Vol. 2 N. 6
Magazine transculturel
Bimestriel, Montréal
Décembre/Janvier 1985

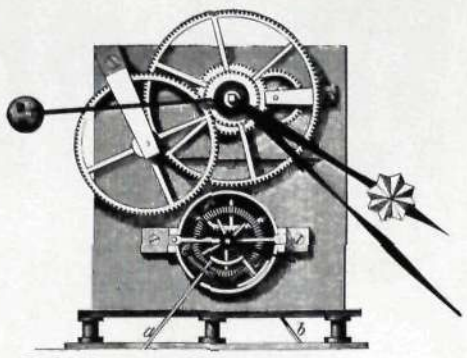
versa vice

2$

RENCONTRE AVEC GIUSEPPE BERTOLUCCI

JOYCE REVISITED BY HIS BIOGRAPHER

L'EFFET SCARPETTA



...au fil du temps...

□ **Avant la nuit... Offenbach.** Cette année, le *Théâtre du Rideau Vert* a tenu à souligner d'une façon toute particulière le 25ième anniversaire de l'École nationale de Théâtre du Canada en inscrivant à la programmation de sa saison un spectacle dans l'esprit de la fête: *Avant la nuit... Offenbach.*

Plusieurs motifs ont inspiré l'auteur Michel Garneau à écrire cet hommage à Jacques Offenbach: «Ce symbole de la gaieté parisienne était allemand. Ce violoncelliste était comédien. Ce chef d'orchestre était compositeur. Cet homme très posé a créé de la pure folie. Cet être qui détestait le romantisme était surréaliste.

Après sa mort, Jacques Offenbach revient hanter le studio de son ami, le célèbre photographe Nadar. Là, il rencontre Madame Serbillon, la femme de ménage de ce dernier. Madame Serbillon, son plumeau à la main, joue le rôle de la narratrice, et c'est elle qui constitue le lien entre les extraits d'opérettes et l'action de la pièce. Cette coproduction du Théâtre du Rideau Vert et de l'École nationale de Théâtre du Canada a été conçue entièrement dans l'enceinte de l'École. Michelle Rossignol, directrice de la section française d'interprétation et d'écriture de l'École nationale de Théâtre, signe la mise en scène de ce spectacle. Tous les artistes liés à cette production enseignent ou ont été formés à l'École.

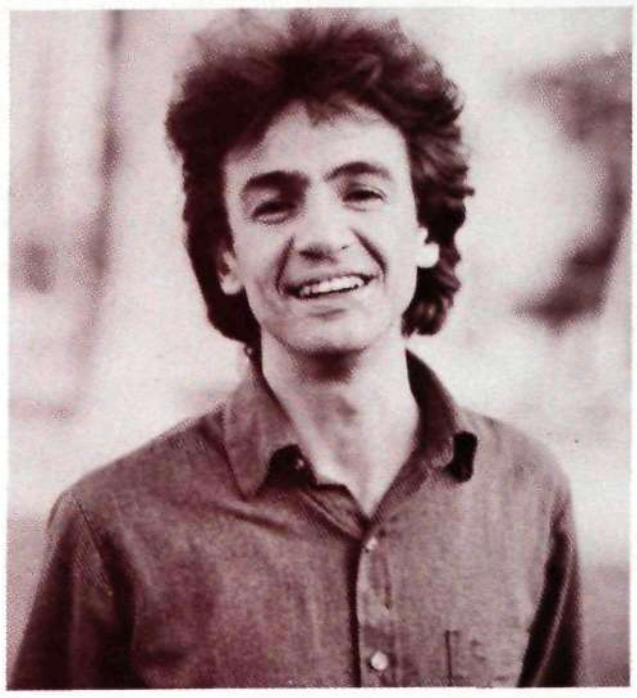
Nous devons au compositeur Joël Bienvenue toute la direction et les arrangements musicaux de la pièce.

Sur scène: Paul Savoie, Louisette Dussault, Gilles Renaud, Linda Sorgini, Suzanne Champagne, Gildor Roy, Jean Maheux, Luc Guérin et Gisèle Caron.

Avant la nuit... Offenbach sera présenté jusqu'au 22 décembre, au Théâtre du Rideau Vert, 4664 rue St-Denis, tous les jours de midi à 19 heures. Pour réservations, veuillez composer: **844-1793**.

*

□ **Albert Dumouchel** (1916-1971), *l'Oeuvre photographique*, à la maison de la Culture du Plateau-Mont-Royal, 465, avenue du Mont-Royal Est (métro: Mont-Royal). L'exposition se poursuivra jusqu'au 5 janvier.



Deux livres sous le signe du Phénix.

□ Notre collaborateur et ami Fulvio Caccia, a publié ces derniers mois pas moins de deux livres, sous les signes respectifs de la poésie et de «l'investigation transculturelle».

Scirocco, recueil de poèmes publié aux éditions Triptyque, est le produit d'un voyage métaphor ique en Italie, traversée d'un imaginaire qui finit comme un mirage au-delà de la mémoire que ce curieux vent d'Arabie, vient attiser.

Sous le signe du phénix est un tout autre voyage, dans la «transculture»montréalaise et italophone.Quinze créateurs originaires d'Italie, dont certains déjà connus des lecteurs de cette revue, ont été interviewés successivement par l'auteur, qui nous livre par le fait même un portrait de plusieurs générations d'Italiens venus s'installer à Montréal au fil de ce siècle. Peintres, cinéastes, écrivains défilent tout au long de ces interviews très vivantes.

«*À la fois molisane, marginale et montréalaise*», comme le dit Caccia, quintessence d'une transculture toujours renaissante, est à découvrir dans ce recueil de 308 pages publié cet automne aux éditions Guernica.

□ **Faust Performance**, un texte/collage d'Alain Fournier inspiré des Faust de Goethe, Marlowe, Guelderode et Valéry. Ce spectacle a lieu simultanément en deux endroits différents reliés par un système vidéo.

Performance, oui. Mais bien plus qu'une simple performance vidéo: Alain Fournier y intègre aussi l'art du mouvement ainsi que des airs d'opéra du Faust de Gounod. Faust Performance sera présenté au LUX et au MILIEU du 17 janvier au 8 février 1986. Mise en scène: Alain Fournier. Musiques: Michel Lemieux. Scénographie: Mario Bouchard. Vidéo: Martin L'Abbé. Chorégraphies: Louis Guillemette avec Hubert Gagnon, Claude Gai, Myriam Mouthillet, Jean-Luc Denis, Suzy Marinier, Patricia Tulasne et André Therrien. Billets: en semaine: 10$, les week-end: 12$, forfait 2 spectacles: 15$. Réservations: 271-9272. Pour tous renseignements, contactez Jocelyne Tardif au 842-5869.

*

□ Pour la deuxième saison consécutive, la troupe de théâtre La Barraca se produisait sur la scène du café-théâtre du Centre. Premier spectacle d'une série de trois pour la saison 85-86, **Tryptique Latino-Américain** nous parle de la liberté d'expression, du problème de conscience des soldats sous un régime fasciste, et de la sagesse populaire qui conserve la force ancestrale des milieux ruraux. Sous la direction de Jaime Silva, cette production réunissait les œuvres du Chilien Jorge Diaz et du Colombien Carlos José Reyes ainsi que d'une sélection de contes traditionnels du folklore chilien et argentin. La Barraca n'en n'est pas à ses premières armes puisque la présentation, la saison dernière, de **La Leccion** de Ionesco avait remporté un magnifique succès. Représentatif du théâtre latino-américian, **Tryptique Latino-Américain** fut une réussite que le public a grandement apprécié. C'est donc avec impatience que nous attendons **El Loco y la Triste**, pièce de Juan Radrigan, mise en scène par Enrique Sandoval qui sera présentée au café-théâtre du Centre en février prochain.

*

□ **Poésie**. Le poète et chansonnier chilien Alberto Kurapel présentera avec la troupe de théâtre ARTS EXILIO une performance théâtrale qui s'intitule **Mémoire 1985, Olvido 1986**. À l'Espace Exilio, 2050 Dandurand, local 212, le 16, 17, 18 janvier 1986 à 20h30 et tous les vendredis et samedis jusqu'au 29 mars.

Cette performance théâtrale latino-américaine sous le thème de la mémoire et de l'oubli se déroulera en français et en espagnol.

*

L'artiste **Cathy Marcogliese** exposera du 5 au 15 décembre à la *galerie du Centre communautaire Christophe-Colomb*, située au 6865 Christophe-Colomb. Au total, onze peintures retraceront l'itinéraire de l'artiste allant des larges acryliques sur canvas aux formats plus petits (aquarelles, gouaches sur papier). La plupart de ces peintures font partie d'une série de paysages inspirés de la campagne toscane; cyprès et rivières servant de véhicule abstrait pour la couleur.

Deux autres canvas, s'inspirent davantage du figuratif et font partie de la série intitulée «bonhomme de neige». Utilisant la vitesse comme mode de production, l'artiste parvient ainsi à imprimer à ses toiles un sens de mouvement et de vie qui est à la fois comique et tragique. L'équilibre entre figuration et abstraction est crée par le traitement de l'image comme un objet en soi relié seulement à l'espace plastique du canvas.

LIBRAIRIE
Olivieri
ARTS ET LETTRES ÉTRANGÈRES
LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES EN TRADUCTION
• ARCHITECTURE
• CINÉMA
• CRITIQUE
• DANSE
• HISTOIRE DE L'ART
• MUSIQUE
• PEINTURE / SCULPTURE
• PHOTOGRAPHIE
• THÉÂTRE
3527 RUE LACOMBE, MONTRÉAL H3T 1M2 TÉL.: 739-3639

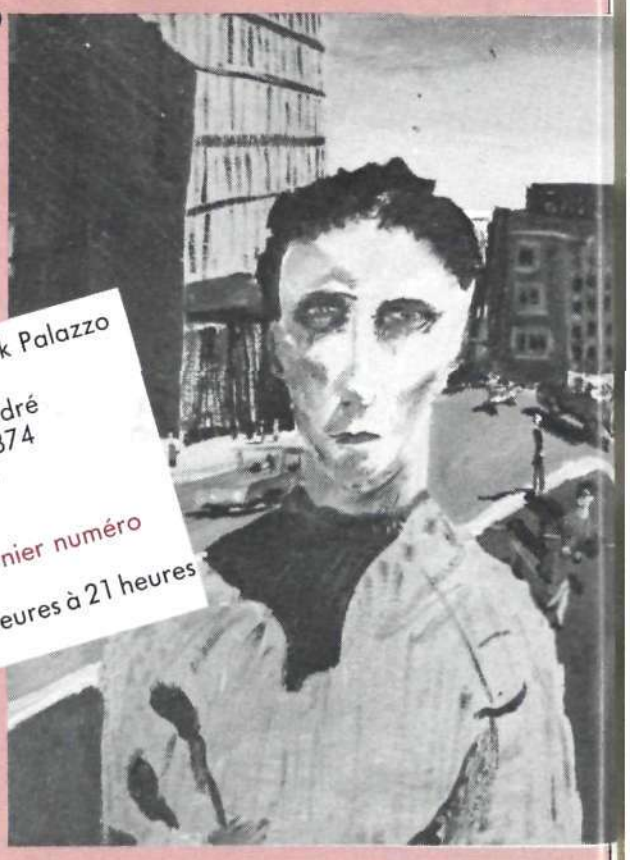
Janico Inc.

8703, St-Urbain,
Montréal, Qué. H2N 1S3
Tél.: (514) 382-1074

SIGNALISATION • SIGN SYSTEMS
GRAVURE • ENGRAVING
PHOTOGRAVURE • PHOTOENGRAVING
SERIGRAPHIE • SCREEN PRINTING

Jacques Tan

September, October, after Suddenly



Exposition des oeuvres du peintre Nick Palazzo
au plateau ivre
858 Marianne est, coin St-André
(métro Mont-Royal). 525-4374
du 20 au 24 décembre
du 20 au 23: 17h à 21h
le 24: 12h à 16h
Vernissage et lancement du dernier numéro de Vice Versa
vendredi 20 décembre □ de 17 heures à 21 heures
Entrée libre

BEM 1985 DEC 21

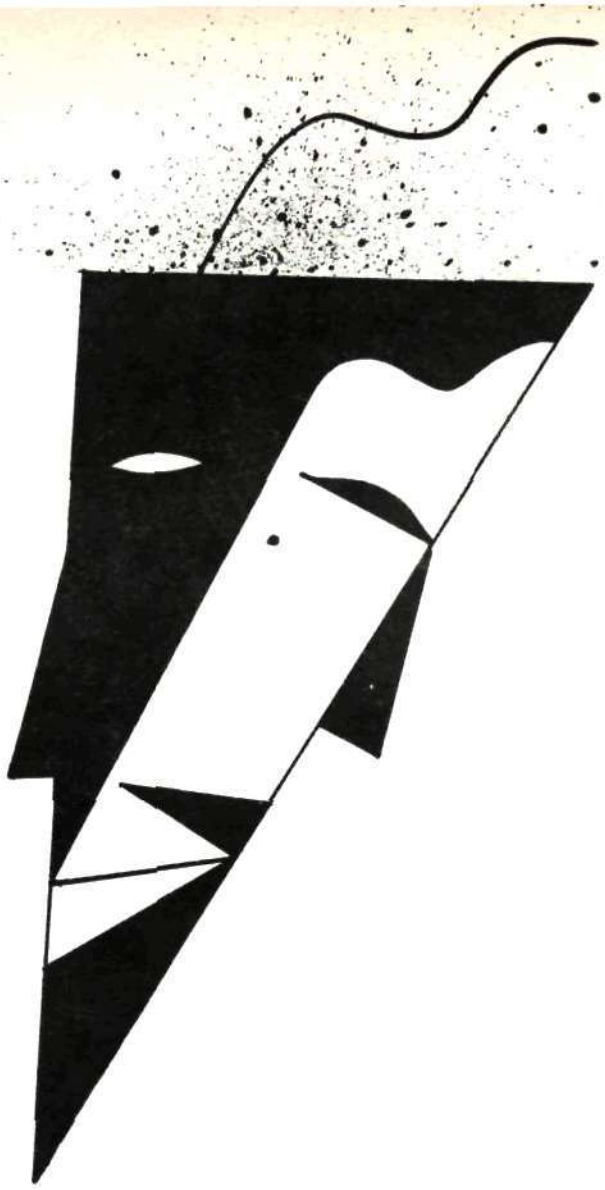


ILLUSTRATION: DANIEL SYLVESTRE

Hop là!

DOUZE numéros de **Vice Versa** en deux ans, jetés dans l'océan de la presse périodique, ce n'est pas grand chose... Nous n'avions jamais pensé *peser* avec ce magazine trilingue transculturel, virtuellement conçu pour une diffusion planétaire, sans une identité idéologique définie. Avec cette œuvre ouverte bimestrielle, on cherche plutôt à élargir les mailles du «tissu tricoté lâche» que chaque société et, à plus forte raison, la société d'ici possède. Tissu lâche de cette société de consommation, distraite, plus ou moins américaine, comme plusieurs d'ailleurs, mais pourtant pleine d'originalité, traversée de puissants courants transculturels dont **Vice Versa** est le véhicule conscient et émergent. Voilà pourquoi nous prenons le temps de *devenir*, de percer lentement. Nous souhaitons aussi que ce besoin de changement qu'on dit répandu, ne soit pas déjà estompé dans la prévisible alternance du gouvernement. Nous espérons au contraire que chacun d'entre nous puisse penser à long terme, au-delà des enthousiasmes et des désillusions faciles... C'est dans ce sens-là que tend notre projet transculturel, vers quelque chose d'inédit, de neuf. □

Off We Go!

TWO years and twelve numbers of **Vice Versa** thrown into the waters of periodical printing isn't much... We never thought that we would leave our mark on our small world with this trilingual magazine without a strict ideological identity though meant, to all intents and purposes, for planetary circulation. In this bimonthly open work we look for a loosening of the «wide-knit» quality and predicament found in every society and particularly in our own. In fact, **Vice Versa** is the conscious and emergent vehicule of the strong transcultural currents that cross this wide-knit, often inattentive, variably Americanized (which is true of a great deal of cultures today), yet fully original consumer's society we evolve in. This is why we take the time *to become*; why we slowly make a name for ourselves. We also dare to hope that the need for change, which some call widespread, has not already lost its crispness in the awaited though foreseeable advent of the new government. Actually, we wish that each of us may find the ability to think on a long-term basis and to go beyond a kind of easy enthusiasm that can so easily lead to disillusion. This, then, is the meaning of our transcultural project: to search afar and beyond for things original and fresh. □

Oplà!

DODICI numeri di **Vice Versa** in due anni, gettati nel gran mare di carta periodica, non sono molti... Ma non abbiamo mai pensato di *pesare* con questa rivista trilingue, transculturale, virtualmente fatta per una diffusione planetaria, senza un'identità ideologica definita. Con quest'*opera aperta* bimestrale si vuole piuttosto incidere lentamente nel tessuto molle della cultura e società di qui e per estensione contatto e affinità dovunque la rivista approdi. Tessuto molle di questa società consumistica, distratta, più o meno *americana* come tutte, ma sotto piena di originalità, attraversata da forti correnti transculturali, di cui **Vice Versa** é la parte cosciente e emergente. Per questo ci prendiamo il tempo per affioare, bucando lentamente. E poi ci auguriamo che il bisogno di cambiamento, che si dice diffuso, non si sia già esaurito nello scontato avvicendamento elettorale. Speriamo invece che molti pensino in tempi lunghi a un rimescolamento profondo, oltre i facili entusiasmi e le facili disillusioni. In questo senso va il nostro progetto transculturale, verso qualcosa di inedito, di nuovo. □

SOMMAIRE SOMMARY SOMMARIO

2 ...Au fil du temps... Rédigé par FRANÇOIS BROUSSEAU

3 Hop Là! Op Là! Off We Go! Prétexte

4 L'effet Scarpetta FULVIO CACCIA, LAMBERTO TASSINARI

6 On the Achille Lauro story and all that fuss. BRUNO RAMIREZ

7 Scirocco, poème de FULVIO CACCIA

ARTS VISUELS

8 «Donnez-moi de l'oxygène!» STÉFANO FILIPPI

10 Réflexions sur un racisme bien tempéré GUYLAINE MÉNARD

11 Une flèche dans le vide PIERRE BERTRAND

CINÉMA

12 Rencontre avec Giuseppe Bertolucci: pour en finir avec le terrorisme. ANNA GURAL-MIGDAL

15 Le nouveau cinéma italien après: 1975... FULVIO CACCIA

16 Mishima CHRISTIAN ROY

17 Interview with Richard Ellman KRISTEN HUMMEL, IVAN MAFFEZZINI

19 Quanto vale la psicoanalisi come scienza? PAOLO TOMASELLO

20 Chilean Poetry in Canada: Avant Garde, Nostalgia & Commitment. JORGE ETCHEVERRY

21 Atterrissages à Terceira, Açores, 1977, 1983 Poème de WLADIMIR KRYSINKI

LES LIVRES PARLENT par CLAUDE BEAUSOLEIL

22 États de la littérature québécoise: extase et déchirure

24 Les terroristes italiens par eux-mêmes FRANÇOIS BROUSSEAU

25 Poem by D.M. HARRISON

26 L'écriture au quartz de Philippe Sollers. ROBERT RICHARD Striptease, Poem by MARY MELFI

SUR SCÈNE

27 Joe Bocan: Flamboyante lionne sous les projecteurs. FRANÇOIS MARTEL

28 Nomade en quête d'extases DANIELLE ZANA

ESPACES ET SIGNES DU THÉÂTRE par WLADIMIR KRYSINSKI

29 Le théâtre extra-territorial

30 Le théâtre angoissant de Jean Tardieu. Picasso en scène ou le désir sur une table de dissection.

32 B.D.; VITTORIO

VICE VERSA. *Date de parution: Décembre 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).* ***ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO:*** *Claude Beausoleil, Tessa Blanc, Jorge Etcheverry, Stefano Filippi, D.M. Harrison, Kristen Hummel, Ivan Maffezini, François Martel, Mary Melfi, Robert Richard, Christian Roy, Paolo Tomasello, Vittorio, Danielle Zana.* ***DIRECTION ARTISTIQUE:*** *Gianni Caccia.* ***ILLUSTRATIONS:*** *Stéphan Daigle, Marie-Louise Gay, Marisa Gelfusa, Alain Pilon, Daniel Sylvestre.* ***PHOTOGRAPHIE:*** *Luc Laforce, Jean-François Leblanc, Max Tremblay, Martin Roy.* ***PHOTO DE LA COUVERTURE:*** *photomontage de Jean-François Leblanc.* ***PHOTOCOMPOSITION:*** *Les ateliers Chiora inc.* ***IMPRESSION:*** *Payette & Simms.* ***DISTRIBUTION:*** *Messageries de presse Internationale, tél.: 364-1780.* ***RÉDACTION ET PUBLICITÉ:*** *849-0042.* ***REPRÉSENTANTE PUBLICITAIRE:*** *Marie-Josée Hamel.*

Dépôt Légal Bibliothèque Nationale 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.

L'effet Scarpetta

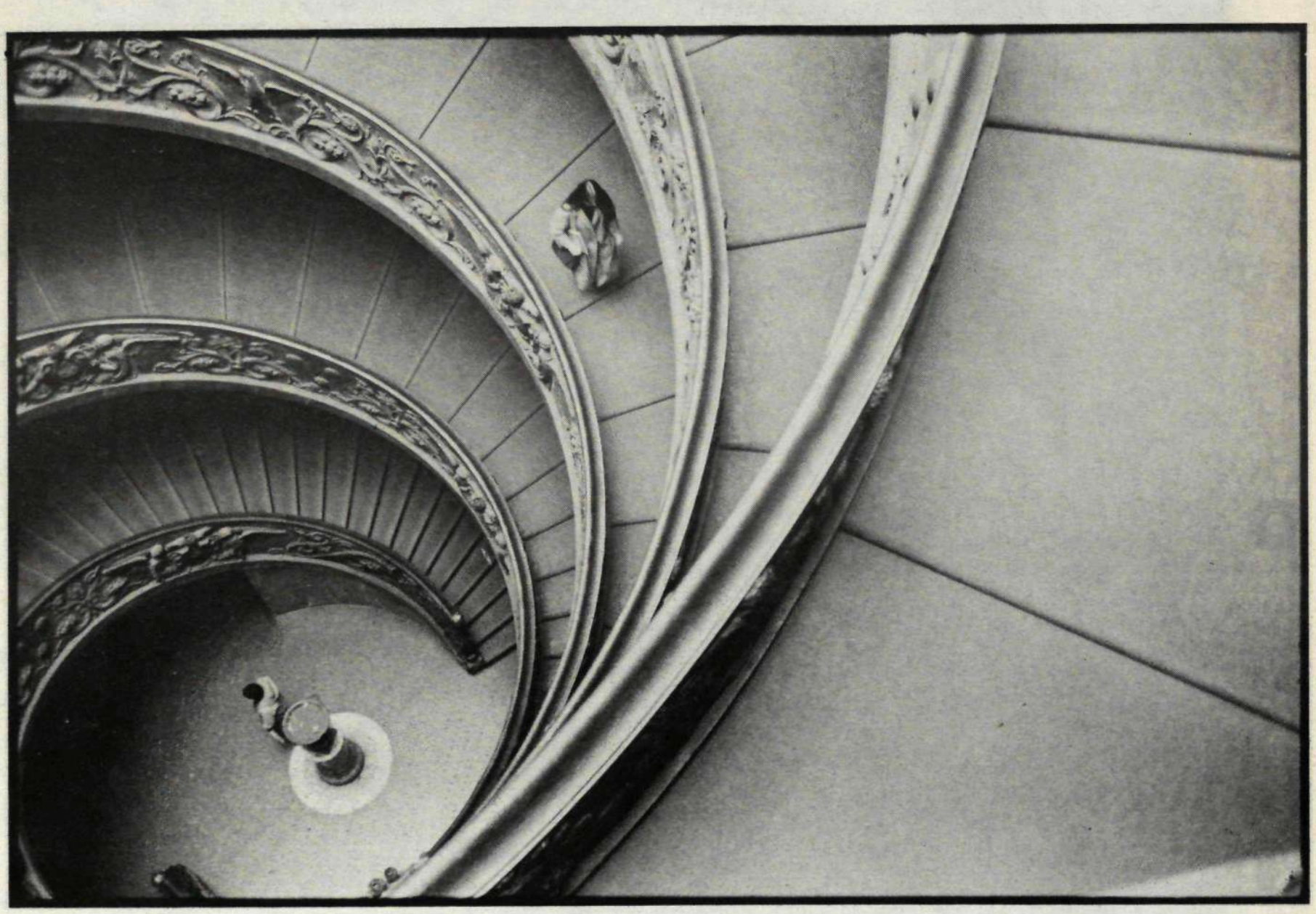


PHOTO JEAN-FRANCOIS LEBLANC

propos recueillis par Fulvio Caccia et Lamberto Tassinari

L'AUTEUR de L'*Éloge du cosmopolitisme*, du roman *L'Italie* et de *l'Impureté* se trouvait récemment à Montréal dans le cadre d'une série de conférences organisées par *l'Instant freudien* et d'une exposition sur le thème de l'impureté post-moderne à la galerie Aubes. Son interrogation sur la post-modernité, la fin des avant-gardes et le métissage, l'a conduit à nous faire voir «que les portes étaient toujours ouvertes: depuis Dante, depuis St-Bernard, depuis Malher, depuis Schoenberg, depuis Broch; bref depuis qu'il y a par rapport à la nature cet impur qu'on appelle culture.»

Il est à prévoir que cette notion même d'impureté culturelle résistera aux modes dont on est si friands, surtout lorsqu'elles nous viennent de Paris. La thèse que défend Scarpetta, ce transculturel par excellence, tombe ici dans un terrain bien fertile. Le Québec de 1985 a perdu quelques certitudes nationalistes. Mais il a également changé. Un quart de la population montréalaise, par exemple, n'est d'origine ni francophone ni anglophone. Cette réalité, dont le danger est que des analyses politiques sommaires reviennent attiser le vieux réflexe de repliement sur soi, est néanmoins riche d'une nouvelle interprétation culturelle. Suite aux anciens affrontements linguistiques, d'autres voies restent à ouvrir; c'est dans l'air... L'effet Scarpetta durera sans doute tout en ayant eu le mérite de nous faire voir à quel point l'enracinement de la culture à un territoire est vain. F.C.

L'entre deux langues

V.V.: Quel a été votre itinéraire?

