible. Or, elle est parfois exotique. Ces bouts-là vont rester intéressants pour les Français. Quand cette réalité n'est pas exotique, elle tombe dans la *platitude du quotidien* et ça devient inintéressant. Pour moi, ça fait partie du patrimoine. On peut toujours décider que pour les fins des canons de la littérature, il faille la faire partir du XIXe siècle. Je pense que c'est une querelle parfaitement académique: écrire au nom d'une collectivité, ça ne peut pas commencer le jour où tu publies ton premier roman, ça a commencé dans toutes tes formes d'écriture antérieures.

V.V.: Dans la perspective d'une problématique de l'altérité, dans quel mouvement les instances du Même et de l'Autre se trouvent-elles emportées? S'agit-il toujours du même Même et du même Autre, ou a-t-on affaire à une pluralité de fonctionnements?

G.T.: De ce côté-là, l'illusion facile est de croire que tu as toujours le même Même et le même Autre, puisque c'est parfait là-dedans. Ce dont tu ne te rends pas compte quand tu entres dans cette stratégie-là, c'est que dans le fond, tu reproduis un système d'oppositions de base — Même et Autre — avec une bonne petite tension, avec une idéologie *dominante, que tu* prennes le point de vue du Même ou le point de vue de l'Autre.

En fait, je crois qu'en travaillant sur les textes, on réalise que c'est quelque chose de plus dynamique que ça, que ceux qui se disent les Même vacillent continuellement dans leur position parce qu'ils ne sont pas toujours sûrs, d'un jour à l'autre, qu'ils vont rester les mêmes.

Il y a tous ceux qui vont passer par-dessus la clôture: on pense aux interprètes, à Étienne Brûlé, ou à des gens comme Radisson, ou au plus anonyme coureur de bois qui, lui aussi, est passé du côté de ce qu'on aura appelé le Même-Autre, et puis, il y a aussi le côté de l'Autre... Les Autres changent.

À partir du moment où je ne suis plus sûr d'être dans l'homogénéité de mon Moi, l'Autre ne me perçoit plus comme ça non plus. Je ne peux plus percevoir l'Autre de façon stable. Pour moi, c'est une espèce de jeu qui consiste à ne pas croire, dans les textes qu'on regarde, qu'à chaque fois qu'on dit «tu», on fait référence à une sorte de stabilité de l'Autre. Il y a perfusion de part et d'autre des systèmes.

Il me semble évident que tenir des positions rigides sur *le Même et l'Autre, en dehors* de toute position psychanalitique, c'est se condamner à ne pas se comprendre. Pour pouvoir se comprendre, il faut que ça bouge. Il *faut que* chacun soit prêt à ne pas être exactement ce qu'il pense qu'il est.

V.V.: Y a-t-il un lieu où il est possible de penser que nous parlons de l'indien réel, au-delà du fait que nous parlons réellement de l'indien?

G.T.: S'il y a un lieu, c'est certainement le lieu de la relation interpersonnelle: ce serait peut-être le lieu privilégié. Mais maintenant, dans ce lieu-là, est-ce qu'on parle toujours de l'indien réel? Est-ce qu'on est pas embêté par l'indien imaginaire qu'on véhicule avec soi par un certain système d'idéologie?

Moi, je pense que c'est difficile parce que, ce que je ne voudrais pas qu'on comprenne, c'est que je suis en train de dire qu'à chaque fois que tu es dans une relation interpersonnelle, tu n'as pas de problèmes et tu parles vraiment à un indien: ça, je ne le crois pas. Mais, c'est le lieu privilégié dans lequel *malheureusement on n'arrive* pas toujours à se débarrasser de son propre point de vue sur soi, de ses propres présupposés sur l'indien imaginaire pour pouvoir parler à l'indien réel. Mais, c'est aussi une lame à deux tranchants parce que l'indien est pris dans la même situation. Ceci, s'il y a un lieu où l'indien peut parler au blanc réel, ou si l'indien n'est pas toujours pris à parler à une sorte de blanc imaginaire qu'il considère comme son bourreau perpétuel.

V.V.: N'est-ce pas là, dans ce lieu interactionnel, une position insoutenable pour l'indien comme pour le blanc puisqu'ils sont pris dans le même carcan?

G.T.: Oui. Mais «insoutenable». Je pense qu'il vaut mieux essayer de soutenir ça que de se retrouver dans la position, par exemple, de celui qui décrit les Indiens par les statistiques ou de celui qui écrit des cartes géographiques pour indiquer où sont les réserves, où sont les territoires indiens, ou de celui qui fait ça dans un bureau sans être en contact du tout avec les indiens. Oui, je pense que c'est mieux de soutenir l'insoutenable que d'être très éloigné.

V.V.: À quoi attribuer ce regain d'intérêt, dans le *champ des sciences humaines*, pour la question des Amérindiens?

G.T.: Il y a un regain qui tient aux Amérindiens eux-mêmes. Depuis les années 60, je crois qu'en Amérique du Nord, les gouvernements blancs avaient plus ou moins cru que la question amérin*dienne était réglée. Elle était* réglée parce que bien sûr le taux de mortalité dans les réserves était élevé, l'alcoolisme, les maladies, etc. Mais, ce qu'on n'a pas compris, c'est que le taux démographique chez les Amérindiens était très élevé dans les dernières années, et qu'ils se sont rendu compte qu'ils étaient une force qui pouvait se prendre en main.

Je pense que cela a joué un rôle très important. À la même époque, il y a eu tout ce mouvement autour de la nature (les hippies, la Californie, etc.) qui a fait que l'indien est redevenu à la mode parce que c'était une image parfaite du Grand Écologiste. Je pense que ça reste important dans les influences, mais je pense que ce n'est pas majeur et que ce n'est pas fondé sur un point fondamental.

Il y a un autre aspect, aussi: politiquement, les indiens ont été très actifs. En particulier au Canada, avec toutes sortes d'épisodes comme la Baie James, l'expropriation des terres dans l'Ouest, le pétrole, pendant lesquels les indiens ont commencé à réclamer des droits, à revoir les anciens traités, à reposer leurs problèmes sur la place publique. J'ai l'impression que c'est vraiment quelque chose *qui date d'à peine 20 ans* comme phénomène.

V.V.: Si le propre d'un énonciateur au XVIe siècle ou au XVIIe siècle est de gérer ou de régir ses énoncés, de construire un texte selon tels impératifs reliés à sa posture énonciative, peut-on dire *qu'aujourd'hui ce sont les* gouvernements qui tiennent ce rôle locutoire?

G.T.: Oui. Je suis d'accord avec ça parce que, dans le fond, au XVIIe siècle, et même jusqu'aux premiers grands traités de paix avec les Amérindiens du Canada, on ne distingue pas dans le pouvoir religieux ce qui est nettement du domaine spirituel du domaine matériel et donc, du matériel politique. Ce qui fait que, dans le fond, chaque position de locuteur est une position double; c'est à la fois une position de pouvoir spirituel et de pouvoir matériel. Et j'ai bien l'impression que lorsqu'on regarde les textes du XVIIe siècle des Jésuites, c'est bien difficile de couper entre les deux pouvoirs et de savoir de quel côté ça tombe.

V.V.: Selon vous, que nous réserve l'avenir, sur ce plan?

G.T.: Je ne sais pas. Je ne suis pas prophète. Mais, il y a deux choses. Du côté de l'indien, son avenir est à lui. Ce que ça lui réserve, c'est ce qu'il mettra dedans. Si j'applique ça à la problématique de l'indien imaginaire, je dirais que le problème reste ce que réservent les blancs à l'avenir de l'indien. Tu t'es construit, tu t'es fait construire un indien imaginaire à partir du moment où ce qui est là *derrière pour supporter plus* ou moins cette image se met à bouger. Dans quelle mesure cela va te faire bouger, c'est une toute autre histoire. □

Camp, vers 1800, Georges Heriot

Collection Canadiana de Louis Melzack Université de Montréal.

FRANÇOIS RICARD

Collection PAPIERS COLLÉS

LA LITTÉRATURE CONTRE ELLE-MÊME

Ce livre rassemble une trentaine d'essais inspirés ou provoqués par les oeuvres d'écrivains contemporains dont Calvino, Savinio, Kundera, Kerouac, Roth, Fuentes, Gabrielle Roy...

« Voilà ce que j'admire chez François Ricard: il habite non pas la littérature québécoise, non pas la littérature française, il habite la littérature mondiale. Et comme il s'occupe presque exclusivement du roman, je peux dire qu'il habite le roman mondial comme on habite une maison. C'est rare. »

Milan Kundera

BORÉAL EXPRESS

L'esperienza australiana:
italiano e italiani in una società multiculturale

Giovanni Carsaniga

L'Australia
non è il solo paese abitato da gente di culture diverse. Questa situazione si riscontra anche in alcuni paesi normalmente considerati come culturalmente omogenei. Tuttavia l'Australia è, *insieme al Canada, il paese in cui il numero* di gruppi etnici è il più elevato rispetto alla popolazione totale.

1
Polietnicità e multiculturalismo

L'AUSTRALIA è un paese abitato da persone provenienti da diverse culture. Estrapolando dalle cifre del censimento 1981, si ritiene che circa 3.100.000 residenti, su un totale di poco inferiore ai 15 milioni (circa il 26,6%), siano nati fuori dell'Australia. Circa 1.325.000 di essi parlano una lingua diversa dall'inglese di cui si contano almeno 1000 parlanti in Australia. ci sono poi circa 27.000 aborigeni che parlano numerose lingue indigene. Si arriva così a un totale di circa *1.425,000* persone di lingua non inglese. di cui circa 180.000 (intorno al 12,4%) non lo conoscono affatto. Le stazioni radio dello Special Broadcasting Service trasmettono in più di 46 lingue differenti.

Ovviamente l'Australia non è il solo paese abitato da gente di culture diverse. Questa situazione si riscontra anche in alcuni paesi normalmente considerati come culturalmente omogenei: si pensi all'Italia, con le sue svariate lingue e culture regionali di cui soltanto da poco si comincia ad apprezzare l'importanza. Tuttavia l'Australia è, insieme al Canada, il paese in cui il numero di gruppi etnici è il più elevato rispetto alla popolazione totale. La Cina e l'Unione Sovietica sono anch'esse nazioni polietniche, ma con una popolazione infinitamente maggiore.

Occorre definire il significato dei termini «etnicità» ed «etnico» in un contesto australiano. Secondo Matthews Hirakis e Hart (1981) gli elementi costitutivi dell'etnicità sono: (a) l'esistenza di un gruppo o di una collettività dotata di cultura propria ma non costituente la popolazione totale; (b) l'esistenza di una cultura di origine, a cui il gruppo di immigranti si sente ancora legato; (c) la percezione di questo legame socioculturale. Data questa definizione sorgono due possibilità. La prima è quella di escludere dal novero degli etnici i membri del gruppo di maggioranza. «Etnico» diventa così un eufemismo sostitutivo di precedenti insulti razziali come *wog, wop, dago, ding, chink*, etc., tutti con connotazioni di inferiorità razziale e culturale. La seconda è di *applicare il concetto di etnicità* anche al gruppo egemone anglofono, che, in ultima analisi, è composto da almeno quattro gruppi etnici: l'inglese, lo scozzese, l'irlandese e il gallese. Questo è il mio punto di vista, che condivido con diversi multiculturalisti. Ma se tutti i gruppi sono egualmente «etnici» non è più possibile o utile considerare l'etnicità come un elemento costitutivo di culture individuali. Una volta che si ammetta che siamo tutti etnici, il termine perde molto della sua funzione euristica. Io continuerò tuttavia ad usarlo per identificare sottogruppi culturali all'interno della società australiana, comunque essi siano definiti (e la loro definizione è spesso problematica, dato che essi non sono necessariamente omogenei).

L'esistenza di questi vari sottogruppi culturali non è, a mio modo di vedere, incompatibile col fatto che l'Australia è nel suo complesso un paese anglomorfo (Knopfelmacher 1984); e che questo anglomorfismo, che contiene molti valori positivi, quali un sistema di governo tendenzialmente democratico, sufficienti libertà personali, accettabili ideali di equità e tolleranza, un discreto sistema di istruzione etc., sia in realtà una delle ragioni (anche se non la sola o la più importante) che ha spinto molti immigranti a scegliere l'Australia come terra di migrazione. L'anglomorfismo, ricordiamolo, è il risultato della fusione di quattro culture differenti; e il fatto che abbia una sostanza sufficientemente omogenea da farlo apparire una singola forma culturale non significa che i suoi componenti non siano originariamente autonomi.

Il multiculturalismo non è, tuttavia, l'esito immediato della polietnicità, come alcuni ritengono (Montemayor 1982, p. 47-48). L'Australia è polietnica da più di un secolo, ma ciò non ha impedito a tutti i suoi governi, fino al penultimo, di essere francamente e dichiaratamente ostili a qualsiasi influenza culturale che non emanasse dalla Gran Bretagna; e ai suoi sistemi di amministrazione e di istruzione di essere rigidamente monoglotti. Il multiculturalismo è stato un completo rovesciamento della politica precedente, promosso dal primo governo laburista del dopoguerra, quello di Gough Whitlam, e poi continuato da quelli liberali presieduti da Malcolm Fraser, principalmente per la ragione che un ritorno alla xenofobia del periodo precedente, trascurando gli interessi della popolazione immigrata avrebbe avuto disastrosi esiti elettorali.

Il multiculturalismo implica non solo il riconoscimento che la Australia è un paese polietnico ma anche l'impegno a costruire una società democratica in cui, nonostante la base anglomorfa e la persistenza della lingua inglese come lingua ufficiale (cose che nessuno ha interesse a cambiare), non ci sia alcun gruppo etnico dominante a motivo della propria origine o cultura; tutti i gruppi etnici possano promuovere e sviluppare la loro cultura e mantenere i loro legami con la patria di origine; i valori culturali possano liberamente circolare ed essere accessibili a tutti, formando quel nucleo di valori comumemente accettati da tutti i gruppi etnici che dà all'Australia la sua identità culturale: e tutti coloro che risiedono in Australia, non soltanto i cittadini, possano ugualmente accedere alle opportunità di istruzione e miglioramento sociale ed economico, e godere degli stessi diritti civili e politici indipendentemente dalla loro terra di origine. Il multiculturalismo può così esser considerato come la più forte motivazione a costruire una nuova identità nazionale e un solido sentimento di unità politica e civile.

Bisogna però aggiungere a questo punto due osservazioni importanti. La prima è che la cultura di alcuni gruppi etnici australiani non è necessariamente consona, e nemmeno favorevole, a quella attualmente diffusa nella terra di origine. Alcune usanze, ad esempio, praticate all'interno dei gruppi italiano e greco, hanno ben poco a che vedere con le presenti usanze vigenti in Italia o in Grecia, e possono rispecchiare una situazione di quaranta e più anni fa. Senza voler entrare nelle ragioni politiche o discuterne il dritto e il torto, è probabile che molte opinioni degli ucraini dell'Unione Sovietica non trovino alcuna rispondenza in quelle degli ucraini d'Australia. L'opinione pubblica del Regno Unito aveva perso ogni interesse per l'Australia come propaggine della Gran Bretagna molto prima che alcuni australiani cominciassero ad asserire la loro indipendenza dalla «madrepatria». Quello che conta nella definizione del sistema australiano di valori culturali non è tanto l'oggettiva relazione tra la cultura dei gruppi etnici e quella delle terre d'origine quanto il modo in cui essa è percepita. E' infatti auspicabile (e quasi tutti sono d'accordo) che alcuni aspetti delle culture di origine (ad esempio, l'inferiorità delle donne, l'abuso dell'autorità paterna, il ricorso alla vendetta in sostituzione della legge, l'omertà etc.) non diventino parte integrante della cultura australiana; e che il loro rifiuto non venga interpretato come un rifiuto del multiculturalismo ma al contrario come un mezzo per rafforzarlo.

E, al contrario, certi atteggiamenti che possono a prima vista sembrar diretti alla protezione e rafforzamento delle culture etniche finiscono in realtà per danneggiare il multiculturalismo: sia perpetuando delle aspirazioni che non dovrebbero far parte del sistema di valori comuni (come l'istruzione ghettizzata), sia incoraggiando le varie comunità etniche a considerare i propri interessi separatamente da quelli delle altre comunità di immigranti, o addirittura in concorrenza con esse (atteggiamento favorito dai meccanismi di sovvenzione governativa e statale).

La seconda osservazione è che, nel nostro villaggio globale, non è più necessario che le influenze culturali vengano portate da gruppi di immigranti. L'Australia, come moltissimi altri paesi, è stata modificata da tendenze originate negli Stati Uniti in modo affatto sproporzionato all'esiguo numero di americani che vi risiedono stabilmente. Se resta vero che migrazioni su larga scala possono creare le condizioni favorevoli per una società multiculturale, o affrettarle, l'abilità di assorbire elementi da una cultura esterna non dipende da migrazioni o invasioni.

2
La «comunità» italiana in Australia

Piccoli gruppi di italiani cominciarono a migrare verso l'Australia nella seconda metà del secolo scorso, ma il grosso dell'emigrazione italiana ebbe luogo

Illustration: Daniel Sylvestre

nel decennio successivo alla seconda guerra mondiale. Secondo i dati dell'ultimo censimento estrapolati al marzo 1983 circa 283.300 residenti in Australia sono nati in Italia, di cui 4803 erano al di sotto dei 14 anni nel 1981. Nel 1978 il totale dei residenti nati in Italia più quelli nati in Australia da genitori italiani era stimato a 543.705 unità pari all' 11,1% di tutti i residenti nati all'estero e della loro prole. Il censimento del 1981 non includeva una domanda relativa all'origine o all'appartenenza a un gruppo etnico, ed è quindi possibile che il numero di quelli che si considerano «italiani» (ivi compresi residenti della terza generazione, persone con cognome italiano, persone con un cognome non italiano ma con ascendenti italiani) si avvicini al milione. La vasta maggioranza di questi italiani d'Australia risiede in centri urbani. Se le stime del 1981 possono servire da guida, circa il 23% vive nell'area di Sydney, il 35% nell rea di Melbourne, il 9,5% ad Adelaide e l'8,8% a Perth. Nel Queensland il numero degli urbanizzati non è molto dissimile da quelli che risiedono in campagna.

Per i dati sull'uso della lingua di origine bisogna ancora riferirsi al censimento del 1976, perché quello del 1981 non includeva una domanda sull'argomento. Nel 1976 poco più di 53.000 residenti di origine italiana risultavano parlare principalmente la loro madrelingua. La maggioranza era fra i 35 e i 39 anni di età (25.642) e al di sopra dei 60 anni (14.979). Altri 367.753 usavano anche l'inglese, il che dà un totale di circa 421.000 che usavano una lingua italiana per ordinaria comunicazione. Dico una lingua italiana a ragione, perché, sebbene gli australiani anglofoni chiamino «italiano» qualsiasi lingua parlata da persone generalmente riconosciute di origine italiana, in realtà può trattarsi di un dialetto, di una forma arcaica di un dialetto, di un'interlingua dialettale (sviluppatasi, ad esempio, fra un marito calabrese e una moglie friulana), di un pidgin italo-australiano, o di una combinazione di alcune di queste lingue. Ci sono buone ragioni per ritenere che quelli che sono capaci di usare l'italiano standard siano una minoranza, anche fra le persone istruite.

Questi dati statistici devono essere attentamente considerati da chiunque cerchi di elaborare una politica linguistica razionale per la collettività italiana. Dato che, di circa mezzo milione di residenti australiani nati in Italia e dei loro figli soltanto il 10% si serve della madrelingua come mezzo di comunicazione; che «madrelingua» non significa necessariamente l'italiano standard; e che il numero di coloro che si considerano «italiani» è sicuramente superiore alle stime del censimento, bisogna seriamente domandarsi se il «mantenimento della lingua madre», intendi l'insegnamento istituzionale dell'italiano standard, possa avere un peso determinante nella coesione sociale o nel senso di identità culturale della cosiddetta «comunità italiana». Ciò non vuol dire che non sia importante sotto altri punti di vista e che non debba costituire uno dei principali obbiettivi dell'istruzione degli Italiani d'Australia, come dirò più oltre.

E' forse questo il momento di soffermarsi a considerare in che senso il gruppo etnico italiano, comunque lo si definisca, possa dirsi una comunità, cioè un corpo che si riconosca un retaggio culturale comune, una certa uniformità d'intenti e comuni aspirazioni e propositi. Non sembra che nessuno di questi fattori serva ad unificare gli italiani d'Australia. La cultura in senso accademico (Dante, Michelangelo, il Rinascimento, il Risorgimento e simili) è patrimonio di pochissimi. Il vero retaggio culturale della maggioranza sta nelle tradizioni regionali, nel dialetto, nelle usanze e nella cucina, che però non possono essere sentite come un patrimonio culturale nazionale perché, come molti hanno già osservato (Dionisotti 1967, Stussi 1979, De Mauro-Lodi 1979 per non citarne che alcuni) le culture regionali sono state represse e ignorate, in nome di un discutibile concetto di unità nazionale, per la maggior parte della storia post-unitaria, e solo da poco sono diventate degno oggetto di studio. La migrazione a catena ha contribuito a preservare e a trasmettere le culture regionali, ma ha anche scisso la collettività italiana in Australia, rimossa dall'omogeneizzante contesto sociale della madrepatria, in una moltitudine di sottogruppi, spesso in rapporti poco amichevoli tra di loro.

Un segno di questo frazionamento è la proliferazione di circoli sociali che prendono il nome da una località specifica (come l'Associazione Colle Sannita, il Pollutri Community Club, o il Palazzolo Acreide Social Club). In molti casi diversi circoli in concorrenza si rivolgono agli emigranti di una sola zona. Nell'area di Melbourne il Circolo Fiumano, la Famiglia Istriana, il Pola Social Club, Il San Giusto Alabarda Social Club, il Trieste San Giusto Social Club e l'Associazione Ex Nucleo Polizia Venezia Giulia raccolgono i loro membri dall'Istria-Venezia Giulia. Non è raro apprendere che membri e organizzatori di uno di questi clubs in concorrenza si rifiutano di prender parte a riunioni della «comunità» a cui siano stati invitati membri o organizzatori degli altri circoli. Sarebbe senza dubbio preferibile che Melbourne avesse una sola Casa d'Italia, ricca e ben dotata, con sede centrale e succursali suburbane, invece di oltre 70 circoli separati. La stessa situazione si riscontra anche in altre città australiane.

E' difficile vedere elementi di coesione nel profilo ideologico e sociale degli italiani d'Australia, che si dispongono lungo tutto l'arco dello schieramento politico, dai gruppi di estrema destra associati alla Returned Servicemen League o al Democratic Labour Party di Bob Santamaria, all'Australian Labour Party e a gruppi socialisti militanti; anche se la maggioranza probabilmente occupa posizioni di centro-destra (in termini europei l'Australia Labour Party è un partito di dentro). La maggioranza occupa anche i gradi medio-inferiori della scala socioeconomica, per lo più in occupazioni manuali (Ware 1981); ma c'è anche un numero crescente di imprenditori, commercianti, avvocati, medici, insegnanti e persone in occupazioni amministrative e direttive. Scarsa ancora la partecipazione alla politica attiva (tipico il quadro prospettato da Mauro di Nicola in Jupp 1984). Eppure la collettività italiana non differisce molto sotto questi aspetti da qualsiasi cittadinanza nazionale, a cui possono esser riconosciuti i caratteri di una «comunità» nonostante le differenze culturali, politiche, economiche e, nel caso dell'Italia, linguistiche tra i suoi membri. Non voglio quindi mettere in dubbio che esista in Australia una collettività riconoscibile in qualche modo come «italiana»; voglio soltanto notare che non bisogna lasciarsi fuorviare dai luoghi comuni della retorica nell'individuare che cosa realmente permetta di identificarla in questo modo.

Dato che gli italiani di Australia non hanno in comune stato economico, opinioni politiche, tradizioni culturali o conoscenza dell'italiano (e in ciò differiscono dagli italiani d'Italia, costantemente immersi nell'uso della lingua nazionale ad onta dei loro diversi dialetti), ciò che essi condividono, e che deve perciò essere considerato l'ingrediente principale della loro caratteristica «etnicità», è la loro comune esperienza di migrazione, sia diretta che mediata da genitori e antenati, verso una terra creata e formata nelle sue strutture attuali dall'emigrazione. Paradossalmente ciò che li rende membri di una collettività etnica è il fatto che essi vivano in Australia; ed è proprio questo fatto che li obbliga a ricordare che sia loro che i loro genitori o nonni vi sono

arrivati dall'Italia. Il concetto di «etnicità» nasce dalla realtà del paese dove gli emigranti si sono recati, non di quello da dove sono partiti; e trae le sue connotazioni caratteristiche dalla diversità delle esperienze di emigrazione, di lavoro e di insediamento che i vari gruppi hanno avuto *attraverso la storia, in cui è* confluita la diversità delle culture di origine.

In altre parole, l'etnicità di un siculo-australiano non consiste nella sua origine siciliana, ma nel modo in cui la cultura siciliana di origine ha reagito con l'esperienza dell'emigrazione e il contatto con culture diverse, producendo o un'evoluzione della cultura originaria, o anche un suo irrigidimento motivato da isolamento, autodifesa e ostilità. Gli atteggiamenti reazionari di certi genitori e l'australianizzazione ad oltranza delle seconde o terze generazioni sono ambedue aspetti complementari di questa etnicità. Ovviamente l'etnicità del siculo-australiano sarà diversa da quella di uno arrivato dal Peloponneso o dall'Anatolia, ma avrà in comune con esse il dato fondamentale della «reattività» della cultura originaria brusca mente immersa in una situazione australiana, al contatto con una cultura anglomorfica dominante.

Questa comunanza ha importanti risvolti sociali e politici, e non è a caso che la politica della classe dominante insista su un concetto di etnicità riferito alle varie terre di origine, che presenta il vantaggio di tenere gli «etnici» divisi fra loro e di oscurare ciò che invece li unisce e che potrebbe farli pericolosamente coalizzare contro la classe politica dominante. A questo fine giovano anche le sovvenzioni federali e statali, prevalentemente concesse a enti etnici piuttosto che a progetti interetnici.

3
Mantenimento o rinnovamento culturale?

Esaminiamo ora brevemente, alla luce di queste considerazioni, quale sia la politica culturale e linguistica più appropriata per il gruppo etnico italiano in Australia. E parlo solo di aspetti culturali e linguistici perché quelli sociali e politici, pure importantissimi anche se toccati solo di riflesso, esulano dalla mia competenza professionale.

Il concetto di «mantenimento culturale» così spesso evocato presenta alcune antinomie interne. Da un lato fa pensare a un processo retrogrado, di «ritorno alle fonti originarie» della propria cultura. Ma l'acqua delle fonti è sempre in movimento. E, se il punto di riferimento esterno dell'etnicità italiana è l'Italia *di oggi, non ha senso parlare* di «ritorno». Le strutture socio-culturali dell'Italia sono cambiate moltissimo nell'ultimo mezzo secolo, e molti emigranti che ritornano, in senso fisico e spaziale, alla madrepatria si trovano di fronte al fatto sconcertante di non potervi ritornare in senso temporale, culturale e ambientale; e devono constatare che la loro «casa» non è più il villaggio che hanno lasciato, ma invece la loro residenza con giardino e il loro *shopping centre* alla periferia di Melbourne o di Sydney. Il legame culturale con la terra di origine va visto non in senso statico ma in senso dinamico, tenendo anche conto del fatto (di cui esistono, anche per l'Italia, diversi indizi storici) che la cultura della madrepatria può essere modificata dall'evoluzione culturale dei propri figli all'estero.

Un'altra ambiguità nel concetto di «mantenimento culturale» sta nella differenza, spesso trascurata, tra quello che chiamerei policulturalismo, cioè la mera giustapposizione di gruppi etnici e di microculture ghettizzate, e il vero multiculturalismo, cioè una cultura unificata in cui le microculture componenti sono armoniosamente integrate; una situazione in cui ciascun gruppo etnico è sensibile ai valori culturali degli altri gruppi e riconosce la necessità di mantenerli tutti in vita, quali elementi preziosi di un patrimonio culturale comune. Si potrebbe qui osservare che c'è una correlazione tra il policulturalismo e il concetto retrogrado e statico di «ritorno alle fonti»; come pure tra il multiculturalismo e il concetto dinamico di evoluzione della cultura originaria nel senso di una cooperazione e integrazione interetnica.