G.S.: Ma famille paternelle vient du Frioul; c'étaient au départ des napolitains qui se sont installés depuis quelques générations dans le nord et qui, ensuite, ont immigré clandestinement en France pour des raisons économiques. Du côté de ma famille maternelle, c'était une lignée de paysans et de maçons du Frioul, donc avec une certaine tradition d'ouverture et de traversée des frontières puisque en fait les maçons du Frioul ont été les bâtisseurs des grandes églises baroques d'Autriche, de Prague, d'Europe centrale... (Le baroque c'étaient les Jésuites, plus les maçons du Frioul!). Ils ont immigré vers la fin des années 20, pour des raisons politiques; mon grand-père avait été condamné par Mussolini. Nous vivions au centre de la France comme dans une petite tribu — tantes, oncles, cousins — et pas du tout dans un genre de triangle œdipien. Lorsque je réfléchis à l'origine de ce que je peux écrire, je constate que j'ai été très tôt entre deux langues: le français, langue maternelle de ma mère et le frioulan, langue de ma grand-mère. C'était une autre modulation, un peu bizarre. L'Italien, c'était ce que les adultes parlaient quand ils ne voulaient pas que les enfants comprennent.

À la différence de certains membres du clan, qui étaient retournés en Italie, ma famille, elle, a décidé de rester. On ne retournerait pas. La perspective était celle de l'assimilation et les enfants devaient être les plus français possibles. Je me faisais d'ailleurs un point d'honneur d'être le premier en français pour pallier les réflexes un peu

xénophobes qu'on pouvait ressentir dans les cours d'école lorsqu'on se faisait traiter de rital, ou de *macaroni... Par la suite, je me suis réintéressé à* l'Italie comme à une 2ième dimension de ce que j'étais en apprenant la langue d'une manière scolaire. Car l'italien, chez nous, c'était la langue de la censure, de l'interdit, et en même temps la langue du désir. Quand les adultes parlaient italien, il y avait des choses qui passaient qui nous étaient interdites à nous enfants. C'était essentiellement lorsqu'il s'agissait de la mort, du sexe ou de la politique.

Et le livre que j'ai écrit, *L'Italie* est non seulement un voyage fantasmatique et initiatique de réappropriation d'une origine perdue; décalée, mais aussi un parcours qui fait qu'il n'y a pas d'origine. On ne retrouve jamais le paradis perdu. On est ailleurs, on passe la frontière. Mais en même temps, l'appel de cette écriture-là est qu'il y a toujours eu une langue et une culture liées à du sacré, liées à du tabou, à la jouissance. Voilà pourquoi je ressentais inconsciemment le français comme la langue de ce qui était permis, et l'italien comme la langue de l'interdit. En même temps il y a toute la question de la mémoire.

Dante

V.V.: Dante a joué un rôle important dans votre formation. Parlez-nous en.

G.S. J'ai beaucoup d'amis juifs et on s'est rendu compte qu'on avait pas mal de choses en commun *de ce point de vue là. Les Juifs* de France venaient souvent d'Europe centrale, fuyant les pogroms du début du siècle. Ils emportaient bien sûr avec eux la Bible. Leur véritable identité, ce n'était pas un lieu, un état, mais d'avoir la Bible et de se la transmettre. Lorsque mon grand-père maçon est passé, il avait dans sa poche une petite édition de *la Divine Comédie*. Cela a fonctionné de la même manière dans mon imaginaire. À la maison, il y avait peu de livres. Je le regardais, gamin, je ne comprenais rien. Je savais néanmoins que la culture n'était pas l'apanage d'une langue puisqu'il y avait cet objet d'une autre langue, d'une autre culture, d'une autre époque, là, en permanence, pour me rappeler que le français n'était pas une langue unique, totale. C'est d'ailleurs pour pouvoir lire Dante dans le texte que plus tard, j'ai appris l'italien. Il demeure encore pour moi dans ma culture, un livre des plus déterminants, que je relis constamment, dont j'ai traduit les chants, que j'ai commenté à l'université. Pour moi l'Italie, il suffit d'avoir Dante pour qu'elle soit là, ce n'est même pas la peine d'y retourner. Ce n'est pas le territoire qui prime.

L'Italie et l'Europe

V.V.: Quel a été la fonction de l'Italie au sein de l'Europe?

G.S. L'Italie a toujours exercé sur les cultures française, allemande, et anglaise une espèce de fascination. Le thème du voyage en Italie, de Montaigne à Ezra Pound, c'est une sorte de retour aux sources, à des origines fantasmatiques de de l'occident qu'on va retrouver. Refaisant ce voyage en Italie, j'y rencontre non seulement l'Italie, mais tout ce qui a traversé l'Italie, tous les voyageurs qui comme Stendhal s'y sont sentis tant italiens que français, tous les gens qui comme Goethe voyaient dans l'Italie le pôle solaire opposé au pôle nocturne du nord. L'Italie, en Europe, n'est pas un pays comme d'autre mais un mythe d'origine.

V.V.: Quand vous êtes-vous réintéressé à l'Italie?

G.S.: *Cela a été très progressif. J'ai fait mon premier voyage alors que j'avais onze ans. J'ai pris* l'habitude d'y aller tous les ans. En plus, je me sens bien là. On y sent l'épaisseur du temps. En Toscane, on se balade dans les paysages de Piero della Francesca. En Sicile, on est dans le monde d'Empédocle. On reconnaît dans les rues de la Florence moderne les mêmes visages, les mêmes corps que, cinq siècles plus tôt, peignaient les artistes de la Renaissance. L'Italie est le pays d'Europe qui a préservé le plus sa mémoire, tout en étant un pays moderne. Du fait que l'unification politique a été tardive, que l'État est quand même moins pesant qu'ailleurs en Europe, on a l'impression d'une société civile qui s'est maintenue et d'une indistinction entre la culture et la nature. En ce sens, les paysages italiens sont des paysages de peintre, alors qu'au Canada, hors des villes, c'est la nature brute. En Italie il n'y a plus de nature brute; la civilisation y est un acquis.

Pasolini

V.V.: La contribution de Pasolini est éclairante en ce sens...

G.S.: Pasolini a montré cette permanence d'un monde d'avant la bourgeoisie qui aurait conservé certaines qualités tant rurales qu'aristocratiques que d'autres pays, comme la France, ont perdues. En France, le passage de la féodalité au monde bourgeois s'est fait, d'une part, d'une manière très totalitaire avec Louis XIV et la centralisation étatique et, d'autre part, avec violence sous la Révolution et la Terreur. En Italie cela s'est fait d'une manière graduelle. On peut y être à la fois progressiste et aimer le passé. Ce n'est pas du tout contradictoire. Pasolini était quelqu'un de très subversif, d'anti-conformiste, de violemment en avance sur son époque. À la sous-culture de masse, il opposait la préservation d'un monde pré-bourgeois, très individualisé. Il se référait au passé à comme une valeur critique, positive. Même Visconti, qui en gros adhère au schéma marxiste, n'est pas forcément optimiste quant au sens de l'histoire. Le film *Le Guépard* le démontre bien. Visconti peut être à la fois progressiste par atavisme et nostalgique des valeurs anciennes. C'est intéressant parce que ça permet de dépasser les clivages politiques.

V.V.: La mémoire serait donc une forme de résistance?

G.S.: En effet. Dans l'expérience juive c'est la mémoire qui permet de résister. Mais à condition que ce ne soit pas une forme de nostalgie du terroir ou d'une volonté de retour au paradis perdu. Cette mémoire, il faut la transformer en sens critique. Ainsi un texte comme celui de Dante nous touche encore directement car il y rassemble l'expérience humaine dans un texte pratiquement infini. Et puis Dante était Guelfe blanc. Cela voulait dire qu'il n'était ni du côté des partisans du pape, ni de celui de l'empereur. Pour lui, la position politique juste résidait dans un pouvoir politique et un pouvoir idéologique bien distincts. C'est une leçon politique d'une grande actualité à l'époque des partis uniques détenteurs d'idéologies, des ayatollahs, des totalitarismes... Être humaniste aujourd'hui c'est être Guelfe blanc.

V.V.: L'Italie moderne, à côté de cette Italie permanente de la mémoire vous intéresse-t-elle aussi?

G.S.: En général, j'évite de parler d'art sous forme d'identité nationale, ethnique ou communautaire. Ce n'est donc pas la culture italienne qui m'intéresse mais bien certains artistes italiens singuliers. Il y a bien sûr la grande époque du cinéma italien qui va de *Rome ville ouverte* de Rossellini jusqu'en 1975 au moment où Pasolini, Visconti, De Sica meurent.

Il y a aussi Carlo Emilio Gadda, malheureusement très difficile à traduire parce qu'il joue tant sur les dialectes, les langues, les registres, les argots, et qui est l'un des plus grands écrivains du XXième siècle. Je suis plus réticent, par contre, à l'égard d'une certaine avant-garde poétique italienne des années 60 qui était celle avec laquelle Pasolini a polémiqué. Celle-ci me paraît avoir relevé d'une soumission de l'expérience artistique à des stratégies militantes radicales. C'est très daté. Les critiques de Pasolini du groupe 63 ou de la néo-avant-garde anticipaient beaucoup de choses que l'on ressent aujourd'hui.

*V.V.: L'**Éloge du cosmopolitisme** nous a semblé optimisme tandis que l'**Impureté** est plus pessimiste. Entre les deux il y a l'**Italie**; que s'est-il passé?*

G.S.: Je dirais de l'*Éloge du cosmopolitisme* que c'est un livre plus militant. Je l'ai écrit au moment où l'on assistait à une remontée de certaines formes de nationalisme et de fermeture préjudiciables à l'expérience artistique. Car les grands moments de la création artistique sont les grands moments d'ouverture des frontières. Paris est une grande ville artistique lorsque Paris est une ville qui accueille et qui s'ouvre. Quand Paris se referme, il y a un déclin. Vienne, capitale cosmopolite, a été le grand foyer de création que l'on connaît, mais dès qu'elle devient la petite capitale d'un territoire à peine plus grand que la Sicile, elle périclite. New York fut une très grande ville dans les années 40 et 50 à cause de cette greffe de culture européenne qui a relancé la grande peinture américaine. Mais quand on voit le marché de l'art devenir nationaliste, cela s'accompagne d'une baisse de qualité de la peinture américaine. J'ai donc voulu réagir contre cela et souligner, d'une part, qu'à l'époque des communications par satellite, se rapatrier sur son territoire est un archaïsme, et d'autre part, que dans certaines expériences artistiques il existe cette dimension de traversée des frontières. La traversée que fait Dante, par exemple, n'est pas une traversée nationale. C'est le romantisme du XIXième siècle qui a fait de Dante l'écrivain national italien. Dante, lui, termine son œuvre hors de l'espace et du temps. *L'Éloge* est donc un livre qui s'articule sur une thèse, sur une démonstration. *L'Impureté* est un livre plus interrogatif. J'ai voulu poser la question de savoir ce qui se passait dans la création aujourd'hui, à l'époque où l'on enregistre la fin des grandes utopies d'avant-garde qui ont commencé avec le futurisme italien. Comment préserver les valeurs de création et d'invention tout en ayant abandonné les illusions du progrès en art, du radicalisme esthétique, de la rupture, etc.? Comment résister aux dangers de submersion de l'art par la sous-culture de masse uniformisée. J'interroge des parcours et des expériences, je dégage des tendances, mais ça ne peut pas se terminer sur une thèse, sur une démonstration. La forme est donc forcément aussi une forme éclatée, moins massive, d'une cohérence moins latente. .

Effectivement le fait d'avoir écrit *l'Impureté* après avoir écrit un roman a aussi joué dans la mesure où *l'Impureté* est un essai de romancier qui s'interroge sur le roman et sa pratique et qui est amené à voir dans le parcours de certains peintres, de certains cinéastes et d'autres artistes, des préoccupations qui recoupent les siennes.

S'il y a un carrefour où l'on peut téléscoper l'énorme temps européen et l'énorme espace américain, c'est bien ici.

Le peintre Keith Haring posant devant son œuvre dans le métro de New-York.

Le Québec

*V.V.: Tout de même, l'**Impureté** semble plus pessimiste; vous y notez la fin de l'innocence, vous y revendiquez une forme baroque...*

G.S.: Il ne me semble pas que *l'Impureté* soit pessimiste. Ce n'est pas contradictoire avec le cosmopolitisme puisqu'il y a un thème commun qui est celui du métissage des arts et des cultures qui peut être aussi le métissage des langages et des identités. On n'est plus dans une culture pure où l'on viserait le cinéma pur, la poésie pure ou la musique pure, mais dans une culture où tous les arts peuvent s'interroger les uns les autres, se surcoder les uns les autres. Mais le métissage ça veut dire aussi que le repliement de la culture sur l'enracinement territorial est terminé. C'est une thèse que je défends ici quand je discute avec des intellectuels québécois. Être dépositaires d'une culture européenne latine dans une enclave anglo-saxonne, pouvoir se rattacher à une vieille culture millénaire et en même temps être à trois quarts d'heure d'avion de New York, plutôt que de le déplorer, il faut essayer d'en jouir. S'il y a un carrefour où l'on peut téléscoper l'énorme temps européen et l'énorme espace américain, c'est bien ici. □

Retranscription par Tessa Blanc

On the Achille Lauro story and all that fuss

Some affectionate reflexions on political culture in Italy

Bruno Ramirez

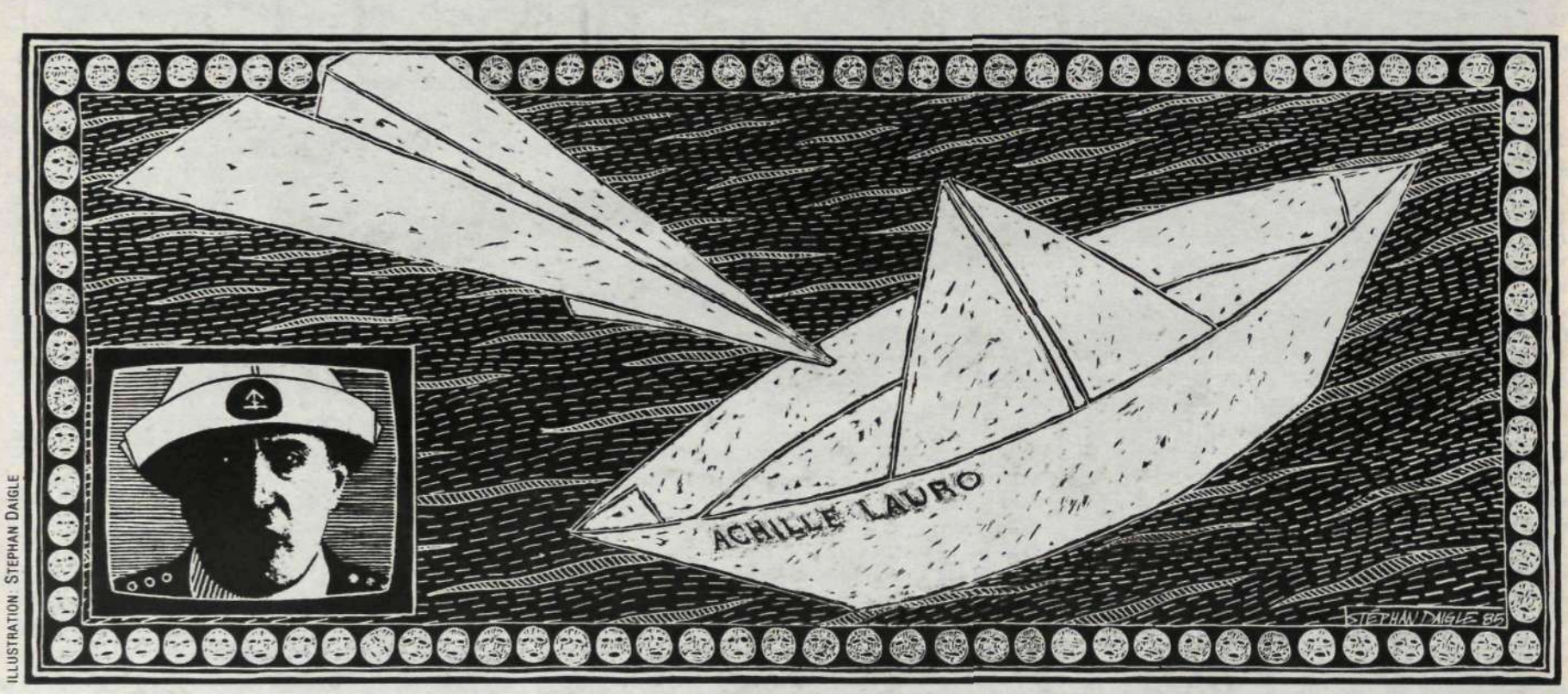


ILLUSTRATION: STEPHAN DAIGLE

Once again, Italy has made it into the international news headlines, and in keeping with a long-established tradition, this has happened in the usual episodic manner. Newspaper readers and TV watchers all around the world were treated to a rapid, sometimes breathtaking, succession of events involving a cruise ship, a Palestinian terrorist commando, a cowardly murder, feverish high-level diplomacy, and the fall of the Italian government. When this international storm known as the "Achille Lauro affair" had passed, we had learned a number of things about national and internatioanl politics, but were left with at least an equal number of questions whose answers are not easy to come by.

One thing seems clear enough: this was not one of those terrorist incidents whose gravity is measured solely by the number of victims involved. Its gravity lies rather in the naked truth it revealed about the limits and constraints of geopolitics, particularly in a region where the PLO, far from being viewed as just another terrorist organization enjoys a quasi-official diplomatic status. Thus, if the Palestinian commando responsible for this act of terrorism wanted to create an international crises, they could have not done it better: on the one hand, the United States, seeking at all cost to take into custody the authors of the hijacking and the murder of an American citizen and acting as if Italy was almost an extension of US territory; on the other hand, the Italian government claiming entire jurisdiction over the matter, and trying to handle it according to the demands of regional politics. As far as Italy is concerned, this crisis has brought to light that country's difficulty at reconciling its geopolitical interests and aspirations with the place it has traditionally occupied on the chess-board of established Western alliances. In this sense, the diplomatic cleavage that the Achille Lauro affair has created between two long-standing allies such as Italy and the USA is a real one; and it may take a while before all the diplomatic knots of this imbroglio will be fully unraveled. For the time being, we have seen how quickly angry accusations thrown at each other by heads of state can give way to well-publicised hand-shakes and cordial letters of reconciliation ending "Yours, Ron".

Hand-shakes and diplomatic smiles aside, clear-minded Italian politicians know quite well that the only hope their country has of exerting a certain economic and cultural hegemony is in the Mediterranean region. The architects of this geopolitical vision are also quite aware that in pursuing their objectives they have to contend with a political and cultural universe totally polarized around the Israeli-Palestinian question; but also a universe inextricably tied to American strategic interests in that region.

The thing to watch is whether Craxi and Andreotti — the men most responsible for Italy's activism in that region — are able to play the "transformist" card in that most explosive international playground. At this level the Achille Lauro episode has come as the first important test.

"Trasformismo" is a distinct way of doing politics that is as old as the Italian state. When the term was first coined in the 19th century, it referred to the ease with which Left and Right parties could agree on who should be in power. A change in government — for instance the Left replacing the Right — did not imply the triumph of one societal project over another; rather, it was the result of an express agreement among parties designed to insure a more efficient exercise of power.

Some observers have seen *trasformismo* as an express negation of opposition politics. For others, it is nothing more than a sophisticated form of opportunism. Still others see in it the embodiment of the famous dictum "change everything so that nothing changes".

In present-day Italy, *trasformismo* seems to have provided a way out of a political situation that a few years ago had all the marks of an impasse. For the first time since the birth of the Italian Republic, the Prime Minister is a socialist whose party controls roughly 12 percent of the electoral vote. It is a formula that has allowed the dominant Christian Democrats to withstand the decline in popularity they suffered following a series of spectacular scandals, without losing any real power. The present edition of the 'pentapartito' (a centre-left coalition of five parties) represents the great political laboratory in which the *trasformismo* of the 1980's is being articulated from the national down to the municipal level. And of course, in order to work, *trasformismo* needs to rest on an appropriate political culture.

Few Western political systems — if any — have a more party-committed electorate than the one we find in Italy. If from one election to another the showing of a party changes by one or two percentage points, it is big political news. Yet, strangely enough, this same country has one of the weakest traditions of political accountability. Once elected, the Italian politicians enjoy a degree of autonomy that makes them look more like a caste than what they should really be: representatives of their constituencies. One would be tempted to say that the Italian electorate is so certain of having made the right choice on election day that worrying how the power will be exercised becomes a futile enterprise. Actually, we are dealing with a peculiar type of political laissez-fairism — one that is largely the heritage of the strong cliental tendencies that go as far back as the unification of Italy. Those who gave their vote to the local notable did so not because this gentleman embodied a commitment to an emancipative transformation of national life; but because he was viewed as the person most apt to return the favour, whether in the form of services, protection, or simply availability. The voter thus became a client of the elected politician, and viceversa.

Of course, client-relations and their most common by-product, patronage, are by no means exclusive to the Italian experience. One has only to

look at Japan! But while in tha tOriental country client-relations are nourished by a strong sense of community and national purpose that is one of the secrets of Japan's spectacular political-economic success, in Italy those relations have tended to produce inefficiency and political rust.

Here, decision-making and the defining of a national purpose are largely the result of the interaction among political parties, the government, and powerful political lobbies; and it is in this universe — one of the most airtight in all Western societies — that the political plots of the nation are weaved.

Add to this the considerable fragmentation of Italy's party system and thus the inevitability of governing through coalitions, and one may appreciate the huge amount of political energy spent just to keep the system running.

Working and breathing constantly in this kind of environment, the Italian political class has developed — in a sort of moified Darwinian manner — its own peculiar sub-culture. In no other area is this more evident than in its language. It is a language that has developed its own syntax, its own morphology, its own tonalities, even its own andantes and staccatos — all this for the noble purpose of saying everything withou saying anything. It is a language that has been shaped in that quasi-autonomous universe of compromises, of triple and quadruple alliances, of dialectical dissent and converging parallels. It is the refined and sophisticated verbiage of those who have made political acrobatics their life-profession, and comunication with common mortals a Sunday hobby.

The obscurantism so skillfully practiced by most of the Italian political class, and the widespread laissez-faire attitude among the citizenry concerning the formal exercise of power, provide therefore the fertile ground in which *trasformismo* — and its concomitant political culture — expand their roots.

The situation is hardly more encouraging when it comes to popular attitudes toward Italy's place and role in international affairs.

Among the major Western democracies, Italy is the country that throughout the post-war era has been marked the most by the climate of polarization between East and West. The presence of the largest communist party in the West on the one hand, and the geopolitical and economic priority assigned to Italy by the USA, on the other, have provided the rigid parameters within which any debate on foreign policy has remained confined. The long quarrels we had in school as children during the Fifties as to whether it was better to be pro-Soviet or pro-American were multiplied among our parents, relatives, and adult friends — not necessarily in more competent terms.

Even when, after the Prague events of '68, the Italian CP distanced itself from the Soviet Union, the terms of the debate did not change significantly; except perhaps for the generation that was active in the mass social movements following 1968. Subsequent developments such as Eurocommunism, or the Italian CP's commitment to the NATO alliance, while in some cases enlarging the public discussion on Italian foreign policy, have had the immediate effect of feeding long entranched suspicions and thus reinforcing traditional bipolar attitudes. I remember that this was the strongest impression I came away with after covering the 1976 general elections.

All this to say that Italian political culture has traditionally been ill-equipped to sustain a rational and informed debate on Italy's place in a rapidly evolving internationanl scenario. And Italy's current involvment in the geopolitics of the Mediterranean and Middle East region is an important part of this scenario. Potentially, this involvment could help Italy to extricate itself from the rigid East-West paradigm. It could finally provide Italy with the occasion to elaborate a perspective on foreign policy based on an autonomous definition of national interests. But judging from the lack of public debate on this issue, and from the hermetic way in which the pieces of this foreign-policy orientation have thus far been put together, it looks as if Italy intends to pursue this path in the good old 'transformist' way. And I am not so sure that this approach can be so easily transposed to a situation that is not only international but also intercultural. The American reaction to the Achille Lauro affair has clearly brought this issue to light.

This is why there is more at stake in this affair than what meets the eye. And this 'more' involves not just matters of content, but also of political style and behavior.

At this stage of the game, it seems that the most immediate effects of the Achille Lauro affair have been those deriving from its theatrical dimension. As is well known, in Italy governments fall and rise for all kind of reasons, and at a pace that often defies the most attentive scorekeeper. But this was the first time that a government had fallen because an Italian premier had refused to yield to American bullish behaviour even at the risk of a mini-armed confrontation. Diplomatic authorities on both sides of the Atlantic appear prepared to forget that skirmish and file it under the heading of "regrettable accidents"; the Italian electorate, however, may not forget so easily.

For, unlike most previous governmental crises, this one seems to have created a genuine commotion among Italians. Montreal may not be the best barometer, but no sooner had the news of the crisis hit the international media circuit, that I was summoned to the local Italian radio station for a one-hour panel discussion on the subject. Then I heard that a friend, a keen observer of Italian politics and one whose attitude toward that sort of thing is far from emotional, wanted to collect signatures and send a petition to Craxi in support of his firm conduct in this affair.

Craxi has undoubtedly come out of this crisis strengthened in his image as the strong man of Italian politics. It is an image that hardly has any precedents in the postwar Italian political universe, partly because the fascist experience has never been entirely forgotten, and partly because no legitimate candidate has emerged to play that role. But it is a role that if well acted out may come as a breath of fresh air in the asphyxiating universe of present-day Italian political culture.

If well acted out, this role may provide the necessary political leverage, at home, to play the transformist card abroad, in that explosive international scene that the Achille Lauro episode has thrust once again into the open

I hear the ghost of Francesco Crispi — the Italian premier who in the late 19th century brought Italian civilization to the African shores — applauding. Then, a moment of silence... ghostly uncertainty? Suddenly a sinister laughter sends shivers throughout my back. This is how good old Crispi must have sounded when he sent the Italian army to crush the peasant uprisings in Sicily.

Something tells me that I have taken this subject too seriously! Somehow I manage to reach the phone and dial 849-0042, the *Vice Versa* office... □

SCIROCCO

extrait du recueil de poèmes «Scirocco» publié chez Triptyque

Fulvio Caccia

La fatigue se retire de mes muscles
Je suis dans la ville haute
la ville morte
celle de l'intérieur
d'étranges constructions
figures de pierre
dans l'espace

Je ne fais pas d'efforts
pour les voir
Elle sont là brisées bruissantes
dans l'odeur des pins
des orchidées sauvages
dans l'ombre des dalles
Le lierre les prend comme une mère et les berce

Je suis dans la ville haute
la ville vide
Celle d'après la mort
Près d'un arbre une coquille d'oiseau
Silence végétal
Lamento sous les pavots muets

Tu creuses mes sens
de souvenirs
de girations
de fuites flagellantes
remontée âpre
dans les cendres du soir

«Donnez-moi de l'oxygène!»

ou la visite guidée aux appartements de Dame Art où on peut constater son prétendu état de crise

PHOTO: JEAN-FRANÇOIS LEBLANC

ARTS VISUELS par Stefano Filippi

«Donnez-moi de l'oxygène!» râla l'Art en laissant tomber sa simili-traîne à la Diane Dufresne. En vain. La serrant à sa droite, impassible et inamovible, siégeait Institution muséale, absolument désintéressée par les cris de la Dame; à sa gauche, Critique tissait comme d'habitude ses toiles, étant toute absorbée par le son de sa chanson de tisserande. De temps à autre elle jetait un regard dans la grande glace qu'elle avait posée sur son métier, où du coin de l'œil elle pouvait se voir elle-même et, un peu en retrait, la Dame en crise. Au pied de la Dame haletante gisait Galerie passablement préoccupée de la situation, mais surtout elle était occupée à la bouffe de son repas qu'elle avait apporté avec elle au cas où la crise serait longue. Aimablement elle laissait tomber de temps en temps des miettes dans la bouche de sa pauvre cousine Parallèle qui siégeait à côté, laquelle, un peu chichiteuse, se pressait de les avaler.

Aux extrémités de la scène État et Capital se tenaient un peu en retrait pensant résoudre les crises de la Dame par le jet, à intervalles irréguliers, de leurs cornes d'abondance de papier imprimé aux chiffres éclatants, mais ils n'avaient pas saisi que ce que la Dame réclamait au fil de sa voix était simplement de l'air.

La pauvre Dame entre un râlement et l'autre fut prise par un soudain raptus de délire et en se remémorant des temps plus glorieux de son adolescence, elle se mit à citer dans une langue, jadis très chère à elle:

«Quant'è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia,
Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non v'è certezza»[1]

Je vous ai esquissé brièvement l'«impianto» de la grande fresque maniériste qui m'est parue pendant ce mois d'octobre, dans laquelle j'ai avalé trois colloques sur la situation de l'art. Le premier, par ordre chronologique, intitulé «L'art et la foi» organisé par Fideart à l'Université Laval à Québec, le deuxième «art et réalité» organisé à L'UQAM par le CAPQ (Conseil des Artistes peintres du Québec), le troisième toujours à l'UQAM était organisé par la revue «Parachute» et s'intitulait «Points de vue, points de fuite —colloque sur la situation des arts au Québec et au Canada».

Je vous laisse compléter, lecteurs au sens artistique indubitable, cette fresque à votre gré. Pour ma part je n'ai aucune intention de le faire en vous résumant mot à mot cette incroyable corvée artistique à laquelle je me suis soumis (chose que je ne conseillerais pas à mon pire ami ni à mon meilleur ennemi). Je vous donnerai simplement des impressions très subjectives, n'étant pas un spécialiste du milieu, mais un simple peintre, un des plus inconnu au Québec — sur ce que j'ai retenu après ce marathon de la parole.

Grâce à ces colloques, c'est comme si j'avais visité rapidement trois pièces de la maison où Dame semble vivre ses crises, soit son salon, sa cuisine et sa salle de toilette.

Dans le salon j'ai trouvé confortablement installés dans des fauteuils style «Memphis» les participants au colloque organisé par «Parachute». Ici, comme dans tous les salons, le niveau du discours était très élevé, à un point tel que souvent il dépassait celui de mes oreilles qui se situe seulement à peu près à 165 cm du sol. Probablement la même chose était arrivée à la critique du *Devoir* Angèle Dagenais qui avait intitulé le compte-rendu de la première journée: «Pour intellectuels avertis seulement». D'autre part, bravo à *Parachute* pour l'initiative d'avoir lancé un débat riche, serré et varié sur la situation des arts visuels. Dans les dix dernières années (date de fondation de *Parachute*) apparemment la situation a évolué énormément tant au Québec qu'au Canada, fait que tous les intervenants se sont pressés de reconnaître et de souligner. Les trois jours du colloque étaient articulés sur les trois ponts chauds qui semblent provoquer toutes ces crises de la Dame dont j'ai parlé plus haut — crises qui, soit dit en passant, me semblent provenir davantage de son entourage que de la Dame elle-même qui ne réclame que de l'oxygène, qu'on la laisse vivre, respirer et produire. Ces

points chauds étaient ainsi divisés: musées et galeries (première journée), critique-histoire de l'art — revues (deuxième journée), modes et vedetteriat opposées à: tendances et continuité de recherche (troisième journée).

En faisant abstraction des byzantinismes du discours, tous les intervenants se sont retrouvés d'accord pour constater l'insuffisance des musées à répondre aux besoins artistiques de la société post-industrielle, soit parce que ceux-là sont axés sur des principes de records d'affluence et de rentabilité commerciale seulement, soit parce qu'ils sont issus d'une idéologie conservatrice aussi bien politiquement que pratiquement, laquelle apparaît inadaptée aux transformations rapides et à la pluralité de la réalité contemporaine. Toutefois je n'ai pas saisi avec autant de clarté s'il faut brûler tous les musées dans un grand feu de joie, les conserver avec bonhomie comme de vieilles Mémés poudrées de leur passé ou les transformer en de jeunes «yuppies» mieux adaptés à la réalité actuelle. Un intervenant de la salle a fait remarquer que le nombre de mises en chantier de nouveaux musées est en expansion tant au Canada qu'aux États-Unis. Faudra-t-il conclure qu'indépendamment de ce débat académique le réel aurait déjà tranché la question à sa façon?

L'atmosphère un peu frisquette de la salle (il ne s'agit pas d'une métaphore) s'est réchauffée au cours du débat sur les galeries. Clairement il en est ressorti l'opposition dans les styles de gestion en la galerie parallèle et la galerie commerciale, bien que la première aspire glisser de temps à autre vers la deuxième. D'un commun accord, il a été toutefois souligné la grande séparation qui existe entre le milieu de l'art contemporain et le grand public qui fréquente peu et achète encore moins dans ce secteur. Ce qui provoque la situation — blâmée par la majorité mais fort utilisée — d'une intervention «d'aide» quasi constante de la part de l'État pour maintenir le milieu (producteurs et diffuseurs) en vie. On espère vitaliser le marché à travers une insertion des galeries canadiennes sur le marché international via les foires internationales d'art (et encore ceci demandera une aide gouvernementale) afin de créer une circulation exportation-importation, ainsi que par une éducation du grand public à l'art contemporain. Je me demanderais qui assumera cette dernière tâche si, comme j'ai pu constater par le frémissement accablant de mes tympans, la critique maintient certaines formes d'insaisissable hermétisme de langage dont elle a fait l'épreuve au cours des trois jours du colloque. L'aspect le plus étonnant est qu'à l'extérieur du pays on est apparemment prêt et intéressé à nous recevoir justement pour notre différence. Ceux qui ne le sont pas semblent être, ironie du cas, nous-mêmes (gouvernement inclus) qui ressentons encore les vagues de ce complexe d'insécurité culturelle qui caractérise l'histoire récente du Canada. Ce point a été soulevé par Melvia Charney qui a tenu un discours très clair sur la crise d'auto-confiance culturelle qui règne chez le canadien dès qu'il sort du pays. La porte est donc ouverte à tout un débat qui n'investit pas seulement le domaine des arts visuels mais au sens large, met en évidence la nécessité de construction d'une culture canadienne confiante en elle-même et exportable qui, tout en tenant compte de la multiplicité de ces sources, puisse dépasser l'état du folklore du multiculturalisme pour devenir une voix unique participant de manière créative aux grandes directions internationales. C'est pour cela, je crois, que vous êtes en train de lire cette revue. Malheureusement ce débat n'a pas été vraiment recueilli par les interventions successives de la salle. Donc à vous la parole si, pour paraphraser le slogan de l'armée, «la vie (du pays) vous intéresse!»

L'intervention qui a soulevé le record d'applaudissements et qui, à mon sens a été aussi la plus précise de la deuxième journée, sinon de tout le colloque, a été celle de Pierre Boogaerts. Il a indiqué directement le noyau du problème de l'art contemporain vécu pas seulement au Canada mais au niveau international aussi. Métaphoriquement, j'ai exprimé celui-ci par le cri «donnez-moi de l'oxygène!» au début de mon article. L'art est aujourd'hui noyé par l'information, la nouvelle idole à laquelle tout est sacrifié. Hors, s'il est vrai que l'information est indispensable à la création, néanmoins celle-ci écrase aujourd'hui la création en favorisant au contraire une surproduction de produits étiquettés «art». L'information ne laisse pas voir, elle montre. Elle cache le phénomène à mesure qu'elle donne une représentation du même phénomène. On a appris à croire à l'information comme à une vérité sanctionnée par l'usage, ainsi d'information en information «on perd le tactile et on devient tactique». Le monde et l'art sont devenus aujourd'hui des citations de citations, c'est-à-dire un amas de

PHOTO JEAN-FRANÇOIS LEBLANC

clichés. Je n'ai pas pu m'empêcher de penser à la phrase du «Petit prince» de Saint-Exupéry: «L'essentiel est invisible pour les yeux».

À mon sens ce qui transforme l'information en vraie chose (art) est justement ce qui ne peut pas être exprimé. Si on a absolument besoin de le nommer, je l'appellerais le souffle créateur que l'artiste donne à son œuvre et l'évocation de ce même souffle que le produit provoque chez le spectateur. Tout le reste touche au domaine de l'information (musées, galeries, critique et histoire de l'art, marché de l'art, subventions gouvernementales, enjeux de pouvoir et d'argent, crédits universitaires, etc.). Ce souffle est la condition sine qua non de l'art. Il fonctionne à deux voies: du producteur au produit, du spectateur au produit et il est fondé sur un lien de silence réciproque même s'il s'agit de la 9ième de Beethoven. Ce n'est pas ce qu'on dit, le lieu où on place ou la valeur marchande qui transforme automatiquement l'information en art, mais bien le double lien de silence qui s'établit entre artiste et public via le produit. Et c'est seulement à travers ce silence qu'on «communique» au lieu de «s'informer». Il est évident que l'information est essentielle autant à la création qu'à l'explication du produit, mais aujourd'hui, trop souvent, celle-ci a la prétention de se substituer au produit et de dicter les règles du jeu. Peut-être a-t-on oublié Kant et les sages limites qu'il avait proposées pour la raison humaine. Si on reconnaissait l'existence de ce lieu de silence, il me semble que beaucoup d'impasses actuelles seraient partiellement réglées et ainsi la Dame n'aurait plus besoin de crier à tous ceux qui l'entourent: «donnez-moi de l'oxygène!»

Malheureusement la discussion n'a pas enchaîné aux points essentiels soulevés par M. Boogaerts, au contraire l'arène de la deuxième journée se termina avec une querelle entre critiques que je vous épargne. Si vous lisez le petit récit de Borges intitulé «Les théologiens» vous en saurez autant et il est bien plus drôle.

La troisième journée j'étais vraiment fatigué de prendre des notes et j'avoue que je me suis mis à regarder plutôt la salle au lieu de suivre attentivement les débats, ce qui était pour autant instructif. J'ai ainsi remarqué que le public était assez nombreux et pour généraliser, il était composé de deux ordres: les spécialistes du milieu qui tenaient la vedette et les autres que je suppose être étudiants ou artistes. Ceux-ci intervenaient plus rarement et leur style d'intervention était aussi différent puisque dans un langage beaucoup plus simple ils soulevaient parfois des sujets de discussion fort intéressants qui auraient pu mettre en danger l'existence même du premier groupe. Vous savez comme moi que tout pouvoir — y compris celui du savoir — tend à sa conservation donc on discute et on se remet en cause dans les limites du «civilisé».

Une remise en cause partielle du rôle du critique a été toutefois exprimée dans l'intervention conclusive du colloque par René Payant —M. Payant a fait appel à l'esprit de justice qui devrait régir la critique, en soulignant que le rôle du critique serait celui d'être un pont entre le vécu de l'artiste et l'histoire et que tout critique sérieux devrait faire son travail sur la base de qualités comme la justice, la modestie et la compétence. Les artistes et le public n'attendent pas mieux! Pour citer encore P. Boogaerts, «toutes les revendications finissent par exprimer la même chose; le désir d'être part du système».

Le week-end des 26-27 octobre, je l'avais au contraire passé dans la cuisine de la Dame, au colloque «Art et réalité» organisé par le CAPQ. Bien que tenu aussi à l'UQUAM l'atmosphère était totalement différente, comme le niveau de langage et le public. Axé sur la practicité — c'est pour cela que je le situe dans la cuisine avec tout l'amour que j'ai pour ce lieu — on affrontait des thèmes comme: «Vers une démystification du marché de l'art — Vers une formation artistique adaptée à la réalité — Réflexions sur les différences régionales — De la consultation vers l'action.» Le public moins nombreux était principalement composé d'artistes des régions, minime était la participation montréalaise qui peut-être n'avait pas trouvé très «in» de se faire voir dans la cuisine. Les invités ainsi que les intervenants ont tenu un langage très simple et rattaché aux faits concrets.

On n'a presque pas touché aux grands thèmes généraux, sauf dans le résumé final de Raymond Montpetit qui a identifié clairement la double réalité de l'art aujourd'hui: produit de marketing versus une réalité de la pratique artistique qui ne peut se réduire aux lois de ce même marketing. J'ai trouvé ce colloque utile pour un certain nombre d'informations et de conseils pratiques que j'ai retenus si jamais je me décidais à tenter de passer de mon statut actuel d'un des peintres le plus inconnu au Québec à son opposé. Surtout, le colloque m'a permis de constater un des problèmes fondamentaux qui existe au sein du milieu artistique québécois/canadien soit la disparité régionale et l'éloignement entre les régions et les centres métropolitains.

Le défi qui m'apparaît stimulant dans la création d'une culture canadienne exportable est constitué donc non seulement par la fusion de la pluralité de ses sources, mais aussi par le dépassement de l'éloignement existant entre régions et centres métropolitains. Les régions ont par exemple cet aspect encore humanisé du vécu et de la pratique artistique qui manque souvent aux centres. Cela constitue un autre élément intéressant de la «différence» canadienne exportable à l'étranger.

Enfin que dire du troisième colloque (l'Art et la foi), soit ce qui se passe dans la salle de toilette d'une Dame? La décence impose le silence! Tout au plus on pourra remarquer que souvent, là, ayant enlevé son maquillage et ses habits on se retrouve face à la vérité de son corps nu et alors la foi y entre en jeu surtout si le corps est déjà un peu vieillot comme celui de la Dame en question. Mais les relations entre le domaine de l'art et celui du sacré appartiennent aujourd'hui à cette zone du «démodé» qu'on a rangé dans les placards du prétendu oubli. Pourtant, inutile de la cacher, c'est dans la salle de toilette qu'on commence une nouvelle journée! □

Notes

1. Ce texte de Laurent le Magnifique, qui résume classiquement l'esprit de la Renaissance, nous dit que l'âge de la jeunesse s'envole à toute allure, et incite celui qui le veut à jouir de la vie parce que «de demain il n'est point de certitude».

Réflexions sur un racisme bien tempéré

Guylaine Ménard

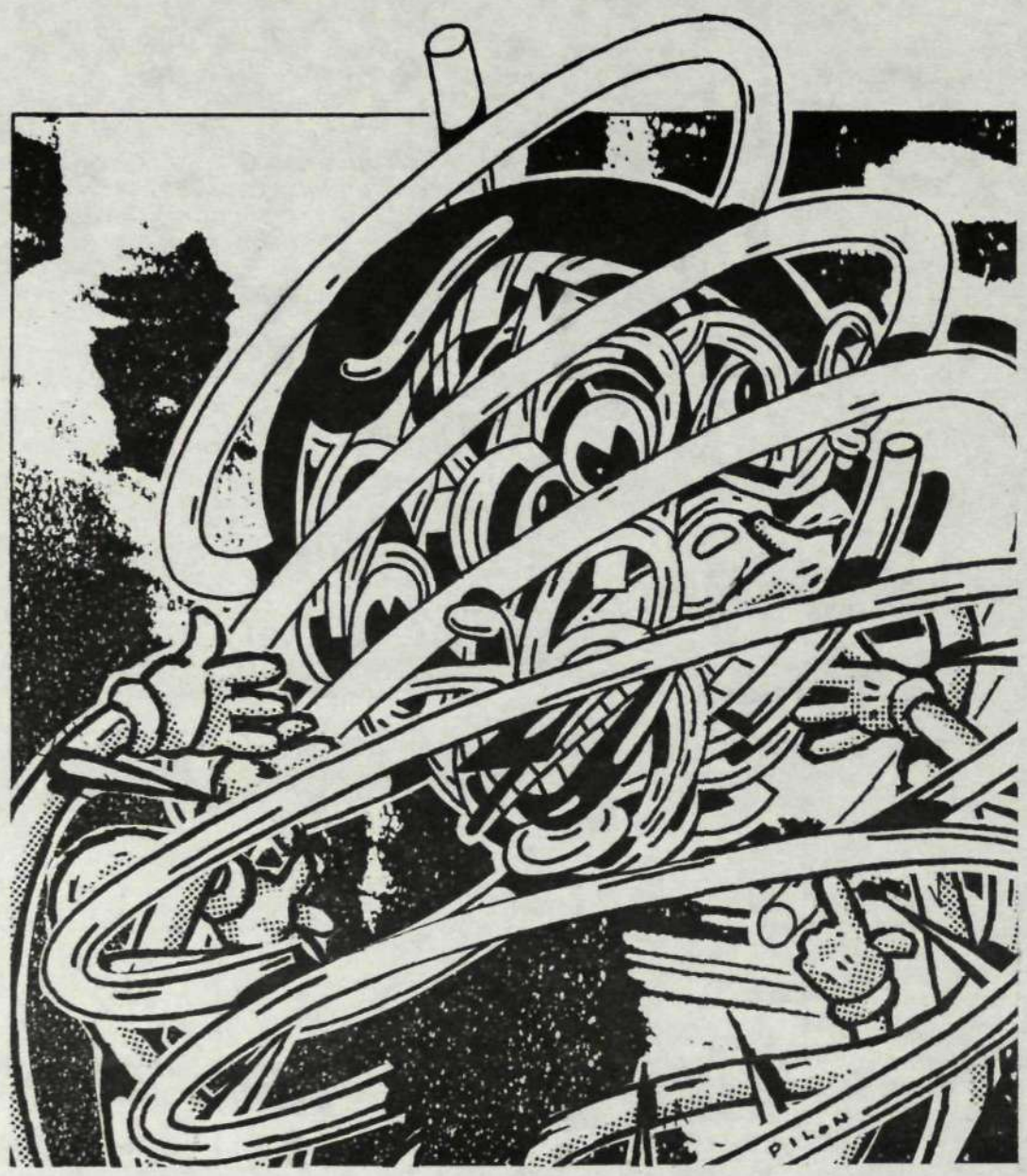


ILLUSTRATION: ALAIN PILON

TOUT discours portant sur le racisme est écartelé entre deux tendances: l'angélisme qui aplanit la différence et l'eugénisme qui l'exalte pour s'en nourrir. Entre ces extrêmes naissent les tentatives d'ériger une éthique conciliatrice des projets de société (ce qu'on réduit aux pseudo-impératifs économiques) et des normes incontournables du civisme. La résurgence de l'esprit d'une certaine droite devrait provoquer un examen de conscience qui dévoilerait ses attitudes secrètes et permettrait l'anticipation des conséquences qu'elle engendre. Si on souscrit à la loi du pendule, l'esprit du temps est en réaction face à la tolérance béate entraînée par l'idéologie de la libération qui s'est imposée. À l'ère de la contemplation succède l'ère du calcul. Comment s'est opérée la conversion?

La tournure d'esprit qui a permis la redécouverte et l'appréciation des traditions et du folklore embrassait dans un même respect l'unicité des cultures étrangères. La vague de curiosité portait sur un pays de prédilection passant des Indes à la Colombie, au Maroc et plus tragiquement, au Sahel. La vue des horreurs de la guerre télévisée préparait l'accueil des «boat people» qui étaient attendus jusque dans les paroisses éloignées des grands centres. L'abolition des barrières culturelles et raciales semblait aisée et évidente peut-être à cause de la vision du monde rendue plus généreuse du côté bourgeois de la lorgnette. L'enthousiasme se nourrissait d'un trop-plein de confort qui était reconnu avec un soupçon de culpabilité, les souvenirs de touristes aventuriers étaient avivés à la vue d'un profil exotique et fondaient les assises somme toute superficielles des comportements. Une réflexion sur les perturbations entraînées par ces bouleversements du tissu social semblait superflue devant une pratique naturellement humanisante: ce à quoi nous faisons appel dans les courants idéologiques et qui se caractérise par une malléabilité inquiétante. On se sensibilise aux méfaits de la pollution pour s'appitoyer le lendemain sur la fermeture d'une usine polluante au gré des mises en scène de nos média.

La mise à l'épreuve de la tolérance était inévitable puisque les tensions inhérentes à toute cohabitation surgissaient dans maints conflits de travail, dans les quartiers pauvres et cosmopolites où le Québécois voyait sa sécurité précaire une fois de plus menacée. La toute fraîche légitimité de son nationalisme était étouffée par le petit Tiers-monde tentaculaire qui lui volait ses emplois, ses logements et perturbait la paix, la propreté et l'homogénéité de son monde. On peut être facilement témoin de ces propos dans les réunions de nos entreprises où les dignes représentants de la petite bourgeoisie se complaisent en remarques racistes bien arrosées de rires gras. On s'assure ainsi de détenir le pouvoir et de s'amuser «entre nous». De manière peu glorieuse, l'éventail des emplois offerts permettait de tirer un net avantage de cette vaste main-d'œuvre prête à s'intégrer au marché du travail, dans des conditions peu enviables.

Ainsi l'immigration d'adultes représente toujours une économie qu'empochent le ministère de l'Éducation et les divers centres de formation professionnelle ou ouvrière sans que la course aux emplois prestigieux ne se resserre. Les professionnels étrangers sont souvent relégués à des postes subalternes faute d'une reconnaissance du diplôme du pays d'origine. Sinon, l'impression de prendre injustement l'emploi d'un Québécois est renforcée par ces bouffées de nationalisme auto-sanctifiant orchestrées par une certaine propagande gouvernementale. Certains professeurs néo-canadiens du département de philosophie d'une université du Québec ont subi la vague d'épuration «québécisante» il y a quelques années.

Le lent passage de l'accueil romantique aux aboiements du citoyen lésé s'effectue sur la toile de fond d'une détérioration des conditions économiques et d'un marché du travail soumis à une rationalisation implacable. La lassitude ressentie devant la complexité des problèmes préparait l'indifférence apparente que suscite le racisme aujourd'hui. Il provoque tout de même quelques tressautements lorsqu'une démonologie le désigne ailleurs, là où les coups et le sang sont bien visibles. Adorno avait bien perçu comment l'exacerbation d'un malaise social (la crise, le chômage) peut inquiéter les minorités plus faibles et parfois plus joyeuses.

«D'un point de vue sociologique, je me permettrai d'ajouter que notre société, tout en les intégrant de plus en plus, engendre des tendances à la désintégration. Juste sous la surface d'une vie civilisée et organisée, ces tendances sont extrêmement développées. La pression d'une universalité dominante sur tout ce qui est particulier, sur l'individu et sur les différentes institutions, a tendance à anéantir le particulier et l'individuel en même temps que sa capacité de résistance.»[1]

L'exemple criant du traitement fait aux chauffeurs de taxi haïtiens démontre la vulnérabilité de notre armature morale devant le rouleau compresseur économique: les opinions des racistes éclairés préparent possiblement un renversement des valeurs et cela au profit d'une plus grande intégration des individus dans une société menacée dans son confort. L'effet est trompeur: la négritude égayante exploitée par la publicité, par exemple, n'est acceptable que blanchie, détournée de ses particularités inassimilables aux plans de secours économiques. Imagine-t-on un Jimi Hendrix «suant» annonçant le produit préféré d'un Michael Jackson «pailleté» et bien poudré?

On accepte cette illusion de tolérance dans une optique de progrès moral qui n'est que l'affaiblissement de la tension inquiète devant la différence. L'appel grandissant à l'identité dépend de l'oubli de l'altérité et de l'engloutissement des idiosyncrasies salvatrices. La «ringardise» qui frappe les questions écologiques et le tiers-mondisme atteindra peut-être l'opinion anti-raciste dans ses fondements mondains et permettra d'imaginer, comme pronostics, des scénarios inquiétants. L'amollissement de l'autonomie du sujet plongé dans l'insouciance de la collectivité ne se mesure qu'au moment crucial de l'action. Aucune sonde morale ne peut déterminer le degré de détérioration du pouvoir individuel: l'uniformisation des goûts et des idées n'est qu'un signe de l'efficacité des machines de propagande. Lorsqu'on ajoute au mépris des intellectuels (ils doivent s'excuser de penser et d'employer des grands mots mais l'on doit applaudir les inepties profondes des dirigeants clownesques qui rejoignent si bien nos «masses») des comportements qui sont des effets de modes, l'érosion des valeurs de la convivialité est envisageable.

Puisqu'on tolère un certain culte du corps qui veut éponger les dégâts du temps et du confort, peut-être qu'à titre préventif, un pétrissage des chairs morales pourra éliminer la couche d'illusions inhibitrices de la responsabilité sociale. La confiance en l'État, l'infantilisation des masses et progressivement des élites et la crédulité devant les solutions miracles ou le choix de boucs émissaires sont autant de conditions favorables au surgissement de calamités que la naïveté historique permet d'ignorer. Contrairement aux préceptes des discours psychologisants optimistes, consolateurs de Moi défaillants, une certaine dose critique me semble salutaire. Il reste à croire qu'une thérapie «morale» permettra d'extirper le fond de racisme qui germe en chacun de nous. □

Notes

1. Adorno, Theodor, *Modèles critiques*, Payot, Paris 1984, p. 207.

UNE FLÈCHE DANS LE VIDE

J'aimerais élargir le concept d'immigrant pour pouvoir dire que nous sommes tous des immigrants, du moins ceux qui sont semblables à nous, immigrants au sens où nous venons on ne sait d'où, et ne savons pas qui nous sommes. On peut bien sûr nous étiqueter, nous caractériser de l'extérieur, mais cela reste trop superficiel. Essentiellement, nous ne savons pas qui nous sommes, peut-être parce que nous ne sommes rien. Mais il n'y a rien de négatif en ce rien. Être rien comme être non-conditionné, être rien comme une fenêtre qui donne d'emblée sur le dehors.