Dovrebbe essere abbastanza chiaro di quale «cultura italiana» si debba parlare nel contesto multiculturale australiano. Non c'è dubbio che l'«alta cultura», nel senso accademico più sopra delimitato, debba essere una parte importante della coscienza culturale del gruppo etnico italiano. Eppure dobbiamo riconoscere che questa cultura ha un peso marginale nella vita della maggior parte dei nostri emigrati e dei loro discendenti; perché, se essi o i loro genitori e avi fossero appartenuti alla classe socioeconomica che vanta l'alta cultura come diritto di progenitura, non avrebbero avuto alcun bisogno di emigrare. E *poi oggi ci si comincia fortu*natamente a render conto, quando si esaminino in dettaglio cose come l'artigianato, il folklore, la musica e la danza popolare, le tradizioni orali e altri aspetti della cultura di massa, che la linea di demarcazione tra la cosiddetta alta cultura e la cultura popolare è fittizia e fallace, parte di un processo di emarginazione sociale che trova nell'asserita assenza di «alta cultura» le sue ingiuste motivazioni.

Una delle ragioni per cui gli Istituti Italiani di Cultura sono, senza colpa alcuna dei loro direttori e funzionari, quasi completamente ignorati dalla massa degli emigrati e dei loro discendenti è proprio perché sono strutturalmente progettati in modo da diffondere l'alta cultura italiana tra gli stranieri. Bisognerebbe tuttavia porsi il problema se questa funzione, forse accettabile in una situazione come quella di Tokyo, con una colonia di circa duecento italiani su dodici milioni di giapponesi, sia del tutto appropriata a Melbourne, dove circa un quarto di milione di abitanti si richiamano in qualche modo alla cultura italiana e potrebbero benissimo essere serviti nei loro bisogni culturali da un Istituto Italiano diversamente strutturato.

La vera linea di demarcazione non corre tra l'alta e la bassa cultura, ma fra una cultura che è tramandata dall'alto di una qualche istituzione e una cultura che è l'espressione collettiva della vita sociale, intellettuale e artistica di un gruppo. Abbiamo poco da biasimato come una forma di immaturo policulturalismo il fatto che gli abruzzesi di Pollutri non siano riusciti a mettersi d'accordo con quelli di Carpinone, e abbiano fondato due circoli separati. Eppure bisogna riconoscere che ciò è un sintomo profondo della necessità culturale che i nostri emigranti hanno provato di continuare a fare insieme le cose che facevano insieme prima di emigrare, e di costruirsi un luogo proprio dove sentirsi «a casa».

In questo senso la soddisfazione dei bisogni culturali del gruppo diventa un problema non solo culturale ma anche di assistenza sociale (Pasqua-Zaphiropoulos 1984). Il mantenimento, o meglio rinnovamento, della cultura degli italiani d'Australia non può prescindere dalla necessità di costituirsi come emanazione delle esigenze, aspirazioni e attività del gruppo, piuttosto che come rituali e liturgie per *spettatori avveduti, tipo* conferenze, concerti, mostre e simili.

4
La lingua italiana in Australia

L'italiano standard (un termine conveniente per indicare la lingua usata in Italia come veicolo di comunicazione) non è mai stato, non è e non può essere l'unico o sia pure il principale mezzo per la trasmissione della cultura all'interno del gruppo etnico italiano; e ciò indipendentemente dal fatto che i suoi membri la riconoscano come la loro lingua, e come la lingua dell'istruzione e del prestigio sociale. Una notevole parte della tradizione culturale è affidata ai dialetti e ai *pidgin*; e anche l'inglese può benissimo fungere come veicolo per la trasmissione di valori etnici diversi, ad esempio per fondare una concezione non anglomorfica della coesione e della solidarietà familiare fra gli immigranti e i loro figli.

I dialetti italiani sono ancora vivissimi in Australia, spesso oltre la seconda generazione. Un insegnante del Queensland i cui nonni venivano dalla Valtellina mi ha raccontato, con orgoglio e compiacimento, che, durante la sua prima visita in Valtellina, non solo riuscì a comunicare perfettamente in dialetto, ma non fu immediatamente individuato come un estraneo dalla gente locale che trovava strano di non averlo mai incontrato prima. Un giudice della Corte Suprema, nato in Australia e di educazione inglese, si mostra riluttante a parlare in italiano (nonostante lo sappia abbastanza bene) ma, in famiglia e con gli amici, parla perfettamente il dialetto veneto dei suoi genitori. I dialetti sono ancora la lingua familiare della maggioranza dei miei studenti di origine italiana. Il alcuni casi i genitori sono di dialetto diverso, e la comunicazione si svolge in una interlingua, con apporti lessicali dai due dialetti e con vocaboli pidginizzati anglo-italiani, che alcuni erroneamente considerano come una lingua vera e propria, l'**australitaliano** (Andreoni 1967, 1971; Leoni 1981).

I fatti, quali appaiono da studi recenti (Bettoni 1981) e da mie osservazioni personali, non confermano questa opinione. Anche ammettendo che certi lessemi pidginizzati come *la fenza, il carro, il bosso, la iarda*, abbiano ormai un corso pressoché generale fra gli italiani d'Australia, non ne consegue che essi bastino a costituire una lingua sistematica, particolarmente considerando che la loro forma (maschile o femminile? *la rubbisc ia o i rubbisci?*) e le strutture sintattiche in cui vengono inseriti sono determinate dal sostrato dialettale del parlante. Pur riconoscendo l'importanza culturale di questa neologia pidginizzata, addurla come prova dell'esistenza di una lingua Australitaliana potrebbe esser paragonato a prendere i neologismi, calchi e prestiti dall'inglese in diverse lingue europee come prova del fatto che in Europa si parla l'angleuropeo, lingua distinta con caratteri suoi *propri*.

Spesso quello che va sotto il nome di australitaliano, particolarmente quando si parla di «letteratura australitaliana» non è altro che italiano con una *spruzzatina* qua e là di dialettismi o vocaboli pidginizzati (Abiuso *et al.* 1977). Ora è chiaro che qualsiasi lingua venga efficacemente usata a fini comunicativi è funzionale e appropriata; che i parlanti devono sentirsi liberi di usare la lingua che essi sentono adatta alla situazione, senza censure o repressioni di sorta; che i dialetti devono essere coltivati non solo come mezzo di comunicazione ma anche come veicolo per la trasmissione di valori culturali: su questo siamo tutti d'accordo. Eppure il fatto che nessuna lingua sia funzionalmente superiore o inferiore a un'altra non toglie che qualsiasi parlante plurilingue (come quelli che si destreggiano tra dialetto, interlingua pidginizzata, italiano standard e inglese) *colloch* ciascuna delle sue lingue su una scala ben precisa di prestigio sociale, ed effettui coerentemente le transizioni da un codice all'altro secondo le proprie percezioni della proprietà del codice rispetto a una situazione particolare (Clyne 1982, p. 106-11).

In genere, sembra che gli italiani d'Australia attribuiscano al dialetto il prestigio più basso; e a qualsiasi approssimazione dell'italiano standard siano capaci di usare, un prestigio più alto delle varie interlingue (quando, ovviamente, siano capaci di distinguere tra le due, il che non avviene sempre). Alcuni, tuttavia, si lanciano in una vivace *defense et illustration* dell'Australitaliano, come dell'unico mezzo per esprimere pienamente l'odissea, le soddisfazioni, le aspirazioni, i dolori dell'emigrante. Ora, quale che sia la posizione relativa, magari mutevole, dei codici linguistici sulla scala del prestigio, essi rimangono codici distinti, e non c'è nulla da guadagnare a confonderli. Io non credo che tra di essi esista un «australitaliano», ma, se esistesse, sarebbe perfettamente legittimo, perfino desiderabile, che alcuni, per varie ragioni politico-culturali, attribuissero ad esso un elevato prestigio, a rivendicazione dei valori dell'esperienza migratoria. Ma mi sembra infondato e insensato sostenere che questa mitica lingua debba sostituire l'italiano come lingua della collettività italo-australiana.

Sono pronto a concedere (particolarmente di fronte a simili sorprendenti affermazioni) che le interlingue pidginizzate degli italiani d'Australia dovrebbero diventare oggetto di studi più numerosi e più approfonditi; ma il passaggio dall'affermazione che queste lingue devono essere studiate a quella che esse devono essere insegnate nelle scuole richiede un salto logico per cui mi manca l'agilità.

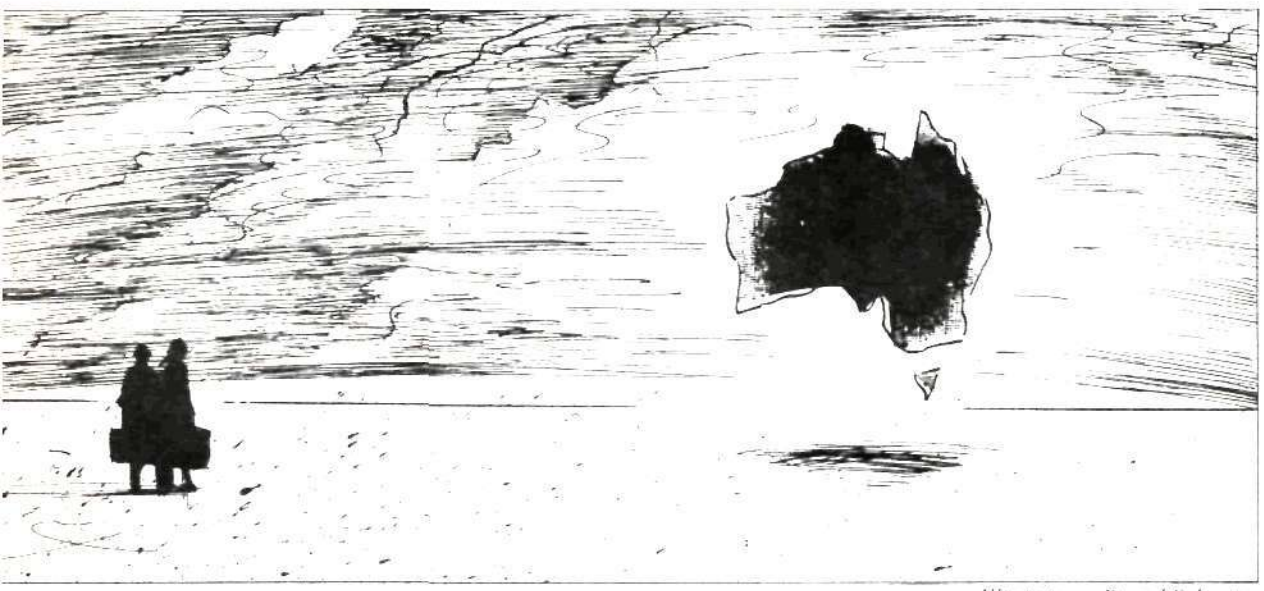


Illustration: Daniel Sylvestre

Preferisco limitarmi a insegnare l'italiano, che è già cosa abbastanza difficile...

Ho notato prima che solo una minoranza degli italiani d'Australia sono padroni dell'italiano standard, e che quindi non si può dire che il suo mantenimento abbia un ruolo esseziale nella coesione sociale della comunità. Questo non vuol dire affatto che l'idea di una lingua nazionale italiana sia di scarsa importanza. Dopotutto era importante nell'Italia del Risorgimento, nonostante il fatto che pochi tra coloro che fecero l'Italia unita, da Cavour ai garibaldini, e dal re ai patrioti popolani come Amatore Sciesa, fossero capaci di parlare e scrivere corretto italiano o ne avessero l'abitudine. Il prestigio dell'italiano non è mai dipeso dal numero dei suoi parlanti, sempre assai scarso, almeno fino a mezzo secolo fa; anzi, si può dire che, in certi periodi della storia, sia stato inversamente proporzionale ad esso.

Lo stesso vale per l'Australia, dove l'italiano lo si può ascoltare per alcune ore al giorno sulle onde radio e televisive dello Special Broadcasting Service, e lo si può leggere sulle pagine di tre o quattro periodici a circolazione nazionale. Diversamente da alcuni gruppi etnici (come i Serbi e i Croati) divisi da una lingua pressochè comune, gli italiani d'Australia sono idealmente uniti dal prestigio di una lingua che pochi tra loro parlano. L'italiano è ora riconosciuto come un *community language*, cioè una delle lingue d'uso in Australia; e, secondo una recente indagine (Hougaz 1984), molti alunni delle scuole del Victoria hanno scelto di studiarlo per comunicare con quelli che dovrebbero usarlo. Ma spesso queste aspettative non si verificano: io stesso sono venuto a conoscenza di persone che si erano messe a studiare l'italiano a scuola o all'università per parlare con gli emigranti, e hanno finito per scoprire che gli emigranti parlavano dialetti incomprensibili del tutto diversi dall'italiano standard.

Sebbene sia stato un progresso considerare l'italiano come une «lingua della comunità» e non più come una lingua straniera, ritengo che non sarebbe saggio di incoraggiarne l'apprendimento per questo motivo. In primo luogo perchè il suo uso da parte del gruppo etnico italiano è limitato (a differenza dell'uso del greco moderno da parte del gruppo etnico greco). In secondo luogo perchè l'italiano è molto di più di una lingua d'uso in Australia: è la chiave di accesso ad una delle più importanti civiltà europee. E non parlo soltanto del passato, ma anche delle virtù morali e civili dimostrate nella costruzione dell'Australia da migliaia di emigranti italiani, e della nazione moderna con cui l'Australia ha crescenti legami commerciali e culturali. □

Giovanni Carsaniga
Professore di studi Italiani
Università La Trobe
(Melbourne)

Transculture et psychiatrie

Une introduction de Fulvio Caccia

COMMENT le concept de transculture a-t-il été utilisé par la psychiatrie? Quand a-t-il émergé dans ce champ? Qui aurait pu mieux répondre à ces questions, sinon le Dr. Federico Allodi, chef de l'unité psychiatrique transculturelle du Toronto General Hospital. De père vénitien, de mère espagnole, parlant plusieurs langues, formé en Angleterre dont il a conservé l'accent, Allodi est lui même le produit de ce brassage multiethnique qui modèle de plus en plus notre monde moderne. Je suis allé le rencontrer dans son bureau de Toronto en août dernier. Son allure maigre lui donne un air de Don Quichotte moderne. Un Don Quichotte revu et corrigé par James Joyce. Venise après tout est voisine de Trieste. Tout de suite nous tombons dans le creux du sujet. Allodi parle lentement avec son inimitable accent britannique. Dehors le soleil blanchit la ville.

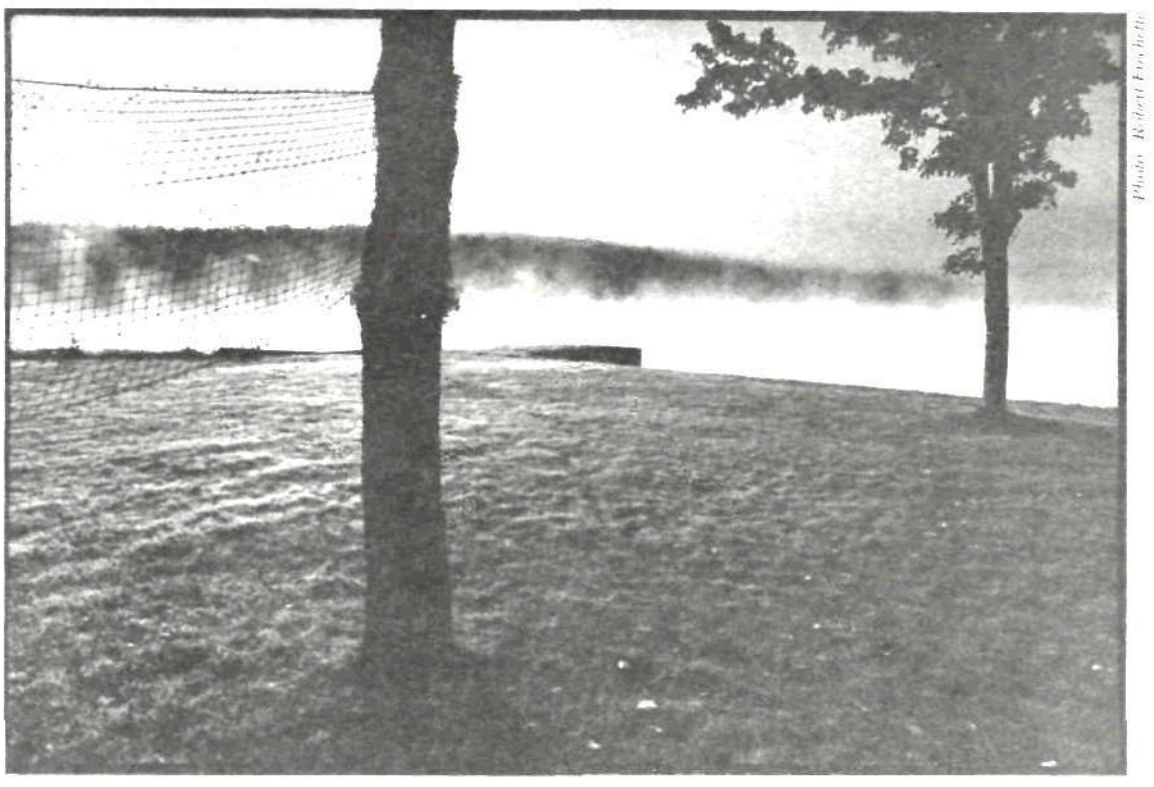


Photo: Robert Fréchette

"Psychiatrie transculturelle, comparative, anthropologique, culturelle... ces termes s'équivalent. Ils reflètent tous l'étude des maladies mentales au-delà d'une simple et unique culture. Une telle approche permet non seulement une meilleure compréhension des patients d'une autre origine mais aussi une perspective élargie sur les bases universelles de la maladie mentale."

Celle-ci est-elle une catégorie universelle stable ou résulte-t-elle au contraire de cultures spécifiques? Tel est bien le noeud du problème. Selon le spécialiste, s'il est indéniable que certaines formes de maladies mentales ou de thérapies se trouvent dans certaines cultures, il y a des mécanismes essentiels propres à d'autres. La recherche d'un lien entre ces diverses formes de maladies mentales et leurs thérapies est justement le terrain d'investigation de la psychiatrie transculturelle.

D'après le chercheur, tout a commencé il y a une cinquantaine d'années avec le Dr. Odegaard. Effectuant une recherche sur les immigrants norvégiens du Minnesota, il constatait en effet que ceux-ci avaient un plus haut taux de maladies mentales que le reste de la population américaine. Il interpréta d'abord ces résultats comme étant le produit du choc migratoire, mais une étude postérieure sur les migrants norvégiens qui s'installaient en ville lui fait modifier son hypothèse. Les patients immigrants souffraient-ils déjà d'un désordre mental qui les auraient poussés à immigrer ou bien cela était-il provoqué par le nouvel environnement? Une question qui, encore aujourd'hui, n'a pas fini d'alimenter la controverse. À l'époque, on utilisait surtout l'épidémiologie pour rendre compte de cette réalité. Or, ces études épidémiologiques s'appuyaient sur tout un corpus constitué d'abord par les nombreuses analyses faites sur les populations noires, puis hispaniques des États-Unis. Cette littérature scientifique, a servi de base à la psychiatrie transculturelle.

La vague tiers-mondiste

D'après le psychiatre, un autre phénomène a ponctué le développement de cette approche culturelle: il s'agit de l'avènement d'une toute nouvelle génération de "psychiatres du tiers-monde venus se former dans la métropole". "Leurs observations sur les comportements pathologiques dans leurs pays d'origine a enrichi les études que déjà des psychiatres occidentaux avaient esquissées durant leurs voyages." de constater le Dr. Allodi. L'université d'Hawaï serait selon le chercheur torontois, l'un des centres les plus actifs dans ce genre de recherche. C'est la composition démographique particulière de l'île qui expliquerait cet intérêt. En effet, trois communautés distinctes s'y côtoient quotidiennement: la japonaise, l'autochtone et les américains blancs.

Le Canada n'est pas en reste, souligne encore le Dr. Allodi. Depuis les années cinquante, The McGill *Transcultural Psychiatry Research Review* fondé en 1952 par le Dr. Harry Wittaker explore ce domaine depuis ce temps. Sur le continent africain, la revue «*Psychopathologie africaine*» fait de même depuis une vingtaine d'années. Aussi, la dernière décade a vu la naissance d'une excellente revue publiée à Boston et qui a pour nom «*Culture, Medecine and Psychiatry*» dans laquelle de nombreux anthropologues relatent les recherches de pointe tant en Amérique du Nord qu'en Europe. Paris possède également une école d'anthropologie réputée ainsi qu'une revue de haute tenue Ethnopsychiatrica qui s'est récemment intéressée à la culture des amérindiens et aux cas de possession. Il faut toutefois indiquer, insiste le spécialiste, que ce courant demeure encore minoritaire au sein de l'appareil médical et psychiatrique nord-américain largement dominé par le modèle bio-chimique qui préconise que la maladie mentale résulterait surtout d'un désordre bio-chimique de l'organisme qu'il suffirait de réequilibrer.

Immigration and Madness

An interview with the psychiatrist Federico Allodi

Nicola Zavaglia

1

You must know that the first goal for any professional group is to maintain itself intact. To safeguard its status in society.

Serving poor immigrants is not the way to enhance your position in society. Immigrants have low social status, little social power, they are poor. Associating yourself to them is going to give you very little.

— Very little in terms of what?

Money, prestige, professional status..., most of the people who treat immigrants are themselves immigrants, that is appropriate, however, their resources and facilities are extremely limited. Also, the training of these "ethnic" therapists is defined by a rigid, structured process that is oriented to another set of problems, to another culture.

We know that for psychiatry, not only for social work, but for psychiatry, the problems of immigrants and visible minorities are very serious. Not only in Canada and North America but England as well.

One major problem is misdiagnosis. If you are East-Indian or black, you have much greater chances of being forcefully admitted in a British mental hospital. Once inside, the treatment, like for the rest of the poor, will be physical chemotherapy. Ten years ago it was electroshock, and still today electroschok is given primarily to non-english speaking people. People who have certain problems and receive a certain diagnosis.

— Is chemotherapy and electroshock reserved for the poor?

The percentage on paper, take the book by Hollinghead and Redlik, (Social Class and Mental Health) gives the evidence that diagnosis, treatment, and therapy varies according to social class. Class was the most predictible factor in the diagnosis and treatment of people.

— Hollinghead and Redlik did their research in the fifties. Is this still going on today?

The process has been softened but it is still largely so. There's plenty of evidence that this kind of discrimination is still going on.

The patterns have been modified, but the work of Mollica, (Brighton Public Health Center) tells you that there are still two Americas.

The ethnic groups have less money, and are treated in a different way. Public health psychiatry is being eroded and they (immigrants) are receiving less and less facilities.

If you visit the psychiatric units of the general hospital, you will realize that there is a constant pressure to get the poorer, the most psychologically disabled people over to Queen street (Mental Asylum). There is a pressure to get these people out of the general hospital units, for these are reserved for the middle classes and the less disturbed patients. Now, you may say that this is appropriate because these units are not equiped to deal with violent patients — but, I'll tell you that the diagnosis of violent patient comes mostly with people of certain minorities and certain colour schemes. I can tell you of a young, black man who was brought here by his family, this man was suffering from delusions of religious persecution, within a periood of ten hours the police was called in three times. There was no evidence that this man was dangerous. If a person is black or from a different culture we associate in our stereotypes that this person is violent.

As soon as the nurses witnessed some agitation they immediately called the police.

— Would you say that cultural stereotype play a role in how the social worker, the nurse, the psychiatrist imagine the patient?

Yes. But I as therapist also suffer from stereotyping, it is very difficult for me to get a follow-up appointment for a member of the black community in Toronto. Their expectations of me cannot be very flattering. Is it my fault as an individual? I don't think so. Is it his fault as an individual. I don't think so.

Photo: Robert Fréchette

2

If we try to use our common sense, and the bit of education that we have-what is the minimum requirement for an Italian, a Latin-Americain, an Asiatic immigrant in Toronto?

First, like anybody else: food and shelter. A relationship with his social environment in a way that those first requirements are guaranteed, what that tranlates to is a steady job.

The job gives you a physical security, but also it gives you something else, and that's when you can begin to consider the person's psychological needs. You need to feel some sort of recognition in your own community, when you are working your self worth is maintained, you are a valid person.

Losses, that are bound to occur, some illness or a death in the family can be compensated. This is very normal, and it is not only true of immigrants. One comes to realize that the immigrants are no different in the bare ingredients, the bare requirements of society.

The problem is that there is a discrepancy in the way society approaches the need of the immigrant. That is the misfit, where the problem arises, and it becomes evident immediately on arrival, at the shores of the new world.

Entrance status

The value that a given culture gives to an individual is called entrance status.

When an individual comes from a country, or a group, that have a low entrance status the problems begin immediately. We know very well that Indians, Pakistanis and Africans have very low entrance status. Not much better that the Jews had before WW2, or immigrants in general. The Irish are a good example, at the end of last century when they reached Canadian shores, there were sheds right in the middle of Halifax Harbour, timber shacks whose only protection against the winter were a roof.

Can you imagine the casualties that those preparations inflicted upon these depleted, exhausted, malnourished Irishmen? Immediately, they were put in their place: a source of energy to be mercilessly exploited. After a month, a month and a half in the steerage of some immigrant boat, finally you arrive in the land of your dreams...

and all immigrants have dreams, these Irishmen were leaving the Ireland of the potato famine, they had very high expectations.

The public health group of epidemiology, Columbia University, the people who did Mental Health in the Metropolis, (Mid-Manhattan study) called this stress on the immigrant, differentially from one group to another: the downwards pressure of the receiving society — a devaluation process of everything the immigrant is.

Imagine the immigrant as a piece of coinage to be traded in the market: it is immediately devalued. But like currency, not everybody is devalued, this depends on the time of arrival, the values of the host society, and the power of the minority groupe of their own that exists in the host society. There are groups who had high entrance status, the British and other groups called "peripheral wasps": The Scandinavians, the Germans, the Protestant Northen Irish, the Scottish... these people found themselves being overvalued in comparison to the the status they had before they came to this continent.

You can say that this is only fair, because the British spoke the language, they knew the institutions, etc. etc., Canadian society might be multi-national in origin but the institutions are British — you now how successful the Anglo-Saxon has been in welding every other community, every other ethnic group into the life of this country, it is a life totally moulded and institutionalized by British tradition, they have been immensely successful in maintaining the British culture.

— At what price to the other groups?

In terms of human suffering in some communities the price has been enormous. You can't get an Italian to talk openly about his experience immediately before or after WW2 — there's too much pain, we can't talk about it. The unemployment, the drudgery, the narrowness of their life was just impossible to imagine. Impossible to express...

And now, even now the people who arrive today have enormous amounts of suffering to endure.

A patient of mine, member of a family from central America, they came here as refugees — refugee is a word that implies humanitarian concern, maybe so at a ministerial level, but for the person receiving them at the work place, at the shop, the situation is one of sheer exploitation.

My client is a twenty five year old Woman with two children. Her husband is unemployed and she works in a factory — piece-work, that means if she doesn't work she doesn't get paid. She told me that a colleague of hers who was told to rush up, and stopped was slapped in the face, the hourly salary she making, I figured (70 hours per week) is $3.20 an hour.

She's pregnant, she doesn't want the baby, she cannot tell her husband, he told her that if she would get pregnant again he'd beat the shit out of her. In his psychological condition (depression) he could not possibly cope with another child...

And this is a fairly smart girl, she's already learning English at the manpower centre, this is something that ten years ago never happened — nobody learned English, just worked.

This woman is under enormous stress. Many times her children have had to be taken to a doctor because of cold related infections, this is due to the housing, the landlord skimps on the heating, does nothing about the cockroaches, the neighbourhood is filthy, and of course as you and I and the landlord knows they cannot afford anything better, They have to stay no matter what.

This is the price, and it is mild I am telling you. I know other cases where the physical attacks on the plants are common place.

— You are talking obviously about racist attacks. How do they begin?

Generally, there is a confrontation between someone from a minority, even more likely a visible minority, Pakistani, Indian, etc. and an anglo-saxon bully. There is usually a difference in age and size, the victim is always older and smaller. Most of these attacks stem out of sheer nastyness and xenophobia.

The supervisor, might be another ethnic, usually from a central European minority, who feels no bond of brotherhood with the majority of the

workers in the plant. The common labourers are Portuguese, Italians, Central Americans, Pakistanis, etc. etc. They don't share anything in common with the supervisor, not even the language — there is usually no communication.

So what you have is a situation where a young bully will constantly push around and humiliate these people: (You Paki. You Work!) The other people see the message. The supervisor lets it pass.

On one particular occasion, a young man, a Latin American reacted to the "You do this! You do that!" (The bully identifies himself with the boss.) and calmly reminded the aggressor that he was not in a position to give orders: "You are a worker like me."

Well, this thug went up to him and kicked him in the guts. Punched him out, as they say. The Latin-American was seriously in jured, was passing blood in the urine, and could not work for quite a few days. (Also he was afraid to return to the shop).

I called a lawyer. He said: "Listen there is nothing you can do, Nothing. He is not registered to legal aid. He doesn't speak the language to instruct a lawyer. Who are you going to pursue? The aggressor, the supervisor, the factory owner? It's worthless."