OU encore, est «immigrant» non pas un être, un individu, mais des moments, comme des trous, des failles, des vides. «Immigrant» est l'herbe. Miller dit admirablement: «L'herbe n'existe qu'entre les grands espaces non cultivés. Elle comble les vides. Elle pousse entre, et parmi les autres choses»[1]. L'identité, toujours extérieure, toujours superficielle, est l'asphalte. Mais l'herbe pousse dans les interstices de l'asphalte. L'herbe est l'imprévue. Tout est organisé, ordonné, par l'État, par la Raison, par l'Armée, et voilà que l'«immigrant» est ce qui pousse entre et parmi toutes ces instances. «Immigrant» est la guérilla.

Immigrant est en nous ce qui n'a pas de nom, ce qui est involontaire, inconscient, ce qui nous surprend, ce qui constitue la joie gratuite et inexplicable de la vie. Immigrant est ce qui arrive sans cause ni raison, comme les nomades. «On ne peut faire de comptes avec de tels êtres, ils arrivent comme le destin, sans cause, sans raison, sans égards, sans prétexte, ils sont là comme la foudre, trop terribles, trop soudains, trop convaincants, trop «différents» pour qu'on puisse même les haïr»[2]. Immigrant est la percée, l'intrusion du dehors, les moments où on n'a plus de nom, où on se trouve «entre» les choses, où on n'a pas d'être, mais seulement un devenir, où on n'a pas d'origine ni fin, mais seulement un milieu. Immigrant est le train en marche, est la promenade dans la ville, quand rien ne se fixe, que tout bouge, à commencer par soi-même.

L'œil a une identité, fait partie d'un visage, qui possède un nom. Mais le regard, quant à lui, est inassignable, incorporel, imperceptible. Le corps a une nationalité, mais la sensibilité est migrante.

Les déclarations d'amour sont codées, mais le contact est sans nom. Aucun mot, même le plus beau, même le mot amour, ne peut le définir. Le contact est secret, silencieux. Immigrant est le contact, le corps à corps, alors que les corps eux-mêmes ont une identité, un nom, une personnalité, une histoire.

La mémoire est historique, mais l'oubli n'est rien. Comme l'herbe, il pousse entre, et parmi les souvenirs. Immigrant est ce qui n'appartient à rien. C'est pourquoi c'est un pléonasme de parler d'«immigrant de nulle part».

Immigrant est ce qu'il y a d'irréductiblement célibataire en quelqu'un, ce qui appartient à la solitude profonde et inviolable de quelqu'un. Immigrant est la sobriété au fond de l'ivresse, et la folie au sein de la sagesse. Immigrant est la mort au milieu de la vie, et la poussée de vie au sein de la monotonie. Immigrant est ce qui nous dépasse, à jamais incompréhensible.

Immigrant est «une action intempestive contre ce temps, donc aussi sur ce temps et, je l'espère au profit d'un temps à venir»[3].

Chercher l'absolu, c'est chercher une identité claire. Mais le relatif est le mouvement à l'état pur, ce qui comble les vides, ce qui pousse au milieu de l'absolu. Immigrant est inactuel, ni passé, ni présent, ni futur, un élément intemporel au sein de la temporalité. C'est l'inchoatif, le cursif, l'indéfini, l'inclusif. Il obéit à la logique de la différence plutôt que de la contradiction. Immigrant est plusieurs choses à la fois, choses apparemment contradictoires, mais qui ne le sont pas quand elles sont liées par «et» ou par «soit». Immigrant est l'ange *et* la bête, le corps *et* l'esprit. Immigrant est ce qui colore le monde à sa propre couleur, panthère rose plutôt que caméléon.

Logique des flux plutôt que logique des êtres. Immigrant est le lien transversal, latéral, de côté plutôt que face à face. La sexualité de la guêpe et de l'orchidée. La coexistence d'états différents et apparemment contradictoires comme parties constitutives d'un devenir. Noces contre nature, évolution a-parallèle de deux éléments qui n'ont rien de commun l'un avec l'autre. Sympathie, être avec, plutôt que s'identifier à, ou se prendre pour.

Immigrant est le parcours entre un point de départ et un point d'arrivée. Immigrant est la ligne plutôt que le point. Immigrant est ce qui traverse la mer, ce qui vole en avion, ce qui se dirige vers une planète inconnue, ce qui va à la rencontre de, ce qui se dirige vers. On migre, on bouge, et quand on arrive, on continue à bouger d'une autre façon. Immigrant est la question plutôt que la réponse, et est la réponse qui contient une autre question. C'est l'angoisse et la joie coexistantes, Dieu et l'athéisme conjugués.

Ou encore, immigrant est l'inaccompli, l'inachevé, l'entre-deux, ce qui se trouve «avant». «Pour moi, la veille du départ qui peut se prolonger à l'infini, c'est le vrai départ. Vivre le départ dans sa possibilité, voilà ce qui me fascine»[4]. Immigrant est ce qui ne part pas vraiment, mais ce qui *peut* partir. Et le départ est retardé à l'infini, comme l'éjaculation dans le désir Tao ou courtois, pour rester justement à l'intérieur de cette possibilité de partir, possibilité à l'état pur, et qui se suffit à elle-même, qui ne manque de rien, d'aucun accomplissement, comme le désir courtois ou Tao, qui ne manque de rien, qui se suffit totalement à lui-même, qui est totalement positif, qui se remplit de ses propres contemplations et de sa propre plénitude. En fait, il *ne faut pas* partir. Partir implique le retour. Il faut rester immobile, dans cet entre-deux entre partir et rester.

En d'autres mots, il ne faut pas que l'immense force qui se trouve dans la «possibilité» de partir ne serve à rien d'autre qu'à «partir» en fait. C'est pourquoi mieux vaut ne pas partir et utiliser cette force autrement, en partant, mais tout en restant sur place, en créant des lignes de fuite, des brèches là où on se trouve; en fuyant et faisant fuir. De toute façon, comme l'indique très bien Lamberto Tassinari, partir effectivement «implique de quitter l'immobilité et d'amorcer déjà le retour»[5]. Lorsqu'on part, il faut partir à nouveau. Alors que, lorsqu'on ne part pas, on reste dans cette *possibilité* de partir, et dans la force qui s'y trouve, qui peut être utilisée à autre chose qu'à partir.

Immigrant est celui qui ne possède pas sa langue, qui est comme un étranger dans sa propre langue, et qui donc peut utiliser cette langue à un usage intensif ou minoritaire, pour employer l'expression de Deleuze et Guattari. Être bègue du langage lui-même... C'est ce que dit admirablement le fameux écrivain Jacques Orlandini: «Je dirais qu'un sens profond d'incertitude envers sa propre langue maternelle est presque une condition essentielle à une écriture créative originale»[6]. Il faut ne pas maîtriser sa langue, condition pour une écriture minoritaire, qui ne soit pas la langue du pouvoir, langue officielle, et plus ou moins langue de bois, mais une langue dans la langue, comme une «petite musique» venue d'ailleurs, venue on ne sait d'où, au sein de la langue de tous les jours, qui peut aussi, autrement utilisée, autrement écrite, être langue officielle, langue de pouvoir. Ne pas posséder, maîtriser sa langue, faire des «fautes» dans sa langue, triturer la syntaxe au besoin, mais toujours le plus sobrement possible, avec les moyens les plus sobres, les plus rigoureux. Que la langue soit une pure matière intense, une ligne de fuite, une flèche dans le vide. Que la langue crie, pleure et chante, plutôt qu'elle ne dise, qu'elle ne parle. Qu'elle atteigne directement les cordes sensibles du lecteur. Qu'elle soit un geste, un acte, plutôt qu'un sens, une signification, un concept. Que le concept d'«immigrant» soit un acte, un geste, un poème, un chant, un cri, une provocation..., plutôt qu'un concept.

Une langue minoritaire, c'est-à-dire une langue infiniment sobre, quelque chose comme un murmure, qui s'obtient à force d'élimination et non d'accumulation. Comme le chant de Joséphine la souris dans la nouvelle de Kafka. Mais en fait il ne s'agit même pas d'un chant, plutôt d'un simple sifflement. «Dans ce cas, l'art de Joséphine n'existe pas; mais il n'en reste que plus difficile d'expliquer l'énigme de son grand effet»[7]. Ce n'est pas de l'art, c'est trop simple, trop sobre, trop dépouillé pour être de l'art. Pas de symboles, pas d'images. Seulement un parcours inassignable. «C'est un sifflement, bien sûr. Comment n'en serait-ce pas un? Le sifflement est la langue de notre peuple; seulement nombre d'entre nous sifflent toute leur vie sans le savoir, tandis qu'ici le sifflement apparaît libéré des chaînes de l'existence quotidienne et nous libère, nous aussi, pour un instant»[8]. Tel est pourtant l'art suprême, l'art immigrant par excellence, «ce néant de voix», «ce record du rien», capable de «s'ouvrir un chemin jusqu'à nous»[9].

Immigrant est l'amitié qui nous lie à certains individus. Une amitié qui fait qu'on voyage là même où on se trouve, qui fait en sorte qu'on n'a pas besoin de partir dans l'espace extérieur géographique, parce qu'on est déjà «parti», qu'on est déjà ailleurs, irrémédiablement et irréductiblement ailleurs, dans un va-et-vient entre les choses, comme une ligne qui se faufile entre les choses, entre des pays, entre des amours, entre des langues. Immigrant est VICE VERSA, en ce sens.

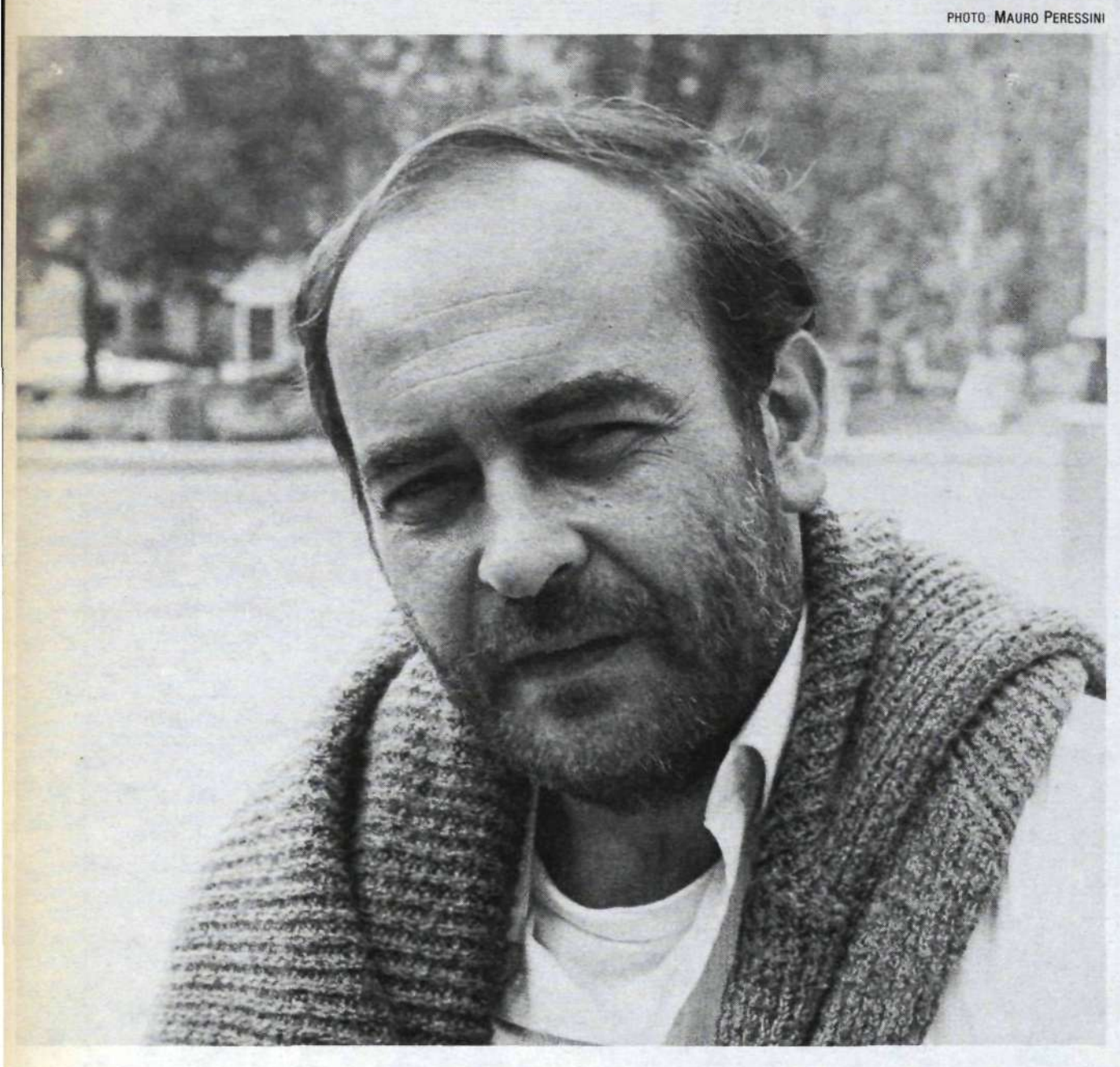
Immigrant est ce qui se trouve au milieu, ce qui pousse par le milieu, sans origine et sans but, sans commencement et sans fin. C'est pourquoi, ultimement, le concept d'immigrant est insaisissable, ce qu'a bien montré Stefano Filippi dans son texte, *Émigrant de rien*, paru dansle numéro d'octobre/novembre de VICE VERSA. «Toutes les choses qui me viennent à l'esprit se présentent à moi non par leur racine, mais par un point quelconque situé vers leur milieu. Essayez donc de les retenir, essayez donc de retenir un brin d'herbe qui ne commence à croître qu'au milieu de la tige, et de vous tenir à lui»[10]. C'est dire qu'il faut saisir l'immigrant comme un processus, un mouvement, un devenir, une ligne, et non comme un point, un être. Le milieu est toute la réalité, le devenir est tout l'être. Les termes «fixes» entre lesquels se trouve le milieu ne sont qu'illusion d'optique. Eux aussi se trouvent au milieu, eux aussi sont des processus et des devenirs. C'est pourquoi on est toujours émigrant de rien, et immigrant vers nulle part. Le processus d'immigration est toujours déjà commencé, et cela dès la conception si on peut dire, et ne se termine jamais, pas même à la mort, où le processus de transformation continue autrement. C'est toute la terre qui «migre», dérive, dans le cosmos, et pas seulement les continents sur la terre. Et c'est le cosmos lui-même qui migre, expansion-contraction, dissolution-transformation, création-destruction. Aucun cadre fixe nulle part. Aucun être stable nulle part, ni l'Égo, ni la Nation, ni la Langue, ni la Civilisation, ni la Terre, ni le Cosmos. □ Pierre Bertrand

Notes

1. Miller, *Hamlet*, Buchet/Chastel, p. 49.
2. Nietzsche, *La généalogie de la morale*, dans *Oeuvres philosophiques complètes*, Gallimard, p. 277.
3. Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Aubier-Montaigne, p. 201.
4. Lamberto Tassinari, dans Fulvio Caccia, *Sous le signe du Phénix*, Guernica, p. 296.
5. *Ibid.*
6. Jacques Orlandini, dans Lamberto Tassinari, *À travers le hublot*, VICE VERSA, Octobre/Novembre 1985, p. 21.
7. Kafka, *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*, dans *La colonie pénitentiaire et autres récits*, Folio, p. 89.
8. *Ibid.*, p. 103
9. *Ibid.*, p. 98.
10. Kafka, *Journal*, Grasset, p. 4.

Rencontre avec Giuseppe Bertolucci: pour en finir avec le terrorisme

PHOTO: MAURO PERESSINI



Anna Gural-Migdal

L'homme, grand, solide, a dans le geste et dans la voix une suavité nonchalante toute parmesane. Son regard bleu voilé du nord, rappelle l'autre: son frère. De père en fils, les Bertolucci sont des poètes, chantres du verbe et de l'image. Giuseppe, le cadet, cultive son art avec discrétion, mais dès que son talent épouse celui de Bernardo, les noces sont explosives et restent à jamais gravées dans nos mémoires: «La Strategia del ragno», «Ultimo Tango a Parigi», «1900», «La Luna»... De passage à Montréal pour y présenter son dernier film, «Segreti, segreti», Giuseppe Bertolucci a conversé en toute quiétude avec moi, et c'est entre deux verres d'eau minérale, qu'il a réglé son compte au terrorisme. À vous de l'écouter.

V.V.: Avant d'être un cinéaste, tu es d'abord un poète. Dans quelles circonstances es-tu passé de la littérature au cinéma?

G.B.: Il est vrai qu'au départ, j'ai une formation littéraire. Dans notre famille, c'est un peu une espèce de destinée que d'écrire des poèmes, puisque mon père et mon frère aîné sont aussi des poètes. L'éducation que j'ai reçue a toujours mis de l'avant le fait de s'exprimer, de trouver une identité totale au moyen de la création. Une telle manière de concevoir l'expression artistique ne permet ni de répéter ni de copier. C'est pour ça que, même si nous étions tous une famille de créateurs, il n'y a jamais eu de concurrence entre nous. Pour moi, ça n'a vraiment pas été un handicap d'avoir un frère aîné, un metteur en scène mondialement connu. En 1969, c'est d'une manière toute naturelle que Bernardo m'a proposé d'être son assistant pour «La Strategia del ragno» et qu'il m'a fait ainsi, malgré mes réticences, découvrir le plaisir de faire du cinéma. J'ai donc été initié à cet art par une personne que j'aime et que j'admire. Après, c'est devenu pour moi, une chose normale de travailler avec mon frère. Ensemble, nous avons beaucoup discuté l'idée du «Dernier Tango à Paris», mais, comme j'avais un autre travail à faire, je n'ai pas collaboré à l'écriture du scénario. Ensuite, il y a eu l'expérience colossale de l'écriture de «1900» qui nous a coûté deux ans et demi d'efforts. Durant le tournage de ce film, j'ai moi-même préparé un petit documentaire sur le plateau. Finalement, notre collaboration au niveau de l'écriture a pris fin avec «La Luna», ce qui m'a donné l'occasion de travailler en solo dès 1977.

V.V.: L'expérience que tu as acquise au théâtre, a je crois, elle aussi largement contribué à la naissance de ton premier film.

G.B.: Oui, ma première expérience au théâtre, j'ai eu la chance de la faire avec Roberto Benigni, un acteur comique extraordinaire. Il s'agissait de l'écriture d'un monologue, «Cioni Mario di Gaspare fu Giulia». L'apparition d'une telle pièce a été un véritable choc pour le théâtre expérimental italien. Alors qu'à ce moment-là, c'étaient l'image et le geste qui prédominaient, nous on est arrivé comme un cheveu sur la soupe avec un théâtre de la parole, d'un comique terriblement féroce. Cela nous a permis de nous faire connaître et lorsqu'un producteur m'a proposé de tourner un film à partir de ce monologue-là, je n'ai pas hésité. C'est ainsi qu'est né «Berlinguer, ti voglio bene».

V.V.: Cet humour verbal féroce que toi et Benigni avez inventé, s'apparente-t-il à celui de Moretti par exemple?

G.B.: Moretti que j'aime beaucoup aussi, est un intellectuel de naissance doublé d'un auteur. Son humour est celui de l'intelligentsia romaine. Benigni, c'est un homme du peuple, un esprit très fort, très aimé de la gauche italienne, car il y a dans le personnage qu'il exprime le prolétaire et le sous-prolétaire d'une région très communiste comme la Toscane. Tout ce qu'il dit a des références précises parce que cela vient du plus profond de ses racines. Il m'a donné une infinité de détails sur la vie des petits villages de Toscane. En faisant avec lui un travail de psychothérapeute, de psychanalyste, j'ai pu organiser tout le matériau qu'il me livrait pour en écrire le monologue à partir duquel on a tourné «Berlinguer, ti voglio bene». Ce film a été moins bien reçu, moins bien compris que «Ecce Bombo» de Nanni Moretti sorti un an plus tard, à un moment plus opportun, c'est-à-dire à l'époque où ce que l'on appelle le nouveau comique commençait à devenir une mode. Il faut dire que le langage de notre film était très violent, d'une très grande crudité. Les personnages y parlaient à travers des métaphores génitales comme cela se fait dans la culture paysanne de cette région-là. «Berlinguer, ti voglio bene» a tout de même été montré quarante trois fois à la télévision, ce qui a permis à Roberto de connaître une très grande notoriété.

V.V.: Au cours des années 70, la psychanalyse était très en vogue. Le tournage d'un film a-t-il déjà été pour toi une sorte de thérapie?

G.B.: Quand j'ai tourné «Oggetti Smarriti» en 1979, j'étais encore très imprégné de psychanalyse puisque je venais de suivre un traitement de six ans. À cette époque-là, c'était donc le discours psychanalytique qui m'intéressait, ainsi que le discours métaphorique du changement. À la fin des années 70, on pensait que rien ne bougeait alors qu'un profond changement s'opérait dans les consciences et dans les comportements. Raconter l'histoire d'une femme, Marta, qui erre dans une gare, en quête de son identité, m'a permis de subir une espèce de psychanalyse sauvage en cette période critique de ma vie. C'est à une prise d'inconscience que je voulais accéder en passant des jours et des nuits dans cette gare de Milan.

V.V.: Tu aimes raconter des histoires de femmes. Toutefois, on a l'impression que tu poses l'énigme féminine sans en donner la réponse. Cela me semble encore plus évident dans ton dernier film «Segreti, segreti».

G.B.: Pour moi, les femmes représentent le sujet social le plus intéressant en ce moment. Ce n'est pas un parti pris idéologique mais une simple observation de la société. Ce que je cherche à montrer dans mes films, c'est mon vécu de cette figure féminine que je perçois comme un fantôme. La femme de «Oggetti smarriti», en dépit de son voyage au bout de la nuit dans la gare, ne sait toujours pas qui elle est. Dans «Segreti, segreti», la recherche n'est pas psychanalytique mais plutôt psychologique. Il y a une typologie des caractères féminins, qui constitue un ensemble: le portrait caché d'une figure féminine ou plutôt le portrait de celui qui la regarde. Avec «Oggetti smarriti», je m'identifiais à un seul personnage, Marta, tandis qu'avec «Segreti, segreti», je m'identifie non seulement à tous ces morceaux éclatés de personnages mais aussi au film en entier.

V.V.: Et puis, il y a toute cette galerie d'actrices qui représentent plusieurs générations de grand cinéma italien. Pourquoi un tel hommage?

G.B.: Au début, je voulais faire ce film avec des inconnues. Ensuite, j'ai eu la tentation de composer un «cast» international. Finalement, mon producteur m'a suggéré d'intégrer à mon film un discours sur le cinéma. Il s'agissait de montrer que l'on pouvait encore faire en Italie un film de qualité avec d'excellentes actrices. Et puis, toutes ces comédiennes illustrent non seulement plusieurs générations de cinéma italien mais aussi

différents genres. Ne pouvant pas utiliser la Magnani, je lui ai rendu hommage en présentant une séquence d'un de ses anciens films. Pour moi, ça a été un réel plaisir de travailler avec toutes ces femmes, dont la plus vieille, Alida Valli, a débuté au cinéma en 1936, et la plus jeune, Giulia Boschi, en 1984. J'ai travaillé avec elles d'une façon très ouverte, je restais en attente. Je les ai beaucoup écoutées, un peu comme lorsque j'étais petit et où c'étaient toujours des femmes qui me contaient des histoires. De même lorsque j'ai écrit le scénario de mon film avec Vincenzo Cerami, j'ai rencontré des grand-mères, des mères, des sœurs, des nounous qui m'ont fait revivre tous les à-côtés du terrorisme.

V.V.: Il me semble que le terrorisme, plus qu'un sujet à développer dans ton film, est d'abord le prétexte à une mise en scène hautement théâtralisée, basée sur des changements de lieux et des rencontres fortuites.

G.B.: Tu as bien compris le film, car il est vrai qu'il ne va jamais du côté naturaliste ou réaliste. C'est une œuvre très stylisée. Par exemple, la séquence de l'attentat qui a lieu sur une très belle place de Venise dominée par un balcon; relève effectivement du théâtre. Ce que je cherche à faire, ce n'est pas du théâtre filmé mais du cinéma théâtralisant. Pour revenir au terrorisme, j'en ai parlé, justement pour parler du reste, de ce qui n'est pas le terrorisme. Ça c'était vraiment un parti pris politique. Il faut dire que l'idée du film est née en 1980-81, années encore brûlantes du terrorisme. Et alors, il y avait quelque chose que je ne supportais pas à cette époque-là, c'était tout ce chantage autour d'un tel sujet. Durant cette période, il était impossible d'entendre parler de la réalité italienne, soit sociale, soit politique, soit individuelle, parce qu'on était forcé par les mass-média à suivre chaque soir comme des enfants le téléfeuilleton du terrorisme! Et pourtant, en marge de tout ce tapage, il y avait une réalité plus discrète mais tellement plus importante: réalité, par exemple, d'un tremblement de terre dans le sud ou réalité d'une mère qui se suicide en apprenant que sa fille est terroriste.

V.V.: Pourquoi avoir voulu confronter ces femmes avec le terrorisme?

G.B.: Parce que dans la réalité italienne, les femmes ont été très importantes dans les mouvements terroristes, soit dans le feu de l'action pendant les années chaudes, soit dans le processus d'après-terrorisme que l'on vit encore. Elles ont été les premières à faire l'autocritique de cette période. À un autre niveau, le terrorisme sert de toile de fond d'un discours sur les rapports mère-fille. Pour moi, les mères sont la société et les filles sont les terroristes de cette société, d'où leurs relations difficiles, leur impossibilité de communiquer. Ce film sur les femmes, c'est surtout un film sur des couples mère-fille.

V.V.: Je me demande si «Segreti, segreti» ne contient pas le dernier discours qu'il soit possible de faire sur le terrorisme?

G.B.: Dans le film, il y a effectivement une séquence où Lina Sastri brûle des magazines, un, en particulier, où il y a un reportage photographique sur les noces de Diane et de Charles d'Angleterre. Le titre de ce reportage, «C'était la dernière fable», m'a frappé parce qu'il aurait pu être le titre de mon film pour deux raisons: d'abord parce qu'on ne peut plus raconter de fables après le terrorisme, ensuite parce que la structure de mon film ne peut être que la dernière structure de la dernière fable. À cette notion de fable se rattache évidemment celle de jeu, du terrorisme perçu comme jeu dans son ultime perspective. La preuve, c'est que la jeune terroriste met son revolver et ses poupées dans le même sac.

V.V.: En somme, parler du terrorisme, c'est s'engouffrer dans un cul-de-sac?

G.B.: Oui, c'est exact et la fin ambigüe de mon film le montre bien. La liberté se trouve-t-elle du côté de la caméra ou du côté de la terroriste et de la juge qui se parlent? C'est un peu tout le discours sur le terrorisme que j'ai résumé lorsque j'ai fait un plan d'un couloir de ministère éclairé, duquel on peut apercevoir des millions de dossiers. On a imprimé des tonnes de papier sur ce sujet, pour tout dire et ne rien dire à la fois. Il est très relatif de prétendre que le terrorisme est né pour telle ou telle raison. De toutes façons, mon film ne s'intéresse pas aux origines du terrorisme, pas plus qu'il ne donne de réponse ou de conclusion à la question historique de l'action terroriste. Il m'a justement été impossible d'en faire financer le tournage par la télévision, du fait qu'il ne condamnait ni ne jugeait personne.

V.V.: Est-ce que la structure narrative en puzzle de ton film, avec ses flash-back qui n'en sont pas, est ainsi faite pour servir l'ambiguité du sens?

G.B.: Tout le film est un film d'ambiguité, même au niveau de la structure. J'ai commencé le tournage de «Segreti, segreti» en 1984, c'est-à-dire à une époque où le terrorisme était presque mort.

Lea Massari et Stefania Sandrelli dans « Segreti segreti.»

«Le développement sauvage des chaînes privées a presque tué la télévision et le cinéma. C'est vrai que cela a obligé la télévision à rentrer dans une course perpétuelle où la concurrence est de plus en plus grande, à suivre des modèles sans aucune valeur culturelle, sans aucun parti pris idéologique.»

Alors cette structure m'a été très utile du fait qu'elle m'a permis de faire un film sur le passé prochain. Cette modalité de la mémoire, permettant de prendre les faits, non pas dans leur ordre chronologique mais par fragments, c'est une manière de se rappeler d'un passé qui n'en est pas encore un. Je dois dire que j'ai eu une certaine pudeur à souligner cette structure, en sorte que le spectateur peut la comprendre s'il le désire, ou se laisser bercer par elle sans se poser trop de questions.

V.V.: Le choix du topos où se situe chaque action est lui aussi significatif. Ce n'est sûrement pas un hasard si l'attentat se déroule à Venise.

G.B.: Venise, c'est la carte postale, c'est un lieu que tout le monde est en mesure de reconnaître. Alors, je voulais établir un contraste en faisant se dérouler un fait brûlant dans une scénographie banalisée, du fait qu'elle est mondialement connue. Autre scénographie très familière aux Italiens, c'est celle d'Irpinia dans le sud de l'Italie, là où a eu lieu le fameux tremblement de terre en 1980. En Italie, il y avait des émissions de quinze heures retransmises en direct de ces lieux! Quant à la villa luxueuse où demeure Laura, elle est là pour connoter les antécédents bourgeois de la jeune terroriste.

V.V.: À l'heure actuelle, beaucoup de films italiens comme le tien, sont tournés avec de petits budgets. Alors, face aux superproductions américaines par exemple, je doute qu'ils puissent être rentables. Il est loin le temps du «Dernier Tango à Paris»...

G.B.: Mon film a disposé d'un budget de 350,000$, ce qui est très petit pour l'Italie et ridicule pour l'Amérique. Heureusement que la structure du film a permis aux actrices, à l'exception de Lina Sastri, dont le rôle était plus imposant, d'offrir leur participation amicale en échange d'un cachet très modeste! Toujours est-il que j'ai beaucoup de mal à trouver un producteur. Lorsque, celui-ci s'est enfin manifesté, il m'a affirmé qu'on pouvait faire de l'argent avec mon film, ce à quoi je n'ai pas cru une seconde parce qu'il est presqu'impossible maintenant en Italie de gagner une seule lire avec une œuvre comme «Segreti, segreti». Je sors heureux de cette expérience du fait que le film a eu un bon succès critique et qu'il est vu un peu partout. Par contre, je n'ai pas un sou en poche et ne sais pas ce que l'avenir me réserve. Ce que je veux t'expliquer, c'est que l'objet de mon désir, celui de faire des films, est de plus en plus obscur du fait que leur rentabilité possible est une espèce de bluff à la base. Et alors, c'est pour moi de plus en plus lourd, de continuer à créer à partir d'une situation mensongère.

V.V.: Est-ce que la RAI aide vraiment le jeune cinéma d'auteur ou fait-elle semblant de le faire?

G.B.: La RAI a véritablement contribué au développement du cinéma italien dans les années soixante. Par exemple, «La Strategia del ragno» lui doit une fière chandelle. Maintenant, elle fait davantage pour des auteurs confirmés tels que les Taviani, Olmi, Bellocchio, tous des cinéastes de la génération précédente dont le succès est assuré. Pour les nouveaux metteurs en scène comme moi, elle n'a rien fait. Je suis tout simplement arrivé trop tard. Maintenant, pour la RAI, aider le cinéma d'auteur, c'est mettre une fleur à sa boutonnière! Théoriquement, elle a la même responsabilité pour le cinéma qui naît que pour celui qu'elle finance. Giuliano De Negri disait récemment que le développement sauvage des chaînes privées a presque tué la télévision et le cinéma. C'est vrai que cela a obligé la télévision à rentrer dans une course perpétuelle où la concurrence est de plus en plus grande, à suivre des modèles sans aucune valeur culturelle, sans aucun parti pris idéologique. C'est la télévision standard, la télévision américaine! L'impact d'un tel phénomène sur la télévision d'État et sur le cinéma a étét très négatif car cela a complètement modifié l'idée que le spectateur se fait de l'objet visuel. Auparavant, le cinéma avait une certaine autorité sur le public. On se déplaçait en masse pour voir des films. Mais aujourd'hui le spectateur a déserté les salles pour le petit écran. Il fait seul le choix de la programmation, il consomme ce qui l'intéresse à priori. Le cinéma de maintenant doit rivaliser avec cette réalité et essayer de modifier cette vision de l'objet.

V.V.: Alors, ton prochain film, tu dois le faire dans cette nouvelle optique?

G.B.: Pour moi, tous les sujets, tous les personnages de films sont des prétextes qui donnent au metteur en scène la possibilité d'exprimer sa vision cinématographique du monde. Ce qui m'intéresse au niveau de l'écriture filmique, c'est l'espace de la caméra, la distance de l'objectif. Dans toute cette forêt audio-visuelle de la télévision, il n'y a plus d'espace, ou si tu veux un espace plat comme dans les dessins animés. Ce que je désire, c'est redécouvrir mon espace personnel, ma vision de l'espace car je suis persuadé que l'image se crée à partir de celui-ci. Présentement, je suis très tenté de faire une espèce de film rohmérien sur les femmes. Ce sera comme un film-jeu sur le thème de l'amour en fuite, une fuite en avant. Titre provisoire: «Amore in corso» ou «Amore probabilmente». □

102,3 FM

CINQ-FM RADIO CENTRE-VILLE CABLE 96,5
RADIO COMMUNAUTAIRE ET MULTILINGUE DE MONTRÉAL

	LUNDI	MARDI	MERCREDI	JEUDI	VENDREDI
7h00	**PROGRAMMATION FRANÇOPHONE**				
	CONNIVENCES musique classique Jean-François Bonin	**ARABESQUE** musique classique Normand Rondeau	**SONNEZ LES MATINES** musique classique Raymonde Bajt	**MOZARTIADES** musique classique Roger Labylle	**ANDANTE** musique classique Nathalie Goulet
8h00	**PARESSES MATINALES, LE COLLECTIF DES PARESSEUX** Gilles Huneault	Yves Michaud Bertrand Michaud	Maurice Guilbeault Madeleine Asselin	Denis Pilon Patrice Poulin	Michel Dubeau Francine Mayrand
9h00		**À TOI ARABE** Lofti Mohammed Laraki	**ALLO BRÉSIL** Margaret Igné	**L'AFRIQUE EN MUSIQUE** Taki Ebwen'z	**ÊTRE SEPHARADE AU QUÉBEC** Léon Simtob
9h30	**LES CARNETS DE LA MUSIQUE** musique internationale Patrick Shupp	**LA COULEUR EN MUSIQUE** Bertrand Michaud, *Michel Delage*	**CONNEXION** Alliance culturelle St-Laurent *Michel St-Laurent,* Michel Bédard		
10h00	**ISOSTASIE** géologie économique Jacques Poitras	**LES COQUERELLES** analyse et information politique Claude Boucher	**S.V.P.** situation écologique du Québec Magali et Patrick Marc	**TEXTURES** le passé, le présent, le futur Yves Lachance	**INTER-ACTION** radio intervention François Julien
10h30	**LA FTQ À MONTRÉAL** information syndicale Guy Cousineau		**TROISIÈME VOIE** information régionale Paul Perrier	**TRIBUNE** information nationale et internationale Ginette Cartier	**À L'ÉCOUTE DU MONDE** club des relations internationales Raymond-Louis Laquerre Michel Berdnikov
11h00	**MAGAZINE CENTRE-VILLE** Andrée Massicotte, Lucie Bureau	**MAGAZINE CENTRE-VILLE** information locale Marielle Brouillet	**MAGAZINE CENTRE-VILLE** communiqués, offres d'emploi, Sylvain Anderson	**MAGAZINE CENTRE-VILLE** marché aux puces, chroniques Marc de Roussan, Colette Boucher	**MAGAZINE CENTRE-VILLE** Martine Doucet, Michel Jean
13h00	**JAZZ** Jean-Louis Legault	**JAZZ** Stéphane Potvin, Kevin O'Sullivan	**JAZZ** Garnaud St-Just	**JAZZ** **L'ATTACQ À CINQ** Alain Painchaud, Robert Gélinas	**JAZZ** Yvon Soulière
15h00	**PEUT-ÊTRE UN JOUR** le métier de la chanson Jamil	**SILENCE... ON CHANTE** 100 ans de chanson francophone Michel DiTorre	**LA SCÈNE AUX CHANSONS** nouveaux horizons de la chanson francophone Pierre Shea	**CHANSON VIVANTE** chanson francophone d'Europe Rémi Perreau	**PAROLES ET SHOW-SON** nouveautés et entrevues Benoit Boutin
16h00	**TRAC** chronique des activités théâtrales Serge Lessard	**DERRIÈRE L'IMAGE** actualité cinématographique Françoise Wera	**DANGEREUSES VISIONS** science-fiction Michel Jean	**PARADOXES** contextes de création Michèle St-Jacques	**AVEC OU SANS BULLES** magazine culturel Carlos Streijffert
16h30	**ANTENNE ROSE** culture homosexuelle Jean-Pierre Poirier	**PANTHÈRES GRISES** troisième âge Michel Pilon Danièle Rudel-Tessier	**CARIB-AFRO** la culture noire à Montréal Rebecca Guillaume	**LABYRINTHE** collectif jeunesse Benoit Gauthier	
17h30	**PROGRAMMATION PORTUGAISE** **MUSIQUE PORTUGAISE VARIÉE ET INFORMATION COMMUNAUTAIRE**				
18h15	**INTERVENTION SANTÉ LIGNE OUVERTE ET ENTREVUES**	**EN MOVIMENTO** commentaires politiques et syndicaux	**VIVRE AU QUÉBEC ET AU CANADA** Les lois	**COMMUNICATIONS QUÉBEC**	**MUSIQUE SUR DEMANDE LIGNE OUVERTE**
18h45	**MUSIQUE ET COMMENTAIRES**	**MUSIQUE ET COMMENTAIRES**	**MUSIQUE ET COMMENTAIRES**	**CULTURE ET HISTOIRE**	
19h00	**NOUVELLES**	**NOUVELLES**	**NOUVELLES**	**NOUVELLES**	**NOUVELLES**
19h15	**SERVICES À LA COMMUNAUTÉ**	**SERVICES À LA COMMUNAUTÉ**	**SERVICES À LA COMMUNAUTÉ**	**SERVICES À LA COMMUNAUTÉ**	**SERVICES À LA COMMUNAUTÉ**
19h30	**PROGRAMMATION HELLÉNIQUE** **CHANSONS, MUSIQUE ET ANNONCES COMMUNAUTAIRES**				
19h45	reportages sur les activités de la fin de semaine.	commentaires communautaires.	commentaires communautaires et socio-politiques. ligne ouverte	petites nouvelles	poésie et littérature
20h30	**NOUVELLES**	**NOUVELLES**	**NOUVELLES**	**NOUVELLES**	**NOUVELLES**
21h00	**PROGRAMMATION HISPANOPHONE**				
	Noticias internacionales. Comentarios politicos, reportajes. El teatro español Cuentos y leyendas de América Latina. La cuestion indigena en América. El deporte local et internacional. Musica de fin de jornada. Animacion libre.	*Noticias internacionales.* Comentarios politicos, reportajes Musica, miscelánea creacion libre, reportajes.	*noticias internationales.* comentarios politicos, reportajes. emision de «LINEA ABIERTA» temas controversiales o de candente actualidad. la tribuna del auditor.	*noticias internacionales.* comentarios politicos, reportajes musica, entrevistas con personajes de la comunidad calendario cultural	*Noticias internacionales.* Calendario comunitario, calendario deportivo. Montreal Dia a Dia. Informacion comunitaria, reportajes. La musica Latinoamericana y la musica con centenido social.
22h30		**PROGRAMMATION CHINOISE** 社團消息 生活與健康 勞工法例 新聞及天氣 你我祂 音樂 歌曲 科學新知 時事評論			**PROGRAMMATION ANGLOPHONE** **FRIDAY'S WOMAN** focus on the life of a woman **BLACK SPEAKS** information for mtl's black community
23h00					
23h30	**PROGRAMMATION FRANÇOPHONE**				
	PSYCHO-PATTES la vie qui bat Richard Hétu	**PALABRES MAGIQUES** poètes et musique rock anglais Michel Marois	**MONOTONIQUE** musique actuelle Alain Cliche	**LES ONDES REBELLES** Valérie Letarte, Martine Doucet	
24h00	**LES AMI-ES DE RADIO CENTRE-VILLE** la radio alternative d'ici et d'ailleurs André Bouthillier	**MUSIQUE AU LASER** Yvon Rioux			**MIDNIGHT MADNESS** music, interviews, live performances
24h30			**TEMPS MODERNES** musique industrielle *Frederick Arlen*	**LES NOCTURNES DE CINQ** Alain Montblanch	
2h00					**WHITE NIGHT** alternative experimental programming
					EN ONDE TOUTE LA NUIT

	SAMEDI	DIMANCHE
8h00	**PROGRAMMATION ANGLOPHONE** **SATURDAY CENTRE-VILLE** social cultural magazine Stan Asher, Susan Gray, Alan Romano, Matthew Friedmann	**PROGRAMMATION CHINOISE** 社團消息 兒童世界 思豪街41號 新聞及天氣 勞工法例 綜合性國語節目
9h30	**ARTS WEEK** revue of theatre, films, dance, books	
10h00		**PROGRAMMATION HISPANOPHONE** el mundo de los niños la musica y el consumidor cultura, criticas comentarios programma sobre la mujer reportajes de ultima hora la musica Informaciones internacionales comentarios sobre la semana politica despidiendose con musica, musica y musica
10h30	**MATRIX** Programming about women by women	
11h30	**ANYTHING GOES/TUNE IN** alterning	
12h00	**MONTREAL THIS WEEK** news from the Montreal urban community	
12h30	**WRITTER ON TAPE/WAYS OF ESCAPE** readings, reviews and interviews	
13h00	**THE IRISH SHOW/WINDS OF THE WORLD** Michael Callaghne, Maureen O'shea, Toby Kinsello	**PROGRAMMATION HELLÉNIQUE** chroniques et musique. annonces communautaires. bulletin d'information, nouvelles productions musicales, la voix des travailleurs
14h00	**PEACE BEAT/THE OTHER SHOW** alternative Montreal culture	
14h30	**WORLD WEEK** international politics	
15h00	**FLIPSIDE (OF BLACK SPEAKS)** interviews, music, news	
16h00	**PROGRAMMATION HAITIENNE** **CHANSONS ET DANSE**	**PROGRAMMATION PORTUGAISE** musique, information, services, commentaires **PEDRADA NO CHARCO** colletif des jeunes collectif des femmes sports
16h30	**PROFIL D'HAITI** **REVUE DE PRESSE** **ENTREVUES SPORTS**	
17h30	**MUSIQUE**	
18h00	**QUOI FAIRE CE SOIR** informations communautaires	
18h15	**PLACE AUX ORGANISMES COMMUNAUTAIRES**	
18h30	**SONS ET COULEURS** musique	
19h00	**PROGRAMMATION HELLÉNIQUE** émission pour les jeunes.	**PROGRAMMATION HAITIENNE** **CHANSONS ET DANSE**
19h30		**NOUVELLES D'HAITI**
19h45		**NOUVELLES INTERNATIONALES ET COMMUNAUTAIRES**
20h30		**VOIX DES ORGANISMES COMMUNAUTAIRES. CHRONIQUE DES TRAVAILLEURS.**
21h00	**PROGRAMMATION HISPANOPHONE** la musica, la musica y la música. las antiguas y las nuevas expresiones musicales. para escuchar... para bailar...	**SPORTS** **MOMENTS TENDRES**
22h00		**PROGRAMMATION FRANCOPHONE** **LARSEN** rock centre-ville Micheline Letourneur
22h30	**PROGRAMMATION FRANCOPHONE** **JAZZ ET BLUES** Stephane Craig, Stephane Wolf, Ed Hersey, Eric Loiseau, Michel Pouyer	
24h00	**NUIT CAMÉLÉON**	**FUNKY MANIA** rap, break, funk Jeannette Williams
	EN ONDE TOUTE LA NUIT	

Radio Centre-Ville 5212 boul. St-Laurent Montréal Tél: 495-2597

Festival du Nouveau cinéma

Le jeune cinéma italien: Après 1975...

Fulvio Caccia

LE jeune cinéma italien se remet lentement de l'effondrement de la cinématographie péninsulaire survenue au milieu des années 70. C'est du moins ce qui ressort du visionnement des films que nous proposait *Indigena,* un groupe de production de Milan, dans le cadre du récent festival du Nouveau cinéma. L'explosion de la réalité sociale à partir de 1968, l'émergence d'un cinéma militant influencé par les modèles tiers-mondistes et maoïstes, la mort de certains grands auteurs (Pasolini, De Sica, Visconti...), la rareté d'œuvres vraiment significatives produites par les cinéastes reconnus; tels sont les facteurs qui, selon les cinéastes Kiko Stella et Mario Soldini ont contribué à cette rupture dont le cinéma italien subit encore les séquelles. La principale conséquence fut, toujours d'après eux, le nivellement du langage cinématographique qui devait se traduire, entre autre, par la désaffection du public et la pénétration accrue du cinéma américain.

De ce désert culturel et politique (terrorisme, crise...), les auteurs-acteurs comiques comme Nino Moretti ont voulu prendre leur distance en préférant la voie de l'ironie autobiographique; voix qui, selon les cinéastes milanais, est dépourvue d'une véritable réflexion apte à renouveler le langage cinématographique. C'est ce renouvellement qu'ils veulent justement opérer dans leurs œuvres en proposant aux spectateurs un cinéma qui reflète les préoccupations d'une génération «sans histoire».

«Après cette rupture, dit Kiko Stella, nous sommes passés par une aphasie, une incapacité de dire, qui donne la mesure de la désagrégation sociale et de la perte identitaire de toute une génération ayant vécu l'utopie politique. Nous partons de rien; 1985 c'est l'Italie année zéro. Or la reconstruction passe par la réappropriation parfois maladroite de l'instrument cinématographique.»

Loin de CinéCitta et de Rome, ces cinéastes voient en Milan le pôle naturel de cette nouvelle expressivité cinématographique. Car en plus d'être la grande métropole italienne, Milan a secreté une culture de caractère supranational qui «brancherait» directement ces jeunes habitants sur le rock, le design et la mode comme, d'ailleurs, tous les citadins du monde. C'est justement cette culture métropolitaine que Stella et Soldini entendent exprimer.

Qu'en est-il au juste de ce cinéma post-moderne et post-McLuhanien dont ses auteurs prétendent qu'il est «issu de rien»?

Ce cinéma d'après la rupture manifeste les promesses mais aussi les tics, les ratages d'une identification qui se cherche. La rupture est omniprésente. Rupture amoureuse d'abord, comme dans *Paesaggio con figure* et *Gulia in Ottobre* de Silvio Soldini qui, comme une lancinante métaphore, renvoie à cette cassure sociale au cœur d'une société séculaire déchirée entre le passé et l'avenir. Rupture de la forme qui devient syncopée, hallucinatoire presque wharholienne, dans *Polsi Sottili* de Giancarlo Soldi; minimaliste dans *L'osservatore Nucleare del Signor Nanof* de Paolo Rosa; ironique et burlesque dans *Live* de Kiko Stella. Mais ce cinéma prend très tôt une couleur allemande. Pourquoi ces jeunes cinéastes italiens s'obstinent-ils à suivre une voie que leurs aînés allemands avaient si bien balisée quinze ans avant eux?

«Ce sont les Allemands qui m'ont expliqué ce que je vivais durant les années 70, pas les Bertolucci, ni les frères Taviani, ni Bellochio. Quel sens auraient-il eu de me relier à eux? Je préfère à ce titre Wenders, » rétorque Soldini.

Cette influence wenderienne se fait nettement sentir dans une bonne partie de ce cinéma d'auteur mais surtout chez Soldini lui-même qui, dans *Paesaggio con figure* multiplie les trains, les autoroutes, les personnages solitaires avec, vers la fin, un clien d'œil à *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson. Cependant, en dépit de ces citations, Soldini se dégage comme l'un des cinéastes les plus sensibles et les plus prometteurs du groupe. De toute évidence, il sait raconter. Il n'a pas son pareil pour dire les angoisses de l'échec amoureux, pour suggérer l'atmosphère vide des villes, ou pour composer une image. Une émotion nouvelle passe dans ses films. Une poésie urbaine moins sèche que celle de Wenders ou de Jarmouth prend forme sur l'écran. La magie opère. L'un de ses mérites aura été de nous faire découvrir l'excellente interprète qu'est Carla Chiarelli.

Si Soldini se rattache au pôle allemand, le calabrais Dante Majorana avec «*Nell' acqua*», lui, plonge ses racines cinématographiques dans CinéCitta où il travaille. Son *Book Clip* de 19 minutes sans aucune parole est une évocation parfaitement réussie de *L'Amant* de Marguerite Duras. Rarement roman n'aura été aussi brillamment suggéré par un cinéaste en si peu de temps.

Majorana était évidemment conscient du défi. Voilà pourquoi il a eu l'astucieuse idée de nous présenter son film sous forme de puzzle borgésien, où seuls les lecteurs de Duras pourraient reconnaître certains des éléments du roman. Et le jeu fonctionne, il ne faut pas en douter. L'atmosphère des rizières, la lumière éblouissante, les murs de bambous, les bruits, les conflits dans la famille, recréent une atmosphère de tendresse et de violence dans la plus pure tradition antonionienne. On a hâte de voir ce qu'il nous réserve dans son premier long métrage qu'il tournera en Sicile. □

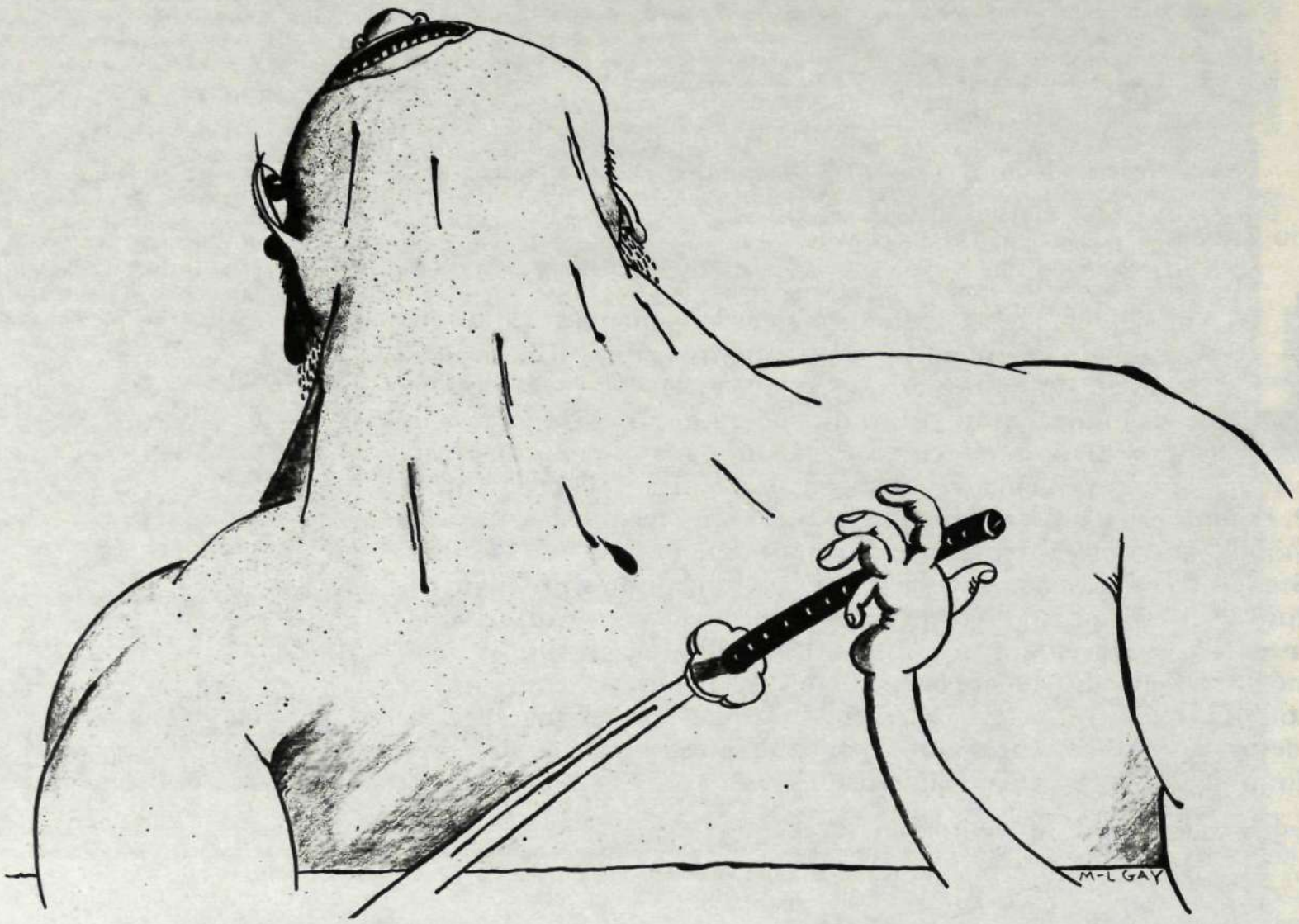
vice versa
a une nouvelle adresse:
400 McGill
Montréal, Québec H2Y 2G1
Abonnez-vous à
Vice Versa
6 numéros □ 10$ — inst/étr. □ 20$ — soutien □ 25$

al vostro servizio dal 1962
Kosmos
l'agenzia di viaggi con la Kappa maiuscola, che porta voi nel mondo!
Kosmos Agenzia Viaggi
Direttore, Teddy Colantonio
2575 Fleury est, Montreal
Tel. 389-8429
Detentore di un permesso del Québec

Déjà 20 ans!
À Montréal,
de plus en plus,
les gens
bouquinent le soir.
Tôt ou tard...
RENAUD BRAY
jusqu'à minuit!
7 soirs par semaine
5219, Côte-des-Neiges — 342-1515

MISHIMA

ILLUSTRATION: MARIE-LOUISE GAY



Christian Roy

Il y a quinze ans, le 25 novembre 1970, le plus important écrivain japonais de l'après-guerre, Yukio Mishima, s'éventrait rituellement après avoir vainement tenté de soulever la garnison des Forces d'Auto-défense à Tokyo. Dans la fleur de l'âge, (né le 19 janvier 1925), au sommet de la gloire, il avait néanmoins passé des mois, après y avoir songé pendant des années, à planifier l'unique suicide rituel qu'ait connu le Japon depuis sa défaite — car c'est d'abord et avant tout de suicide qu'il s'agissait, puisqu'il se serait tué même si la garnison l'avait suivi. Il tentait là, selon ses termes, «une expérience de pureté». Il signait son chef-d'oeuvre: sa propre vie.