The lawyer told me to forget it. "Who is going to take such a case?" And this is a very enlightened lawyer.

So this is the reality that my patients have to face. Their physical environment is very bad, no heating, dingy neighborhoods, scanty meals — as families they go to the Scot mission on Spadina road because there's not enough money to go around. It's very humiliating, they are people from the lower middle classes, and are not used to begging.

Canada is extremely selective about who we get, and who we don't get.

Last year with Africa full of refugees, we couldn't find 1200 persons who could fit the criteria for Canada.

3

— You have mentioned that for most immigrants the family is their only social life. Work and family. What happens when the children adopt the culture of the host country? Carmen Cuming, the social worker told me episodes where the children denounce their parents to the police. The father ends up in jail because he can't explain himself, (no English) and the police takes it for granted that all immigrants are excessively brutal with their children...

In the majority of the cases I'm sure there is an adaptation. The children understand the loss of authority of the parents in society, still, they accept their parents for what they are and respect them. They get credit for working very hard and their sacrifices are recongnized. In the majority of the cases the father retains the respect of the family. In the cases where he doesn't then serious problems arise. Many of the people that that we see live this problem. We don't know where the erosion of parental respect begins, but it is very frequent to see a loss of parental authority, a loss of family culture as a result of assimilation with the culture outside the family. That everybody has reported, absolutely.

— And what happens to the man whose son has called the police?

He may go to jail. He may get beaten up by his son. He may lose his children to the aid society. He may get in such a severe fit of depression that he'll get chronic and will not recover. The family will separate physically, this is happening more often.

I can tell you of case after case. There is a man who has been maried twentyseven years His son, a sixteen year old boy, believed his role in life was to

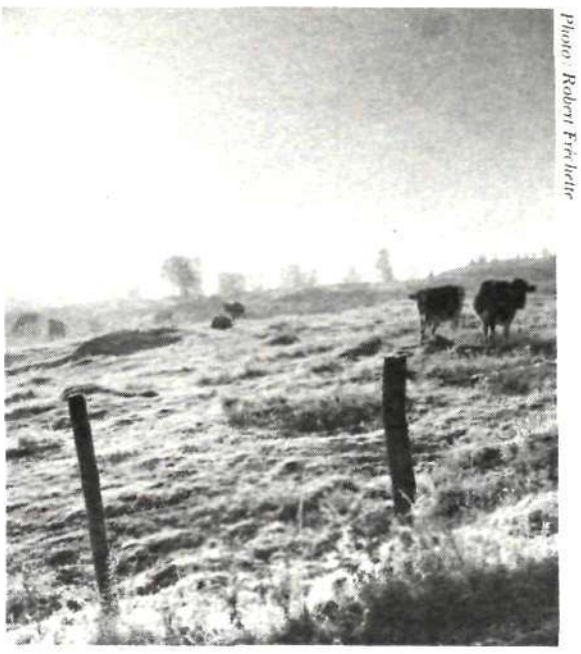


Photo: Robert Frichette

physically protect his mother from his father. He kept challenging his father, and this caused hima great deal of emotional disturbance for it is terrible to feel that you must fight your own father, that you are the protector of the family against your father.

— Was this man beating up his wife?

Well, this is what the wife said and believed. And then you have two daughters, and the two of them ended up as psychiatric inmates. One anorexic and the other traumatically depressed. Now when I saw the whole family in my room, I merely laughed. This mama was close to three hundred pounds, a very big, enormous, powerful looking woman.

And this man, this supposed monster who was a physical threat to her, he was a puny sixty-five year old little man, no more than five foot three, thin, with a bad heart condition, a pacemaker, and he was crying so hard that he couldn't stop. He was so shaken up. His son, six foot two inches and two hundred and fifty pounds was a bundle of nerves, I could see it was very hard for him to believe that he had to attack his father.

I assured him that his father could not be a threat to anyone, least of all the matron who is his mother. Don't make me laugh. His mother could fend for herself. This little man has fight to catch his breath.

The children relaxed for the first time, this business had been going for years. They were living a life of incredible tension.

The anorexic daughter thought that if she ate too much she was going to become a monster like her mother, so she stopped eating all together. You have to tell her, look this is very simple, you don't use sugars, butter and oil, have a balanced diet and you will be safe from any form of obesity for life. That, I realize is a very simple approach to the treatment of anorexia nervosa..., for the other daughter it was much more difficult. No one will do for this woman, the kind of treatment she needs, which is fairly intensive, long term psychotherapy for a year or two. How can this woman who speaks relatively poor English with the salary of a worker afford psychotherapy?

Ninety-nine percent of the psychiatrists who work outside an institution in Toronto charge at least thirty, forty dollars an hour. So she is out for psychotherapy on two counts: she is poor and she is an immigrant.□

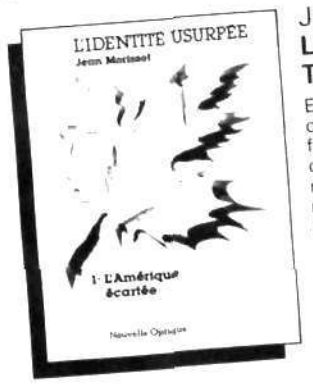
Vient de paraître

ROMANS

Alix Renaud
À CORPS JOIE
L'extrême jouissance physique peut seule nous conduire à l'amour total. Verdeur du style et audace des descriptions: il n'y a pas de place pour la monotonie dans le roman d'Alix Renaud. On y cherchera en vain laideur et basse pornographie. Le puritanisme austère, coupable et triste n'a rien à faire dans ce surprenant roman qui est avant tout un hymne à la beauté, à l'amour et à la joie du corps. À corps joie.
256 pages, 14,95$

Gérald Robitaille
LE LIVRE DE LA CONNAISSANCE
Une histoire d'amour qui est aussi une tentative d'infidélité. Elle est décrite ici dans ses détails les plus secrets, les plus intimes et du coup révèle ce qui se tapit au fond de l'âme: ce qu'il y a de plus élevé et de plus bas. Un grand roman.
156 pages, 9,95$

ESSAI



Jean Morisset
L'IDENTITÉ USURPÉE
Tome 1: L'Amérique écartée
En créant une identité québécoise sur le dos d'une identité canadienne et canadienne-française méprisée, le peuple franco-américain du Pays de Canada a rejeté ses fondements historiques réels et mythiques les plus profonds. Une réinterprétation d'une surprenante originalité de l'histoire canadienne et québécoise.
176 pages, 14,95$
Du même auteur:
Les chiens s'entre-dévorent... Indiens, Blancs et Métis dans le Grand Nord Canadien 12,95$

Nouvelle Optique

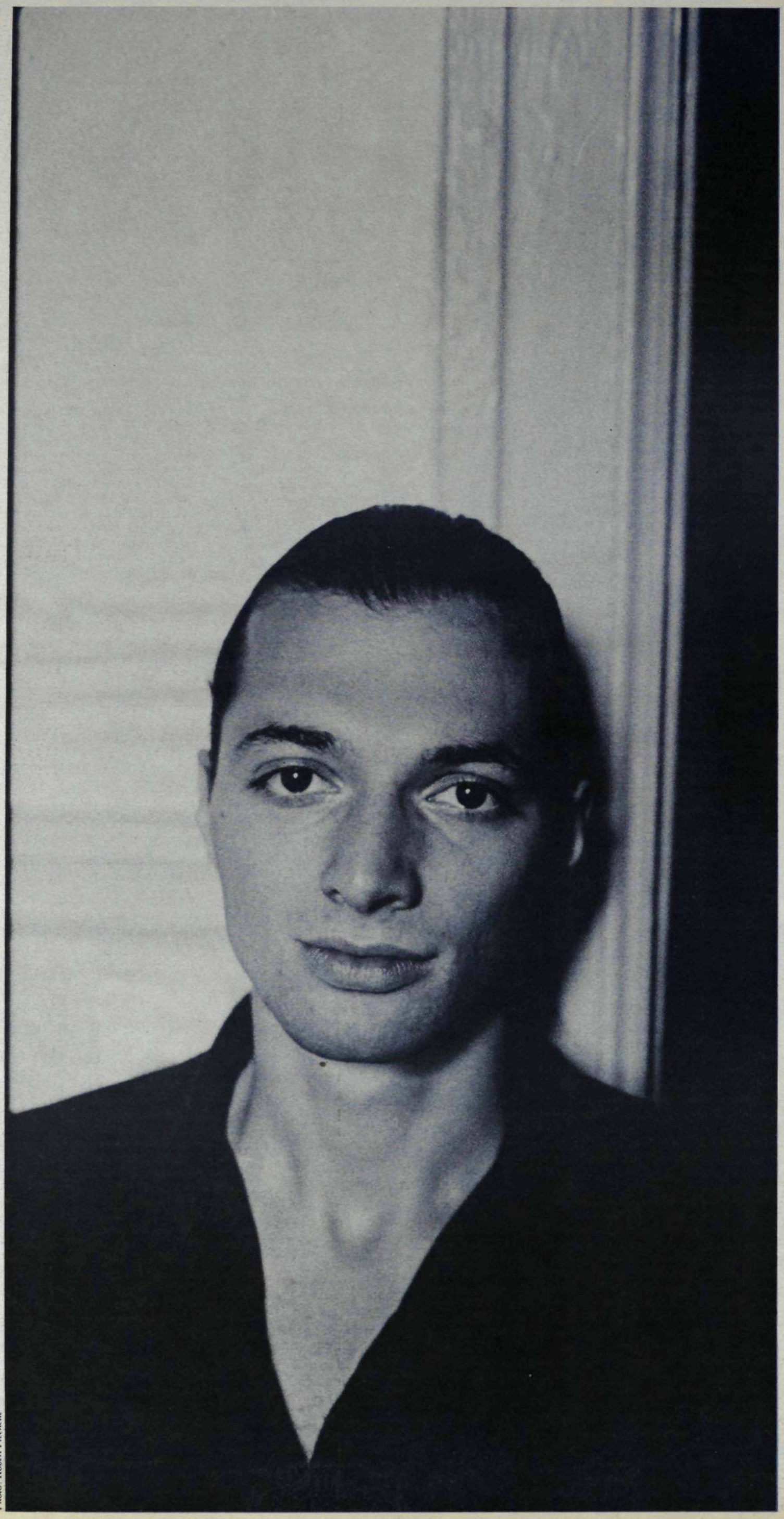


Photo: Robert Fréchette

Le monde selon Nick

Rencontre avec le jeune peintre montréalais Nicola Palazzo

Fulvio Caccia

LE soleil de fin d'août plombe sur l'asphalte du boulevard Labelle. Je suis perdu au cœur du Moloch Lavallois avec ses kilomètres de néons et de centres d'achats aseptisés. Il fait chaud. Je cherche des yeux Fabreville et plus précisément, un dépanneur dans cette ville-dortoir: le dépanneur Tak. Que peut bien faire là derrière le comptoir un jeune peintre comme Nicola Palazzo dont les portraits tourmentés évoquent plutôt le paysage violent de la ville que le calme chlorophyllé de la banlieue. Cling! «deux du Maurier et un gros Coke s.v.p.!» Clang! Nick s'exécute avec la docile précision d'un samouraï. «Ne touche pas à la réglisse Arthur». La jeune femme à la robe rayée s'en va en tirant son mouc-mouc par la main. Aux pires moments d'achalandage, Nicola ne se départira jamais de son ineffable sourire. Un sourire de Joconde. Habillé de noir de la tête aux pieds, les cheveux mi-longs et ondulés, son look d'artiste évanescent ne colle pas tout à fait au petit paradis de la consommation instantanée. Et cela il le sait. «I'm working here 15 hours a day three day in a row... I hate this place. I hate this place!» dit-il d'un ton angélique, puis il cache son visage dans ses mains pour rire doucement.

«Douze Brador et un paquet d'export A!» Nicola s'éclipse. Le client me regarde. J'ai l'air idiot avec mon magnétophone et mon carnet à la main, coincé entre l'étalage des vins et le congélateur. La télévision me renvoie l'image dansante d'un quiz télévisé. Comme dans un film de Wenders. Dehors l'été s'étiole; des adolescents en bicyclette fument une cigarette et draguent. Des autos arrivent ou partent. Clichés de la vie de banlieue. Ennui américain. O souvenirs! O châteaux! Quelle idée m'a pris d'aller faire cette entrevue dans ce lieu peuplé de caisses enregistreuses, de bouteilles de Pepsi et de fumeurs de players. «C'est la vie, on est toujours interrompu»: dit pour me réconforter Nicola dans un français approximatif.

Un sourire de Joconde. Habillé de noir de la tête aux pieds, les cheveux mi-longs et ondulés, son look d'artiste évanescent ne colle pas tout à fait au petit paradis de la consommation instantanée.

— Est-ce que tes deux cents clients par jour t'inspirent.

— «Je rencontre rarement des personnages intéressants devant mon comptoir», dit-il avec un haut le cœur dans son anglais chantant. «Je préfère la ville. Ça bouge davantage.»

Et pourtant cet ange noir en «running shoes» m'avouera plus tard qu'il se laisse tenter par la palette, entre deux clients, à la sauvette.

— Et tu arrives à peindre dans ce va-et-vient?

— Oui! dit-il ingénuement.

Il me montre ses pinceaux, son verre d'eau. La vitrine est sa vision du monde. Malheur à celui qui reste trop longtemps dans son collimateur. «J'ai peint un tableau hier soir et un ce matin.» Des croquis qu'il a apportés, il retire de derrière le comptoir un tableau 16 pouces par 20 sur lequel il a croqué une femme filiforme marchant dans le stationnement. En quelques traits rapides, bleu, rouge et gris métallique, Palazzo a su capturer toute la désolation, le vide de la vie de banlieue.

— Je dois faire vite. En général deux heures me suffisent pour terminer un tableau... Painting is a wonderful therapy!

En quatre ans de cette cure très spéciale, le jeune Palazzo a accumulé plus de 600 de ces polaroïds de la réalité, tous invariablement de la même taille, comme une étonnante mosaïque de la solitude urbaine. Car la ville y est omniprésente, un obsédant leitmotiv. Rarement un peintre n'aura exprimé avec une telle acuité le paysage urbain montréalais, allant le chercher dans la perspective de ses rues, de ses parcs, de son environnement industriel et jusque dans la texture de la lumière sur la brique en été. On pense à William Hopper qui, quarante ans plus tôt, a su si bien décrire New York. Originalité de la composition. Sens inné de la couleur. Voilà ce dont témoignent éloquemment ces personnes difformes, traversant la rue comme des zombies, sous ces cieux hallucinés que Van Gogh n'aurait pas dédaignés. Un souffle brûlant traverse cette œuvre déjà imposante: celui d'une insoutenable, d'une lancinante solitude. «I guess, I feel like that. I feel like that» réfléchit Palazzo.

«Quand les gens me voient peindre, ils sont d'abord curieux mais leur curiosité devient incompréhension lorsqu'ils voient ce que je peins. Ça les dérange dans leur confort. Je ne cherche pas le confort, je cherche à être honnête avec moi-même et avec la réalité.»

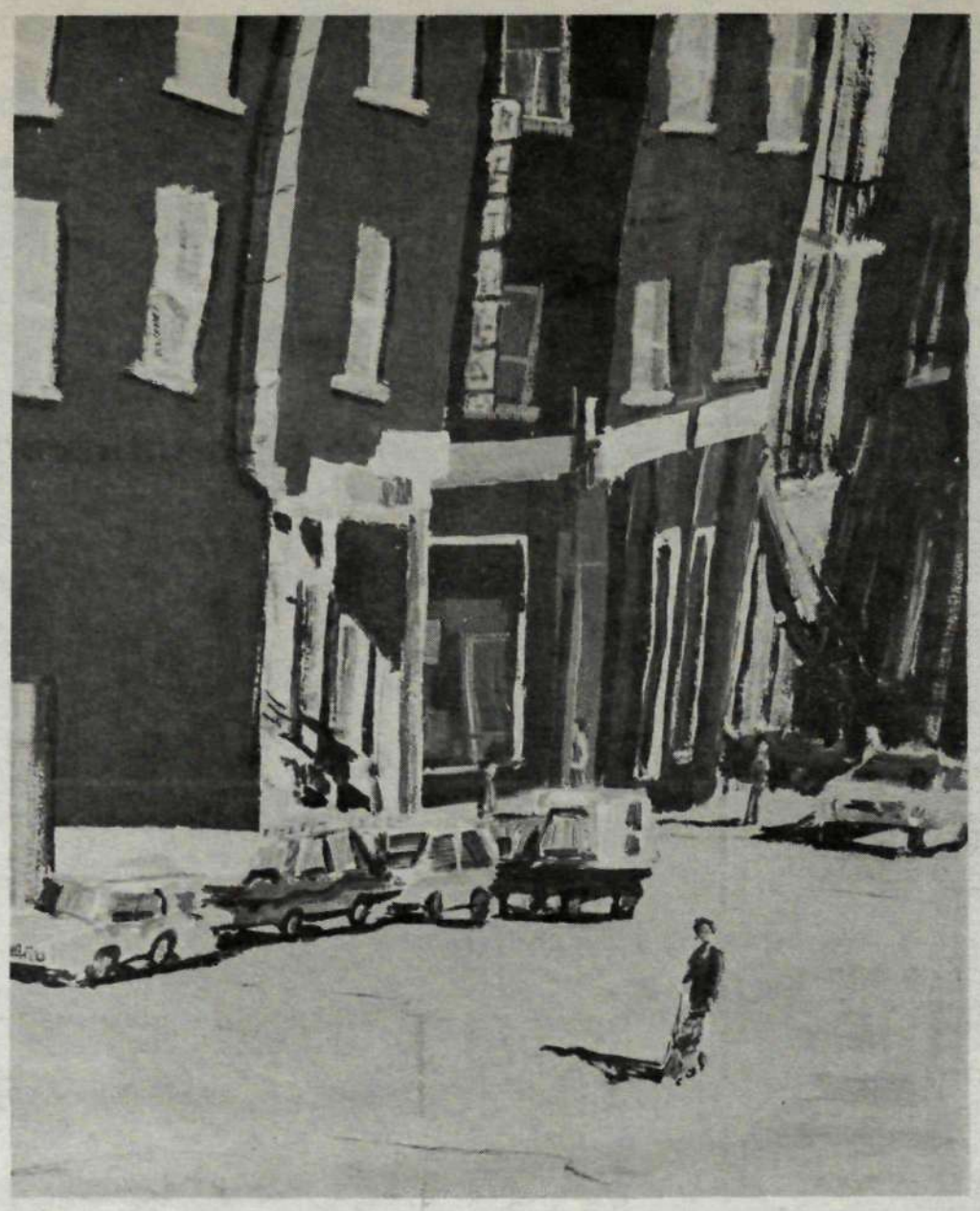
Cette quête vérité l'amène à demeurer fidèle au figuratif qu'il capture avec un pinceau brisé — «a broken brush» — et cinq couleurs fondamentales: le rouge, le bleu, le jaune, le noir et le blanc... L'abstrait l'a-t-il tenté?

«Non. L'abstrait est toujours plus intéressant comme projet théorique que comme réalisation picturale. Il s'agit de tirer son intérieur vers l'extérieur. C'est comme vomir. L'abstrait, c'est comme une vomissure. Une vomissure.» Il s'arrête, surpris de ce qu'il vient de dire, enfonce son visage dans le creux de ses mains, puis éclate en petits gloussements sonores. «— Eh, t'as pas de cigarettes individuelles à quinze cents?» demande un garçon de quatorze ans. Hochement de tête catégorique. Le jeune homme savoure son pouvoir de dépanneur qui ne veut pas dépanner. Même pas pour une cigarette. Pourtant il lui suffirait d'ouvrir un paquet. «Il y a des concessions que je ne ferai pas. Je ne veux pas favoriser les habitudes cancérogènes chez les jeunes et puis «I'm so lazy!» Nouveau gloussement. Décidément Nick n'est pas sérieux. Il semble flotter sur ses gommes balounes et ses barres de chocolat comme un personnage de Chagall. C'est sa façon à lui de s'évader en attendant de gagner à la 6/49.

«Painting is my drug. When I paint, I don't ask questions. I just paint. I want three things to come out of my paintings: *atmosphere, that* (the subject), *me*. I'm trying to grasp a particular unique moment. It's my subconscious that for me.» «C'est une discipline intérieure que tu acquiers comme la réciptivité Zen» m'empressais-je d'ajouter, heureux d'empathiser avec lui. Nicola me regarde avec son ineffable sourire. Pause. Embarras. Il ne connaît pas le Zen! Of course!

— Mais tu dois bien avoir des modèles? Et Bacon?

— On m'a dit que ma peinture ressemblait à ce qu'il faisait. Je n'ai connu ses œuvres que récemment. C'est assez différent.



En quatre ans de cette cure très spéciale, le jeune Palazzo a accumulé plus de 600 de ces polaroïds de la réalité, tous invariablement de la même taille, comme une étonnante mosaïque de la solitude urbaine.

— Et ta formation artistique?

— Deux ans de beaux-arts au collège Dawson. Je n'ai même pas terminé.

— Alors tu fréquentes certainement les milieux artistiques?

— Pas du tout.

— Lis-tu au moins?

— Nenni!

Qu'à cela ne tienne puisqu'il a commencé à écrire un roman au titre évocateur de... gulliable idiot. — «En somme, tu es un outsider. Un «lonesome cow-boy». Ripostais-je, sûr de mon coup. «Une lonesome cowboy?» répète-t-il dégoûté se demandant sans doute ce que je lui trouve pour vouloir ainsi l'attacher à une selle. À 23 ans, Palazzo est un digne représentant de la nouvelle vague, post-macluhanienne post-post-moderniste dont les références flottent comme le système monétaire international. Cette disposition de l'esprit, à géométrie variable, Palazzo l'a faite sienne. Complètement. Il n'a pas eu à vivre de ruptures, de chevauchement de régimes. Le passé est une vague conjoncture. Le présent l'absorbe totalement. C'est un monde sans mémoire que Palazzo reproduit sur ses toiles qu'il exposait récemment à la galerie Motivation V, puis au Lux. Les personnes qui peuplent ces paysages urbains sont rongées par l'absence, le vide. C'est le vide en effet qui, boursoufle leurs traits, les fait éclater. «Je ne fais pas exprès pour peindre comme je le fais. Partout autour de moi, je vois des gens tristes. Rares sont les gens heureux. Pourquoi alors maquiller la réalité.» Toutefois malgré le désespoir de ce monde déserté, quelque chose de naïf, d'inachevé persiste dans le regard de Palazzo. Quelque chose comme la rondeur de l'enfance qui refuse de mourir.

Un homme pressé, l'air roublard entre avec six bouteilles vides... «Allo Mister Nick?» dit-il d'un ton mielleux. Alors «the landlord» esquisse un geste magnanime «Take the bottles I give it to you. (Pause) Do your parents come today? Bye bye mister Nick.» Il disparaît comme il est venu. Je me demande ce que ça fait à Nicola de travailler pour ses parents. Car le dépanneur est une affaire de famille où chacun a son quart de travail, ses responsabilités.

— Ta famille est d'origine italienne n'est-ce pas?

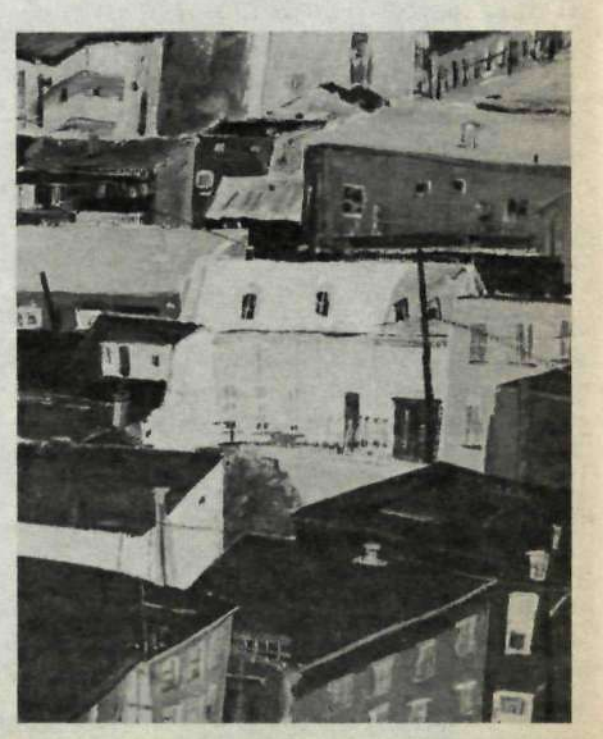
— Non, humaine. Quant je pense à mon côté italien, je pense à mes grands-parents. Je récuse toute étiquette nationale. Je vis ici.

— Et tu es allé à l'école anglaise?

— Nous étions les seuls d'ailleurs dans notre famille. J'ai habité au coin de Marquette et Jean-Talon, puis au Nouveau-Bordeaux. Après mes années au collège, j'ai travaillé comme lave-vaisselle au «Queen Elisabeth». Quand mon père m'a proposé de travailler pour lui, j'ai accepté.

Sur ces entrefaites arrive la famille Palazzo, le père, la mère et la benjamine Maria. Ce n'est pas tous les jours que leur fils se fait interviewer. «Ni la dernière» aurais-je voulu répliquer au père ouvrier qui jette un coup d'œil intéressé à Vice Versa tandis que la mère couve du regard son fils. Mais la gêne me cloue le bec. Qu'est-ce que je fous dans cette réunion de famille? Décidément, je n'ai pas encore appris à jouer les journalistes.

La mère, je l'ai reconnue tout de suite avec ses nombreux bijoux et son visage de gitane. C'est un des modèle favori de Nick. «Elle est, tout simplement, c'est ce que je cherche par-dessus tout» me confiera t-il plus tard dans la relative tranquillité du



La mère, je l'ai reconnue tout de suite avec ses nombreux bijoux et son visage. C'est un des modèle favori de Nick.

bureau. Après le départ mouvementé des parents, la petite Maria est restée en avant remorquant des caisses de bières plus grosses qu'elle. Pourquoi s'agite-t-elle autant?

Je reste assis dans le bureau, sirotant une bière, tandis que Nicola va pour la nième fois retirer les paquets de Mark Ten juchés trop haut pour sa petite sœur. Dois-je partir? Rester? Le doute m'assaille. Je regarde mon calepin rempli d'hiéroglyphes franglais. Je joue à la chaise musicale avec le magnétophone qui émet un horrible vacarme en guise de dialogue. L'inertie me cloue sur place. Gagner du temps en dépit de Maria qui réclame son grand frère. Quelque chose m'échappe que je veux saisir. Un détail. Un éclairage. Le sens de tout ceci. Durant l'heure qui suit-la plus calme de toutes-chacun de nous cherchera à se conformer à son rôle. Mais la mécanique tourne à vide. Moi, essayant de questionner Nicola vaille que vaille. Lui, essayant de dire des choses brillantes sur la peinture, le temps, la vie qui a «le goût du melon d'eau.» «Ask me twenty questions» dira-t-il pour me relancer. Mais voilà je n'ai plus «twenty questions» à lui poser!

Je croyais rencontrer un garçon rebelle, asocial, en rupture avec sa famille. Je fais connaissance avec un peintre enjoué, relativement intégré à sa famille et qui peint comme il respire tout en travaillant. Cette journée se sera déroulée comme un trompe l'œil, un point de fuite, où s'abolissent tour à tour les images de la réalité, de la vie et de la mort emmêlées dans une sarabande éperdue. Kaleidoscope.

En sortant, je salue la petite sœur assise, débinée, dans l'escalier du passage. Sur le plancher quelque chose d'argenté reluit. Le sol est jonché de sachets d'arachides. □

Cette entrevue n'aurait pas été possible sans l'entremise du meilleur ami du peintre: André Grête. C'est son précieux soutien et ses encouragements constants qui ont aidé Palazzo dans sa recherche picturale.

Écrire la différence? (3)

Du Pareil au Même

Ce texte fait suite aux interventions de Pierre Bertrand et d'Elettra Bedon sur les Actes du colloque «**Écrire la différence**» publiés dans le n. 3 (mars-avril 1985) de Vice Versa

Christian Roy

Gravure sur bois: Marisa Gelfusa

Débat

LES participants au colloque «Écrire la différence» semblent s'entendre pour constater que l'opposition «nous» (Franco-catholiques) / «Les autres» (Anglo-ethniques) qui a caractérisé depuis toujours l'idéologie québécoise est en voie de disparition. Enfin! Une réserve s'impose cependant, et un avertissement: il ne faudrait pas tomber de Charybde en Scylla, c'est-à-dire passer de l'obsession du Pareil au culte du Même. Il se dessine en effet dans certains textes du numéro de *Vice Versa* consacré au colloque une tendance à faire bon marché des différences ethniques au profit de quelque individu abstrait, d'un Même auquel tout reviendrait enfin après les errements du particularisme.