C'est dans cette optique que le réalisateur américain Paul Schrader (*American Gigolo*, *Hardcore*) a évoqué cette journée et la vie et l'œuvre qu'elle consommait dans son dernier film: *Mishima*, avec Ken Ogata (que l'on connaissait par *La Ballade de Narayama*) dans le rôle-titre, sur une musique poignante de Philip Glass. Le détail de la dernière journée de l'écrivain nippon y est minutieusement relaté, entrecoupé de flash-backs biographiques groupés en quatre parties: 1 the river of beauty; 2 the river of art; 3 the river of action; 4 the harmony of pen and sword. Aux trois première parties correspondent des versions habilement téléscopées de romans de Mishima choisis pour illustrer leur propos, respectivement *Le Temple du Pavillon d'Or* (1956), *La maison de Kyoko* (1959) et *Chevaux échappés* (1968). Ces séquences sont filmées en studio dans de superbes décors stylisés, avec de fréquentes projections en arrière-plan qui pourraient être inspirées de Syberberg. Les romans de Mishima en prennent l'allure et la stature de mythes, et forment un contraste fort poétique avec la narration des événements du 25 novembre 1970, sorte de basse continue de tout le film, qui passe cependant au premier plan dans la dernière partie. Elle est filmée d'une façon très «objective», imitant un reportage télévisé jusque dans les oscillations de la caméra, sauf que l'image est d'une étrange clarté, qui donne à ces séquences une texture hyperréaliste très appropriée, car cette journée fut celle de la rencontre de Mishima avec le réel, qu'il poursuivait vainement depuis l'enfance.

Mishima est en effet un cas extrême — et d'autant plus fascinant — de cette «difficulté d'être» dont parlait Cocteau et qui caractérise l'homme du XXe siècle. Dans les mots de Chiyuki Hiraoka, le frère de Mishima, Kimitake (son vrai prénom) «a toujours voulu exister mais n'a jamais pu.» Cela tenait à des circonstances très particulières de l'enfance de Mishima, mais c'est précisément l'exacerbation des idiosyncrasies personnelles héritées de cette période qui lui a permis d'atteindre à l'universel. Tel est le paradoxe du génie.

En l'occurence, le jeune Kimitake fut confiné dès le berceau au chevet d'une grand-mère malade, hystérique et possessive, qui l'isola systématiquement du monde extérieur — y compris ses parents — jusqu'à ce qu'il ait atteint l'âge de douze ans. «Une plante délicate comme toi ne doit pas aller dehors», l'entend-on dire dans le film. Aussi l'enfant se réfugia-t-il dans les rêveries morbides d'une imagination fébrile, hantée par «des existences et des événements se présentant sans aucun rapport avec moi-même, se produisant à des endroits qui non seulement plaisaient à mes sens mais m'étaient par surcroît interdits — ceux-ci constituaient avec les gens qui y étaient impliqués ma définition des «choses tragiques» (*Confession d'un masque*, 1949). Or, ces existences et ces événements, c'étaient tous ceux qui comportaient le moindre élément de risque ou de danger, et les gens qui y étaient impliqués, c'étaient les garçons et les hommes dont on tenait Mishima à l'écart. Il en vint donc à développer un penchant esthétique et sensuel marqué pour les morts violentes de beaux jeunes gens, comme celle du *Saint Sébastien* de Guido Reni, dont la reproduction découverte dans un livre d'art lui causa sa première éjaculation, ainsi qu'on peut le voir dans le film.

La fascination qu'exercerait toujours sur Mishima de semblables conjonctions de la virilité et de la mort tenait au fond à ce qu'elles étaient des concentrés de cette réalité à la fois libre et problématique, forte et tragique, dont il avait été systématiquement frustré. C'est quelque chose comme le fond de la pensée de Mishima que révèle Kashiwagi, l'ami boiteux du moine bègue Mizoguchi qui mettra le feu au Temple du Pavillon d'Or, quand il lui raconte comment il a perdu sa virginité: «Regarder la réalité elle-même maintenait mon état d'excitation physique.» L'union avec elle en devenait une sorte d'obsession sexuelle en même temps qu'une aspiration spirituelle. Pour se réaliser, Mishima devait donc devenir son propre contraire, puisqu'il s'était toujours senti exclu du réel. «Dans un premier stade, je m'identifiais bien évidemment avec les mots, situant la réalité, la chair et l'action de l'autre côté», où ils devinrent «synonymes pour moi, presque les objets d'une sorte de fétichisme» (*Le Soleil et l'Acier*, 1966) auquel Mishima donnera libre cours en 1955 en se lançant dans le body-building (auquel s'ajouteront plus tard le kendo et le karaté). «Cela voulait dire passer d'un être qui créait des mots à un autre créé par les mots» (*ibid.*) soit par un idéal classique glané en Grèce lors d'un voyage autour du monde en 1952.

Pourtant, Mishima se rendit vite compte, comme Osamu, le héros de *La maison de Kyoko*, que «pour que son beau corps existe vraiment, il ne suffisait pas qu'il soit simplement enveloppé par un mur de muscle. Ce qui manquait, en un mot, c'était le sang», ce sang qui, coulant sur le flanc d'Osamu après que sa maîtresse l'ait coupé avec une lame de rasoir, «était un signe d'accord sans pareil entre l'intérieur et l'extérieur», tout comme le feu que l'acolyte Mizoguchi met au Temple du Pavillon d'Or, et qui résout le mystère de la beauté: était-elle, «d'un côté, identique au Temple d'Or ou, de l'autre côté, consubstantielle à la nuit de néant qui entourait le temple. Peut-être la beauté était-elle ces deux choses à la fois.» Elle ne l'est en fait qu'au moment où l'

s'abolit dans l'autre, à cet instant de la beauté tragique où Apollon et Dyonisos sont enfin réconciliés, mais où c'est Dionysos qui a le dernier mot. Car ce qui est n'est pas tout. L'évidence classique n'épuise pas ce réel dont Mishima était si avide, lui qui justement désignait la statue d'Apollon dans son jardin comme son «dérisoire symbole du rationnel». Au-delà du rationnel et de la bête existence, il y a le néant, la mort, et ce n'est que dans la rencontre de l'être avec son contraire que s'accomplit la totalité du réel. Non dans quelque spécieuse synthèse hégélienne, mais dans l'expérience même de la mort, *vécue* avec une ferme résolution, une foi inébranlable, comme un «oui!» tonitruant au réel qui nous emporte au-delà de nous-même.

«Je suis quelqu'un qui a toujours été intéressé seulement par les lisières du corps et de l'esprit, les régions extérieures du corps et les régions extérieures de l'esprit» (*Le Soleil et l'Acier*). La réalité a dès le début été pour Mishima quelque chose qui se situait au loin, là-bas, ailleurs, à peine deviné, mais infiniment attirant: l'inconnu. Ce n'est pas un hasard si pour Honda, le personnage central de la tétralogie romanesque *La Mer de la Fertilité*, «l'amour dépendait de l'inconnu». (*Le Temple de l'Aube*, 1969) Qui plus est, «si *ne pas savoir* était le premier facteur de l'érotisme, l'extrême devait être l'éternellement inconnaissable... la mort.» (*ibid.*) C'est son approche, son contact même qui propulse à d'inconcevables pinacles de plaisir les jeunes époux de la nouvelle *Patriotisme* (1960) comme ils se préparent à se suicider ensemble, la femme suivant son mari, un officier qui ne veut pas combattre des collègues idéalistes dont il a été chargé de réprimer le soulèvement en février 1936. Il a été tiré de cette nouvelle un court-métrage où Mishima lui-même joue le rôle du lieutenant Takeyama, et qui s'intitule en français *Le rite de l'amour et de la mort*, avec pour seule musique le *Liebestod* de Wagner.

L'amour et la mort, l'érotisme et l'héroïsme s'entremêlent inextricablement dans les derniers instants de cet officier auquel Mishima s'est manifestement identifié. Ce sont là pour lui les deux aspects d'«une forme ambiguë d'extrême bonheur», ambiguë au point qu'il a pu écrire dans *Le Temple de l'Aube* que «rien n'était aussi peu attrayant que le fait que tant la force qui nous incite aux actes les plus nobles et les plus justes que celle qui nous inspire le plaisir le plus obscène et le plus laid des rêves jaillissent de la même source et s'accompagnent des mêmes palpitations avant-coureuses». Le sordide était pour lui quelque chose d'«impossible à distinguer du sublime». Il y avait ainsi sans doute un élément de concupiscence morbide dans cette mort dont il avait fait dire au narrateur de sa *Confession d'un masque* qu'elle était son «vrai "but dans la vie"».

Toutefois, Mishima semble avoir cru à «une alchimie qui restaurait ce qu'on appelle l'immoralité à son état original d'énergie pure (*Le Temple du Pavillon d'Or*). Isao lui-même, le jeune patriote de *Chevaux échappés* que Mishima présente comme un parangon de pureté de Schrader comme son modèle dans la rivière de l'action, se disait que s'il voulait rester pur dans un monde saturé de péché, le sien «devait prendre une autre forme et il devait en tous cas tirer sa nourriture de la source même du péché. Ce n'était qu'ainsi qu'il pourrait concilier le péché et la mort, le seppuku et la gloire, au sommet du précipice balayé par la brise à travers les pins devant le soleil levant.»

Mishima aurait donc tenté de tirer du poison de son désir irrationnel d'anéantissement l'antidote d'un impératif suprarationnel de transcendance, et de mettre au service d'une conscience solaire l'énergie brute issue des ténèbres de son inconscient. Nous sommes ici en plein tantrisme, discipline guerrière s'il en est. Ce qui cadre avec le but avoué dans *Le Soleil et l'Acier* de la vie de Mishima: «acquérir les différents attributs du guerrier». C'est là un but qu'il a atteint selon sa logique d'artiste. Sur le point de se noyer dans la Rivière de la Beauté, il apprit à nager dans la Rivière de l'Art, issue de la confluence de la beauté et de la connaissance. Or, selon les enseignements de l'école confucéenne de Wang Yang-ming, inspiration d'Isao et de son créateur, «connaître et ne pas agir n'est pas connaître». Aussi Mishima s'engagea-t-il dans la Rivière de l'Action, dont il dit dans le catalogue d'une exposition consacrée à sa vie et à son œuvre qui s'est tenue juste avant sa mort qu'elle «affronte la Rivière des Lettres». J'ai souvent entendu la devise facile «La Plume et l'Épée se joignent dans un même sentier». Mais en vérité elles ne peuvent se joindre qu'au moment de la mort.» C'est pourtant au nom d'un Japon traditionnel où elles pourraient cohabiter qu'il opéra en lui-même leur fatal alliage. C'est que dans ce Japon que Mishima, haranguant la troupe, déclarait vouloir restaurer, la mort avait la place qui lui revient pour que la vie prenne tout son sens. «Souffrirez-vous un monde où l'esprit est mort et où il n'y a d'égards que pour la vie? Dans quelques minutes nous allons vous montrer une plus grande valeur. Ce n'est ni le libéralisme ni la démocratie. C'est le Japon. Le pays de l'histoire et de la tradition que nous aimons, le Japon».

Mais le Japon était bel et bien, toujours dans les termes du manifeste de Mishima, «devenu ivre de prospérité et tombé dans un vide de l'esprit». Au Japon comme partout, «tout repose sur la prémisse qu'il vaut mieux vivre aussi longtemps que possible» (*Le Japon moderne et l'éthique samouraï*, 1967), parce que rien ne compte plus que l'existence physique et le confort bourgeois qui la gâte. «La société moderne oublie constamment la signification de la mort. Non, elle ne l'oublie pas, elle l'évite». (*Ibid.*) Elle l'évite comme tout ce qui fait problème dans la vie et nous oblige à assumer celle-ci dans son entier, jusqu'à la limite où elle nous dépasse et, éventuellement, nous exclut. Mais c'est précisément à cette limite que nous pouvons atteindre au réel absolu qui fonde notre être.

L'inextinguible soif d'absolu de Yukio Mishima est née dans des conditions bien particulières. Ce qui lui donne néanmoins sa portée universelle, c'est qu'elle s'est développée jusqu'au point qu'on sait dans un monde qui répercutait à l'infini les conditions malsaines, monstrueuses de l'enfance de Mishima. L'homme contemporain est en effet lui aussi confiné au chevet d'une grand-mère malade et possessive: la Bonne Femme Modernité. Celle-ci le tient à l'écart de tout ce que la vie comporte de problématique, de dur, de tragique, qui lui donne sa consistance et sa structure. (Confisquée, l'Épée! C'est que ça coupe... Et tant pis si le Chrysanthème se fane dans son parèdre; on en fait d'excellents en plastique durable...) Et lui dépérit dans son intérieur ouaté, à l'abri de la réalité frisquette, en parfaite sécurité. Il étouffe dans cette cage capitonnée, mais il n'ose quitter la mourante qui le dorlote, le distrait et exige ses soins constants. Il demeure à jamais une larve ratiocinante et débile. Cet enfer douillet qu'il fuyait, Mishima l'a retrouvé dans la «paix souriante aux panses plaines» (*Le Soleil et l'Acier*).

Mais il lui aura tout de même échappé, bouleversant au passage les paisibles catégories où l'on s'acharne à confiner les tronçons de l'intolérable totalité du réel. Son esthétique plongeait ses racines dans son drame existentiel jusqu'au magma de son érotisme, et passant par l'action rejoignait les plus hautes métaphysiques. Cette étoile de première magnitude dans le firmament littéraire a tout bonnement implosé en perçant dans le morne continuum de nos médiocrités satisfaites (ou non) un trou noir qui continue de nous hanter, comme dans le cercle géant autour de la terre qu'aperçoit Mishima de la stratosphère à la fin du film de Schrader, toutes les polarités y sont réconciliées. Plus de corps et d'esprit, de mâle et de femelle, d'art et d'action, à l'intérieur de cet «anneau plus vaste que la mort (...); sans contredit, c'est le principe d'unité qui nous fixe du haut des cieux éclatants» (*Ibid.*). □

JAMES JOYCE

Interview with Richard Ellman

Kristen Hummel □ Ivan Maffezzini

Richard Ellmann was in Montreal last month as a guest speaker at McGill University in the Consolidated-Bathurst lecture series, organized by the Department of English. Ellmann's highly acclaimed biography of James Joyce was first published in 1959. Vice Versa was able to arrange an interview with him at his host's home in Westmount. Ellmann's gentle demeanor and considered replies quickly turned the interview into a comfortable, informative midmorning conversation.

V.V.: In your opinion are we still learning to be Joyce's contemporaries? In the 23 years between the two editions of your biography have we made any progress in this direction?

Well, less progress perhaps with *Finnegans Wake* than one would have expected. I haven't seen any book on *Finnegans Wake* that really explains it in the way that Joyce obviously intended. He said to somebody, «If you asked many modern writers why something is in a particular place in their books they wouldn't be able to tell you. But I can justify every word.» Well nobody has been able to justify every word. One can justify the method. And I think that's becoming clearer to us, but not every word. There are still great mysteries even about the principal situations — I don't dare say plot.

V.V.: What do you think about the translation of Joyce into French or Italian?

Joyce said that everything was translatable and he certainly helped with the translation into French and into Italian. His method in translation was rather peculiar because he seemed to emphasize more the flow of the words, the musical side, than the sense side. But I suppose that he realized that he had so many puns that if some of them were left out it perhaps was not so important as getting the rhythm right and that was what he emphasized. I'd always thought that the justification of the language in *Finnegans Wake* was a simple one and that is that if you're going to deal with the sleeping hours as opposed to the waking hours, well, you would deal with things like dreams, but you would also have to take note of the very strange transformations that the current language undergoes apparently unconsciously. That is, you go to sleep speaking Latin and wake up speaking French — it isn't quite like that. It takes hundreds of years for this process.

► page 18

But how does it occur? You ask a linguist and he can't tell you why it occurs. He can only tell you that it does occur and perhaps how certain sounds became other sounds, but that's a different matter, isn't it. I think Joyce telescopes into one book or one night what must go on in hundreds of years in ordinary linguistic change. And it does seem as if the method of that is that words break up, words come in from other languages. There is a transfusion of languages and suddenly you come out with completely different words. So Joyce shows this process going on. That's what I think he does.

V.V.: You wrote that Joyce's discovery was that "the ordinary is the extraordinary". Can you elaborate on this?

Well, he was against melodrama and against heroism in the sense that he didn't believe that people were unequivocally heroic. And he didn't believe that life was the way that the melodramatic writers describe it. He thought that the really important qualities of life existed in ordinary life rather than in extraordinary circumstances. He thought that the best instances of life revealed themselves in the most vulgar incident just as much or perhaps more than in moments of crisis. That's the way he started writing his epiphanies and then wrote *Dubliners* more or less on that basis. There are occasional moments of crisis but generally the incidents are seemingly very trivial and yet very revealing... But life if focussed properly by the writer could reveal itself in these casual unpremeditated moments when nothing seems to be happening and yet, properly seen, a great deal is happening. I think that was his idea. And so he takes people who are not extraordinary seeming. I suppose that Steven Dedalus could be extraordinary, but Leonard Bloom is not. And apparently the characters in *Dubliners* and in *Finnegans Wake* seem not to be by nature extraordinary but seen by the artist their lives become of very considerable interest.

V.V.: What do you think of Philippe Sollers' statement that Joyce traces the limits of any mother tongue, or national language?

I don't understand it but I would think that it was probably true. I suppose that he does play all the possibilities of language to the full... It does seem as if, like Shakespeare or Dante, he does exploit language as fully as seems conceivable — until the next person comes along and turns out to be able to do it in some other way. But for our time, our century, Joyce has done as much with the English language as was possible.

V.V.: What kind of relationship is there between the fact that Joyce lived most of his life outside of an English speaking environment and his extraordinary manipulation of the English language?

Well, there isn't any evidence until he goes abroad of this extraordinary excitement that obviously Joyce felt. I did talk to a woman in Zurich who told me that he told her that the word 'battlefield' seemed to him altogether inadequate to describe a battlefield after the battle. He suggested the word 'bloodfield' would be better, you see. But in *Finnegans Wake* you get this extraordinary word 'bloodlefilth' because field implies, I think, too much order and the essence of a battlefield after the battle is disorder so field becomes 'filth' and blood is perhaps too organized also so that becomes 'bloodle'... Well, I think by the time he was in Zurich this had become a very important thing to him. I think living in both Trieste and Pola, he would have been very conscious of all those languages simmering together in the same pot. In fact Trieste is such a blend of Slavic and Italian and other things that I should think it would have given someone who was very alert to the language all sorts of ideas. I suspect you're right in what I think you're suggesting that it was living in Europe which in a way freed him from the constraints of tradition in English and made him alert to the possibilities, not only of exploiting English in unusual ways, but also of going beyond English to this *Finnegans Wake* ease.

V.V.: Here in Quebec there has been a strong movement toward nationalism. How important was nationalism for Joyce?

That's not an easy question because on the one hand he was very much opposed to words like patriotism. He once said that patriotism was one of the big words that make us unhappy. I think he did feel that patriotism like nationalism might well be things to prevent you from living your own life to the full. I think he felt that people should be allowed to live as freely as possible. But of course as far as Irish nationalism was concerned he did not approve of the British occupation of Ireland. And he longed for home rule and perhaps for independence. At the end of Portrait Steven says: "I am going forth to forge a conscience in the mind of my wretched race". In other words, his whole goal in becoming an artist was to forge a conscience for the Irish. And some people have said this was absurd, but Joyce obviously did not think it was absurd because it's in a letter to his wife when he was briefly separated from her in 1912 that he says "I'm one of the people who is trying to develop a conscience in the mind of this wretched race." It seems clear that he did think of a kind of ethical purpose in his writing and this was involved in making Irish people free. I think he was suspicious of political means of setting them free, and of the military means — I don't think he thought that was the way. But he did give some approval to Arthur Griffith who for a time at least was advocating an economic boycott of England by the Irish and he did approve of that. I believe that ultimately he considered himself to be Irish and he wanted his art to have an Irish basis and he wanted it to contribute to the freeing of his countrymen from superstition and subservience. So I think that's what he thought the ultimate purpose of his art was.

V.V.: Paternity is another important theme in Joyce's work. Some people consider the '60's as the death of the father. How would you situate Joyce in relation to these ideas?

Well, I have difficulty in embracing that large concept. It seems that the mother is quite as important for Joyce as the father. And I've no doubt that he was interested in the whole family relationship. I don't actually think that Ulysses can be read simply as the pursuit of father by son or son by father. I do think that the female element is very important in it.

V.V.: What writers do you think have carried on Joyce's legacy?

Well, it's pretty widespread, isn't it? Well, you mentioned Borges, certainly he's in that tradition. Nabokov, Faulkner. But, I don't suppose any writer now can write without making all sorts of choices that he wouldn't have had to make before Joyce wrote. In other words, there are all these new techniques which Joyce invented and some of them were developed by subsequent writers. And anybody writing a novel now has to decide whether he'll use any of those or simply write in a manner which is preJoyce. But if he decides to write in a preJoyce manner he is still influenced by Joyce.

V.V.: Do you have any advice to offer to young people who want to begin reading Joyce?

Well, I think I would emphasize the entertainment value of Joyce to young people. That he himself wrote "in riso veritas": "in laughter there is truth". And it's true that there's a great deal of laughter in Joyce. Even in Dubliners which is a pretty serious indictment of the current situation there are quite good jokes and very amusing conversations and in *Ulysses* it seems to me much more comic, although I feel there's a serious motive in that too. And in *Finnegans Wake* it seems to be even more visible. In other words, it's as if laughter were Joyce's way of accepting and resigning himself to all the vicissitudes that exist. I think that all his books are affirmative but reluctantly and with difficulty. It isn't that he says yes easily. You have to go through this 'crucible of doubt' as Dostoyevsky calls it before you get to say yes. And then even when you do say yes, you say so with a knowledge of all the difficulties and horrors of existence. You still manage to say it. □

ILLUSTRATION: DANIEL SYLVESTRE

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.

Veuillez nous faire parvenir vos textes à l'adresse suivante:

Vice Versa
400 rue McGill
Montréal, Québec H2Y 2G1
Pour plus d'informations: 849-0042

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 1986):

Spécial
Alimentation, Cuisine et Bouffe
Plaisirs et fantasmes de la table
Date de tombée: 20 février 1986

Quanto vale la psicoanalisi come scienza?

Un libro dell'epistemologo Adolf Grünbaum

Paolo Tomasello

La psicoanalisi non ha mai goduto di una buona reputazione negli ambienti dell'epistemologia contemporanea. In un ormai storico convegno tenutosi a New York nel 1958 sul tema «Psicoanalisi e metodo scientifico», il verdetto sulla credibilità scientifica della psicoanalisi fu tra i più inclementi. Come sintesi dei giudizi espressi dai maggiori epistemologi contemporanei su questo tema valga questa lapidaria affermazione di uno dei partecipanti al convegno: «La psicoanalisi è la forma più raffinata di metafisica cui sia toccato in sorte di essere considerata una teoria scientifica.»

Non rappresenta un'eccezione a questo atteggiamento negativo il recente contributo di Adolf Grünbaum, un autorevole filosofo della scienza, il cui prestigio è legato ad approfondite analisi dei problemi *dello spazio e del tempo* alla luce della teoria della relatività. In questo suo recente *The Foundations of Psychoanalysis: A Philosophical Critique*. Grünbaum intende mostrare che Freud non riuscì a fondare in modo convincente la sua teoria sui dati empirici. Organizzato in un modo quanto meno strano, con un'introduzione che rappresenta circa un terzo del libro, in cui vengono confutate molte interpretazioni contemporanee della psicoanalisi, il saggio è cosparso nei titoli dei capitoli e sezioni in cui si articola di un numero considerevole di interrogativi, tutti con risposta negativa. Tra questi: «Did Freud Vindicate His Method of Clinical Investigation?» E ancora: «Can the Repression Etiology of Psichoneurosis Be Tested Retrospecttively?» Malgrado che il saggio investa molti aspetti della psicoanalisi come l'interpretazione dei sogni e dei lapsus, si può dire che in questi interrogativi si condensi il nucleo della disamina della solidità scientifica della psicoanalisi.

La questione centrale affrontata da Grünbaum concerne la «fondazione logica» della psicoanalisi», vale a dire le relazioni logiche tra le ipotesi della teoria e le prove che vengono addotte a loro sostegno. L'epistemologo americano ritiene, del tutto a ragione, che la teoria della rimozione e quindi l'efficacia causale dei motivi e delle fantasie rimosse nella formazione delle nevrosi costituisca «the cornerstone on which the whole structure of psychoanalysis rests».