Pour Pierre Bertrand, ces différences seraient «mineures», et les déterminations de l'environnement seraient des «carcans communs» dont il s'agirait pour l'homme supérieur (car nous avons affaire à un nietzschéen) de s'affranchir afin de sortir du troupeau de ceux qui y sont enchaînés. L'identité ethnique est ici une servitude parmi d'autres soit, mais un fardeau tout de même. Pour Filippo Salvatore, elle est une étiquette: l'enracinement, qui a ses degrés, ne compte pas. Ainsi, selon lui, on peut «en forçant un peu les choses, faire remonter la présence italienne au 16e siècle, la hollandaise au 17e, l'allemande et la juive au 18e, l'ukrainienne au 19e et ainsi de suite»; ce qui devrait réduire à néant les prétentions des deux peuples fondateurs du Canada. C'est un semblable raisonnement qui permet aux anthropologues, de nier «en forçant un peu les choses», le fait racial sous prétexte que les races ne se laissent pas découper au couteau. Dans les deux cas, en citant des exceptions difficiles à intégrer aux schèmes rationalistes préconçus, on nie la règle d'une évidence vitale.

Pour le Canada, c'est sa nature biculturelle d'abord, multiculturelle ensuite. Les cultures fondatrices et formatrices du Canada, ce sont la française et l'anglaise. Les autres cultures se sont greffées à ce complexe préexistant, comme des branches d'espèces diverses peuvent être greffées à un arbre. C'est le tronc qui fait l'espèce de cet arbre; les branches d'origines différentes n'en font pas moins partie, mais elles demeurent autres chacune en elle-même.

D'où une dialectique féconde: celle de la règle et de l'exception. Leur diversité implique une unité sous-jacente qui se manifeste dans la règle comme une *évidence* et dans l'exception comme un *problème*. Mais l'évidence, parce qu'évidente, se laisse oublier, peut passer inaperçue; monotone, elle endort. Ce qui fait problème tient éveillé. Telle la condition minoritaire. C'est souvent parmi les minorités que l'on trouve les plus ardents «nationalistes» canadiens. Pour ces Canadiens militants parce que marginaux, la culture problématique est une préoccupation constante. Peu importe de quelle culture il s'agit; parce qu'au Canada, pays multiculturel, elle est nécessairement problématique, la Culture en soi peut y devenir la valeur suprême, surtout pour les minorités ethniques pour qui le problème a une urgence existentielle.

Les Canadiens du *mainstream* anglo-français par contre sont souvent assis sur leurs lauriers, prenant la culture pour acquise dans la me-

sure — discutable — où ils *s'en soucient,et se laissant* séduire par les «progrès» matériels inhérents à la civilisation par les prestiges clinquants de la civilisation américaine, qui est la pure Civilisation parce que toutes les cultures y sont confondues dans le fameux *melting pot*. Le dénominateur commun qui fait l'unité de cette macédoine culturelle n'est pas de nature culturelle: c'est la poursuite du bonheur auquel tout homme a droit, selon la Constitution américaine, bout de papier dont est issu le pays.

C'est une pure abstraction que n'informe aucune réalité vivante, qui ignore toute spécification concrète. Descendue du ciel des idées, elle correspond en pratique à l'hédonisme et à l'appât du gain, qui sont les plus petits et les plus communs des dénominateurs. Les plus puissants, donc, pour la plupart des individus de toutes les cultures, mais les prenant en tant qu'individus, faisant abstraction de ces cultures — plus précisément, en en faisant *une décoration, comme* la couleur locale de ces restaurants italiens ou chinois où l'on s'efforce de parler et de «faire» américain.

En effet, les immigrants sont particulièrement exposés à ce «péril américain». D'une part, c'est souvent la prospérité à l'américaine qu'ils sont venus chercher au Canada. D'autre part, le métissage culturel qui accompagne forcément la condition minoritaire fait de l'identité ethnique quelque chose de friable et d'aisément soluble dans la masse nord-américaine des consommateurs. La condition minoritaire est problématique à cet égard au premier chef, quel que soit par ailleurs le potentiel de réaction salutaire auquel il a été fait allusion plus haut. La glorification idéologique du métissage culturel est donc très dangereuse dans la mesure où elle minimise l'importance de cette identité ethnique minoritaire qui, malgré (à cause de?) sa fragilité, est un des derniers remparts de l'identité personnelle tout court contre *le magma américain où elle* tend à se dissoudre. Elle est le lieu d'une *territorialité subjective* (pour reprendre l'expression de Félix Guattari interviewé à ce propos par *Vice Versa*) où la personne humaine peut s'épanouir. À ne pas confondre avec cette manière de «territorialité objective» où l'idéologie de l'État-Nation a voulu l'enfermer.

Celle-ci fait du territoire un microcosme à l'intérieur duquel «tout le monde est pareil», où l'essentiel de la personne est réduit à cette similitude indifférenciée, à la médiocrité béate de l'homme moyen porté aux nues sous prétexte qu'il est représentatif du peuple élu «bien de chez nous».

Pierre Bertrand a bien vu ces excès auxquels peut mener l'exaltation de la différence quand elle sert de camouflage à l'indifférenciation massificatrice des personnes dans une société; mais il semble suivre Nietzsche et sa conception d'un peuple comme «la quête par la nature de six ou sept grands hommes» (*Par-delà le bien et le mal*, IV, 126), qui se joindraient à l'aéropage cosmopolite du génie. «Soit! il y a vraiment quelque chose à dire en faveur de l'exception, *à condition qu'elle ne veuille jamais devenir la règle.*» (*Le gai savoir*, II, 76; tant il est vrai qu'à tout argument nietzschéen correspond un contre-argument nietzschéen.) Il est certain qu'une certaine qualité d'hommes peut s'élever au-dessus des déterminations culturelles, bien qu'il soit douteux qu'ils y parviennent jamais entièrement; Nietzsche resta toujours profondément luthérien, quoi qu'il ait pu en penser lui-même. L'esprit souffle où il veut, mais il prend aussi une forme appropriée du milieu où il se manifeste et dont il n'est au fond qu'une émanation. Il n'y a pas à toutes fins pratiques de pur Esprit. L'esprit est toujours enraciné quelque part; l'ubiquité n'est pas exclue, c'est peut-être le défi des minorités, mais le fait demeure: l'appartenance culturelle et notamment ethnique est la *substance de la personnalité.*

Le nationalisme tendait à noyer dans cette substance l'essence impondérable et universelle de la personnalité: l'esprit. Mais vider la personnalité de sa substance, comme le font le cosmopolitisme élitaire en la dédaignant et le métissage culturel en la trivialisant, n'est pas une moindre mutilation. L'indifférence aux différences nous ramène au Même, qui est la masse sans visage, ou plutôt au visage blafard parce que toutes les couleurs y sont confondues. C'est le visage pâle de l'Américain moyen, le spectre du génocide culturel, de l'homogénéisation du monde, que l'esprit aura fui quand il ne trouvera plus de peuples en lesquels s'incarner. Il planera alors au-dessus d'eaux limpides et stériles comme celles des lacs morts. Car la Culture comme la Nature connaît ses pluies acides, de même origine. Mais contre elles, il reste encore un abri: *la différence.* □

Émigrant de rien

Stefano Filippi

Gravure sur bois: Marisa Gelfusa

Récit

CERTAINS émigrent poussés par une misère vieille de plusieurs siècles, par des persécutions, par des guerres ou des tortures. Ceux-ci sont les «émigrants». D'autres, au contraire, sont des «émigrants de rien». Ceux-là, n'ont ni pays d'origine ni port d'arrivée, car ce qui les pousse à partir n'est pas la pauvreté ni le régime politique, mais leur propre histoire. Ils n'ont ni importance ni poids social, et ils n'ont véritablement jamais laissé une mère-patrie, n'en ayant pas. Ils sont donc des «émigrants de rien» dans les deux sens du mot.

Peu importe où ils sont nés ou quelle est leur langue maternelle, ils sont nés ici et là, et ils parlent l'une ou l'autre langue. L'histoire de leur misère n'est pas aussi frappante que celle de leurs frères «émigrants». Elle ne fait pas sensation. Au contraire, elle est souvent soigneusement cachée entre les plis de leurs habits de bonne coupe, dans leurs titres d'études ou dans la pluralité des langues qu'ils parlent. Ils ont l'apparence de personnes à succès sur lesquelles on ne s'apitoyerait jamais; mais eux-mêmes, n'étant ni bourgeois, ni prolétaires, ils n'appartiennent ni à l'un ni à l'autre groupe. «Tu vois» me disait Théodore. «ceux-ci sont comme le sable du désert. Ils vont poussés par leur démon intérieur comme par le vent à la recherche de leur oasis de paix.

Théodore était d'origine grecque. Né d'une famille aisée, il avait étudié à Sienne où il avait appris un excellent italien. Je l'avais connu à Montréal, quand un soir par hasard nous nous étions assis au banc d'un même bar.

«Récemment» Continua Théodore. «J'ai connu une de ces «émigrants de rien». Je ne m'en souviens plus exactement, mais je crois qu'elle s'appelait Nyssia. Elle était Iraquienne, mais prétendait être Sumérienne. J'avais essayé de lui expliquer que les Sumériens n'existaient plus depuis 5000 ans, mais elle s'obstinait dans sa conviction.

Elle me disait que vraiment je ne comprenais rien, même si j'affirmais avoir étudié à Sienne. N'était-il pas vrai que les gens prêtaient encore foi aux horoscopes, qu'ils se servaient de l'écriture et qu'ils comptaient les jours selon le calendrier? Donc, il était superficiel d'affirmer que les Sumériens étaient disparu depuis 5000 ans, puisque nous utilisions encore leurs découvertes. Mieux valait admettre que ces dernières étaient partie de notre quotidien, même si la majorité l'ignorait. En deuxième lieu — et à ce moment là Nyssia m'avait longuement regardé dans les yeux — elle m'avait demandé ce que je pouvais savoir, tout jeune grèc que j'étais, de ses 5000 ans d'histoire, et du fait qu'elle était Iranienne ou Sumérienne. Elle était Sumérienne, un point c'est tout, parce qu'elle se sentait ainsi. Peu importait le fait qu'elle avait vécu 4 ans à Paris, suivant les cours de Roland Barthes et qu'elle avait fait son doctorat en sémiologie à la Sorbonne.

«Mon cher Théodore» — me disait Nyssia avec un sourire qui semblait contenir une part de ses 5000 ans d'expérience — «comme tous les Grecs, tu crois seulement à l'évidence de ce que tu vois aujourd'hui. À partir de là, tu déduis que je suis Iraquienne puisque je viens de cette partie du monde qui s'appelle aujourd'hui l'Iraq. Et bien, ne te fie pas si aveuglément aux apparences. Regarde-moi maintenant, comment me vois-tu? Quelle apparence aie?»

«Je ne sais pas...» continuait à me raconter Théodore — «tu me sembles être une belle femme, sûrement» «Merci» - dit Nyssia — «oui, je suis une belle femme et lesbienne en plus. Cela ne paraît pas à première vue. Dans la première particularité évidente, il y en a une autre moins évidente. Maintenant comprends-tu mieux pourquoi je dis que je suis Sumérienne? De toute façon, je suis partie justement pour pouvoir être Sumérienne. À Bagdad tous sont Iraquiens, tandis qu'ici, au Canada, qu'importe? La plupart des gens ne savent même pas de quoi je parle, et assez facilement ils pensent qu'il doit y avoir un Sumeriland quelque part sur la carte du monde.

Peut-être te demandes-tu pourquoi je suis si obstinée à me considérer comme Sumérienne? Parce que c'est là mon point de départ. Avant d'être femme ou lesbienne, j'étais Sumérienne. À cela je veux retourner et pour y retourner j'ai dû partir, bien que ceci puisse sembler une contradiction. D'autre part je ne crois pas être une espèce rarissime, puisque l'autre soir j'ai connu un Indien qui se déclarait Chinois et qui m'assurait qu'il avait quitté Bénarès pour les mêmes raisons que celles pour lesquelles j'avais quitté Bagdad. Il disait que si on ne se déracine pas de soi-même, on ne peut être soi-même, et que seulement en

partant on peut revenir au point de départ. Il m'a raconté ensuite un mythe apparemment très connu dans sa ville d'origine:

«On dit qu'au temps du roi Asoka, apparut dans la ville un individu qui avait 3 jambes. Personne ne savait d'où il venait, ni comment il était entré dans la ville. Un jour on le vit assis sur la place du marché et on commença à s'interroger sur lui. Personne n'osait toutefois le questionner ouvertement sur son origine ou lui demander pourquoi il avait 3 jambes. Mais tout le monde était extrêmement intrigué et rôdait autour en lui posant mille questions excepté celles qu'on désirait vraiment poser. À tous, il répondait très aimablement et, au grand étonnement de tout le monde, l'individu répondait dans toutes les langues: celle du Nord, celle du Sud, celle de l'Est ou de l'Ouest. La curiosité grandissait donc parmi les gens et toute la ville parlait de l'étranger.

La nouvelle parvint enfin au roi qui ordonna que l'étranger soit ammené à sa cour et placé sous sa protection et son hospitalité. Les gardes arrivèrent sur la place du marché et s'adressèrent à l'individu: «Notre roi — dit le chef de la garde — veut te connaître et m'ordonne de te conduire au Palais. Tu seras son hôte et son protégé.»

«Grand est l'honneur que vous me faites, ô amis» —répondit l'individu — «et encore plus grande est la magnanimité de votre roi, mais permettez-moi, avant de vous suivre, de ramasser mon bagage qui est là derrière cette tente» — Disant cela il montra du doigt une boutique proche de l'endroit où il était assis.

«Ramasse ton bagage» —fit le chef de la Garde — «nous t'attendrons ici et ensuite nous t'escorterons au Palais.» L'individu se leva et disparut derrière le rideau de la boutique. Quelques minutes passèrent. Les minutes devinrent une heure. Le chef commença à se douter de quelque chose. Il marcha vers la boutique, souleva le rideau et s'aperçut qu'il n'y avait plus personne, le rideau donnant sur une arrière-cour en ruine. Grande fut la consternation des gardes, du peuple et du roi quand la nouvelle de la disparition du mystérieux individu à 3 jambes se répandit. Le roi en particulier fut très attristé et il fit des reproches au chef de la Garde croyant que celui-ci avait été impoli avec l'étranger. Ce soir-là il décida de s'asseoir sur sa terrasse privée et demanda que le souper lui fût servi loin de sa cour.

La table fut apprêtée et pendant que le roi se disposait à se laver les mains voilà qu'apparut devant lui l'étranger à 3 jambes. «Que fait-tu ici?» — demanda le roi —«Pourquoi n'as-tu pas voulu accepter mon invitation et suivre mon Chef qui t'aurait conduit au pavillon que j'ai fait préparer pour toi?»

«Ne te sens pas lésé» —répondit l'inconnu — «Je suis ici et cela est suffisant. Ne m'en demande pas davantage, mais je te prie d'accepter mes excuses si de quelque façon ma conduite t'a offensé.» Le roi accepta les excuses et pria l'inconnu de s'asseoir et de partager son repas. L'étranger s'assoya croisant 2 jambes et posant la troisième pliée au genou, la plante du pied par terre, devant lui. Sa position était fort étrange et piqua la curiosité du roi qui ne put s'empêcher de remarquer: «Très honorable hôte, peut être n'est-ce pas signe d'une grande dignité royale, ni mon affaire de montrer autant de curiosité pour un détail tout à fait secondaire de ton apparence, mais dis-moi, comment se fait-il que différemment de nous tous tu aies 3 jambes?»

L'étranger sourit, content qu'enfin quelqu'un ait osé lui poser la question dont tous désiraient connaître la réponse mais que personne n'avait eu le courage de poser: «Sire, dans mon pays qui se trouve à l'Est des grandes montagnes» — raconta l'étranger — «se trouve la Ville-qui-n'est-pas-la-ville où je suis né. Là, les dieux ont dotés tous les habitants de particularités exceptionnelles. Certains, comme moi, ont 3 jambes, d'autres plusieurs têtes, et d'autres encore ont plusieurs corps ou de nombreux intellects. Certains possèdent plusieurs bras, d'autres deux ou trois sexes, certains ont un grand nombre d'yeux; enfin, à chacun, il a été donné selon ce qu'il est. Puisque tout le monde dans la ville a quelque chose d'exceptionnel, cela est devenu la norme pour nous. Personne ne s'étonne donc du voisin à 2 têtes, ni de celui qui à 4 mains ou de celui, qui a plusieurs yeux. Tous nous semblent absolument normaux, n'ayant aucune particularité à laquelle il voudrait la peine de s'arrêter à admirer. Seulement quand nous traversons les grandes montagnes et que nous sortons de notre pays, nous nous rendons compte de notre différence: quelque chose d'unique fait de nous l'objet de grande curiosité. Ainsi cela est-il arrivé ce matin quand j'étais assis sur la place du marché.

Gravure sur bois: Marisa Geltusa

La raison pour laquelle les dieux nous ont dotés de ces particularités qui semblent tout à fait exceptionnelles est très simple. Ils nous ont fait à notre image et ressemblance, à savoir comme nous désirions être afin de consommer à travers la réalisation de nous-mêmes le retour à eux. Donc, ce ne sont pas les dieux qui ont la responsabilité du fait que j'ai 3 jambes, mais bien celui qui est moi, qui était avant moi et qui sera après moi à assumer cette particularité parce que celle-ci correspond à ce que *je* suis. Ceux qui comme moi ont 3 jambes sont appelés dans la ville d'où je viens «les marcheurs». Pour ceux-là, la réalisation de soi-même découle justement du fait de marcher. Ceux qui ont plusieurs mains sont appelés «les façonneurs» et pour ceux-là, réaliser signifie façonner. Ceux qui ont de nombreux yeux sont «les voyeurs» et pour eux le chemin est voir. Et ainsi de suite.

Je dois t'avouer que par moments je trouve très lourde à porter cette particularité que je me suis donnée. Il arrive souvent que la troisième jambe ne suit pas du tout les deux autres. Elle se retourne quand les deux autres avancent, ou elle s'arrête quand les autres bougent ou encore elle bouge quand les autres se reposent. Mais il arrive aussi que toutes les trois avancent parfaitement à l'unisson dans la même direction. J'accomplis alors des pas de géant avec une rapidité et une précision dont je m'étonne moi-même. Dans ces occasions, je bénis ma troisième jambe puisqu'elle m'aide plus que jamais à vivre ma nature de marcheur qui me procure un immense plaisir. Je bénis aussi les dieux qui ont été si sages de me laisser libre de choisir la particularité que je désirais le plus et qu'ils m'aient créé ainsi.

Jour après jour, je poursuis ma marche. Aujourd'hui, je suis ici et demain je serai ailleurs jusqu'à ce que j'aie parcouru un tour complet qui me ramènera à la Ville-qui-n'est-pas la ville d'où je suis parti. Ayant vécu cette particularité dans sa totalité, je n'en déshabillerai et peut-être en assumerai-je une autre. Mais si, chemin faisant, confondu par la fatigue, je devais maudir les dieux de m'avoir ainsi créé et que je me persuade qu'il aurait mieux valu avoir plusieurs mains, que je suis donc un «façonneur» *et qu'ainsi je dois vivre*, quand la fin de mon temps viendra et la confusion de la fatigue s'évaporera avec lui, je me souviendrai que non les dieux mais moi-même avais demandé d'avoir 3 jambes et de faire partie du groupe des «marcheurs». Je reprendrai alors le chemin avec mes trois jambes, ou peut-être, poussé par le désir de compléter mon parcours, je demanderai aux dieux de m'en donner 4 ou 5. Cela me permettra d'avancer beaucoup plus rapidement. Toutefois il sera beaucoup plus difficile de faire en sorte que toutes les jambes avancent à l'unisson et dans la même direction. Tu vois, tout le secret est dans la capacité de suivre sa propre particularité: qui les jambes, qui les mains, qui les yeux, qui le sexe; savoir la suivre sans perdre le contact avec la raison première qui nous l'a fait choisir. Ainsi, à travers le retour dans le temps se réalise le grand retour aux dieux. Comme l'abeille transforme à travers son être le pollen en miel; ainsi chacun...

vice versa

a une nouvelle adresse:

400 McGill
Montréal, Québec H2Y 2G1

Aux collaborateurs de Vice Versa

Les articles des collaborateurs devront présenter les caractéristiques suivantes

1) Chaque article ne devra pas excéder les 1500 mots

2) Deux copies de l'article sont requises portant le nom de l'auteur, son adresse ainsi que son numéro de téléphone.

3) Pour les recensions de livres, (1000 mots), devront apparaître en haut de la première page l'auteur, le titre, l'éditeur (avec la ville et l'année) le nombre de pages ainsi que le prix.

4) Les textes, dessins, et photographies seront restitués à ceux qui se déplaceront pour les récupérer.

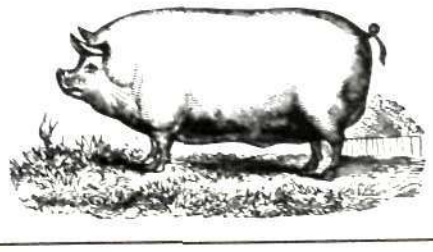
Prochaines parutions de Vice Versa

VOL III N. 1 (FÉVRIER-MARS 1986)

La critique littéraire au Québec
1960-1985
Post-faces
Trois contes québécois
Date de tombée: 20 janvier 1986

VOL III N. 2 (MARS-AVRIL)

Spécial
Alimentation, Cuisine et Bouffe
Plaisirs et fantasmes de la table



Entre l'Europe et l'Amérique.

La situation de l'immigrant

Pierre Bertrand

Ce texte se veut éminemment subjectif. Il ne se veut en rien une apologie de la misère européenne. Il ne prétend pas non plus que tout soit parfait en Europe. L'Europe change, elle aussi, et comme l'Amérique, pas nécessairement pour le mieux. Ce texte ne vise ni l'objectivité, ni la vérité, mais seulement une certaine authenticité face à certaines impressions et certaines humeurs. Disons que j'utilise l'Europe pour mieux exprimer ma haine vis-à-vis certains éléments d'ici. Il y a sans doute des éléments d'ici que j'aime et dont je ne parle pas. Mais une fois de plus je ne prétends ni à la vérité, ni à la totalité. Ce texte voudrait ouvrir un débat, et non le fermer.

BEAUCOUP de Canadiens ne connaissent pratiquement rien d'autre que le Canada. Ils ont beau voyager une fois de temps en temps, c'est souvent pour se retrouver dans des endroits spécialement aménagés pour eux, et qui ont pour fonction de leur offrir le plus possible ce qu'ils connaissent déjà chez eux, à la maison. Et les petits aperçus qu'ils peuvent avoir sur l'étranger ne produisent bien souvent comme effet que de les confirmer dans leur sentiment que rien n'est aussi beau que chez soi, aussi confortable. Il est vrai qu'au Canada nous trouvons le confort plus qu'ailleurs. Mais le confort n'est qu'un élément de la vie. Pour apprécier les pays étrangers, il faut souvent être capables d'accepter moins de confort, des choses moins modernes à portée de la main, une petite misère matérielle même. Cela est vrai notamment de l'Europe. Beaucoup de choses peuvent nous déplaire en Europe, mais il n'en demeure pas moins qu'on trouve là une richesse culturelle, une richesse au niveau de l'art de vivre qu'on ne trouve pas ici. Même les gens sont différents. Ils ont un riche passé derrière eux, qui s'exprime encore dans leur manière présente de vivre. Un riche fourmillement d'expériences, de styles de vie, d'idées. L'individu y est moins stéréotypé qu'ici, moins avalé par le confort, l'argent, les possessions matérielles diverses.

Il suffit de se promener dans une ville européenne et une ville canadienne pour sentir toute la différence. Ici, tout est trop neuf, trop riche souvent, sans grâce, fait en série selon le sacro-saint critère de l'efficacité. Et ce qui est pauvre a un aspect sordide, délabré, une misère d'autant plus grande qu'elle n'est compensée par aucune culture. Là-bas, chaque rue, chaque maison regorge d'histoire, capte l'attention et constitue en soi-même tout un voyage. On y rencontre la misère bien sûr, mais ce n'est pas la même misère, la beauté et la grâce de l'environnement la rend pour ainsi dire plus naturelle, plus intégrée, plus supportable.

J'ai pu personnellement vivre en Europe, notamment à Paris et à Londres, dans des conditions matérielles qu'on qualifierait ici de précaires, sans téléphone, sans télévision, sans réfrigérateur, sans poêle, sans système de son, et bien sûr sans auto, mais jamais je n'ai senti qu'il me «manquait» quelque chose. Je n'avais tout simplement pas besoin de tous ces accessoires jugés ici indispensables. Il y avait autre chose qui importait infiniment plus, la culture environnante, la richesse des individus rencontrés, la capacité de se retrouver en quelques heures dans un lieu tout aussi riche, de n'être isolé de rien.

Beaucoup de Canadiens se laissent tout de suite arrêtés par les aspects inconfortables, et ne veulent pas regarder plus loin, portent tout de suite un jugement sur l'endroit comme étant arriéré, pas à la hauteur de ce qu'ils connaissent à la maison. Le critère du confort a pour effet de les empêcher de découvrir l'énorme richesse des gens et des lieux. Ils reviendront le plus vite possible à leur télévision couleur, leur four à micro-ondes, leur auto, leur maison, et leurs efforts sur la voie de la réussite matérielle.

Quel est le type d'individu que l'on rencontre tellement souvent ici, et qui est tellement affligeant? C'est celui qui s'est acheté une petite maison de banlieue, qui travaille ferme pour gagner de l'argent, toujours de l'argent, qui a une vie culturelle réduite au minimum, et qui, bien que foncièrement malheureux, se contente de son sort, ne voyant pas comment il pourrait en être autrement. Tout ce qui est marginal, de la race des artistes, se trouve dans un tel contexte comme un chien dans un jeu de quilles.

L'expérience de Henry Miller est éloquente à cet égard. Celui-ci venait de New York, mais il y a beaucoup de similitude entre les cités de l'Amérique du Nord. Il avait beau avoir une profession assez élevée, directeur du personnel dans une grande entreprise, il était malheureux, insatisfait. Il était rongé par le cancer de l'Amérique. Jusqu'à ce qu'il se retrouve à Paris, sans le sou, connaissant là-bas une misère matérielle qu'il n'avait jamais connue ici. Et pourtant, dit-il, *ce n'était pas la même misère*. Et pourtant, cette misère ne l'empêchait pas d'être heureux. Il pouvait là-bas être un artiste, un écrivain, il ne se sentait pas nié dans son être, il rencontrait autour de lui une atmosphère dans laquelle il pouvait vivre et créer. Ce n'était pas considéré comme un luxe, ou un stigmate que d'être un artiste. Et qui plus est, ses intérêts étaient alimentés par ce qu'il rencontrait, ses promenades dans les rues, ses conversations avec les gens, etc. Là-bas, il a complètement renié l'Amérique, ne voulant jamais y revenir. Et il n'y est revenu que forcé, et ce retour correspond d'ailleurs à un certain déclin au niveau de l'intérêt de son œuvre. Il a pu encore, surla poussée de sa vie en Europe, écrire des œuvres remarquables, mais après quelques années, alors qu'il vivait à Los Angeles, il exprimait la souffrance qu'il éprouvait à se trouver dans un environnement vide et laid. L'expérience européenne était bien terminée.

L'individu qui fleurit ici est celui dont l'attention est tout entière prise par la «réussite» matérielle, qui a pour intérêt fondamental dans la vie de préparer ses vieux jours, qui se déplace en voiture, qui pense à ses deux semaines ou son mois de vacances comme unique consolation, unique compensation pour l'année d'esclavage qu'il doit subir entre-temps. Oui, celui qui choisit la voie de la réussite matérielle se trouve sans doute au Canada, et en Amérique en général, en terrain propice. Beaucoup d'habitants des vieux pays se laissent d'ailleurs prendre au leurre. Ils quittent leur pays, qui leur offrait à tous points de vue, sauf peut-être le point de vue du confort matériel, infiniment plus, et peu à peu, pour s'adapter au nouvel environnement, ils doivent perdre leur âme, quitte à demeurer jusqu'à la fin dans la nostalgie et une conscience plus ou moins confuse, plus ou moins claire, qu'ils ont abandonné la proie pour l'ombre, qu'ils ont laissé une espèce de paradis pour une sorte de long et tiède purgatoire. «Là où est ta richesse, là est ton cœur», et pourtant une partie du cœur reste irrémédiablement attachée à ce lieu, ce moment où il n'y avait pas de richesse, mais un art de vivre, une beauté environnante, un soleil resplendissant, toute une joie simple plus forte que la pauvreté et qui s'alimentait aux petites choses gratuites de la vie.

Ils apprennent qu'ici tout s'achète, se paie non seulement en argent, mais en tristesse, en dépression, en abdication, en compromis. Et on n'en a jamais pour son argent. Ou plutôt, tout ce qu'on peut acheter ne vaut pas ce qu'on obtient gratuitement, et que les vieux pays offraient sans compter. Je ne connais pas personnellement l'expérience de l'immigration, mais il me semble que beaucoup d'immigrants doivent ressentir au fond d'eux-mêmes quelque chose de similaire. Comme l'impression d'avoir fait un mauvais choix, d'avoir été dupé par le désir de lucre et de confort, et même lorsque certains d'entre eux peuvent goûter un peu à ce confort, de se rendre compte que cela est bien peu, que ce n'est pas cela qui rend heureux. Mais beaucoup pensent alors qu'il est trop tard, qu'ils sont trop engagés ici pour revenir en arrière, que ce serait peut-être un peu perdre la face, avouer un certain échec. Certains passent par-dessus ces considérations et franchissent le pas, posent l'acte. Bien sûr, ils ne seront jamais plus comme avant, et la réadaptation là-bas ne se fera pas nécessairement en toute facilité. Il y a des éléments positifs d'ici qui leur manqueront, une certaine fluidité de la vie, de l'administration, une certaine facilité au niveau des petites choses à faire pour «survivre», gagner sa croûte, etc. Certains traits du pays natal leur tomberont sur les nerfs. Choix difficile sans doute, et pourtant, comment nier que beaucoup d'individus qui vivent ici, se posent quotidiennement la question de leur retour.

Gravure sur bois: Marisa Gelfusa

Et cette question est d'autant plus vive sans doute que l'individu en question ne place pas au premier rang la réussite matérielle, qu'il est habité par d'autres préoccupations, d'autres intérêts. Cette question est la plus vive chez l'individu artiste. Stefano Filippi est de ceux-ci. Venu au Canada sur une bourse d'études, certaines circonstances l'ont amené à y demeurer. Tout d'abord, il se lance dans la publicité et y réussit assez bien. Mais ce n'est pas ce qui l'intéresse vraiment. Il veut peindre. Il décide de s'y mettre. Il abandonne tout, la carrière, la perspective de la réussite matérielle pour se consacrer à sa passion dominante. Mais alors, il se pose la question. Vais-je rester ou partir? Quel est l'endroit où je pourrai le mieux, le plus créativement, exercer mon métier de peintre, quel est pour moi le meilleur contexte? Ici, comment un peintre qui ne joue pas le jeu des règles du marché pourrait-il réussir à survivre, non seulement en tant que corps qui a besoin de nourriture pour se nourrir, mais en tant qu'esprit qui a également besoin de nourriture pour se nourrir, qui a besoin que des gens autour de lui aient fait un choix similaire de vie et aient eu la force de s'y tenir, un esprit qui a aussi besoin de soleil pour éclairer les toiles, de couleurs pour les traverser, de variétés, tant au niveau des visages rencontrés que de l'architecture dans laquelle on habite et que l'on côtoie, pour se sentir à l'unisson, au diapason, et pas totalement enfermé, isolé dans son atelier?

Faire des portraits à la Jean-Paul Lemieux, de ces visages blêmes, hagards et sans vie, fondus dans le vide glacial environnant, de ces visages qui reflètent ce qui se passe autour d'eux? Mais ce n'est pas cela que le peintre veut faire. Il veut peindre la vie dans sa plus haute dimension, avoir recours à tout le passé et le futur, passer par le mythe s'il le faut, pour lui donner une fonction actuelle, briser le carcan d'insignifiance, de médiocrité qui enserre comme un corset la vie qu'il a trouvée en Amérique. Dès lors, il est comme pris entre deux feux, le feu froid de la vie climatisée d'ici, ou le feu chaud, parfois intolérable, des chicanes de là-bas. Et tous les matins, il se pose la question: Partir ou rester?

En même temps, cette position de se trouver au milieu, entre, lui confère un regard unique. Il n'appartient profondément à aucun pays, il est, comme il se plaît à le dire, un immigrant de nulle part. Il est entre deux pays, deux cultures, deux décisions. Cette position lui confère une grande force, fait en sorte que son regard est libre, inféodé à aucune chapelle, aucune école, aucune mode. D'où l'extrême originalité de son œuvre.

S'il y a quelque chose d'intéressant en effet à partir, cet intérêt réside précisément dans le fait que, ce faisant, on n'appartient à nulle part, on se glisse pour ainsi dire entre deux mondes, on n'est ni d'ici ni de là-bas. C'est dans cette position mitoyenne que quelque chose d'unique peut se produire, comme les noces contre nature de deux cultures, deux pays, deux langues, deux regards, deux paysages. Là où on n'est rien, là où on peut tout être, être n'importe qui, n'importe quoi, produire le choc des cultures et trouver, creuser une issue entre les deux.

C'est toujours dans les situations mitoyennes, lorsqu'on se trouve, comme la mauvaise herbe, entre et parmi les autres choses, entre deux femmes, entre deux pays, entre deux nationalités que le regard se transforme, que l'œil perd ses écailles, ses œillères, et qu'on peut voir quelque chose de neuf, d'inouï, d'inédit. C'est alors qu'on perd l'identité qui nous fait ressembler à un citoyen du Canada, des États-Unis, de l'Italie, d'Israël, de France, etc. On ne sait plus qui on est, on ne veut plus le savoir, content de cette position de liberté offerte par cette situation de se trouver au milieu des choses, et de n'appartenir à aucune. On devient alors réellement intempestif, n'appartenant à aucun temps pas plus qu'à aucun lieu, et agissant d'autant plus sur ce temps, sur ce lieu. Mais pour profiter d'une telle position, sans doute faut-il être un artiste.

J'ai parlé de Stefano Filippi, j'aurais pu tout aussi bien parler de Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari, tous individus profondément cosmopolites, pas plus Italiens que Canadiens, mais *entre* les deux. Le regard de là-bas sur ici, et le regard d'ici sur là-bas, et plus encore, *un autre* regard, absolument inassignable, non-identifiable, d'aucun temps et d'aucun lieu, qui fait fuir les temps et les lieux, les décollant de tout ce qu'ils ont de fixe et d'arrêté, de mort et de croupi. Et cela se manifeste pas seulement dans leurs œuvres, mais tout autant dans leur être. Avec eux, on se trouve ni au Canada ni en Italie, ni dans un mélange des deux, mais dans une sorte de *no man's land* qu'ils ont su créer à force de sobriété, de dépouillement, de perdre la face, l'identité. On peut toujours sentir à travers leurs visages une lumière qui vient de loin, mais la lumière qui me frappe plus encore est celle qu'ils ont conquise, volée, comme Icare, au soleil qui illumine toute la terre.

Ce n'est pas pour rien que moi, Québécois, je me sens mieux avec eux que dans les groupes constitués de Québécois pure laine. On s'y sent libre, comment exprimer cela autrement. On en perd soi-même son identité, et comme la mienne n'a jamais été bien solide, disons que je ne perds pas grand-chose. On se trouve à mille lieues des problèmes débattus et rebattus qu'on trouve dans les Revues ou Magazines typiquement québécois, depuis le nationalisme d'antan jusqu'au texte d'aujourd'hui. L'air passe à travers les interstices de la maison, car celle-ci est faite de matériaux divers, appartenant à des continents, des désirs différents, proliférant en tous sens. Vive l'immigration quand elle a pour effet de faire voyager des individus de cette trempe.

* * *

En somme le vrai problème n'est ni de rester ni de partir, problème d'ailleurs qui se pose à quiconque est le moindrement sensible, et pas seulement à l'«immigrant», mais le vrai problème est de conquérir cette position *entre* partir et rester, où on part pas, pas plus qu'on ne reste, mais où on est comme une aube, un crépuscule, un train en marche, une auto de course dans un virage, fuyant tout en restant sur place, dans une sorte d'étrange voyage immobile, fuyant et faisant fuir. En d'autres mots, acquérir cette position de transparence où on colore l'environnement à ses propres couleurs, la couleur de la transparence. Il me semble que c'est précisément le plus beau rôle d'un magazine comme VICE VERSA, fuir et faire fuir, tout en restant sur place. Un magazine qui soit en lui-même comme un nouveau pays, qui n'est pas sur la carte, mais qui soit comme une atmosphère impalpable, un souffle, une certaine texture de l'air, une nuée de gouttes, un esprit qui souffle où il veut, un coup de vent venant du large.

* * *

Soyons ici très personnel. Nous avons toujours aimé les étrangers, car nous avons toujours été nous-même un étranger, surtout dans notre propre pays. Nous n'avons jamais été ni Québécois, ni Canadien. Canadien est notre passeport, réalité abstraite même si elle nous ouvre la porte des pays étrangers. Mais justement, une citoyenneté est utile pour avoir un passeport, c'est-à-dire pour partir, aller ailleurs, voir d'autres lieux, goûter à une autre odeur, respirer un autre air. Nous n'avons jamais considéré particulièrement comme une chance d'être né au Canada. C'est un pays que nous subissons bien plus que nous l'aimons. Être étranger dans son propre pays! C'est ce que les immigrants sont. Ils nous montrent la voie. Ailleurs, partir, d'autres cieux, d'autres lieux, loin de ce que nous connaissons, de ce qui nous est familier. L'âme vole et virevolte. Ailleurs, partir. Être perdu au milieu d'un lieu étranger, où aucun visage n'est familier. Que la nostalgie nous suffise. La vie d'un immigrant. □

Illustration: Alain Pilon

À travers le hublot

Conversation avec Jacques Orlandini, l'écrivain le plus secret du Québec

Lamberto Tassinari

J'AI rencontré Jacques Orlandini deux semaines après la publication de son dernier roman aux Éditions du Dehors: *Les mots pour ne pas le dire*. Ses romans, presque inconnus auprès du grand public d'ici, ont été cependant traduits en plusieurs langues. *La fuite* (1964) a été traduit en allemand et en russe, tandis que *Les rêves de tôle* (1972) a été publié en Autriche, en Espagne et au Japon. La version italienne à laquelle l'auteur travaille depuis plusieurs années paraîtra chez un grand éditeur de Milan le printemps prochain.

Le rendez-vous a donc eu lieu chez lui, rue du Coursol, dans une petite maison bourrée de livres et de tableaux entassés en vrac. Il y habite seul. Je connais Jacques Orlandini pratiquement depuis toujours. Notre rencontre remonte à plusieurs années, en Italie. Nous nous y sommes fréquentés longtemps, mais nous l'avons fait sans toutefois devenir ce qu'on appelle «des amis».

Il me reçoit dans la séduisante confusion de ses pièces, par un superbe matin de cette fin d'été. Tout de suite, je constate l'impossibilité de m'asseoir, toute surface destinée à cette fin étant envahie de livres et de revues, de feuilles blanches, de manuscripts, tous débris d'une consultation fébrile et incessante. Nous nous sommes donc salués, mais il reste là à voltiger autour en préparant quelque chose: il doit avoir des projets. Tout reste suspendu dans le silence, jusqu'à l'entrée précipitée et bruyante du vieux Fido, le chien de l'écrivain. L'enthousiasme du quadrupède baveusement fidèle provoque un véritable cataclysme littéraire en faisant virevolter maints livres réputés. Comme sollicité par son chien, Orlandini se tourne vers moi et me dit: «Promenade. Nous allons nous promener».

Avec ses maisons lilliputiennes, la rue du Coursol est silencieuse. Nous la traversons en suivant la course lente et quelque peu dérapante du vieil animal qui nous conduit vers le canal. Je sors mon petit magnétophone japonais, l'enfonce dans une poche du veston d'Orlandini sans dire un mot. Vous voyez que ces années ont produit une belle familiarité. Je lui accroche le microphone au col:

V.V.: Il faut que je te fasse parler, pour la revue, pour nos lecteurs qui sont curieux; je t'obligerai à répéter des choses que je connais. Comment es-tu arrivé ici et comment t'es-tu installé à Montréal?

J.O.: Voyage, aventure, déracinement, ce n'étaient pas les mots. Tout ça n'avait qu'un seul nom, «parola amara»: émigration. Certes, j'avais lu, je sais pas comment *Les vies* de Plutarque, l'*Odyssée*, mais la décision a été prise par mon père. Pour ma part, j'étais simplement navré de la terre, ennuyé par la vie de village. Pas plus que ça. J'aurais pu rester, supporter comme d'autres l'ont fait. Mais l'émigration, était un vice puissant, vieux d'à peu près un siècle. Mon père m'a simplement dit: «C'est ton tour». Donc, je suis parti. J'avais dix-neuf ans. Pourquoi le Canada? Parce

qu'aux États-Unis, c'était complet ou peut-être mon père a-t-il cru que c'était le même pays...

V.V.: Et la ville? Et la langue?

J.O.: Montréal était une assez petite ville. Je connaissais un peu Rome et avant de partir pour le Canada, certaines circonstances m'avait amené à Paris pour six mois. Alors, Montréal ne m'a pas impressionné, au contraire, elle m'a un peu déçu. Je m'attendais à autre chose, l'Amérique... Puis, j'ai aimé Montréal.

Et la langue, dis-tu? Je possédais la mienne, l'italien, de la façon instinctive et peut-être profonde de tout individu presqu'illettré. Je me suis fait tranquillement ravager d'abord par l'anglais, ensuite par le français. Mais dans les années qui ont suivi, en récupérant l'italien à travers mes lectures et des séjours prolongés en Italie, je me suis bien rendu compte que la maîtrise d'une langue n'a que relativement d'importance dans le travail de création. Je dirais qu'un sens profond d'incertitude envers sa propre langue maternelle est presque une condition essentielle à une écriture créative originale. Si on possède une langue, maternelle donc, comme je possédais la mienne, et si on se sent appellé par une vocation littéraire, s'abandonner à une langue étrangère est une expérience presque magique qui peut révéler, dans une espèce de voyage à rebours, voyage que l'enfant parcourt les yeux fermés, les lieux cachés où les signifiants trouvent leur forme, où la parole naît...

À ce moment de son discours, Orlandini avait vraiment les yeux fermés, geste habituel chez lui quand il semble être en train d'exprimer quelque chose d'engageant. Comme nous étions déjà sur le Canal Lachine et que Orlandini, temporairement aveuglé, marchait au beau milieu de la voie cyclable, arriva l'inattendu: un de ces tenaces et téméraires sportifs l'investit en pleine figure. Un œil sur mon magnétophone, je me tournai vers du secours, et de son côté le vieux Fido morigénait de ses aboiements l'envahisseur...

L'accident n'eut heureusement pas de conséquences sérieuses. On s'excusa, on se présenta, tout fut rapidement réglé. Finalement, on rigola.

À nouveau seuls, je propose à mon camarade de nous asseoir sur un de ces bancs qui longent le canal. Il accepte de bon gré tout en frottant sa jambe endolorie.

D'abord, ce mot «ethnique», je ne l'aime pas du tout et je ne veux pas l'utiliser. En appartenant à un peuple, tout le monde est ethnique!... Mais la différence, c'est qu'on ne veut pas parler de l'ethnicité des fondateurs! Ils sont devenus la règle.

V.V.: Bon, Jacques. Une de ces questions lourdes, doublement rembourrées. Comment as-tu pu être écrivain de renommée internationale tout en étant un «ethnique»? Quel rapport entretiens-tu avec ton métier d'écrivain?

J.O.: Wow! Ça c'est un sandwich diabolique, mon cher! Je répondrai, puis j'aurai une question pour toi aussi, si tu le permets.

Premièrement, ma renommée internationale est très relative: trois romans publiés en France, trois au Québec, plusieurs traductions... Je suis à peine connu d'un côté comme de l'autre. C'est tout. Mais toi, tu veux savoir pourquoi un écrivain «ethnique», etc., etc.

D'abord, ce mot «ethnique», je ne l'aime pas du tout et je ne veux pas l'utiliser. Moi, je connais le mot «ethnie» qui veut dire peuple, et son adjectif «ethnique». Mais parler de travailleurs «ethniques», d'écrivains «ethniques» ou tout bonnement des «ethniques», qu'est-ce que ça signifie? En appartenant à un peuple, tout le monde est ethnique! Tous ceux qui ont débarqué ici faisaient partie d'un peuple, anglais, français ou autres... Mais la différence, c'est qu'on ne veut pas parler de l'ethnicité des fondateurs! Ils sont devenus la règle.

En réalité, ces deux ethnies n'ont jamais fusionné. Elles restent séparées comme deux nations abstraites, distinctes par la langue, oui, mais par rien d'autre que cette satanée langue!... Sinon, par l'idée, seulement l'idée d'une culture distincte. Mais ce qui les relie, les assimile, a beaucoup plus de poids: les modes de vie, les valeurs, la terre, le temps. Les gens d'ici ne peuvent former un peuple qu'en étant la résultante de plusieurs différences... ethniques si tu veux appeler ça comme ça.

Quand on quitte un pays, on est des émigrants; mais aussitôt qu'on est installés, notre ethnicité doit disparaître même si elle ne cesse pas d'exister, d'agir... Un jour, peut-être, de ce jeu sortira quelque chose de superbe... ou tout éclatera: la bombe ethnique... Très possible, aussi.

Mais tu veux savoir, ce que moi... comme écrivain, n'est-ce pas? Au début, quand j'ai commencé à écrire en français, ça a été très difficile: personne ici n'acceptait mes textes. Cependant, je me suis convaincu qu'en Italie ça aurait été tout aussi dur, sinon plus. Que, dans le domaine littéraire, le jeu et la lutte pour le pouvoir peuvent, ici comme ailleurs, favoriser ou ralentir la carrière d'un auteur, et qu'une œuvre tant soit peu valable peut finir par être reconnue comme telle et même atteindre «le niveau international». Naturellement, je parle à longue échéance alors que les écrivains d'aujourd'hui ne pensent qu'à brève échéance.

Je crois aussi que la culture indigène d'ici a essayé de contenir, ou mieux, de ne pas favoriser les efforts littéraires des auteurs «autres». Maintenant, les choses ont beaucoup changé; mais la mentalité discriminatoire envers l'émigrant-artiste qui écrit dans «ta langue», qui publie chez «ton éditeur», qui se présente sur «ton» marché, est encore là à deux pouces de la surface. Le processus d'acceptation est très lent, mais irréversible. Et le refus du divers s'est manifesté à différents niveaux. Prenons, par exemple, la construction: j'y ai travaillé à mes débuts. Tu sais pourquoi les Italiens ont été acceptés quand ils sont arrivés ici en vagues après la guerre? Parce qu'on avait besoin de leur travail et, eux, ils avaient besoin et envie de travailler. Enfin, ils étaient nombreux et ils accomplissaient de beaux ouvrages. En peu de temps, ils se sont imposés comme entrepreneurs, et pour cause! Ils en avaient les capacités. Aujourd'hui, la présence italienne en construction compte. Mais dans certains métiers, dans le cas du petit entrepreneur général, ou de l'artisan individuel, par exemple, ils ne sont pas aussi présents. Évidemment! Ils ont eu affaire à une forte auto-défense indigène qui a pris les formes corporatives soutenues par le système. Voilà. Ces formes corporatives, on les retrouve ailleurs et elles n'endommagent pas seulement les «ethniques»...

Pour revenir à l'écrivain, il a beaucoup plus de chances aujourd'hui que dans le passé. D'un côté, notre différence lui rappelle, je parle ici du

Montréal est une très belle ville. J'y vis bien. Pourtant, je l'ai souvent quittée et je continue à passer plusieurs mois par année en Europe, soit en Italie, à Paris, ou en Grèce. La vie ici n'est pas tracassante, personne et rien ne te dérange... et c'est justement ce manque de frottements, de frictions entre les gens, les choses qui finalement dérange!

québécois, la sienne propre dans notre contexte nord-américain. Aujourd'hui, le québécois est bien: il a perdu beaucoup de ses peurs anciennes, il se sent plus libre et plus sûr de lui; cette reconnaissance a alors chez lui des effets positifs: le plaisir, d'abord, d'être généreux avec l'Autre et, ensuite, celui de s'identifier à lui tout en voyant la différence. Auparavant, cette même reconnaissance déclenchait un malaise et un refus. Mais l'écrivain, l'artiste, est un cas particulier: son origine, son histoire ont des liens profonds avec son œuvre. Rien n'empêche, tu le sais comme moi, que le fait d'être originaire d'un autre pays ne devrait en aucun cas influencer la réception d'une œuvre.

Prends mon cas, par exemple. Évidemment, à un certain moment, on a parlé de moi comme d'un «ethnique», surtout ici au Québec; mais maintenant, je peux dire que grâce peut-être au succès relatif que j'ai obtenu en France et à l'étranger, on parle ici de moi comme d'un écrivain du Québec, sinon comme d'un écrivain québécois. Moi, je te dis la vérité. Je ne me fais pas de problèmes, si on ne me définit pas comme un écrivain québécois. Je crois que l'appartenance ethnique n'est pas le premier élément qui définisse un artiste, un écrivain. Et puis, après tout, je comprends très bien les raisons qui empêchent le système littéraire d'ici de s'ouvrir aux écrivains autres: ils ont eu et ont encore de la difficulté à se définir eux-mêmes, à saisir leur spécificité de québécois. Seulement, une fois le problème d'identité réglé, avec l'acceptation du courant immigrant comme un des mouvements fondamentaux constituant la littérature québécoise, la querelle entre la vieille souche et la nouvelle souche cessera de nous inquiéter.

Jacques Orlandini avait parlé sans me regarder, les yeux fixés sur l'eau brune du canal qui descend lentement vers le Saint-Laurent, le grand fleuve sacré. Et l'idée me vint qu'Orlandini et les autres étaient un peu comme des affluents, distincts du grand courant laurentien, mais destinés à l'alimenter, à le faire devenir ce qu'il est. Quand je lui communiquai mon image, Orlandini sourit en silence.

V.V.: Fatigué, Jacques?

J.O.: Pas du tout. Tu me fais réfléchir avec ton allégorie... Peut-être que le grand bouleversement provoqué par l'émigration, ce que maintenant vous appelez transculture, soit effectivement un melting pot absolument inédit. Un melting pot, à la grande différence qu'il est conscient. Je veux dire que nous avons la conscience d'y être, dans le pot. Pour lui donner un goût nouveau. Donc, savoir et connaître, et choisir, et imposer les ingrédients qu'on y jette — c'est-à-dire, nous-mêmes, nos corps, nos langues, nos gènes... Non pas tous les Italiens, les Grecs, les Haitiens, les Juifs, les Vietnamiens, etc., mais seulement ceux qui ont émigré.

V.V.: Te sens-tu Italien, Jacques? Quels rapports as-tu avec l'Italie?

J.O.: Des rapports profonds, impossibles à définir... Dans un certain sens, j'ai essayé de trouver une réponse en écrivant des livres... Mais Italien! C'est quoi un Italien? C'est la mémoire qui compte pour tout le monde, et la mémoire est inépuisable, au-delà des générations, des identités linguistiques ou politiques. Tout le reste est idéologie, nationalisme.

V.V.: Comment vis-tu ici? La ville, son ambiance, les aimes-tu?

J.O.: Montréal est une très belle ville. J'y vis bien. Pourtant, je l'ai souvent quittée et je continue à passer plusieurs mois par année en Europe, soit en Italie, à Paris, ou en Grèce. La vie ici n'est pas tracassante, personne et rien au fond ne te dérange... et c'est justement ce manque de frottements, de frictions entre les gens, les choses, qui finalement dérange!

C'est quoi un Italien? C'est la mémoire qui compte pour tout le monde, et la mémoire est inépuisable, au-delà des générations des identités linguistiques ou politiques. Tout le reste est idéologie, nationalisme.

Un ami européen qui m'a récemment rendu visite m'a dit que la ville et tout le Canada lui ont donné l'impression d'être un hôtel où les événements se suivent avec ordre et monotonie. C'est pour ça que tous ceux qui tiennent à la vie font de leur mieux pour soigner les rares rapports qui valent la peine d'être maintenus, et ils le font d'une façon quelque peu artificielle, drôle... pourtant, il faut parfois entretenir certaines inimitiés pour produire cette tension si indispensable à la vie!

Puis, j'aime bien mon quartier. J'ai pas mal d'amis, j'adore la campagne et le bois. Je fais des sorties de chasse et de pêche de temps en temps... Vraiment, le quartier a beaucoup changé ces dernières années, en pire naturellement. Il n'a pas été le seul quartier de Montréal à se transformer: partout, on a sauvagement aménagé, on a transformé des rues et des endroits architecturalement intéressants et humainement chauds en des lieux franchement quétaines, d'un mauvais goût incroyable, comme tu sais. Ce qui domine, c'est l'esthétique du décor, ce qu'en Italie on appellerait «petit bourgeois». Des exemples? Prince Arthur, Duluth, Ste-Catherine, mon quartier de St-Henri... Si tu crois que seulement Montréal et Québec possèdent certains endroits urbains vibrants, tu peux évaluer la gravité des dommages provoqués par la démolition d'un bon nombre d'entre eux. Et pour le reste de la Province, si on exclut la solennelle architecture des forêts, des plaines, des lacs et des rivières, on ne trouve qu'une empreinte humaine désolante. Villages, petites villes, espaces aménagés, ne ressemblent à rien, ne parlent de rien, sinon d'un œil brisé, d'un regard brisé, d'une misère qu'on ne cache même pas... J'ai essayé de faire un portrait de cette pauvreté de l'environnement urbain dans *Les rêves de tôle*, le roman que j'ai publié en 1972. De ce point de vue, je dirais que Montréal a été contaminée par le non-sens urbain, par le vide culturel du reste de la Province.

V.V.: Que penses-tu de l'indépendance du Québec?

J.O.: Dis donc, Lamberto! Laissons tomber. C'est trop fort l'indépendance pour moi, pour toi, pour le Québec, peut-être. Ce n'est pas mon thème, non plus, ni mon sujet d'inspiration. Le sérieux que peut provoquer ce thème est mortel. La seule ressource reste l'ironie. Pour

répondre à ta question, je dirais que tout dépend dans la vie...

V.V.: Pourquoi ne t'es-tu pas marié?

J.O.: Parce que j'aime trop les femmes...

V.V.: Parle-nous de ton dernier roman. Qu'est-ce que tu as voulu représenter avec Les mots pour ne pas le dire?

J.O.: C'est un non-roman. Un récit futile et absolument privé de sens. Je n'ai utilisé que les mots les plus usés, les mots qu'on reçoit et qu'on renvoie à nos interlocuteurs chaque jour, chaque minute, sans passion et sans respect... ce petit livre douloureux, le plus désespéré que j'ai écrit, est l'électroencéphalogramme plat de l'univers d'un couple, de Mario et de sa femme Linda.

V.V.: Et quels sont maintenant tes projets? Qu'es-tu en train d'écrire?

J.O.: Je travaille présentement à deux projets. Le premier: un projet de film qu'un ami metteur en scène, Italien lui aussi, et moi avons eu. Une fois le sujet mieux déterminé, nous irons ensemble à New York écrire le scénario. Je ne peux pas te dire plus, ni sur le film, ni sur cet ami. Tout doit rester secret pour le moment, tout est encore pour le moment imprécis. Le deuxième, c'est un roman auquel je travaille depuis deux ans. Il y a pas mal de science-fiction dedans: c'est l'histoire d'une prise de pouvoir par une armée-fantôme. La scène est le Québec, et l'armée, elle, est constituée de «soldats» en casquette jaune d'Hydro-Québec, avec leurs camionnettes grises para-militaires aux radios toujours grésillantes. Un beau jour... Mais tu le liras d'ici quelques mois!

Dis-moi plutôt... J'ai une question en tête depuis le début de notre entretien. Qu'est-ce que vous faites avec Vice Versa? Avez-vous vraiment des perspectives d'avenir?

V.V.: Je crois que oui. Nous avons des perspectives d'avenir. La première chose est qu'on veut durer. Ne pas s'arrêter de parler, d'inventer, de provoquer, de représenter des idées non conformes à la règle trop monotone... Et pour ça, on a besoin, on aurait besoin de collaborateurs comme toi. Peux-tu collaborer à la revue? Par exemple, le prochain numéro sera consacré à la bouffe: la cuisine, l'alimentation sous toutes ses formes. On peut y compter?

J.O.: La bouffe? Un plaisir, donc! Comptez-y. Je vous enverrai un article de Rome... Comptez-y... Je pars pour Rome la semaine prochaine.

Disant cela, Jacques Orlandini quitta le banc en émettant un long sifflement destiné au vieux Fido qui le rejoignit au bord du canal. L'animal arriva en haletant et nos deux amis, le maître et le chien, partirent en direction de l'est. Je vis leurs figures flottantes, légèrement baignées de brume, se dessiner sur le sky-line de Montréal. □.