Ma, e questo è il nocciolo della critica di Grünbaum, *tale tesi non è stata dimostrata* in modo convincente nè da Freud, nè dai suoi seguaci. Le ipotesi della teoria psicoanalitica non possono in alcun modo essere provate «on the couch»; se, come nel corso dell'esposizione di un famoso caso clinico, Freud ipotizza che esperienze sessuali rimosse generino una nevrosi ossessiva, tale legame causale non può avere come unica evidenza un singolo caso clinico. Le ipotesi sulle cause *della nevrosi ossessiva possono* acquisire plausibilità solo se si constata che persone che *non* hanno avuto esperienze infantili rimosse del tipo di quelle evidenziate nel corso dell'analisi, *non* hanno sviluppato in seguito una nevrosi ossessiva. L'identificazione di fattori causalmente rilevanti in un determinato processo è un' operazione complessa, che implica anche il ricorso a stategie probative di questo tipo. Ma è proprio questo che la psicoanalisi non può fare, perchè le evidenze necessarie a questo proposito non possono essere acquisite che al di fuori del trattamento psicoanalitico.

Il nucleo della confutazione della credibilità scientifica della psicoanalisi risiede in questo: la strategia di Grünbaum è infatti quella di sottrarre ogni validità ad argomenti a favore della teoria freudiana che facciano ricorso ai soli dati delle sedute analitiche. Il successo di un'analisi, che ha ovviamente come presupposto l'accettazione da parte del paziente dell'interpretazione avanzata dallo psicoanalista, non può di per sè deporre a favore dei meccanismi causali ipotizzati nell'interpretazione. Qui è sotto accusa, com'è ovvio, il carattere di suggestione attribuibile alla situazione di transfert: in questo caso, il successo della cura potrebbe essere contaminato dalla suggestione e la presunta efficacia causale dei motivi inconsci rivelati al paziente, e quindi resi privi del loro potere patogeno, potrebbe essere simile a quella dei farmaci placebo, che funzionano in base alla suggestione del soggetto cui vengono somministrati. Pertanto Grünbaum contesta *minuziosamente tutti gli sforzi* compiuti da Freud per separare questa componente di suggestione, del cui peso in analisi era perfettamente consapevole, da tutto quello che riteneva esservi di realmente efficace e quindi di vero nell'interpretazione psicoanalitica. La guarigione, la scomparsa dei sintomi e quindi la risoluzione dei conflitti inconsci e il superamento di difese e resistenze, anche se frutto della suggestione *connessa al transfert*, e alle interpretazioni dell'analista, non possono, secondo Freud, essere essi stessi frutto di suggestione.

Ma nessuna delle prove offerte da Freud può soddisfare l'empirista Grünbaum e le sue argomentazioni per escludere che quelle prove possano legittimare la teoria psicoanalitica sono molto sottili e rappresentano una genuina sfida per chi sia convinto del contrario. In conclusione, senza l'intervento di controlli indipendenti, extraclinici è impossibile concludere che il metodo spicoanalitico possa convalidare la sua tesi fondamentale — l'etiologia sessuale della nevrosi — tramite metodi introspettivi, escludendo che avvenga una «contaminazione epistemica» tramite la suggestione. Tutto ciò getta dubbi sulla «epistemic reliability» della psicoanalisi.

Soltanto dubbi, si potrebe però aggiungere; perchè se le ipotesi psicoanalitiche non sono state confermate da resoconti sperimentali o osservativi, d'altro canto nessuna prova conclusiva è stata addotta in grado di falsificarle. Una possibile conclusione di tutto ciò potrebbe essere che la psicoanalisi non è una *scienza dell'osservazione*, come è stato realmente sostenuto da filosofi «ermeneutici» come Paul Ricoeur in Francia e Jürgen Habermas in Germania. Il nesso causale tra motivazioni rimosse e sintomi non va concepito, secondo quest'interpretazione, come un nesso tra eventi; la relazione tra un processo psichico ed i suoi effetti in fatti sintomatici (sogni, sintomi, ecc.) va intesa come produzione di senso da decifrare in analisi. In questo caso l'unica forma di controllo è quella ermeneutica: si controlla cioè se un motivo causale assunto in via ipotetica si accorda con pensieri ed emozioni del soggetto in analisi.

Ma queste interpretazioni vengono fermamente respinte da Grünbaum, in quanto frutto di una mentalità«scientophobic». Meglio sarebbe dire che vengono respinte quelle che il filosofo americano ritiene che siano le tesi degli ermeneutici. Ma in casi del genere è difficile distinguere tra l'incompresione delle tesi altrui e un radicale dissenso di fondo. E quest'ultimo ruota attorno a ciò che Grünbaum definisce la struttura logica di una teoria: in ogni teoria scientifica esiste un nesso con l'evidenza e *quest'ultima deve soddisfare* alcuni requisiti per garantire un sostegno probativo alle ipotesi della teoria. Ma come accertare le pretese di verità — o di scientificità — di una teoria, in base a quale *tipo* di evidenza, che *tipo* di supporto probativo si può invocare per il controllo delle ipotesi?

E con questo siamo rinviati ai problemi filosofici «ultimi». Non è un caso che una teoria come quella psicoanalitica dalla incerta collocazione (scienza della natura o scienza dello spirito?) rappresenti un terreno privilegiato di battaglia per opzioni epistemologiche contrapposte, con conseguente scambio di accuse di scientismo e di scientofobia.

Secondo una prima reazione di Habermas, le tesi di Grünbaum presuppongono un modello di scienza unificato cui la psicoanalisi deve sottostare, che di fatto elimina quella componente ermeneutica che le è essenziale; salvo poi tenerla sub iudice perchè non soddisfa i requisiti richiesti. Dunque le diatribe pro e contro la psicoanalisi si condensano nella discussione *filosofica attuale intorno alla* sua validità come disciplina «scientifica»; a differenza che nel recente passato, in cui i verdetti negativi venivano per lo più dettati da motivi politico-ideologici, filosofici o religiosi (si pensi all'atteggiamento di molti merxisti, o degli esistenzialisti, per non parlare della recente ribadita condanna dell' attuale Papa).

Ed è questo un fatto la cui rilevanza non può essere sottovalutata neanche da chi aborrisce considerazioni filosofiche astratte su scienza e non scienza. Questo vuol dire che il problema se la psicoanalisi può essere o meno «oggettivamente convalidata» apre di fatto, al di là delle risposte contingenti di oggi, un dibattito nuovo su ciò che in essa vi è o non vi è di valido. □

ILLUSTRATION DANIEL SYLVESTRE

Chilean Poetry in Canada:

Avant Garde, Nostalgia & Commitment

Jorge Etcheverry

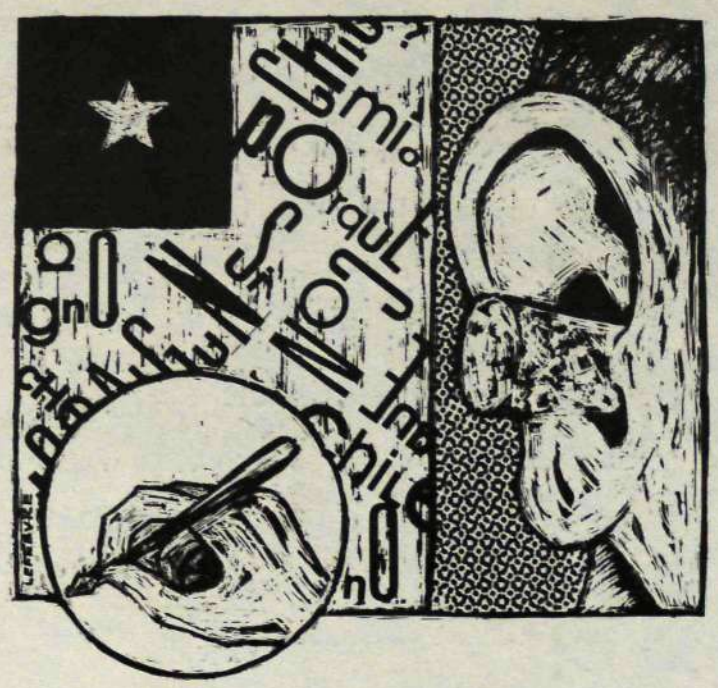


ILLUSTRATION LYNE LEFEBVRE

THE Chilean poetry in Canada has its original set of features, in spite of the constraints inherent to a new community of Canadians, such as the initial alienation from its original space, and the oscillation between the available integration, and the craving to preserve the former culture and language, in sometimes automatic ways.

First, it has been transplanted suddenly, after the coup d'État in Chile, and secondly, it continues to function without a community culturally and linguistically its own. Separated till recent years from the poetic production of the whole Chilean poetry, not linked with the Chilean community here, but for the obvious link of the political content, it developed a sort of thematic tentacle to grab some substance, towards the new space/environment. In poem 2, by Manuel Aranguiz, we read "We are not separated by a different song/nor by the colour of our skin/nor by our stature...». In Claudio Duran not the addressee but the environment is present: "Exile and grammar — each possessed/of its inexorable rules, /like the polar flight of migratory birds that fall/in Lake Ontario/never to stop resting" (from Tryptich).

Besides the language barriers that demand a work of translation, another problem for this poetry has been the different concept of poetry that some of the Chilean poets have with respect to the Canadian one. Even if the things are changing, mainly in Quebec, where some people are doing a more contemporary text work, the Canadian conception of poetry seems to be based in a twofold understatement. a)Language and objects have an essential link. b)Poetry is basically a description of relevant moments, affections or moods, shaped in a formal unity which is the poem. This conception can be called a basic realism. This makes some Chilean poetic texts even more difficult to read. This applies basically to the work of Jorge Etcheverry, Erik Martinez and Nain Nomez (The School of Santiago), that have a strong surrealistic influence.

Then, we can say that besides the need of place and diffusion proper to any (so called) ethnic cultural production, this kind of poetry has the task of building a 'space' for its products that include, as well, a way of reading, in a poetic environment almost universally alien.

Apart from these considerations, we can say that the Chilean poetry in Canada traverses a wide variety of forms and contents. The most simple one is that which deals with the nostalgia, in which the original space still lives, in an 'illo tempore' of utopia, where the magnus event was once played, or where the people and things were archetypical. Like in this poem of Duran: "There we were, among sand, water/and seaweed — he, speaking humorously... the water green, transparent;/the sand a white, temporal infinity..." (To my Father).

The Committed poetry, a tradition in Chile, and also in Latin-America, reinforced in the last fifteen years by historical circumstances, has in itself a wide range of manifestations, from the most direct and naive to the most meaningful and powerful, like this poem (The Transfer), by Gonzalo Millan; "We are whispering for the last time/ on the refrigerated truck/ like clams barely open/on a tin plate./Later we shall bite the cold knife/with our mouths shut". Here, for a Chilean leftist artist and poet the problem of 'commitment' is not just an imposed obligation, but an ethical command, so the problems posed to the most sophisticated poets must have individual and different solutions: From the negative of writing committed poetry to the harmonization of the political need and the elaboration of the form, passing for the production of a special kind of poetry that fulfils (or attempts to) a political role.

Nomez keeps the tone of this poetry in "Specialists in Literature and Ballistics", Etcheverry writes "a poem of protest» or combines «surrealistic visions and radical politics...", while Zeller and Martinez avoid the political theme, referring to it in an indirect way. Zeller's poems include images of "pain, of tearing and of terror", says Nomez while doing the introduction to the anthology "Chilean Literature in Canada", and Martinez shows a view of "inner turmoil and alienation". But it is always possible to have a kind of political reading of those texts, contextualized as they are by their Chilean origin and the rest of the corpus of the 'Chilean poetry'.

As the time passes and the purpose of returning to the country and the image of it fades, the comparison between «here» and 'there' gives place to loneliness and alienation. The sight begins to focus in the new reality, and to ponder. The theme of the erotic takes place, as a concretization of the process of the acquisition of a space, since a primeval and prototypical human relation is the erotic and affective encounter: "— Where are you from? — "From Chile"... "You probably don't even know where Chile is...". (Jorge Etcheverry; "The Winged Dog"). "Do you know?/I had things to tell you... You know, the worst of all... (Nain Nomez, — "It Was the Whole Life"). Along with this creation of the woman as an addressee, that holds the telling, in Erik Martinez, in A Man's Apparent Calm Before Going to a Party, the impossibility of contact gives the climax of alienation: "Feeling my own body like a hermetic box... During the party I ask a woman to dance./She scratches my face./Take your hands off me, you idiot! she screams".

The dialogic way takes a symbolic shape in The Sphinx in Toronto, by Ludwig Zeller: "And now here, naked before the Sphinx/Pitiless, fearless like someone who asks himself/About the outcome of some forgotten disaster in the annals. One of the strongest versions of this dialogue appears in Gonzalo Millan's Hockey: "Canadian death/glides towards me, Swiftly on the ice/wielding/ his wooden scythe./I dont't even know how to skate,/I play soccer, I tell him". Let's remember that death in Spanish is female.

The last and important circumstance the poets must deal with is the extraordinary presence of mass media and the market. The mass production has as features, at least in the side of the specialization of the public, simplicity and strandardization. Since Chilean culture is still one of printed paper and generally speaking radio (even if the TV is gaining momentum), the happening or the performative and taped poetry, growing in demand, is seen with some reticence. Some Chilean writers in Canada nevertheless are involved in various degrees with the media, but the use of the media as vehicle for poetry is still not a reality. The standardization means that poetry in the market is subject to the consumption that implies that even the 'new' has to be at least analog to the old and normal, to be sold. The most innovative of the Chilean poetry will still have to wait a long time in order to be in demand by the public. In the meantime, the construction of its own circuit of distribution, or the use of other more or less alternative or marginal media, or avant-garde magazines (if existent) will have to be used. □

Note:

The bulk of the poetic text that had been chosen as examples, had been taken from The Escape Artist, by Jorge Etcheverry, Stories of a guarded kingdom, by Nain Nomez, and Chilean Literature in Canada, edited by Nomez. Qualifications of the poetry are in some cases taken from Books in Canada, Vol 12, N. 8 from «In Translation» by Paul Stuewe, and Canadian Ethnic Studies, from a book review on the three above quoted books by Laurie Nock.

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 Ltée

GRAVURE SUR BOIS MARISA GELFUSA

ATTERRISSAGES À TERCEIRA, AÇORES, 1977, 1983

Wladimir Krysinki

I

Le soleil n'est plus celui de Lisbonne
Violemment entêté ou délicatement obtus
Ici s'ouvre plutôt un paysage de bonheur possible
Façon de voir l'espace en survol
Qui dans mon imagination haut perchée
Était tout parsemé de sarcophages
Vues d'en haut les Açores sont mystérieuses
Comme le cadavre souriant d'une immensité
Et l'air a la pureté intense
D'une métaphore de Camoens qui accompagne mon esprit
Persistante au-delà des bornes de l'Europe
Quatre heures de l'après-midi déjà
Et le soleil toujours au zénith
Comme s'il voulait faire éclater le hublot
Et m'empêcher de voir la fragmentation des spectres lumineux
Méditation tardive ô ma conscience sinueuse tais-toi
Au visible du firmament océanique se conjugue un signe
De résistance de plus en plus fort
Non-identité dans la psyché placide
Lorsque aucune terre ferme ne signale sa promptitude
d'Accueillir l'avion et le cri hystérique
D'une femme portugaise rappelle le risque
D'un écrasement instantané dans le jardin des algues
Mais non on touche pourtant la terre
À mi-chemin entre cette Europe-ci et cette Amérique là
La mémoire revient sur ses pas
La mort n'est pas pour aujourd'hui.

II

Tu te réveilles au-dessus de l'Océan
Et le portugais chantonne ses voyelles nasales
Comme si tu entendais ta langue maternelle
On parle chantant autour de toi et les hôtesses
Servent du vinho verde
L'avion désacralise la nuit
Les étoiles disent leur présence aérostatique
Et l'avancement dans l'indifférence nocturne
N'est qu'un retour aux lois de la mémoire
Par conséquent tu ne sais pas exactement ce dont tu te souviens
Les voix des poètes et des pèlerins polonais
Reviennent dans la nostalgie compulsive
D'habitudes réflexives et rectilignes
Comme le présent gnomique des proverbes
Qui prédisent la décadence et la résurrection des nations martyres
Lorsque l'avion amorce sa descente sur Terceira tu sais
Que les souvenirs te prendront à la gorge
Désordonnés et ponctuels dans le spasme des images fatales
Des phrases prémonitoires
Et les visages fidèles
Poseront les mêmes gestes d'absence
Les feux de l'île signalent la terre ferme
Une fois de plus la mémoire radote
Et se compliquent le songe et le réel
L'écoulement des dernières minutes au-dessus de la terre
A le goût fragile d'un vin capricieux
Endurci tu repenses ta déréliction
Quand ni la terre ni le ciel ne te jettent
À la figure leurs blasphèmes pierreux
Chavire la mémoire du retour aux origines
Recommence le départ vers l'éclatement d'apocalyptiques images
La spirale du temps recompose le rythme de l'oubli.

Rome, mai 1985

par Claude Beausoleil

Extase

QUI? RÉSISTE

«On n'a que des souvenirs, une souvenance, le Québec est un souvenirs shop dont les tablettes regorgent de statuettes en plâtre, représentant les héros du culte dont personne ne veut plus...»

Jacques Godbout

«Des vagues d'énergie blanche l'atteignent en plein cœur.»

Yolande Villemaire

DANS le train qui me ramène de New York à Montréal je suis aux prises avec des questions fondamentales au sujet de la littérature et de la culture québécoise. Pendant quelques jours la mégalopole américaine a fait jouer ses feux et ses trop pleins, me plongeant dans une réflexion sur la possiblité d'inscrire en toutes lettres les dimensions spécifiques de notre culture. Comment écrire, lire et vivre ici au Québec sur cette terre utopique striée de contradictions et d'intuitions? Pendant mon séjour new-yorkais j'ai beaucoup discuté avec Yolande Villemaire (qui était en train d'écrire là-bas un recueil de poésie intitulé *Quartz et mica*, récemment publié aux Écrits des Forges en co-édition avec Le Castor Astral en France) de la nécessité d'un dépassement et d'une croyance en un absolu pour qu'une *mémoire* demeure de tous ces excès québécois et de toutes ces traces du présent et de toutes nos tensions.

Ces idées flottaient dans un vent de vertige, elles s'élançaient vers l'horizon du haut du Rockfeller building, siège social de la Délégation du Québec à New York. Écrire quand on est Québécois c'est s'offrir à l'exigence de dépasser l'oubli. C'est aussi tenter l'impossible et pourtant croire en l'existence d'une spécificité qui si elle est liée à la langue n'en demeure pas moins plus vaste encore, ouverte sur le monde des signes et des murmures. Devant le pourquoi créer, les questions de langue s'estompent un peu car l'immensité revient avec ses voiles et ses éclats, ses extases et ses déchirures. C'est comme si le projet de culture québécoise était sans cesse déchiré entre les racines creusant un sol imaginaire et les frondaisons démesurées remplies d'ombres, de trous, de nouages et de torsions contradictoires.

Aussi je ressens souvent ces deux tendances en lisant des livres québécois; frondaisons et racines s'opposent et se répondent avec lucidité, transposant l'essentiel: affirmer la vie.

En lisant *La Constellation du Cygne* de Yolande Villemaire (roman, édition de La Pleine lune, 1985, collection Rrose Sélavy, Grand Prix du roman du Journal de Montréal 1985) j'ai été saisi par le déplacement radical des référents et par l'audace de la proposition tant sous l'aspect du style que sur l'universalité des dimensions thématiques. Vie, mort, amour, les trois plus grands thèmes de l'humanité s'y retrouvent mais également un ton, une voix qui sonnent juste et par cela ouvrent à la conscience du tragique qui est ici en jeu dans ce livre, conscience du nécessaire sans lequel une œuvre d'art risque de devenir un divertissement secondaire. Ce qui m'a frappé dans ce livre sombre et grave c'est à quel point il permet sur le plan de la création (pour un lecteur ou un auteur québécois) d'élever l'espoir de produire des œuvres qui parlent en toute liberté à la parcelle de lumière virevoltant entre chaque écriture et chaque lecture de transformation.

L'intrigue de *La Constellation du Cygne* se déroule pendant la dernière grande guerre mondiale et le personnage central Célia Rosenberg, jeune prostituée française et juive se déplacera presque téléguidée de Paris vers l'Allemagne puis vers la Pologne où dans une apothéose lyrique elle traversera les limites dilatées de la temporalité et de l'espace pour prouver que l'amour se vit au-delà de la mort et que la succession des images témoigne d'une présence de l'infini à chacun de nos gestes, à chacun de nos instants. Dans ce décor européen je reconnais l'ambiance, les textures, l'horreur aussi de cette guerre contenant l'esprit stratégique de tout conflit basé sur le racisme.

On peut transposer les faits, songer à l'Afrique du Sud, au nucléaire menaçant, à tant et tant de courses absurdes et aveugles vers la mort noire. Si je pense à ce roman en le resituant dans son contexte d'écriture (la littérature québécoise d'une part et les travaux expérimentaux auxquels Yolande Villemaire s'est adonnée dans plusieurs de ses ouvrages précédents —*Adrénaline, Terre de Mue, Les coïncidences terrestre*) son originalité m'apparaît encore plus fragrante. Rare en effet sont les auteurs québécois qui ont parlé de l'Europe sans que l'on puisse ressentir leur malaise devant le désir d'adhérer ou de se distancier. Ici, et il me semble que ce soit la force de la performance formelle de ce roman, il n'y a aucune trace d'aliénation culturelle.

Ce prétexte est un choix délibéré et ce choix dans son

États de la littérature québécoise:

et déchirure

exécution n'est aucunement entaché d'un fantasme de colonisé d'accéder aux réalités culturelles européennes. *La Constellation du Cygne* de Yolande Villemaire est comme une zone aérée, permission qui nous dit implicitement dans sa réussite et son approche que l'écrivain et l'écriture québécois ne sont pas nécessairement condamnés à décrire un contexte direct (passé ou présent immédiat) ou encore à se rêver sous le mode de l'européen nostalgique en mal de retrouver la mère, la grande culture française. Ici l'enjeu est éclaté et les formes et les mots jouent une autre carte, celle de la fragile mais importante pulsion d'*affirmer* pour que la fiction nous mène plus loin, ailleurs, dans les mots, au centre du projet d'exister.

Quartz et mica est un poème narratif qui décrit des images où s'emmêlent l'identité, New York et l'amour. Yolande Villemaire présentait en août au Studio du Québec (dans Soho) une performance intitulée *Rrose Sélavy, New York 1921* dans laquelle en anglais elle disait sa mémoire et son désir immense du Québec, de sa culture et de ses odeurs. Voilà un éclatement d'excès, des ouvertures qui me remettent sur la piste d'espérer. Écrire et lire au Québec c'est toujours un peu attendre et travailler, hésiter et se laisser éblouir dans le feu des actions qui ont le pouvoir magique de dire sur la corde raide où nous place l'Amérique que nos inventions nous inventent.

Et bizarrement en relisant cette *Constellation du Cygne* je repense à Gaston Miron, à son désir et à son travail d'afficher fiévreusement notre mémoire, notre existence collective et culturelle. Et je me dis dans ce train qui me ramène à Montréal qu'il faut tendre à faire de notre culture une question constellée d'accents, une question poreuse et pourtant ouvertement (dans tous ses déploiements sans limite) conséquente avec ses origines. Et je me dis que le Dublin de Joyce se retrouve dans le mental en dérive de tous les lecteurs et de toutes les villes du monde. La littérature québécoise il me semble est devant un défi immense. Elle doit être spécifique et universelle. En tant que petite culture surtout pour ce qui est du bassin de population, elle doit permettre une lecture singulière et globale et pour cela elle doit sans cesse se dépasser. Il ne doit pas y avoir de sujet ou de formes tabous. Il doit y avoir un grand effort de forme et d'imagination. Ce que je sentais dans les livres fuyants d'Hubert Aquin «coulant en flamme au creux du Lac Léman», j'en reçois encore le besoin impératif.

Et me relancent la grandeur et la dérision, le vide politique et le quotidien standardisant venant filtrer les mots retenus dans les consciences d'ici. Pourtant je sens partout le débordement, la fiction comme version du réel étant devenue au Québec un territoire comme sans fin. Peut-être est-là la beauté tragique de notre projet?

Mais d'autres effets me viennent. Des titres, des livres, des travaux d'auteurs sans cesse remettant en chantier le projet d'imaginer et de dire ici et ailleurs le fait que la littérature québécoise est dans tous ses états. Et je pense au *Speak White* de Michèle Lalonde et aux *Compagnons chercheurs* de Paul Chamberland, au théâtre et aux romans de Michel Tremblay, à la volonté de durer dans les *Blessures* de François Charron, L'Irlande réinventée de Louis Gauthier, les exigences formelles de Nicole Brossard et les travaux de tant d'autres. Le désenchantement des poèmes de maintenant. Les villes revisitées par les textes d'André Roy ou de Jean-Paul Daoust. Les efforts de traverser le miroir que je peux lire dans le travail d'Antonio d'Alfonso et de ses éditions Guernica. Les efforts aussi de poursuivre que je repère dans les revues et les maisons d'éditions. Dans ce train qui file vers la frontière et me ramène chez moi il y a toutes ces forces et tous ces problèmes, tous ces sourires de soir de lancement, tous ces alcools qui mènent à la parole, tous ces mots qui veulent souligner la passion. Oui je songe à la fierté que je ressens face à notre littérature, isolée, courageuse, expérimentale, altière et farouchement moderne. Je songe à ma tristesse qui s'éparpille dans les lacunes et les imprécisions.

Comme je l'écrivais c'est toujours entre deux pôles que se trame notre culture: racines fictives vérifiables et frondaisons baroques de l'exploration. Ce que les textes de Yolande Villemaire exposent c'est l'ouverture au monde dans un tourbillon de références et de structures où s'enchevêtre une certaine mémoire du monde et de l'effervescence qui couve sous les mots récitant les brides de mémoires. Et c'est je crois une façon d'aller cerner notre spécificité mais d'autres manières me retiennent et me parlent, d'autres mots travaillent dans ce tableau de la littérature québécoise contemporaine. En lisant le *Souvenirs Shop* de Jacques Godbout (éditions de l'Hexagone, poèmes et proses 1956-1980, collection Rétrospectives — l'auteur recevait le Prix David 1985 —) d'autres visions de notre réel me sollicitaient, des visions venant gruger une mémoire sociale parfois anecdotique, toujours près d'un symbolisme articulé à l'observation socio-culturelle des échanges et des valeurs. J'ai été ébranlé par le dernier texte du livre parlant du Parc Belmont, lieu mythique, sorte de microcosme d'une amérique en conserve hantant la mémoire de l'enfance et d'une ville, Montréal. Sorte de résumé offrant dans l'artifice et le clinquant le motif de notre appartenance continentale, le Parc Belmont (depuis peu disparu de la carte «réaliste» et peut-être par là encore plus fort sur la carte «fictive») est ce qui a déclenché en moi une sorte de relecture attendrie de l'œuvre romanesque de Jacques Godbout.