1: Bibliographie des œuvres de Jacques Orlandini:

Contes: *Les petits jours*, Éditions Thélos, 1961, Lausanne
Black-Out, Éditions du Dehors, 1963, Montréal
Les yeux brûlants, Durand, 1976, Paris
Romans: *La fuite*, Durand, 1964, Paris
Trois amis, Laffont, 1969, Paris
Les rêves de tôle, Éditions du Dehors, 1972, Montréal
Sans mauvaise volonté, Gallimard, 1976, Paris
La soumission, Jacques Pilote, 1981, Montréal
Les mots pour ne pas le dire, Éditions du Dehors, 1985, Montréal
Théâtre: *Agathe*, tragédie en trois actes, *Le Rideau noir*, 1970, Paris
Le premier souvenir de M. Rubio, Ed. P.S.S., 1977, Genève
Essai: *Meditazioni su una copia di «La Repubblica»*, Revelli, 1984 (en Italien)

Rendez-vous au Caffè Italia avec Paul Tana

Anna Gural-Migdal

Cinéma

PAUL TANA est né en 1947, à Ancona en Italie et arrive au Québec avec sa famille en 1958. Il fait donc partie de cette deuxième génération d'immigrants à cheval sur deux, parfois même trois cultures et qui s'interroge à l'heure actuelle sur sa véritable identité.

Même si dès l'âge de 14 ans, il touche au Super-8, ce sont surtout ses études collégiales et universitaires qui lui font découvrir le cinéma d'un point de vue théorique et critique, point de vue qu'il développe en participant à la mise sur pied, alors florissante, de ciné-clubs et en collaborant à la revue «Cinéma libre».

En 1972, il entreprend son premier court métrage de fiction: «Les étoiles et autres corps», suivi en 1975 et 1976 de «Deux contes de la rue Berri»: «Pauline» et «Les gens heureux n'ont pas d'histoire».

En 1978, Paul Tana obtient une bourse du Conseil des Arts pour étudier le système du doublage en Italie. Ce séjour lui permet non seulement de travailler avec Dino Risi, mais aussi de voir son pays sous un nouveau jour, de découvrir une Italie moderne, vivante, ouverte au monde. Par ricochet, sa vision du Québec s'en trouve modifiée: il apprend à relativiser son importance.

Cette nouvelle vision, on en voit l'ébauche dans «Les grands enfants» tourné en 1979, mais ce n'est qu'en 1983 qu'elle prend vraiment forme dans un documentaire retraçant l'histoire des immigrants italiens de Montréal: «Caffè Italia, Montréal».

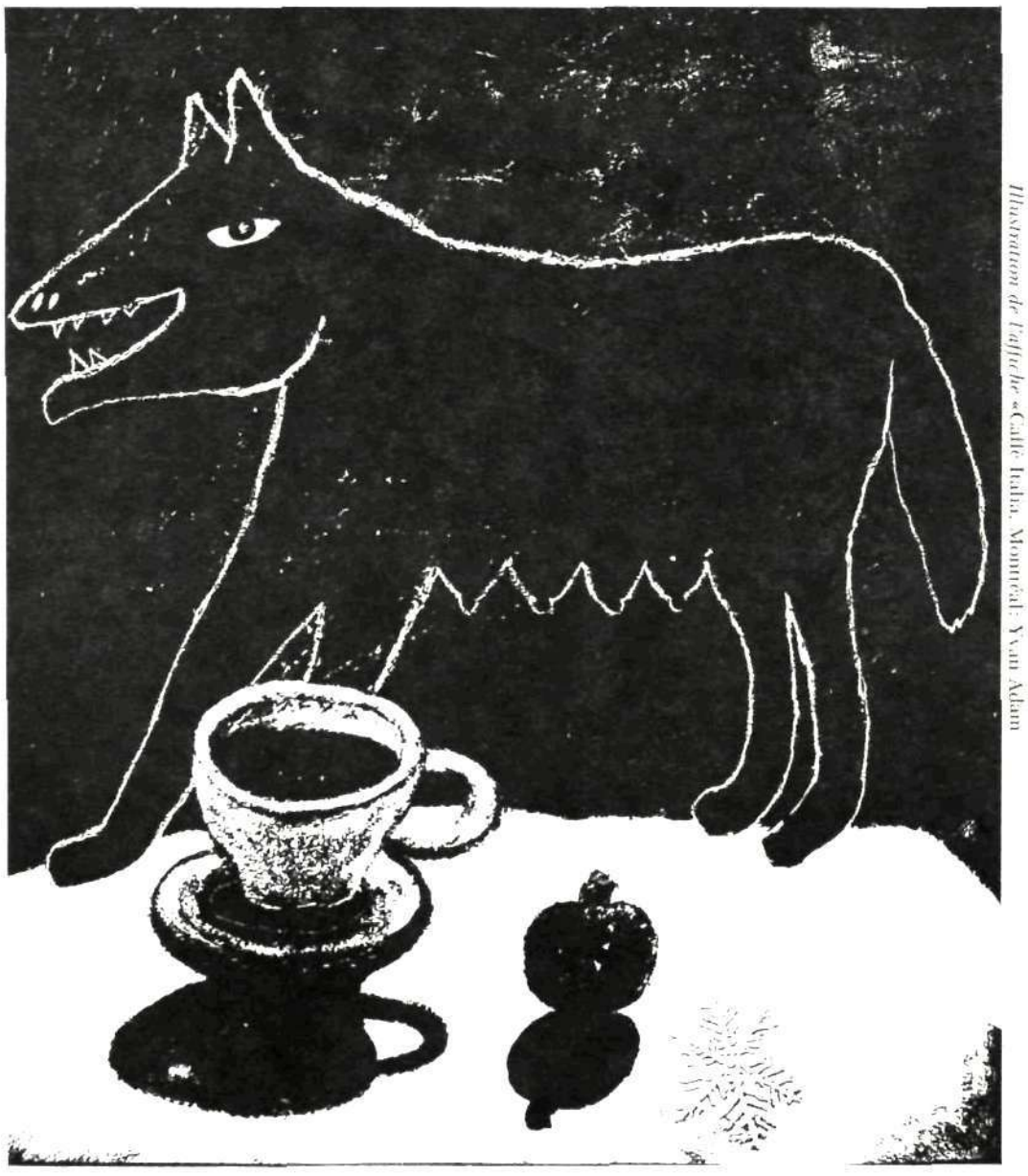


Illustration de l'affiche «Caffè Italia, Montréal»: Yvan Adam

V.V.: Pourquoi avoir voulu tourner un documentaire sur l'immigration italienne à Montréal, en t'appuyant sur la recherche de Bruno Ramirez?

P.T.: Je voulais faire revivre des personnages passionnants, humainement très riches, et mettre en lumière certains faits historiques inconnus, comme par exemple les arrestations durant la deuxième guerre mondiale, le militantisme fasciste ou le fascisme montréalais. Tous ces faits ont pris une certaine valeur à mes yeux du fait que je les ignorais complètement. Aussi, ce Cordasco, j'avais une vague idée de qui il était, mais c'est le tournage du film qui m'a évidemment permis d'approfondir le personnage et de montrer sa puissance de «cafone». Ce qui est incroyable, c'est qu'un tel homme arrivé ici au début du siècle ait pu devenir aussi rapidement un des intermédiaires les plus importants entre les immigrants italiens et la plus grosse multinationale du Canada à l'époque: la Canadian Pacific Railways. Donc, c'est tout cet aspect-là de la recherche de Ramirez qui m'a passionné! Le fait de devoir écrire le scénario du film avec moi, a obligé Bruno à replonger dans l'Histoire pour en extraire des personnages et des faits inattendus. Par exemple, les documents sur le fascisme à Montréal étant rares, il a dû pousser très loin ses recherches pour faire la lumière sur ce phénomène. Ce que je veux souligner, c'est que dès le départ, on s'est refusé de faire un film sociologique, parce qu'on considérait que c'était une approche trop conventionnelle du thème immigrant.

V.V.: Écrire un scénario de documentaire n'est

Caffè Italia Montréal

LE film sur la petite Italie de Montréal et son histoire est intéressant à plus d'un titre dans la mesure où le réalisateur, Paul Tana (assisté à la recherche et à la scénarisation par Bruno Ramirez), a su éviter les nombreux pièges qui le guettaient et proposer une vision originale et articulée d'une réalité déjà abordée avant lui.

Combinant avec astuce le documentaire et la fiction, son propos repose essentiellement sur une documentation historique (photos et films d'archives) et sur des témoignages (concernant une époque révolue ou la situation présente), alors que des séquences tournées selon les principes du cinéma de fiction viennent illustrer des situations pour lesquelles une documentation n'était pas disponible.

Ce faisant, on est en présence d'un film qui ne souffre pas des travers propres au documentaire classique (dont l'inévitable commentaire off), au mauvais cinéma direct (s'éternisant sur des babils unidimensionnels), ou au cinéma de fiction conventionnel (se donnant comme spectacle de divertissement déconnecté du réel).

La documentation historique permet de tourner le dos au folklore, alors que la dimension critique sous-jacente évite le regard nostalgique et la mièvrerie. Ainsi, le réalisateur n'hésite pas à confronter les deux côtés de la médaille sur le «dur labeur» des ouvriers immigrants qu'il se refuse à désigner comme de simples victimes. Aussi, il pointe du doigts certaines pratiques auxquelles sont soumis les immigrants par leurs propres compatriotes (chantages, exactions, etc.) et il stigmatise le conservatisme de la petite Italie (ouverture et fermeture du film sur ce microcosme incarné ici par ce Caffè replié sur lui-même), etc. Pour sa part, la dimension fictionnelle, riche de cette dimension critique, peut choquer à prime abord en figurant comme un hiatus, mais elle finit par trouver une justification saisissante en la personne même de l'acteur Pierre Curzi, au point qu'il réalise en lui (personnage/personne) cette jonction, voire cette fusion entre fiction et documentaire, entre l'illustration et le document.

Caffè Italia, Montréal nous montre, entre autres, plusieurs types d'intégration des citoyens d'origine italienne à la communauté québécoise, avec tous les degrés de tiraillements possibles, selon l'éducation reçue (en français ou en anglais, etc.). Pierre Curzi, dont on prend conscience des origines italiennes à la toute fin du film, illustre et incarne l'assimilation pure et simple. Sans machiavélisme et sans discours doctrinaire de la part du réalisateur, le spectateur se voit en quelque sorte «piégé» dans sa propre lecture du film. C'est là l'un des mérites de ce film: ne pas avoir cherché à gommer les contradictions qui surgissent dans l'expérience de vie de tout immigrant et de ne pas les avoir utilisées à des fins démagogiques. Est-il possible de demeurer Italien et d'arriver à être *perçu* comme Québécois à part entière? Voire, à l'inverse, d'*être* Québécois alors que le cœur et l'esprit sont ailleurs? Existe-t-il une voie médiane et comment s'y brancher? Le film se garde bien d'apporter une réponse toute faite. Il pose la question, avec justesse.

Gilles Marsolais

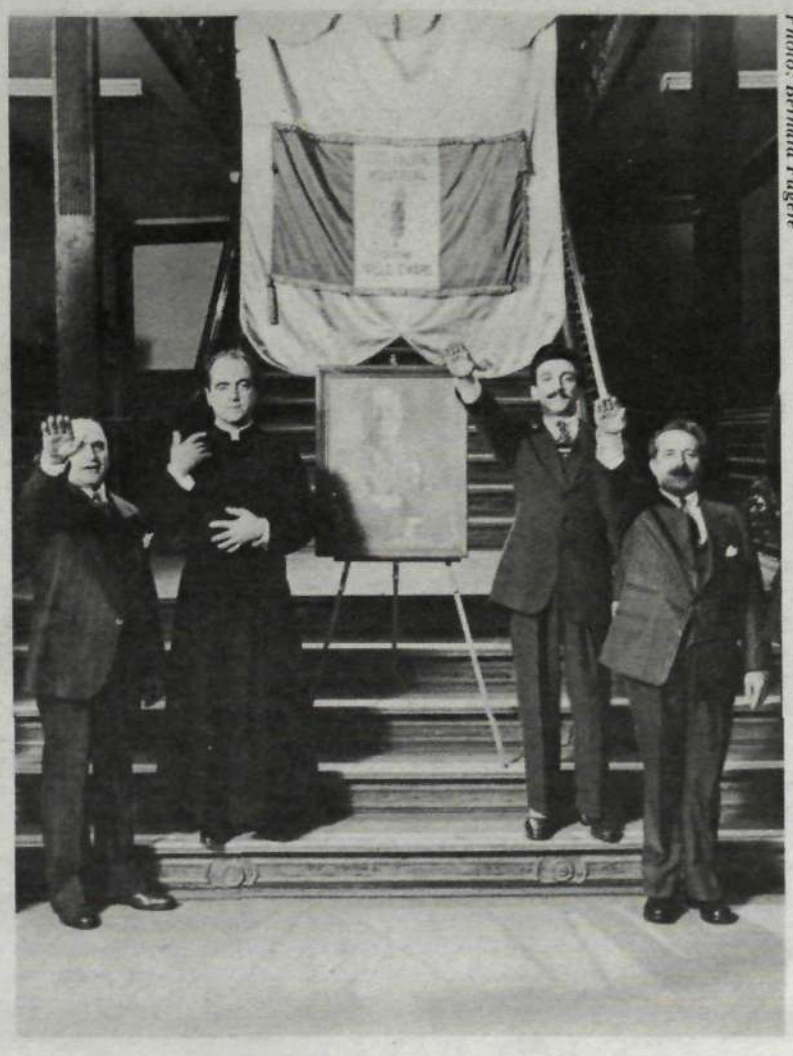


Photo: Bernard Fugère

pas chose facile, et l'écrire avec une volonté de véracité historique tout en n'oubliant pas de dégager les aspects humains et inattendus des personnages l'est encore moins. Comment cela s'est-il fait?

P.T.: À partir d'entrevues effectuées au préalable avec des témoins, on a bâti un scénario à l'intérieur duquel ceux-ci se présentaient à travers leurs témoignages, tout en n'oubliant pas d'insérer la fiction. On s'est donc retrouvé avec un magnifique texte d'une quarantaine de pages. Malheureusement, on s'est vite aperçu que ce magnifique travail d'architecture n'avait pas grande utilité, si ce n'est de faire plaisir aux institutions par lesquelles on devait passer pour obtenir le financement du film. Le documentaire se construit véritablement au moment du tournage avec des idées directrices par rapport aux personnages, aux situations. Ce qui était plus important que l'écriture, c'était le contact qu'on avait avec les gens sur le plateau. À preuve, il y a des personnages dans le film qui ne sont pas dans le scénario. Capa, par exemple, c'est un figurant qui jouait dans la scène des notables fascistes et qui, suite à une discussion que j'ai eue avec lui, m'a donné envie de le faire témoigner. Son entrevue a été faite à la dernière minute. Tout cela pour te dire qu'il faut éviter d'écrire un scénario lorsqu'on tourne un documentaire. C'est l'utopie la plus aberrante! Quelques pages avec des idées directrices et une articulation suffisent.

V.V.: Ton film n'est pas un documentaire au sens classique du terme puisque tu l'as construit en utilisant à la fois des témoignages, des documents et des films d'archives, en plus de faire appel à la fiction ainsi qu'à la création théâtrale. Pourquoi avoir procédé ainsi?

P.T.: Au départ, on avait comme projet de faire un documentaire. Par contre, on s'est rapidement aperçu qu'il nous manquait des éléments visuels, iconographiques. Tous les documents sur Cordasco et le fascisme que l'on peut voir dans le film sont les seuls qui existent à travers le Canada. On s'est donc vu dans l'obligation d'élargir le documentaire à la fiction, afin de pouvoir restituer une certaine atmosphère d'époque et de donner vie à des personnages historiques. La fiction permet d'opérer une synthèse des dynamiques en présence, au niveau des époques auxquelles elles se réfèrent. Par exemple, si les protagonistes nous racontent à travers leurs témoignages comment ils vivaient, la scène de fiction mettant en scène Cordasco, nous donne le contexte de leur vie à cette époque et nous montre les rapports de force auxquels ces gens-là étaient soumis. Idéalement, il aurait fallu interviewer des personnes ayant connu Cordasco et travaillé avec lui. Nous en connaissions une, un monsieur de 92 ans, mais il est mort avant qu'on ait eu le temps de l'interroger. On s'est donc retrouvé avec des gens qui n'ont pu que témoigner indirectement sur Cordasco. Cordasco, il était essentiel de lui donner vie, parce qu'il était véritablement le centre de cette colonie italienne du début du siècle, essentiellement constituée d'hommes seuls.

V.V.: Je trouve que la fiction a également un rôle de synthèse important du fait qu'elle permet de réunir un ensemble de situations et de personnages typiques.

P.T.: Tu fais là une lecture qui correspond tout à fait à ce que l'on voulait faire. La fiction a, je crois, l'avantage de ne pas figer les personnages dans le passé. Le vrai Cordasco a vécu en 1904, mais son personnage peut être compris comme un hommage amer aux Cordascos d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Tout comme le personnage du notable fasciste est un type très actuel dont le sens n'est pas seulement historique.

V.V.: Évidemment, lorsqu'on arrive à des types, il y a toujours le danger des clichés. Toi, est-ce que tu as l'impression d'en être arrivé là?

P.T.: Le cliché est présent dans le théâtre, et cela est tout à fait volontaire. La charge caricaturale avec laquelle on montre l'arrivée d'immigrants à Halifax, ou encore celle qui les fait voir au travail, aide à dénoncer certains préjugés. Si on est tombé en plein dans le cliché, c'est justement pour le dépasser. Évidemment, le pain, le saucisson, les tomates, il n'y a rien de plus cliché que cela, mais en même temps il y a une telle naïveté dans la mise en scène de Tony Nardi, dans les costumes, dans le décor, que cette naïveté-là finit par devenir poétique et transcender le cliché. Si on est dans la poésie, on n'est plus dans le cliché! Les scènes de théâtre ont aussi une valeur d'auto-ironie des Italiens envers eux-mêmes, de la conscience qu'ils ont du regard qui peut être posé sur eux. Ces sketches sont aussi des modèles d'une production culturelle spécifiquement immigrante. Au-delà des témoignages, le documentaire intègre une sorte de métalangage qui est celui de cette production culturelle.

V.V.: Ces sketches m'ont fait non seulement penser à ces productions dont tu parles, mais aussi j'ai cru y percevoir de jolis clins d'œil à la comédie italienne.

P.T.: Oui, à travers ces sketches, j'ai essayé de souligner l'exubérance des Italiens. Rarement, je me suis retrouvé aussi à l'aise pour diriger les comédiens qu'au moment du tournage de ces scènes de théâtre. Que ce soient les personnages de Cordasco ou de l'ouvrier qui se fait arrêter, ou du contremaître, je les sens tous à la fois loin de moi mais en même temps très proches. Je peux les comprendre très facilement parce qu'ils appartiennent à ma culture. Pour moi, faire ce film, ça m'a permis de m'approprier d'une culture qui est mienne, de m'assumer en fin de compte!

V.V.: Ton film montre tout ce qui caractérise la communauté italienne de Montréal, mais sans cet aspect folklorique du groupe ethnique et avec une prise de distance qui laisse place au rire et à la réflexion critique chez le spectateur.

P.T.: Ce que moi et Bruno Ramirez en particulier avons voulu éviter de faire, c'est de tomber dans une espèce de défaitisme propre à la réflexion culturelle sur l'immigration. On a essayé de montrer des êtres avec leurs propres limites, de souligner les contradictions qui les habitent parce que ce sont justement elles qui les grandissent. Que ce soit au niveau des témoignages ou de la fiction, nous devions regarder le tout avec un certain sourire, sourire qui, en plus de provoquer la contradiction, installe une distance. Par exemple, la scène dans les camps d'internement, c'est dramatique! De même que la lettre en voix-off de l'oncle qui écrit à son neveu et qui lui dit: «En Italie, tu ne peux pas vivre et tu fais très bien de penser venir ici au Canada», c'est aussi grave que la guerre! Mais au lieu de tomber dans le pathos, on contrebalance par la contradiction formelle, en utilisant le théâtre par exemple, ce qui nous fait complètement changer de registre. On tombe alors dans la comédie la plus pure, la plus grosse, dans ce cliché dont nous parlions, mais que nous avons essayé de transcender. Tout cela provoque une distanciation sans qu'il y ait volonté de trop intellectualiser, de faire de la sociologie. Ce qu'on désirait montrer, c'étaient des visages humains.

V.V.: Pour moi, le sujet profond de ton film, c'est la douleur de l'exil et le problème de l'identité posé par celui-ci. Même si la nostalgie est évitée, on sent un malaise chez tous ces gens interrogés. À travers plusieurs générations, tu montres toutes les manières de vivre l'immigration. Entre le ghetto italien et le retour possible en Italie, restent la possibilité d'être sans culture, sans attache véritable ou celle d'être complètement intégré comme Curzi. Tout cela n'est pas très rose!

P.T.: Effectivement, à mon point de vue, le malaise est réel. C'est juste ce que tu dis. Tout au long du film, il y a une espèce de thématique souterraine, un malaise au niveau de l'appartenance. Si tu regardes de près tout l'épisode fasciste, il contient aussi un problème d'appartenance avec toutes les contradictions que cela implique. Si on examine aussi la génération arrivée ici dans les

années 50, nos pères donc, il y a également le même problème, cette volonté d'être à la fois Québécois, tout en ne perdant rien de l'Italie. Les fils eux, c'est-à-dire moi et les gens de ma génération, éprouvons la difficulté de devoir naviguer dans des eaux pas très définies. De ce point de vue-là, c'est évidemment problématique. La douleur que tu as ressentie chez tous ces gens-là et qui est sans doute la plus vive, c'est l'absence de la terre-mère. C'est pour ça que l'affiche du film représente une louve avec des mamelles très imposantes et des dents féroces, qui est au-dessus d'une table où il y a une tasse de café, une tomate et un flocon de neige. J'ai compris ce qu'était l'immigration en écoutant les propos de Marta qui dit au début du film: «C'est triste de voir ces gens-là que l'Italie n'a pas su garder». Mais en rester à cette nostalgie est impossible. Moi je me dis qu'on ne peut pas conclure qu'on n'est ni Italien ni Québécois, donc rien, comme je le faisais dire à un de mes personnages des «Les grands enfants». Ce serait tomber dans une nostalgie pas très féconde. C'est dans la tension entre deux cultures que naît la richesse, la vie. C'est en tous cas ce qui prédomine chez moi.

V.V.: Tension qu'on ne perçoit pas chez les protagonistes de ton film et qui pourtant est très actuelle. Peut-être aurait-il fallu enquêter chez les jeunes de quinze-vingt ans?

P.T.: Tu as raison, les gens interviewés sont tous dans la trentaine. Il n'y a pas de représentants de la toute nouvelle génération. On a toutefois essayé de faire des entrevues avec ces jeunes, mais le problème, c'est qu'on s'est retrouvé avec un matériel où le stéréotype prédominait. Il faut attendre qu'ils mûrissent pour que cette idée de transculturalisme puisse se développer jusqu'à un certain point. On aurait peut-être pu aller plus loin avec eux, mais cela n'a pas été possible, faute de temps et de moyens. Leur absence est certes une lacune au niveau du sens profond du film.

V.V.: La dernière image du film est celle d'un plan fixe du Caffè Italia. Pourquoi une telle fin?

P.T.: Pour moi, c'est une fin qui n'en est pas une. L'image du Caffè avec comme fond sonore cette valse à la fois allègre et nostalgique de Andrea Piazza est en quelque sorte un point de suspension. Tout n'est pas dit, bien au contraire. La discussion ne fait que commencer. Le Caffè est une métaphore de l'Italie, des Italiens de Montréal et du Canada ou des immigrants du monde entier. Tous sont dans un monde clos. On n'est peut-être pas encore sortis de ce Caffè.

V.V.: Je crois que le Caffè peut être vu également comme le lieu d'un fourmillement et d'un échange d'idées où de nouvelles perspectives se dessinent.

P.T.: Bien sûr, ce que je présente dans la dernière partie de mon film, c'est un peu ce que sont devenus les fils de ces immigrants, de ces ouvriers du début du siècle. Ce sont des gens qui ne discutent plus de la température ou de la manière de gagner leur vie. Ils n'ont plus comme valeur essentielle la maison avec la cave remplie de nourriture. Ce sont des gens dont la problématique se situe à un niveau essentiellement spirituel. Peut-être en sommes-nous rendus là?

V.V.: Ce qui est surprenant, c'est que tu as choisi des comédiens, Pierre Curzi et Tony Nardi, dont l'histoire réelle rencontre celle de la fiction. Était-ce un choix volontaire?

P.T.: Oui, c'était tout à fait délibéré. J'ai eu l'idée de proposer à Pierre une sorte de remise en contact avec ses origines, le pays de son père. Pour Tony qui est un immigrant, il s'agissait de lui faire connaître l'histoire de ses frères exilés. La différence entre les deux comédiens, c'est que Pierre est complètement assimilé alors que Tony ne l'est pas. En les mettant ensemble à la fin et en leur faisant rencontrer leur propre réalité, j'ai voulu souligner deux des perspectives possibles de l'immigration: l'assimilation ou le no man's land. Le nulle part de Tony est selon moi intéressant du fait qu'il est en latence, dans l'attente d'une sorte de tension. Pour en arriver à montrer cela, l'utilisation des mêmes comédiens dans la fiction et le documentaire, était nécessaire.

V.V.: En quoi un film comme «Caffè Italia, Montréal» peut-il donner du sang neuf au cinéma québécois?

P.T.: Moi, ce que j'aime dans ce film, c'est qu'il met en relief les contradictions des personnages et des protagonistes. Traditionnellement, la contradiction a eu peu de place à l'intérieur du cinéma québécois. Le plus souvent, on y a montré des personnages univoques avec un esprit nombriliste et complaisant. Moi non plus, je n'ai pas échappé à cette manière de voir dans certains de mes films précédents! Toujours dans la logique de la contradiction, il est important de faire voir des personnages, non pas victimes, mais vivants. En ce sens, la démarche de «Caffè Italia», s'inscrit dans le prolongement d'un documentaire donnant une image très juste des Québécois: «La Turlute des années dures», du fait que les protagonistes s'y assument tels qu'ils sont. Je crois que mon film propose une nouvelle éthique de la relation qui existe entre le cinéaste et les gens dont il parle. Dans la plupart des films québécois, il y avait comme une sorte de malaise par rapport à cette société, à cette culture trop souvent regardées de haut, d'où cette complaisance, cette nostalgie dans un pays qui n'en est pas un.

V.V.: Toi en tant que cinéaste, en tant qu'homme, comment désires-tu te situer dans la société où tu vis?

P.T.: Je suis un cinéaste québécois qui est en contact, de par ses origines, avec une culture qui n'est pas la culture québécoise mais qui lui appartient. Donc, je revendique le droit de faire des films à l'intérieur desquels ces deux cultures vont constamment s'affronter, donner lieu à d'autres contradictions, à une tension permanente. C'est de cette manière-là aussi que je me définis en tant qu'homme. Je suis Italien parce que né en Italie, mais aussi Québécois car c'est le Québec qui m'a formé culturellement. Je ne peux négliger ni la longue tradition italienne qui est derrière moi, ni mon expérience de vie québécoise et c'est dans cette dichotomie que je m'assume véritablement en tant qu'homme et en tant que cinéaste. Cette tension, je la voudrais présente dans mes films à venir, tout en évitant le piège de l'ethnicité et de la «culture immigrante», car il s'agit pour moi d'aller toujours plus loin afin d'atteindre l'universel. Quand je parle d'universalité, je ne fais pas allusion au banal cinéma international. Ce qu'il faut, c'est partir du plus petit microcosme pour en arriver à des valeurs universelles, un peu comme Olmi dans «L'arbre aux sabots» ou dans son documentaire «Milano 83». C'est la seule voie possible pour nous, les cinéastes du Québec. Il faut aller au cœur des sujets et se débarrasser des lourdeurs du folklore. □

ABONNEZ-VOUS À **VICE VERSA**
400 McGill, Montréal, Qc. H2Y 2G1
6 numéros □ 10$ — inst/étr. □ 20$ — soutien □ 25$

UNE RENCONTRE

Capezio à travers la danse

Vice Versa à travers les mots

Capezio
l'Art qui danse

Articles de danse soigneusement fabriqués au Canada par Angelo Luzio Liée

Récital de poésie multilingue

Fulvio Caccia, Joy Cogawa, Rienzi Crusz, Alberto Kurapel, Serge Legagneur, Henry Sobotka

Jeudi le 17 octobre de 15h30 à 17h30 Entrée libre.
Hôtel du Parc, 3625 avenue du Parc

dans le cadre du colloque
«Les immigrants et les groupes ethniques en milieu urbain»
de la Société canadienne d'études ethniques
Renseignements: (514) 873-7987

Jeudi le 17 octobre de 15h30 à 17h30 **Entrée libre.**

«Les immigrants et les groupes ethniques en milieu urbain»

Renseignements: (514) 873-7987

Communication
Artaban
Publicité, Rédaction, Conception
tél.: 845-0304

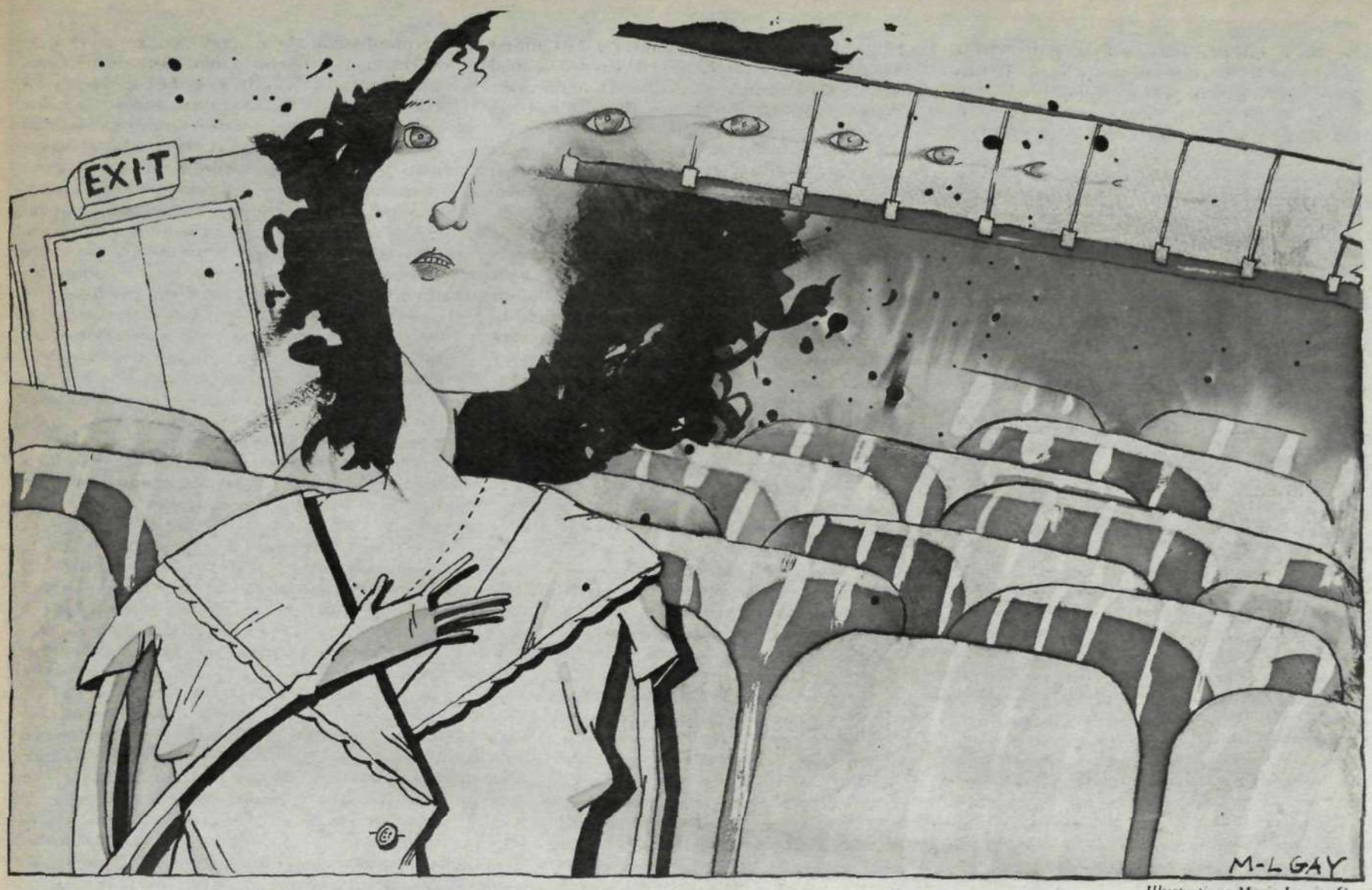


Illustration: Marie-Louise Gay

Riflessioni sull'ultimo film di

Woddy Allen, su un romanzo di Calvino

e sull'arte autoreferenziale in generale

Lucienne Kroha

Questo articolo é stato scritto prima della morte di Italo Calvino il 19 settembre scorso.

FORSE perché, da «ebrea tormentata» io stessa, mi ero sempre identificata un po' con l'autoironia intellettualistica di Woody Allen, quando seppi dell'apparizione del *suo ultimo film*, fui fra i primi ad andarlo a vedere: la delusione fu grande, come del resto era già stata nei confronti di altri film di Allen dopo *Annie Hall*. Già in *Manhattan* avevo avvertito un non so che di pretenzioso, di troppo studiato, di indeciso fra cinema sul cinema e cinema sulla vita. Dopo *Manhattan*, soltanto in *Stardust Memories*, che la critica, a dire il vero, non aveva apprezzato molto, mi era parso di scorgere qualcosa di autentico. *Zelig*, che invece aveva riscosso un grande successo di pubblico, a me era sembrato un *one-joke film*, basato su un'unica trovata felice sfruttata però *ad nauseam*, senza vero contenuto. *The Purple Rose of Cairo* è più riuscito di *Zelig*, ma rimane un film sostanzialmente vacuo, e segna la profondità della crisi in cui versa ormai l'arte di Woody Allen.

In *Purple Rose* il regista non è più indeciso fra cinema sul cinema e cinema sulla vita — sulla vita Allen ovviamente non ha più gran che da dire, ed è sul cinema che punta tutto. *Purple Rose* racconta la vicenda di Cecilia, una giovane donna che fa la cameriera in un triste *diner* di una piccola cittadina americana di provincia durante gli anni della Grande Depressione. Marito disoccupato e distratto, padrone duro, vita insomma squallida — unico svago: le serate trascorse al cinema insieme ad un'amica di lavoro con cui poi, durante il giorno, Cecilia discute dei film, dei personaggi, degli attori, come se si trattasse di amici o di conoscenti, un po' come oggi si sente fare a proposito dei protagonisti delle varie *soap operas*.

Un giorno succede l'impossibile: l'eroe di uno di questi film, appunto *The Purple Rose of Cairo*, per aver «visto» Cecilia tante volte in platea, esce dallo schermo, scende fra il pubblico e si dichiara innamorato di lei. Gli altri personaggi entrano ovviamente in crisi: senza la loro *star* non possono continuare a recitare. La *star* a sua volta, sempre dalla sala del piccolo cinema di provincia in cui ha scelto di sbarcare dal mondo delle «finzione,» si dichiara stufo di fare sempre la stessa parte e di volere infine «vivere». Sennonché quando insieme a Cecilia cerca di vivere nel mondo «vero», si scopre sempre più «personaggio.»

Nel frattempo arriva da Hollywood l'attore che recita questa parte nel film, per cercare di convincere il suo personaggio a smetterla di fare *l'enfant terrible* e a tornare sullo schermo. Anche lui, però, si innamora di Cecilia. A questo punto la giovane donna si trova costretta a scegliere fra i due — guarda caso, fra l'arte e la vita — ed è qui che capita l'unica vera battuta brillante del film, da vecchio Woody Allen, ancora capace di cogliere ogni tanto nel segno. (Chi ha visto il film saprà di che battuta sto parlando) Cecilia sceglie ovviamente l'attore — fra l'arte e la vita, la vita la spunta ancora — e, annunciando al marito il proposito di lasciarlo, fa le valige e corre all'appuntamento con la nuova vita. Nel frattempo, però l'attore, colto dalle inevitabili ambivalenze, è già partito e Cecilia è costretta a tornare dal marito, che del resto aveva previsto cinicamente questo finale. L'ultima scena del film ci mostra l'attore sull'aereo, angosciato sì, ma tutto sommato salvo, e la piccola Cecilia tornata al cinema, anch'essa «al sicuro», a sognare davanti ad un nuovo film. *Dream on...*

Un *Madame Bovary* del cinema — e perché no? Un *Sei personaggi* trasportato dal palcoscenico allo schermo —anche questo, perché no? Vi dirò perché no: perché Flaubert scrisse *Madame Bovary* in un'epoca in cui ancora sussisteva l'equivoco del «realismo», e quindi fare un romanzo sul rapporto, o piuttosto non-rapporto, fra vita ed arte aveva un profondo significato di rottura con gli schemi letterari ed i valori del mondo di allora. Così anche Pirandello scrisse i *Sei personaggi in cerca d'autore* in violenta reazione contro il teatro verista della sua epoca: fare entrare i sei personaggi per la porta principale del teatro era un gesto anch'esso di clamorosa rottura, capace per di più di creare effetti che saranno per sempre negati al cineasta. Inoltre, il «personaggio» pirandelliano era anche una metafora polemica per le «forme» che la vita borghese — o la vita *tout court* — costringe ognuno di noi ad assumere. Flaubert e Pirandello giocano, sì, con la forma, ma perché hanno nuovi contenuti da proporci. Allen, che si rifà ovviamente a questi due autori, invece fa del cinema sul cinema perché sembra aver esaurito la sua vena più autentica. Sembra aver rinunciato del tutto a dire checchessia sulla vita, per parlarci del rapporto fra arte e vita, su cui però non ha nulla da dire: se, attraverso la vicenda di Cecilia, Allen ricorda al pubblico che il suo bisogno di cinema è soprattutto un bisogno di evasione, non va più in là della costatazione.

Non sarà un caso che la povertà dei contenuti del film è inversamente proporzionale al grado di maestria tecnica con cui sono trattati: meno Allen ha da dire, meglio ce lo dice. Tant'è vero che all'inizio ebbi qualche dubbio sull'origine del film-nel-film, tipo

anni '30. *The Purple Rose of Cairo*, proiettato sullo schermo del piccolo teatro di provincia in bianco e nero e che si alterna sul *nostro* schermo con le riprese a colori che trattano la vicenda di Cecilia. La capacità con cui Allen riproduce tutti gli aspetti del cinema degli anni '30 — fino all'intonazione degli attori e la qualità del sonoro — mi indusse in un primo momento a pensare che si trattasse addirittura di un film uscito dagli archivi di una delle grandi case cinematografiche di Hollywood.

L'ammirazione che provai per questa capacità mimetica insieme alla delusione di fronte ad un'apparente rinuncia a qualunque contenuto che non fosse auto-referenziale, era simile alla reazione che avevo provato di fronte al penultimo romanzo di Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tanto apprezzato dalla critica americana da meritare una recensione in prima pagina sul prestigioso *Book Review* del *New York Times*. Un vero *tour de force* stilistico, questo romanzo geniale alterna dieci primi capitoli di dieci tipi di romanzi diversi ai capitoli sulle avventure picaresche di due Lettori alla ricerca dell'assoluto letterario — un romanzo compiuto. Invece, si imbattono in ogni sorta di ostacoli — editori, scrittori di romanzi di consumo, critici letterari e professori universitari — simili agli ostacoli che il romanziere «serio» oggi deve superare: problemi di mercato, problemi di ricezione, e così via. Insomma, è impossibile oggi fare un romanzo, sembra dirci Calvino, gli editori lo vogliono in un modo, i lettori in un altro, e infine gli accademici se ne servono come pretesto per assurdi seminari su cose che nulla hanno a che vedere con ciò che il romanzo realmente è.

Rivendicazione dell'autonomia dell'arte, impossibile in un mondo in cui tutto, appena sfornato, diventa merce? Anche *The Purple Rose of Cairo* mette in scena l'apparato dell'industria cinematografica: attori, case produttrici, magnati dell'industria e pubblico, così come *Se una notte* fa rivivere di prima mano ai due Lettori le frustrazioni, o comunque i condizionamenti subiti dallo scrittore oggi. Sotto questo aspetto soltanto, il romanzo di Calvino può forse essere letto come una protesta, eppure io lo lessi come sconfitta. L'aperçu vertiginoso degli stili e dei generi che Calvino ci dà nel suo panorama narrativo mi lasciò soprattutto con una sensazione di grande sconforto, come se fossi di fronte ad uno scrittore che mi diceva «eccomi, padrone assoluto del mio mestiere, ma nulla più da dire»: *All dressed up and nowhere to go*.

Perchè questa *impasse*? Le ragioni sono indubbiamente molteplici e complesse, ma una risposta, sia pure parziale, si può trovare. Consapevolmente o meno, Allen e Calvino sono tutti e due diventati vittime di uno dei grandi miti della nostra civiltà tecnologica, il mito della professionalità, la divisione del lavoro diventata religione. Il formalismo è stato sempre un rifugio comodo — e a volte necessario — per artisti in epoche difficili, per esempio durante il fascismo. Sarebbe facile dire che oggi è un rifugio comodo per chi non ha più nulla da dire, addossando così la colpa all'individuo. Invece, la cosa è ben più complessa e ben più pericolosa. Il *tour de force* tecnico è una specie di sfida e di tentazione a cui è difficile oggi dire di no, ma che è ugualmente difficile intraprendere senza cadere nella divisione dei ruoli per cui il cineasta finisce per parlare di cinema, il letterato di letteratura e così via. Se la crisi dei contenuti sia causa od effetto dell'ingerenza massiccia delle tecniche in area contenutistica è incerto, ma una cosa è sicura: la nostra cultura esalta a tal punto la padronanza dei mezzi e delle tecniche che l'artista la cui arte subisce una tale crisi può anche compiacersene. Anche se, come Calvino, ne prende atto, lo può fare adagiandovisi. Dopo tutto, l'autonomia del linguaggio artistico e il valore intrinseco attribuito oggi alla maestria in campo tecnico non solo lo consentono, ma addirittura lo incoraggiano. Allen è ormai un tecnico, seppure bravissimo, del cinema, così come Calvino in *Se una notte* si è mostrato soprattutto un tecnico abilissimo della letteratura. Rileggendo in questi giorni per ragioni professionali il saggio di Francesco Orlando *Per una teoria freudiana della letteratura*, ho trovato un'osservazione in questa direzione, fatta a proposito della necessaria distinzione fra *forma* e *materia* del contenuto in letteratura:

La distinzione è indispensabile, se si vuole capire come funziona specificamente il fenomeno letterario in mezzo a tutti gli altri fenomeni della realtà umana; ma si presta a un alibi idealistico, se genera l'illusione di una insussistenza o di una secondaria importanza dei nessi fra letteratura e realtà. Che la presa di coscienza di questa distinzione sia avvenuta sempre meglio dal culmine dell'età borghese in poi, non mi sembra casuale né rispetto all'uso indispensabile di essa, né rispetto agli abusi a cui si presta. Suppongo che coloro che ne hanno preso coscienza, e soprattutto gli artisti, abbiano beneficiato anche senza saperlo di un condizionamento sociale sempre più imperioso, quello della moderna divisione del lavoro intellettuale; e insieme ne abbiano subito il danno e il miraggio. Una forte coscienza specialistica può condurre inavvertitamente dalla chiarezza di idee su un qualunque mestiere all'illusione di autonomia, o di primato, del medesimo.

Mi auguro che «il danno e il miraggio» riscontrabili in *Purple Rose* e in *Se una notte* siano lievi e passeggeri. Senza auspicare certo un ritorno ad un realismo vecchio stampo, mi auguro che Allen e Calvino esauriscano presto la vena autoreferenziale a favore di un nuovo — e fecondo — collegamento con la vita. □

Les livres parlent

Claude Beausoleil

AUX ÉDITIONS

TRIPTYQUE

Le spectacle de la littérature
de Robert Giroux et Jean-Marc Lemelin
□
Les airs de la chanson québécoise
de Robert Giroux et collaborateurs
□
Empiècements
de Daniel Guénette
□
Enfants d'Hermès
de Patrick Coppens
□
De ce nom de l'amour
de Louise Coiteux et Danielle Fournier
□
L'écologie humaine
de André Désilets
□
Derrière le silence
de François Desnoyers
□
Des fleurs pour Harlequin!
de Jean Forest
□

ÉDITIONS **TRIPTYQUE**
C.P. 670, Station N
Montréal
H2X 3N4

Distribution: Diffusion Prologue inc.

Julie Stanton, **À vouloir vaincre l'absence**, éditions de l'Hexagone, Montréal, 1984.

LA poésie peut aussi être la trace du vécu et du rêve. Alors elle suit à la piste les successions d'événements qui parfois par bribes deviennent le miroir de l'existence. C'est ce que fait Julie Stanton dans *À vouloir vaincre l'absence*. L'auteure après avoir réglé ses comptes avec les aliénations subies en tant que femme et épouse dans *Je n'ai plus de cendre dans la bouche* (paru à La Pleine lune en 1980), après avoir traversé les dimensions mythiques que *La nomade* (éd. de l'Hexagone, 1982) doit parcourir pour saisir l'étendue de son cri, en arrive dans ce troisième recueil au souffle plus intime qui veut dire le rôle de l'amour avec ses espoirs et ses désillusions.

Dans ce recueil, les poèmes ont tous comme titre une date, comme si le temps était là à accompagner le questionnement des sensations. Ce fonctionnement par dates qui dévoile petit à petit tout ce qui vacille et hésite dans le cheminement amoureux, donne une forte unité de ton à l'ensemble des textes. L'écriture de Julie Stanton est ici à la fois lyrique et ramassée. La chair, le plaisir sont au centre de l'image: «de tant et tant d'attractions de mouvements / de la langue là où se maintient le plaisir / ton corps savait nommer le mien / dans la fraîcheur des axes des réseaux / sanguins et d'avalanches à n'en plus finir / à n'en plus dormir». C'est donc là, entre la confidence et la description, que le poème respire et prend son espace.

Il est intéressant de voir comment l'amour, ce thème éternel, est traité ici comme tension ultime, un manque qui toujours surveille les actes. Et pour «vaincre» cette «absence», les mots semblent être le moyen le plus efficace puisqu'ils permettent de nommer l'inquiétude viscérale. C'est comme si le poème témoignait de la survie certaine de la voix qui s'interroge.

Cette poésie amoureuse n'est cependant pas celle de l'amour triomphant, c'est plutôt celle plus fragile de l'amour blessé. Ces moments d'amour et de souvenir de l'amour ne se vivent pas ici en vase clos. Le poème est parfois traversé d'images de la mer ou encore, ce qui apporte une variante dans la démarche poétique de Julie Stanton, de la ville et du social. La menace de guerre sera évoquée, aussi des lieux urbains où l'alcool et la musique accompagnent la quête.

Dans le poème du *4 novembre*, on peut lire l'origine du titre se glissant là comme un programme dans lequel il faut se débattre pour comprendre et arracher de la mémoire les fragments de l'amour présenté sous un jour impossible. «À vouloir vaincre l'absence / tout remonte qui fume sur les ruines / toute à présent aux lèvres rapées du temps / le désir l'encre quelques paroles petites / et moi / qui me déplace mécanique / dans le jaune d'une ville vaguement / ou sur des routes sans raison». Si le prétexte pourrait bien être celui d'une sorte de journal, par l'écriture, par le style, Julie Stanton en fait un acte d'expérimentation où les visages de l'homme et de la femme se retrouvent confrontés aux dures réalités du vécu, du désir, de l'autonomie.

À vouloir vaincre l'absence me semble être le plus percutant et le plus précis recueil de poèmes de Julie Stanton. Ici, pas de choses à dénoncer directement, pas d'idée maîtresse à laquelle la forme doit souscrire, mais bien plutôt la voix d'une certaine lucidité qui, si elle reconnaît qu'«il fait subitement plus froid et ce n'est pas par hasard», n'en poursuit pas moins la recherche en affirmant malgré les égratignures: «me dépêcher entre les lignes de m'écrire / hyperréaliste / faire surface d'aplomb / dans un jardin un poème / et prolonger l'interdit.» Si dans des ouvrages précédents Julie Stanton réclamait l'accès à la parole, dans *À vouloir vaincre l'absence* elle l'a prise et c'est là la beauté de son risque. □

A. Corten, M. Sadria, M.-bl. Tahon: **Les autres marxismes réels** (C. Boursois éditeur: 1985), 257 pages.

Polyphème et les autres

Ivan Maffezzini

Y-À-T-IL eu une suite à l'histoire de Polyphème? Si oui, elle ne semble pas être très connue. Mais, en regardant l'«introuvable», lorgnant sur l'exquise couverture de «les autres marxismes réels», on peut se demander si la descendance du grand gobeur, à la coule et intellectualisée, ne règne pas sur un des quelques 36 États africains. Le renvoi est, hélas, facile; comme aurait été facile, trop facile, la citation du proverbe sur le pays des aveugles. Mais, il y a plus que ça. Comme Polyphème est dit sauvage, par le coursier de la civilisation grecque, puisqu'il ignore l'agriculture, ainsi les orientaux[1] sont vus comme des barbares non seulement par les thuriphéraires du capitalisme, mais aussi par l'intellectuel Marx-Odysseus qui, en paraphrasant A. Corten dans son robuste essai d'introduction, «en est le vecteur de pénétration».

Les AUTRES. Et, LE marxisme où est-il? Les Prétendants guidés par Gorbatchev banquètent à Moscou tandis qu'à Pékin Pénélope est au trou et Rosa, ça fait longtemps qu'elle a quitté l'Allemagne et regarde, souriante, le vert fils de Laërte s'enivrer avec les lotophages. Presque tous les auteurs (16) qui ont participé à ce projet collectif, semblent être allés bien au-delà de l'engouement juvénile pour Odysseus et estimer qu'au fond Polyphème avait ses raisons, sans pour autant devenir polyphémiens comme les trop fameux, jadis nouveaux, philosophes. De l'engouement peut-être et surtout pour l'Ulysse déguisé en médecin argentin dont les camarades sont présentés par P. Ph. Rey, dans le dernier article de la section «Le politique contre l'État», comme bien infiltrés dans le groupe radical M22 (radical dans un sens autre que celui de Questions féministes analysé dans «femmes en classe»?).

C'est dur d'être du côté de Polyphème et cela surtout pour les intellectuels orientaux qui, dans le discours encore dominé par les occidentaux, triment à la recherche d'un rapport à l'Occident qui ne soit ni refus enfantin ni acceptation quoique articulée. Un rapport entre Occident et Orient clairement posé dans l'article de M. Sadria qui, à propos du mouvement inspiré par l'ayatollah Taleghani, nous dit que «le mouvement d'anti-occidentalité dispose donc d'une certaine capacité à faire éclater le cadre du discours «classique» d'un État occidentalisé déguisé en anti-occidental... Des solutions strictement politiques... ne sauraient être les facteurs déterminants dans le déblocage de la situation actuelle. Le déblocage... ne peut être que le résultat d'une articulation plus cohérente des différents éléments de la pensée critique des intellectuels traditionnels.»

Dans l'AUTRE, le discours sur les femmes ne pouvait être être absent et cette nécessité nous offre deux essais aiguillonnants de M.-Bl. Tahon et un article, trop dur pour nos dents, de A. Legaré. Des deux articles de M.-Bl. Tahon, c'est de deuxième au titre harmonieusement balancé entre ironie et cynisme (le déjà cité «femmes en classe») que nous préférons. Si pour A. Legaré «marxisme et féminisme se frôlent» seulement, M.-Bl. Tahon montre qu'on a déjà épousseté et que, dans un ménage tout à fait traditionnel comme celui proposé par Q.F., le marxisme impose son enfant préféré: le concept de classe. Concept à la base du travail théorique de Q.F. qui, en citant «femmes en classe» «aboutit dès lors à faire apparaître les rapports entre hommes et femmes comme des rapports sociaux de classe mais au prix, paradoxal, d'estomper la question des rapports sociaux de sexe... Cette carence tient moins à un suivisme... qu'au piège contenu dans la volonté d'établir une cause commune des femmes... nécessaire pour rendre leur lutte légitime. Cette recherche de légitimation... emprunte... ce qui a permis d'ériger le prolétariat en dernière classe de l'Histoire. Sa prétention n'a d'égal que celle qu'elle conteste.»

N'est-ce pas le concept de classe qui cherche une nouvelle légitimation dans le mariage avec LE féminisme? Dans la démystification du marxisme — ou dans son dépassement — tel que proposé par les auteurs de «Les autres (Mali, Algérie, Italie, Amérique du sud, Congo, Tanzanie, l'École...) marxismes réels» ne peut-on voir aussi une tentative de rechercher un novau dur pour la quête de l'Humanité qui, conservant le «mais je voulais le voir et savoir» d'Odysseus, renonce à ses attentes et à ses projections ethnocentriques, «espérant recevoir ton hospitalité et quelques-uns des présents que l'on se fait entre hôtes»? Peut-on inférer qu'il n'y a pas de connexion automatique entre «vivre à l'écart et ne penser qu'au crime»? Ne peut-on voir que ce n'est pas en faisant les yeux en trou de mite qu'on empêche le MOI d'irriter la cornée sociale, irritation dont le soulagement momentané des larmes n'a rien de la morbidité des pleurs?

«...pas d'accord commun sur des positions, peut-être pas même une compréhension des positions de chacun. Le lecteur appréciera.» Ici, A. Corten nous semble pécher par excès d'humilité: tout le long du livre, on sent une unité d'intention et de compréhension des positions réciproques et les faux problèmes d'orchestration sont la conséquence naturelle du choix de dépasser des partitions bien connues. Seul J.-G. Vaillancourt semble ne pas avoir compris ou vouloir comprendre les attentes de «substrats»: il se contente de jouer Eine Kleine Nachtmusik sous la direction, très pédagogique, d'Engels. Et c'est sûrement le morceau cagien de F. Piperno qui, en nous montrant la richesse des sons quotidiens tels qu'ils se présentent à nos oreilles —oreilles qui doivent tout simplement apprendre à rester ouvertes — marque l'opposition la plus forte à la sérénade écologique de Vaillancourt. Dans son esssai, F. Piperno (*Calypso a-t-elle déménagé à Montréal?*), après un hommage à l'autonomie italienne, nous propose le lucide Zénon comme l'après Marx. Si «les autonomes sont plus anciens que Marx, ils sont plus sages, ils ont lu Marx»: ne sont-ils donc pas plus anciens que Zénon? Ils ont lu Zénon et Homère et ils connaissent l'histoire du premier bourgeois qui, avant Zénon, sacrifiait déjà son présent au futur; qui était déjà incapable de s'oublier sous les regards lascifs de Calypso; qui se faisait lier par des esclaves sourdes pour résister aux sirènes; qui, rusé, glissait et se cachait pour conserver et imposer son SOI[2]. Marx, Zénon, Homère et Marx. Le cercle est fermé: tout était déjà là, avant Homère, avant l'écriture et nous ne pouvons que le redécouvrir à l'aide du langage.

Et cette fermeture devrait plaire à F.Piperno qui, dans sa démarche «autonome», pose le problème du temps chez Marx — et non seulement chez Marx —: «... la théorie de Marx est une théorie de la temporalité humaine en tant que temporalité mesurable, et, essentiellement, temps chronologique. Mais Chronos est une mesure invariable par définition. Il est la négation du changement. Il faut conclure que la pensée de Marx est logiquement bloquée par un paradoxe, le paradoxe de l'unité de temps... Au-delà de Marx, le chemin de la pensée critique trouve une bifurcation, un dilemme: ou bien la temporalité humaine est changement réel, et alors le temps chronologique n'est pas la mesure réelle; ou bien la temporalité est Chronos, mouvement absolu et uniforme, et alors la mesure réelle existe mais le changement est irréel, est une fausse opinion.» Faut-il ajouter qu'Athéna, protectrice de l'État et de la broderie (féminine, comme nous le dit Buckhardt) invoque l'aide du fils de Chronos pour Odysseus?

L'article le plus polyphémien (trop?) est celui de S. Latouche. Dans son prétexte au titre provocatoire: «LA QUATRIEME «M» » (les trois autres sont: Missionaires, Militaires, Marchands; on laisse au lecteur curieux la tâche difficile de deviner la quatrième parmi les quatre suivantes: Maclarlane, Métaméconique, Mitochondrie et Marxisme) écrit: «Les marxistes deviennent ainsi les plus ardents artisans de la poursuite du projet colonial. Il s'agit de caser tout imaginaire alternatif à la vision hellénico-judéo-chrétienne... C'est ainsi que, parachevant l'œuvre des missionaires, nos militants bottés détruisent les idoles... imposent l'école occidentale, au lieu des rites initiatiques.» Une école occidentale qui,selon B. Franco, n'a pas été sauvée par l'éducation populaire non plus... le caractère paradoxal d'une théorie révolutionnaire qui n'a pas trouvé d'autres modes de passation du savoir que la réduction schématique à une revendication — celle de la scolarisation obligatoire du petit «travailleur infatigable» — ... nous renvoit aux essais ratés de ce qui est le plus identifiable des avatars autoritaires de la pensée *marxiste*.»

Le livre est défini PRÉTEXTE dans la préface: on attend donc, non seulement LE texte, mais aussi les activités dont le livre semble être le héraut. (Mais, si on a bien compris le pré-texte «héraut» est trop fort: les démangeaisons organisationnelles ne sont plus là et les découvertes devraient donc circuler informellement, sans besoin de proclamations.).

À lire. □

Illustration: Alain Pilon

Notes

1. On emploie ici les termes dans l'acception de l'écrivain iranien D. Ale-Ahmad, si affectueusement cité par M. Sadria dans un essai cristallin sur son Iran.

2. T.W. Adorno, M. Horkeimer: La dialectique de la raison (Gallimard: 1983).

L'impureté

Robert Richard

Guy Scarpetta, **L'impureté**, Éditions Grasset, Paris, 1985, 389 pages

Enfin cela s'est fait. Un livre sur le douloureux passage qui va du modernisme au postmodernisme. Ce n'est pas le premier sur ce sujet que certains disent brûlant. Mais pour ce qui s'y trouve de références encyclopédiques sur l'art d'aujourd'hui, ce nouveau venu de Guy Scarpetta est essentiel. Il est tout à la fois entrée et sortie: un bâtiment (*que j'imagine, je ne sais pourquoi*, près de l'océan) où il n'y aurait que des portes et pas de murs. L'ardeur y est méthodique et inspirée, l'écriture limpide et tout à fait éblouissante de culture. Ce livre, ce très beau livre s'appelle *L'impureté*.

Et cet ouvrage, ce bâtiment aéré n'est pas un lieu de harangue, ni, Dieu merci, le quartier général de la révolution ou d'une quelconque libération promise et à venir. Il est plutôt une série d'interventions ou de modulations analytiques qui, à travers des réflexions sur les arts visuels, la performance, la musique, le roman, s'additionnent pour surgir comme une puissante lame de fond. Et cette lame nous secoue, nous illumine jusqu'à nous faire dire: «Nous qui croyions définitives les impasses épuratives des avant-gardes, voici que les portes étaient depuis toujours ouvertes: depuis Dante, depuis Saint-Bernard, depuis Mahler, depuis Schoenberg, depuis Broch; bref, depuis qu'il y a par rapport à la nature cet *impur* qu'on appelle culture».

Et justement, Scarpetta démontre que l'édifice reste aujourd'hui totalement ouvert, offert, que le battement y est entièrement libre chez Trisha Brown, chez Kundera, chez Pasolini, chez Godard, chez Kantor, enfin chez toute une constellation d'artistes qui visent chacun, non pas le même point de référence, mais le même point de fuite dans l'esprit baroque-baroque de fractation, de division à l'infini, enfin de précision folle et follement accélérée.

Face à l'anémie croissante des avant-gardes qui, malgré leur fatigue ou peut-être même à cause d'elle, ne savaient plus fonctionner qu'à coups d'interdits: interdits de sensualité, de séduction, et qu'à coups de réductions: réduction du pictural à un espace monochrome pur de toute intervention de la part d'un sujet, réduction du musical à une vaguellette de son venu s'épuiser au pied du mur aveugle, énorme du silence —face, dis-je bien, à cette situation de cul-de-sac, deux réactions sont possibles: *ou bien* retourner aux valeurs sûres du passé et à toute la quincaillerie défraîchie de psychologie, de moi authentique, d'enracinement[1], *ou bien*, dans cette voie postmoderne tout indiquée par Scarpetta, favoriser moins un retour au passé qu'un retour du passé comme ce qui n'est plus possible, précisément.

Or, c'est justement ça le réel de Lacan. Un réel que Lacan lui-même définit comme *l'impossible* et comme le temps passé. Et dont Scarpetta a fait, on le sent, le moteur de ses réflexions. C'est parce qu'il y a cet impossible (dont la face objet est le passé) qu'il peut se dessiner une éthique: celle de l'inclusion du tiers, de tous les tiers.

Et dans cette voie toute tracée par Scarpetta, on peut soi-même faire le lien qui mène de Lacan à la théologie de Saint-Paul, particulièrement à cette notion toute centrale de la résurrection des morts. Toutes les époques peuvent enfin se trouver incluses, et tous les siècles et tous les morts enfin remis en circulation dans l'acte et dans l'instant d'une culture où il n'y aurait plus que du second degré, et pas de premier degré. On l'aura deviné, c'est le niveau *Paradis* où ça s'envoie en l'air au second degré: détachement, suprême légèreté pour dire la jouissance et le rire inextinguible des corps angéliques, sans fin sexués et re-sexués.

Cela veut dire tout simplement et tout directement que rien ne peut plus être comme avant. Rien. Une fois que Dante est passé par là, que Vico, que Freud, que Joyce, que Sollers sont passés par là, *une fois que les avant-gardes* sont, elles aussi, passées par là (Scarpetta est loin de vouloir nier la valeur de ces avant-gardes), plus rien ne peut s'écrire, se penser, se dire, se transmettre comme avant. D'où non pas l'inauthenticité, mais *la non-authenticité constante* qui est le seul parcours dont on puisse dire qu'il est le parcours de la vérité.

Ainsi, ces mots (*vérité, éthique*), il n'y a pas si longtemps si encombrants reviennent-ils. Ce sont justement eux qui, en grande partie, donnent à la démarche de Scarpetta une couleur totalement différente de celle de Jean-François Lyotard. Le face à face Scarpetta/Lyotard *pourrait bien devenir un jeu* de société. Tentons donc, dès maintenant, d'y voir de plus près.

Lyotard avance une conception du postmodernisme où prime la notion gréco-romaine de métamorphose (où une forme en forme toujours une autre[2]). Ainsi, il se dégage, chez Lyotard, la vision d'un monde où une hypergadgeterie rutilante[3] qui, tout en réduisant l'homme à une poussière de lumière, le laisse tout aussi tragiquement, tout aussi fatalement suspendu à un «télos». Ainsi, vision d'un monde où l'inconditionné de Kant se trouve, malgré Kant, proposé comme enfin accessible. Et donc, vision du monde où (*une fois cet inconditionné atteint*) la parole, le Verbe serait superflu.

À cette absence quasi totale d'une nécessité esthétique, on peut opposer la démarche de Scarpetta qui, elle, suppose le *réel* lacanien, et donc suppose l'inconditionné comme *impossible*. Donc, si chez Lyotard (comme chez tout positiviste d'ailleurs) il n'y a pas de vérité, chez Scarpetta il y a possibilité de déboucher sur cette question de la vérité, et sur celle, connexe, d'une éthique.

Et cette éthique est celle qui oblige à faire intervenir, à faire persister entre les mots et les choses, un état de simulation, de dévoiement, d'évitement constant. Ce n'est qu'au prix de cette éthique qu'il peut y avoir des *effets de sujets*, et que, par delà le temps historique à écoulement régulier, il peut y avoir un effet de temps réel, accentuel, disharmonique.

Ce bel ouvrage, où circule tant de gai savoir, il ne me reste plus qu'à vous inviter à le lire, car, au sein de ces phénomènes de retours et de recyclages, il y a là une façon précise de penser ce qui n'existait pas. □

Notes

1. Il faut s'enracinier dans une identité, dans une nation mère, avant de s'adonner à l'internationalisme prétend sagement ce discours qui veut, à tout prix, faire du fini la condition de l'infini. Or, toute la théologie de Duns Scot est là pour démontrer la nécessité du contraire: pas d'être spécifique sans poser l'infini comme la condition logique du fini.

2. C'est la «forme formante» d'Hubert Aquin. Cf. **Neige noire** (1974), p. 101.

3. L'œuvre récente de Lyotard témoigne de tout ceci. Mais l'exposition «Les immatériaux» au Centre Georges-Pompidou (28 mars/15 juillet 1985), exposition dont Lyotard fut l'un des concepteurs, constitue un témoignage des plus clairs sur ce que l'on peut appeler du terrorisme technologique.

LA B.D.D.U. OUVRE SES PORTES À TOUS LES UTOPISTES ET À TOUTES LES UTOPIENNES QUI VEULENT FAIRE CONNAÎTRE L'IMAGINAIRE QUI LES HABITE ET QUI VOUDRAIENT ANTICIPER LE FUTUR.

B.D.D.U.

ARE YOU A UTOPIAN? HAVE YOU ELABORATED PROJECT WHICH FALLS IN/THE REALM OF IMAGINATIVE SPECULATION?

Pour de plus amples informations, écrivez à:
For informations write to:

Bank your project or idea
at the B.D.D.U.
(Banque de données utopiques)
c/o F.-X. Lopez
616 St-Rédempteur
Matane (Québec) - G4W 3P7

Date limite: 30 novembre
Send project by november 30, 1985

Rencontre interdisciplinaire:

Les Figures de l'Indien.

Premier colloque international sur l'Indien Imaginaire

(7 au 11 octobre 1985)
Salle Marie-Gérin Lajoie JM400
Renseignements: 282-4125.
Université du Québec à Montréal

Le droit à la différence:
jusqu'où dans nos sociétés urbaines?

Débat public — Entrée libre
Jeudi le 17 octobre, de 20h à 22h30
Hôtel du Parc 3625 avenue du Parc

organisé dans le cadre du colloque
«Les immigrants et les groupes ethniques en milieu urbain»
de la Société canadienne d'études ethniques
qui se tiendra à l'Hôtel du Parc,
du 16 au 19 octobre 1985

• Relations inter-ethniques • éducation interculturelle
• ethnicité et économie • communication interculturelle

Renseignements: (514) 873-7987

George Theiner, Ed. **They Shoot Writers, Don't They?** London: Faber and Faber, 1984. 200 pages. $8.95.

Voiceless Writers?

Teresa Blanc

THEY are have all been in one way or another, permanently or temporarily silenced by censorship. When their lives are not endangered, the physical existence of their works is. All believe, as South African Nadine Gordimer puts it, that: «All that the writer can do, as a writer, is to go on writing the truth as he sees it.» For this, for their refusal to adhere to Susan Sontag's axiom that silence is a writer's form of rebellion, they are made to pay dearly.

They Shoot Writers, Don't They? is British editor George Theiner's compilation of thirty texts by novelists, poets, and playwrights from around the world, whose works have been banned or destroyed, or who have been themselves emprisoned or put under survillance in their lands of origin. Taken from various issues of Index on Censorship, the London-based magazine that has for the past ten years served as a forum for persecuted writers and intellectuals, these short pieces are testimonies in prose or in verse of the effects of censorship on both the author and society.

The writers (as famous as Alexander Solzhenitsyn, André Brink, Milan Kundera, and Mario Vargas Llosa, to name only a few) are from countries or states by now known to deprive their citizens of basic human and civil rights. Therefore the reader may — or then again may not — be surprised to find among them American novelist Kurt Vonnegut, whose work, *Slaughterhouse Five*, was burned in 1973 in the furnace of a South Dakotan school on grounds that it was unwholesome.

Though meant originally to spark awareness among readers of the destructive omnipresence of censorship, *They Shoot Writers, Don't They?* soon becomes a document of great importance to the student and lover of comparative literature, translation, and linguistics, as it raises issues like that, for instance, of the perhaps necessary universalization and uniformity of written expression in the face of tyranny. Now-exiled Czech novelist Milan Kundera tells his own story: *«I was forced from then on to write for translators only,»* he says, explaining how censorship began to affect him. But, he continues: *«I feel it has done my mother tongue a lot of good (...) Writing my last two novels, I particularly had my French translator in mind. I made myself write sentences that were more sober, more comprehensible. A cleansing of the language.»*

Could it be that in today's rapidly deteriorating social and political order, personal, cultural, often idiosyncratic *droits à la différence* are becoming a problematic luxury?

Actually, the challenge inherent in the publication of such an anthology was precisely to provide the reader with varied, unrepetitive texts. Given that all authors express similar concerns, this might have proven difficult. But Theiner has managed to gather works as diverse as their countries of origin and in the end humour finds its place next to outrage and pain in these short written examples of stubbornness, courage, and pride in which the authors feature as their own Quixotic, naive, pedantic, or seasoned characters. □

Amours momentanés
dans un décor italien

Wladimir Krysinski

Photo: Gilbert Duclos

Amore Amore Nouveau Théâtre Expérimental conçu et joué par Robert Gravel, Sylvie Potvin, Claude Laroche, Anne-Marie Provencher, Robert Claing, Marie Laberge, Paul Savoie, à Espace libre, juin-juillet 1985

L'AMOUR est sans doute le référent par excellence de l'art, y compris le théâtre. L'idée de le théâtraliser une fois de plus a été excellente. Elle a porté bonheur à la troupe du *Nouveau Théâtre Expérimental*. La pensée et l'engagement de tous les membres de la troupe se manifestent aussi bien dans la diversification de la matière que dans la juste modulation des tons.

Les réalisateurs du spectacle *Amore Amore* prennent résolument le parti de l'ironie, de ce que j'appellerais le principe de la parenthèse dialectique. Cela s'avère scéniquement et cognitivement efficace. Le spectacle se déroule sous le signe de la fornication et de la dimension corporelle de l'amour, mais il se présente aussi comme un discours sur les discours. Sur le déjà-dit et le déjà-chanté. Le territoire italien se prête bien à cette opération. Y-a-t-il au monde un peuple plus sentimental que le peuple italien? Quel autre peuple aura su donner à l'amour toutes ses expressions humaines et artistiques? Depuis l'amour-passion et l'amour courtois jusqu'au cynisme en passant par l'art de la séduction rapide? Dans le spectacle de *Amore Amore* l'imagination carnavalesque se double d'un jeu de miroirs et de renvois aux stéréotypes langagiers et scéniques. Il faudrait le dire en italien: c'est un «teatro dello specchio», un théâtre du miroir en ce qu'il rappelle le pirandellisme inhérent au théâtre moderne. Dans la charge ironique du spectacle, les miroirs sont aussi convexes que concaves.

Ils gonflent et déforment l'objet dans la veine grotesque ou bien le mettent en abyme. Le gonflement de l'objet, c'est la charge discursive des autres, tel Shakespeare à Vérone. À ce pathos théâtral de l'amour entre Roméo et Juliette, on oppose ici la parodie: un coupe s'excite sur une échelle au pied de candélabres à Vérone. La mise en abyme, c'est le je-ne-sais-quoi de l'amour qui transcende l'*amore fornicatore*. C'est une femme égarée dans un lieu touristique et courtisée soudain par un inconnu qui débite tous les trucs du baratineur.

Photo: Gilbert Duclos

Dominé par le burlesque ce spectacle devient un *divertimento* qui met dialectiquement entre parenthèses le sérieux du sujet sans jamais l'anéantir. Le dénominateur commun de ce montage d'attitudes, de grimaces, de soupirs et de cris est ironique. En même temps, le spectacle est conçu sur le rythme du souffle libidinal. De la démangeaison du cœur au halètement du corps, de la caresse à l'extase, du cri à la plainte, de l'orgasme à la tristesse, le jeu fluctue au gré des incidences amoureuses et des références culturelles. Dans une des séquences constituée de quelques «saynètes», tout un théâtre des objets domestiques et mécaniques illustre sur le devant de la scène ce que les voix orgiatiques communiquent derrière le rideau.

Dans ce jeu de miroirs qui s'imbriquent les uns dans les autres, il y a en un que j'ai particulièrement aimé. C'est celui où un couple italien dialogue cocassement en se faisant des mamours. C'est peut-être le miroir central du spectacle, car il démystifie avec brio le romantisme de la Péninsule. Ce miroir dit aux touristes québécois: n'ayez pas honte de faire ce que vous faites, nous sommes tout à fait comme vous. Robert Gravel et Sylvie Potvin dans un italien parfait atteignent un mimétisme parfait de la caricature de l'amour comme pratique du déjà-connu et du toujours-semblable.

On quitte cette Italie produite de toutes pièces, à base de symboles et de conventions avec la conviction qu'en matière amoureuse la tragédie et la comédie se touchent et que si elles ne se valent peut-être pas tout à fait, elles sont presque interchangeables. Les comédiens du *Nouveau Théâtre Expérimental* se prêtent de bonne grâce aux aléas du divertimento. Cet *Amore, Amore* ne revendique pas la profondeur. Il théâtralise la quotidiennté touristique et domestique de l'amour. □

Faces of the moon
ou l'éternel féminin et la quête de l'identité

LE moment n'était pas particulièrement propice pour la performance de Dawn Obokata accueillie au Groupe de la Veillée à la mi-juin. Et pourtant, le travail de l'*Actor's Studio* de Toronto, dirigé par Richard Nieoczym, mérite toute notre attention. Le peu de spectateurs qui s'y sont rendus ne l'ont sûrement pas regretté. *Faces of the Moon* qui met en scène le corps, le visage et la voix de Dawn Obokata procède d'une sorte de «nipponisation» décorative de la scène conjuguée à l'occidentalisation du monologue de la comédienne dit en anglais.

Photo: Robert Fréchette

L'occidentalisation du monologue? Qu'est-ce que ce monstre? Eh bien dans ce monologue, il s'agit d'une quête de l'identité qui caractérise plutôt l'individualisme occidental que l'esprit de collectivité japonais affranchi des velléités individualistes. Après tout, il y a une différence entre «je»-«moi», «I», «Ich», «io»,etc. qui, d'une certaine façon, s'absolutisent dans le monologue à l'occidentale, et le «watashi wa» japonais plus immédiat et positionnel que l'on traduit par «en ce qui me concerne».

Ainsi, bien que l'impulsion première du spectacle soit japonaise, le monologue sonne de façon très occidentale. Obokata le récite, chantonne, siffle, souffle de façon nuancée mettant l'accent sur l'oscillation entre la violence et le lyrisme, la nostalgie et la certitude. Un moi féminin s'y interroge et dit ses déceptions et ses espoirs dans une topographie ponctuée conventionnellement de signes japonais. Ce moi est donc d'une certaine façon englobant et cosmique. S'il s'identifie à quelque chose, c'est précisément à ce paysage, à cette nature et à ses retours des saisons.

Dans le monologue, on entend des accents féministes surtout dans la partie no 5: «Vierge mère putain tout pour tous/ /enfant fille femme le vase d'Éros brûlant insatiable/ /prostituée de dieux innombrables, sacrifice de guerre.../ /femme vierge frigide, femme réceptacle, femme castrante, femme muse, femme éternel féminin, femme femme femme». Cette interrogation de soi pour ne pas dire cette auto-flagellation mène à une conscience de soi qui résume bien le monologue no. 9: *Qui calmera cette race muette?*: Il n'y a que l'acte/ /de soi allant vers soi/ /mon corps rencontrant mon corps/ /ma main/ /lavant ma propre main/ /mon corps/ /lavant mon propre corps».

En définitive, ce qui prend le dessus dans ce spectacle, c'est une synthèse du code japonais marqué par les trois termes: IKI, BA et KOTO, et du code occidental de la quête de soi matérialisé par la série prédicative et identificatoire du sujet. BA et KOTO sont les idéogrammes pour la «langue» et KOTO signifie «l'écoute active du message de grâce».

La performance de Dawn Obokata est réussie. Elle est fluctuante et plastique comme le sens des mots japonais KOTO BA, c'est-à-dire le monde intérieur de l'artiste, le sens premier de BA étant «feuilles». Obokata séduit par sa présence somatique et vocale. Son monologue est une marche vers le silence du moi allant à la rencontre de l'autre sans jamais l'atteindre. Il faut donc ajouter ceci: Obokata infléchit son jeu vers une solitude libératrice. Il s'agit d'un infini toujours recommencé qui encercle l'éternel féminin à la recherche de sa propre définition. Il va de soi que cet éternel féminin est autre que le proverbial «ewig Weibliche» du *Faust* de Goethe. C'est la femme sur une scène cosmique qui cherche à s'auto-gérer par toutes les forces positives et négatives qui la composent. *Faces of the Moon* invite donc à la méditation *hic et nunc*. Montréal devrait inviter systématiquement l'ACTOR'S LAB THEATRE. □

L'éloge de la déconstruction

L'EXISTENCE quotidienne des chefs-d'œuvre est inscrutable et à peine visible. À la faveur ou au détriment de leur muséification, la vie des chefs-d'œuvre est cette détermination — indétermination du rapport entre l'œil du spectateur, du lecteur, de l'observateur, et l'objet artistique. Par conséquent, «not only the beauty lies in the eye of beholder». Soit Shakespeare, ce monstre sacré de la littérature mondiale. Ce géant de l'imaginaire et du dramatique. Le géant? C'est le professeur Tartampion qui le dit. En revanche un spectateur ou un lecteur y prend ce que bon lui semble. Le proverbe «honni soit qui mal y pense» n'est pas de mise ici. Soit *Richard the Third*.

Tous ces décors et tous ces événements historiques, toutes les répliques et les diatribes, ces figures hiératiques de reines et de veuves, de nobles et des vilains seigneurs. Et si tout cela était soumis soudain à une décomposition systématique? Imaginons Picasso peindre à sa façon *Les Ménines* de Velazquez ou bien, ce qu'il n'a pas fait, refaire *La leçon d'anatomie du docteur Tulp*. Ce rôle de Picasso déconstructeur de chefs-d'œuvre, Dennis O'Sullivan l'a joué, en mettant le chef-d'œuvre de Shakespeare en morceaux. Son œuvre s'appelle *Richard 3*. On se tromperait si l'on voulait y voir du spectacle. C'est le travail de l'esprit de Dennis O'Sullivan qui séduit.

O'Sullivan procède en observateur et en consommateur averti, mais rebelle aussi et quelque peu naïf, non sans feindre l'univers shakespearien qui a tant de fois fait écrire de grands mots aux critiques et aux professeurs. L'animateur et le réalisateur du théâtre *Zoopsie* n'a pas honte de ses partis pris. Ce *Richard 3 (D') APRÈS Shakespeare* se passe à Montréal, dans un lieu contractuel, c'est-à-dire là où s'est installé son ensemble ouvert et indéterminé, les *Zoopsie*. Le Shakespeare gigantesque est soudain réduit à des dimensions stochastiques, à des scories qu'ingurgite la bouche sociale. O'Sullivan construit un scénario de la consommation quasi collective du drame shakespearien. Il installe des vidéos-récepteurs où apparaissent de beaux chevaux de course, des piétons Montréalais rencontrés dans la rue qui doivent réciter le texte du chef-d'œuvre. Et cela donne justement ce vis-à-vis du spectacle-consommateur et du chef-d'œuvre pris au dépourvu sur la place publique par une spontanéité naïve qui ose ne pas respecter la lettre de l'œuvre. O'Sullivan le saisit au vif et nous le donne à voir.

Photo: John Wassilco

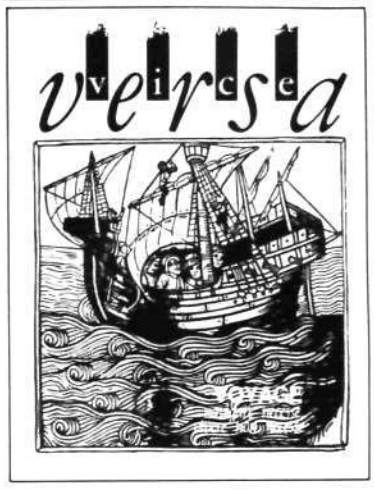
Dans la *Chronique Anglaise* de Raphael Holinshed, Richard III ce roi pervers, cruel, rusé, ironique est également décrit comme «malicious, wrathful, envious, little of stature, ill featured of limbs, crook-backed, his left shoulder much higher than his right, hard favoured of visage». Il y a là tout un programme théâtral et dramatique que les comédiens aussi bien que les metteurs en scène ont mis à profit. O'Sullivan déconstruit ce programme. Celui-ci n'est qu'un signe fragile. Il n'est pas question de reconstruire le personnage. La fragmentation déconstructive du texte agit comme du vitriol parfumé, comme du poison aseptisé qui éventre le chef-d'œuvre sur un mode ludique. Au devenir du spectacle, O'Sullivan substitue le temps d'émiettement.

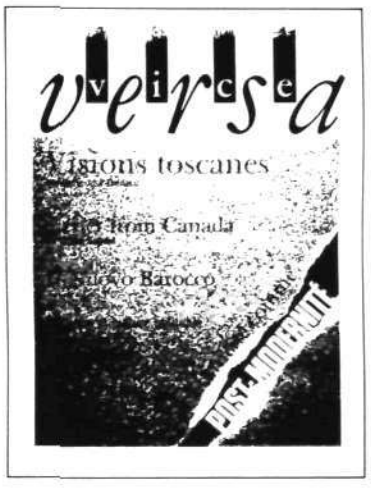
Celui-ci est avant tout topographique. Les lieux et les foyers de la déconstruction se déplacent et se constituent en opérateurs subversifs. Dans ce lieu délabré où règne un bric-à-brac d'objets hétéroclites, s'accomplit comme une sorte de distribution du chef-d'œuvre par pièces détachées. Aucun ordre n'est suivi. Les chronologies externes ou internes volent en éclats. La pièce de Shakespeare est dépecée, désacralisée et apprivoisée. C'est ainsi qu'elle devient un objet de consommation manipulé au second degré par O'Sullivan.

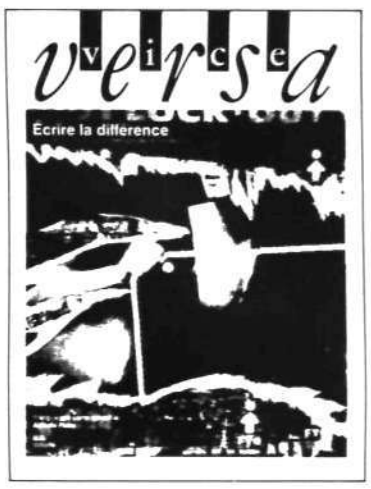
La déconstruction ponctue certaines lignes de force: le fameux crescendo de Richard «A horse! A horse! My kingdom for a horse!», la lecture des didascalies poursuivie par O'Sullivan, qui de temps en temps se métamorphose en acteur, les monologues de Queen Margaret où apparaît dans le vidéo-récepteur la très belle et subtilement pathétique Charlaine Larocque.

Ceci n'est donc pas un spectacle, et d'aucuns en pâtiront peut-être. Cela pourrait s'appeler une création «post-moderne». En fait, Dennis O'Sullivan réussit quelque chose de plus important. Il fixe les termes et les modalités du décentrement et de la concrétisation d'un chef-d'œuvre qui en sort méconnaissable, mais transformé en objet de plaisir. □

VICE VERSA, le VICE intelligent







Anciens numéros: 2.50$ la copie. Ces copies vous parviendront avec l'envoi périodique.

Vol. I, no. 1
Que faire du bon sauvage
Pier Paolo Pasolini
L'Amérique selon Arthur Penn
André Leroux
Berlin: retour d'exil
Minou Petrowski

no. 2
Surprise in the Archive
Bruno Ramirez
Calabria come metafora
Lamberto Tassinari
D.A.F. ou le malin plaisir
Christian Roy

no.3
Marco Micone: le travail sur la langue
Fulvio Caccia
Zen and the Computer Screen
Marco Fraticelli

no. 4
The Empire Strikes Back.
Réflexions sur l'indépendance
Lamberto Tassinari
L'image mouvement:
Le cinéma selon Gilles Deleuze
Jean-Victor Nkolo
Communism, Catholicism and Political Change in Québec
Bruno Ramirez

no. 5 6
Un regard nomade sur le voyage
Bibiane Courtois
Terra incognita. De Jacques Cartier à Jean-Jacques Rousseau
Michel Morin

Le mythe de l'ailleurs
Claude Beausoleil
Godard, Carmen et le cinéma
Anna Gural
Le théâtre de la mémoire de Leonardo Sciascia
Wladimir Krysinski

Vol. II no. 1
Letter from Canada
Chinua Achebe
Ethnicité comme postmodernité
Fulvio Caccia
Visions toscanes
Marie Josée Thériault
Il Nuovo Barocco
Antonio D'Alfonso

no. 2
L'amour et son dépassement
Pierre Bertrand
L'opéraïsme italien entre l'éthique et le politique
André Corten
1789: Was Artificial Intelligence there?
Ivan Maffezzini

no. 3
Écrire la différence
Actes du colloque sur la littérature des minorités
Entretien avec John Rea, musicien
Laurence Cohen
Il linguaggio come specchio
Intervista con Antonio Porta
Pasquale Verdicchio
Bandes dessinées
Vittorio

ABONNEZ-VOUS À VICE VERSA

6 numéros ☐ 10$ — inst/étr. ☐ 20$
soutien ☐ 25$

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ Code postal _____

400 McGill, Montréal, Qc. H2Y 2G1

SEI UN ESSERE MALEDETTO!! TUTTI TI ODIANO!!
?

LA TUA FACCIA È SIMBOLO DI MORBOSA PERFIDIA!!

TU SEI IL VELENO DELLA STORIA

PADRE DI TUTTE LE GUERRE!! DIVORATORE DI TENEREZZA!!!

MA PER IL BUSINESS TU SEI IL BEST!!
(c) COPYRIGHT VITTORIO, 1985

MA SAI CHE QUANDO CANTO ME LA CAVO BENUCCIO!