Le couteau sur la table et *Salut Galarneau!* ont resurgi dans mon bagage de lecteur québécois. J'ai resongé à mes années de collège, à la découverte de ce que pouvait bien être cette fameuse histoire de culture et de territoire, de passion et d'interprétation. Le Parc Belmont du *Souvenirs Shop* évoque une intensité du processus d'inventaire culturel québécois. Il est plaque tournante et il est microcosme à la fois. Ce que le romancier redevenu poète pour la circonstance d'une réédition dit dans ce texte c'est tout son amour démesuré de notre culture souvent bâtarde, faite de morceaux empruntés, mais intimement liée à l'histoire d'un tableau d'ici. Les mots du texte font passer l'émotion du déchirement de cette culture flottant au-dessus des manèges et du temps reproduisant l'enfance comme un coin de pays qui me donne des impressions profondes. Et c'est la grande roue, la «grosse bonne femme» et la chenille et surtout le suspens de ce que jeune j'appelais le «cynique» (montagnes russes) qui surgissent, images d'un cercle que les mots relancent.

Ces notations sur Addis Abeba où Jacques Godbout a enseigné et le mot «franc» retrouvé en souriant dans son premier recueil de poésie publié chez Seghers en 1958 et le dernier poème de Gaston Miron que j'ai lu *TGV LYON* et encore cette *Constellation du Cygne* de Yolande Villemaire, toutes ces phrases envoûtantes qui me redisent notre incroyable propension à créer. Aussi je suis rempli de tressautements et de discordances quand je vois *L'hiver de force* de Réjean Ducharme dans Folio et j'en suis secrètement fier malgré l'illogique couverture, également quand j'aperçois une affiche du dernier spectacle de Michel Lemieux, à demi recouverte de déjà d'autres événements, là dans Soho à l'angle de Prince Street et de Wooster Street où j'ai tant été traversé de l'amour fou de notre culture, du désarroi devant nos faiblesses, de la volonté d'exister dans ce soleil blanc qui se dépose au-dessus de Central Park quand je pense au vertige impliqué dans le fait d'écrire, de vivre au Québec.

Dans *l'Aquarium* de Jacques Godbout des personnages esquissés parlent dans l'humidité de l'exotisme, ils parlent ailleurs de l'enfermement et du suitement face à un réel étouffant. Dans un texte d'*Adrénaline* de Yolande Villemaire je lis: «Montréal est la mémoire de la machine.» Toujours ces deux vecteurs s'entrecroisant du sol au ciel. La littérature c'est aussi ce centre mouvant qui rebrasse les idées et propose des avenues par lesquelles le viable se faufile à travers le murmure et les silences, les mots distribuant une énergie souveraine. Notre survie c'est le travail et l'absolu. Le train entre en gare dans une sorte de désert, de brouillard. Il faudra tout imaginer encore et toujours. Gare Windsor. Bienvenue. *Les livres parlent* de tout cela. □

Bibliographie

Yolande Villemaire, **La Constellation du Cygne**, roman, collection Rrose Sévaly, éditions de La Pleine lune. Montréal, 1985, 179 p. Grand Prix du roman du Journal de Montréal 1985

Jacques Godbout, **Souvenirs Shop**, poèmes et proses, collection Rétrospectives, éditions de l'Hexagone, Montréal, 1984, 209 p. Prix David de la province de Québec 1985.

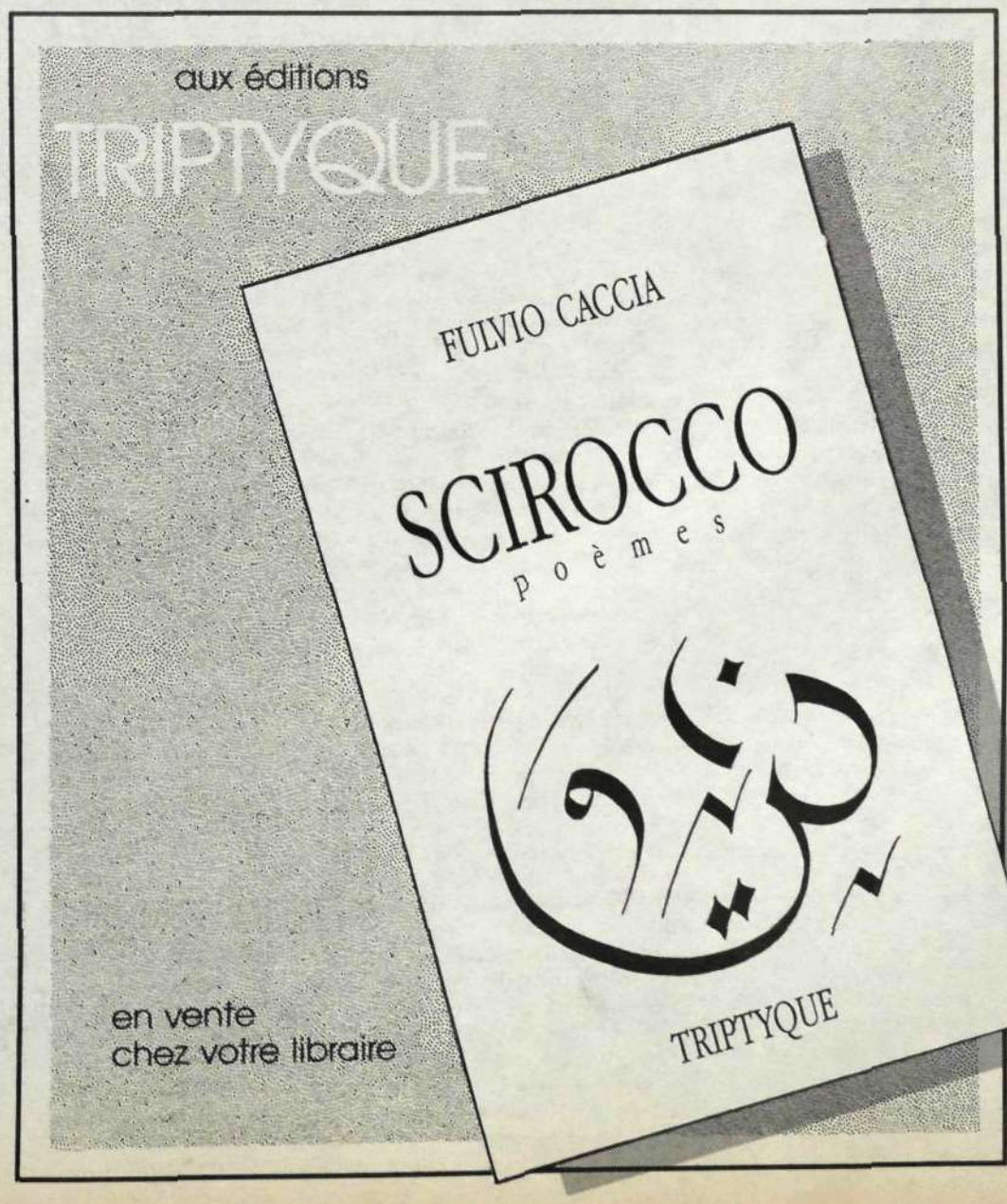


ILLUSTRATION STEPHAN DAIGLE

Les terroristes italiens par eux-mêmes

François Brousseau

Ils se voyaient révolutionnaires et précurseurs, et se révélèrent l'avant-garde réactionnaire d'une classe ouvrière en voie de dissolution historique, d'une génération apeurée qui refuse l'ère post-industrielle et ses inconnues. Ils se voulaient ouverts, spontanés, libertaires, et se rendirent prisonniers d'une logique hyper-centralisée et clandestine, fermée sur elle-même, ultime et caricatural sursaut de l'intolérance léniniste. Ils partirent de l'humanisme le plus généreux, pour se perdre dans un militarisme abstrait et délirant ne se justifiant plus que par lui-même.

Giorgio Bocca, **Noi terroristi / 12 anni di lotta armata ricostruiti e discussi con i protagonisti**. Garzanti, Milan 1985. 296 pages.

De qui s'agit-il? De ces révoltés italiens des années 70, de ces *brigatisti* et autres *autonomi*, tels que les décrit le journaliste Giorgio Bocca dans ce «Nous, terroristes», essai d'un genre particulier: l'autoportrait par procuration. Un autoportrait, mais revu, corrigé et interprété par un observateur qui serait à la fois impitoyable de lucidité, et compréhensif malgré tout envers ceux et celles qui, souvent, furent portés par des vents capricieux qu'ils ne contrôlaient pas.

La chronique de ces années noires (1970-1982) est reconstituée par Bocca à partir d'interviews conduites dans les prisons italiennes auprès des acteurs principaux du mouvement et de ses embranchements byzantins. À la narration chronologique, qui s'alimente d'innombrables citations des personnalités connues et moins connues de l'ex-*area sovversiva* aujourd'hui à la retraite plus ou moins forcée, vient se superposer une analyse qui tourne autour de quelques questions: pourquoi la lutte armée? pourquoi dans les années 70? quel rapport avec les mutations économiques et technologiques? avec les nouveaux mouvements sociaux? avec la gauche institutionnelle, incarnée par de puissants syndicats et le plus grand parti communiste d'Occident?

1968, les étudiants, les visions utopiques, les désirs de révolution culturelle, l'apex économique préfigurant un déclin inévitable, la fin de l'entreprise classique et de l'«ouvrier-masse», les déchirements de la gauche établie, entre ses origines combattantes et la tentation gestionnaire: tel est le magma sur lequel vont fermenter des impulsions très contradictoires, mais faisant toutes partie, à différents titres, de la même histoire. Dès les premières pages du livre, Bocca place de façon claire ces acteurs et éléments du drame, qui va éclater avec les premiers attentats «rouges» du début 1971...

Économie, société, idéologies, classes sociales: il y a de tout cela, bien sûr, dans le bouillon pré-terroriste, mais toutes ces évocations *a posteriori*, sorties de la bouche d'ex-militants, pointent aussi dans une autre direction, non moins explicative: celle d'itinéraires individuels drôles, cruels ou tragiques, faits d'enthousiasmes aveugles, de révoltes et de frustrations, de crises d'adolescence et de régressions, de curieux raccourcis comme celui de cette fille de bonne famille qui, du jour au lendemain, choisit la mitraillette et la clandestinité «pour enfin se sentir quelqu'un», ou de ce Milanais sans histoire, catholique fervent, qui un beau matin, touché par la grâce, plaque sa femme et entre dans les Ordres d'un rite différent... Pays, on le sait, dominé par deux grands messianismes, aux correspondances secrètes et inattendues: le catholique et le communiste.

Autonomes et ouvriéristes

Deux tendances déchirent cette mouvance prise dans son ensemble. D'un côté, l'ouvriérisme communiste classique, dans sa version la plus dure, celle de la guérilla léniniste centralisée, qui n'est pas sans entretenir — du moins au début — «des rapports ambigus d'amour-haine» avec le PCI, comme le souligne Bocca, et qui réussit à prendre racine, à divers degrés, dans plusieurs grandes entreprises du Piémont et de la Lombardie au début des années 70.

De l'autre, le «mouvementisme» étudiant et l'«autonomie» spontanée, qui dans leur version la plus «gentille» (quand ce n'est pas «infantile»), revendiquent des choses aussi nouvelles que le droit à la paresse, au haschisch et à la liberté sexuelle, et qui, à l'heure de la contestation étudiante, font l'éloge de «l'ignorance créatrice» (pour reprendre l'expression combien dialectique de Toni Negri, que Bocca n'épargne pas dans ses quelques pages sur ce qu'il appelle la médiocrité intellectuelle des «maîtres à penser» de l'*Autonomia* et du *Movimento*); mais qui, lorsque la machine s'emballe, ne sont plus matière à sourire: vols à la tire et «visites» de supermarchés, rebaptisés par un tour de passe-passe idéologique «réquisitions prolétariennes»; professeurs sommés, à la pointe de la mitraillette, d'ajuster le contenu de leurs plans de cours; happening d'une semaine en septembre 1977, sur

logne, où se côtoient allègrement les groupes armés et les adolescents venus prendre de l'air et du bon temps, et qui frisera le drame à quelques reprises.

La synthèse de ces tendances, à la fin des années 70, ce sera la fuite en avant militariste du genre *Prima Linea*, groupe plongeant ses racines simultanément dans le «mouvementisme» de 1977 et dans l'ouvriérisme dur, et qui se distinguera, entre tous, par une apothéose sanguinaire.

L'analyse de tous ces groupes, de leurs chassés-croisés et de leurs rejetons, est ici faite avec minutie et nous donne une bonne illustration de ces mécanismes secrets de l'histoire, qui conduisent en enfer les mieux intentionnés et transforment les farces en tragédies. Mais ne serait-ce que d'un point de vue strictement documentaire, le voyage est aussi passionnant, et apportera sans doute quelque nouvelle matière aux historiens. Le moment le plus fort est peut-être l'interview de Mario Moretti, un des derniers irréductibles des Brigades Rouges, ni «repenti» ni «dissocié»[1], acceptant de recevoir Bocca dans sa cellule, et donnant un portrait saisissant d'Aldo Moro à la veille de son exécution, homme politique devant l'intelligence et la lucidité duquel même un ultra comme lui se sentira obligé de s'incliner, même si c'est pour répéter *ad nauseam* que «nous n'avons pas exécuté l'homme, mais la fonction». Glaçant hommage posthume de l'assassin à sa victime...

Aujourd'hui «dissociés» pour la plupart

À quelques exceptions près, comme les irréductibles «leaders historiques» Curcio et Moretti, les interviewés semblent tous tenir un discours distancié sur ces années dures, un peu comme celui qui parlerait sans complaisance de ses erreurs de jeunesse, fruits d'une période révolue. Un discours distancié, «dissocié» pour reprendre l'expression consacrée en Italie, mais point de *pentitismo* pieux, agressif ou opportuniste, comme il s'en est aussi vu ces dernières années, parmi les capturés qui ont acheté leur liberté par des délations systématiques, délations qui ont sans doute eu leur efficacité, mais qui ont souvent, trop souvent frappé de pauvres exécutants de la base, ainsi que le relève Bocca.

À la fin du livre, quelques pages décrivent, toujours témoignages à l'appui, l'envers moins connu d'une médaille décidément triste sous tous ses angles: les séances de torture que les services spéciaux italiens firent passer aux appréhendés de la dernière fournée, celle de 1982 et de l'affaire Dozier. C'est sur cette ultime lancée que Bocca conclut, avec quelques phrases qui sont un appel à une large amnistie:

«Les guerriglieri avec qui j'ai parlé (...) sont des hommes et non des monstres. Leurs erreurs se trouvent dans nos erreurs, leurs illusions dans les illusions de notre culture, de notre messianisme. Il y a eu des morts et des blessés des deux côtés, mais seuls ceux qui ne connaissent pas les prisons spéciales peuvent penser que la punition n'a pas encore été suffisante».

Un livre remarquable, donc, écrit sur ce ton à la fois grave et ironique qui caractérise ce prolifique auteur à cheval entre le journalisme et la recherche historique. Un livre que l'on souhaiterait voir traduit, car il pourrait certainement trouver une audience intéressée à l'extérieur de l'Italie.

Pour finir, deux petites remarques critiques. D'abord, on aurait aimé quelques mots, ne fût-ce que pour une remise en contexte, sur le terrorisme «noir», celui des bombes aveugles dans les gares aux heures de pointe, qui a aussi affligé l'Italie durant ces années. D'accord, ce n'était pas le sujet du livre, mais...

Par ailleurs, Bocca aurait pu relever, sans devenir un instant complaisant, certains aspects positifs malgré tout de cette effervescence souvent tragique des années 70 italiennes. N'y a-t-il pas eu dans ce rite de passage — aussi long, douloureux, erratique et même délirant qu'il ait été par moments, aussi confuse et inattendue qu'ait été la répartition des rôles entre «anciens» et «modernes» — une transition finalement réussie, dont témoignerait la vivacité, culturelle et même économique, d'une société entrée aujourd'hui de plain-pied dans l'ère post-industrielle sans s'être reniée pour autant, d'une société et d'un peuple qui ont peut-être poussé le plus loin qui se puisse la dialectique du vieux et du neuf?

L'individualisme créateur, une certaine conception de l'autonomie de la société civile, la capacité d'adaptation à l'environnement, ne seraient-ils pas par hasard les frères ou les cousins inattendus de certaines pratiques des années 70? Tout cela n'était-il vraiment, en définitive, que délire et errance?

* * * * *

Post-scriptum qui a un certain rapport: Ici, dans un pays où l'histoire est généralement plus tranquille (malgré quelques petites éruptions du passé) et où on ne semble pas s'en plaindre, nous avons pourtant aussi nos rites de passage à l'ère post-industrielle et à toute cette sorte de choses. Ces lignes sont écrites au moment où se déroule, au Québec, la première campagne électorale «dépolitisée» depuis plus d'un quart de siècle. Les grands projets collectifs, qu'ils s'appellent socialisme ou souveraineté, semblent à tout le moins passer la main pour un certain temps. Mutations culturelles. Certaines revues intellectuelles, dans des milieux jadis saturés de patriotisme socialiste et de pensée étatique, misent même sur la «différence», sur cette diversité nouvelle de nos cités à la fois singulières et semblables, qu'elles appellent «transculturalité». Est-ce bon? Est-ce mauvais? C'est en tout cas dans l'air du temps... □

Note: (1) «Repentis» ou *pentiti*: ceux qui ont rompu avec le terrorisme et accepté de collaborer avec la justice par des délations. «Dissociés» ou *dissociati*: ceux qui ont rompu, mais sans collaborer.

PHOTO: JEAN-FRANÇOIS LEBLANC

D.M. Harrison

And I looked at her as I sat in the bus in my tweed jacket
and in my mind I saw her

one sunny autumn afternoon when
the McIntosh were not yet ready
nor had leaves begun to fall,
she stood quilted in heavy down,
new, creaseless and too stiff
for her to sit. A clinched girth belted
majestic hips,

a great expanse of flesh wrapped
in pearl-grey, like a cocoon,
moving metronomically

topped by a white woollen tuque,
sandwiched an ebony face set in defiance of what was to come.
Near her wrapped-up knees, a potted plant
with a thin stalk, peaked by strands moved
like a palm tree

with the motion of rubber on asphalt
and touched the fleece that encircled her boot.
And I looked at her
in the hazy heat of an Island day

until she got off the bus.
as the lips of the sea lick the sand.

Galerie d'art sans but lucratif
commanditée par l'Alliance mutuelle-vie

Du lundi au samedi de 11 h à 17 h.

680, rue Sherbrooke ouest, Montréal (Québec) H3A 2S6 (514) 284-3768

L'écriture au quartz de Philippe Sollers

Robert Richard

Philippe Sollers (1984).
Portrait du joueur. Gallimard, 313 p.

ET voilà Philippe Sollers, le Brétécher du roman, qui y va de ses nouvelles réflexions sur notre monde extrêmement bobologique. *Portrait du joueur* que cela s'appelle, et comme dans *Femmes*, son avant dernier roman, c'est plein de ces points de suspension. Du Céline encore? Oui, mais mieux expié: du Céline mis en musique par Mozart cette fois. Ce dernier pondu de l'enfant terrible de Bordeaux fait glisser les concepts sur rails musiqués. Ah! plût que Hegel eût été plus sollersien. La vérité, longtemps terrée du côté de la substance, en serait passée plus vite, beaucoup plus vite du côté du sujet.

Le narrateur s'appelle, le plus souvent du moins, Philippe Diamant (Joyaux étant le vrai nom de Sollers), mais quand il se nomme Philippe Sollers on ne cesse de lui souffler le *s* final, le castrant de ce qui, chez Sollers, siffle sans cesse sur nos têtes.

On aime ou on n'aime pas Sollers. Mais ses mathématiques sont, pour le moins, toujours exactes, toujours précises: «En tout cas, principe: jamais deux femmes! Une ou trois, ou quatre, ou mille, ou aucune: 'un homme va être condamné en Angleterre pour bigamie. Son avocat le sauve en prouvant qu'il avait trois femmes'. Voilà une loi fondamentale. Elle ne souffre aucune exception» (p. 101).

Chez Sollers donc, le roman mathématise, il philosophe, il ne raconte plus une histoire: il la pense et il nous pense avec elle, mais toujours là où elle n'est déjà plus récit. C'est un peu le retour des Lumières, mais en plus catho, avec au bout, non pas la Veuve, mais le soufflet ou la taloche atomique qui vous ébranle le crâne: rideau! Sollers, voyez-vous, est soudain préoccupé par son suicide: la fin du fin finaud qu'il est. Le Québec connaît cela: l'écrivain qui se claque une balle dans la tête comme on claque une porte. C'est là le tragique d'avant les Évangiles. «Un récit ne vaut que par ce qui aura tenté de l'empêcher de l'écrire» (p. 105). Toute la tension est là. Sollers écrirait donc entre la mort et le suicide. *Portrait* d'un funambule? Est-ce pour cela que la jaquette de ce dernier *must* de Gallimard est couleur noir Titanique?

Sollers cherche à ponctuer l'image, les images que chacun cultive de soi, que chacun projette comme de petits péchés véniels grossis à en devenir ennui mortel sur le grand écran du monde: bourse, argent, fornication, croyances et recroyances et refornication et rebourse. Ce roman appelle, comme par téléphone, toutes ces minables virgules que nous sommes pour faire le point ou le trou: sortie, issue. Question de pouvoir en rire mais en tremblant un peu comme l'eût dit Beaudelaire.

Parlons de ces fameuses scènes érotiques qui, depuis *Femmes*, font monter la cote de Sollers. Dans les mains de Sollers, le roman devient un genre de sex-shop pour intellos. Le sexe y est vu à travers les lunettes hublots de celui qui ose plonger à pic dans toutes les pertes blanches. Car ce que l'on a avec Sollers, c'est du biologique, rien que du biologique mais au moment précis où tout cela commence à se prendre pour du psychique. Pas de corps, c'est-à-dire par d'ineffable à la Luce Irigaray, grande clitorocrate des Éditions de Minuit, mais des neurones branchés sur la Chose, *das Ding*. Cela fait, on le devine, un cerveau électronique d'où sort l'écriture fine, au quartz de Philippe Sollers, écriture toujours claire, toujours nette dans son refus de médicaliser la littérature.

Et comme *Femmes*, ce roman est un trousseau de clés. Armando Verdiglione alias Angelo Corona alias le Colloque-en-soi, est là, juste le temps d'exister en complet blanc, planifiant l'Ultime Congrès où l'on photographiera le monde sur Véronique freudienne, se promettant d'écrire la *Divine Comédie* sur tous les téléprompteurs de la planète: Pékin, Rome, Stockholm, New York. *Exit* Angelo, complet et carnet d'adresses à grand tirage fondus au noir. Et B.-H.L. est là aussi, en homme initiales (J.J.), toujours fidèle à lui-même comme un Diamant fidèle à toutes les femmes à la fois. Et Kundera et Arone (*sic*), etc. À Paris, le chic serait-il maintenant de «passer» dans un roman de Sollers comme on passe à Apostrophes?

Et la morale de cette histoire? Les femmes n'ont pas d'oreilles, elles entendent par les ovaires. Mais cela est plutôt *Femmes*: guerres, et ce malentendu permanent sur la musique qu'est la reproduction. Ici, avec *Portrait*, c'est comme un signe, un conseil que Sollers, en doux supplicié, adresse du bûcher sexuel à tous les fils que nous sommes de nos mères: couche avec ta mère, mais uniquement en ce point où tu parviendras à être son père. C'est le malin coup de Dante, de Balzac, d'Artaud, de Bataille et d'Hubert Aquin. Enfin, on le dira toujours, cet archi-compliqué de Sollers, à canarder les femmes, les protestants et les modernes à coups d'énoncés papaux.

Alors, justement, les femmes, les lectrices par rapport à tout cela? Elles gronderont, elles grondent déjà sans doute. Il leur faut détester Sollers. C'est la toute nouvelle façon de répondre à la question de l'hystérique: qu'est-ce qu'une femme? Réponse: une entité qui s'entend avec d'autres entités pour haïr l'entité Sollers. C'est que ce rusé de Sollers écrit l'intolérable, nous obligeant tous (et surtout toutes!) à l'intolérance. Ce qui ne manque pas de nous faire la plus belle des jambes: en expulsant Sollers le vilain, on le met en position de vérité, ni plus ni moins. «La Parole qui s'affirme absolument vraie, disait René Girard en 1978, ne parle jamais qu'en position de victime en train de se faire expulser». C'est ainsi qu'avec *Portrait*, Sollers nous oblige encore une fois à l'éconduire, à le mettre à cette porte ouverte sur la vérité, la nôtre à nous tous, si patiemment refusée et dorénavant réfléchie dans un Diamant qui est, comme la vérité bien sûr, de pure, de très pure fiction. □

THE STRIPTEASE

Mary Melfi

Maria was asked to wear nothing but wings.
But wouldn't you know it? —
an all-round Canadian drunk
came on stage during one of her acts and broke them.

Angels did not come and help her out.
They were having their own problems
With upward mobility.

But the audience did get its money's worth (every time).
Maria had a good pair of tits,
maple leaves tattooed on each one of them.

PHOTO: LUC LAFORCE

Flamboyante lionne sous les projecteurs

SUR SCÈNE par François Martel

La scène musicale québécoise allume ses projecteurs avec réserve. L'artiste a le souffle plus long que le spectacle qu'il présente, faute de marché. L'an dernier Louise Forestier n'a presque rien touché des recettes de son spectacle «Je suis au rendez-vous», une performance de haut calibre pourtant... Dans ce contexte, rien n'est jamais acquis. Signe des temps, Pauline Julien il y a quelques mois faisait discrètement le Club Soda, tandis que Michèle Richard devait ajouter des supplémentaires à la Place des Arts. Pendant que l'humour s'exécute à guichets fermés, on a dû annuler un «live-aid» québécois au Forum avec tous les noms prestigieux de la chanson d'ici, les billets ne se vendent pas!

Que la relève s'appelle Sylvie Tremblay, Chantal Beaupré, Michel Robert ou Joe Bocan, elle donne toujours sa performance sur corde raide. Je doute pourtant que les tympans du public québécois ne vibrent plus que sur les cordes vocales anglo-saxonnes! Mais les voix d'ici doivent crier deux fois plus fort pour qu'on leur tende l'oreille. Il est évident que le talent à lui seul ne suffit plus; le public veut s'étourdir et la performance n'a de sens qu'aux allures d'audace... Joe Bocan n'en manque pas.

Mais d'où vient-elle portant un nom qui chante à lui seul? Un nom que Johanne Beauchamps s'est donné pour mieux habiter sa nouvelle peau de chanteuse. C'est qu'on l'avait d'abord connue comédienne. On avait remarqué aussi ses qualités d'interprète dans une comédie musicale de Claude Poissant «Défendu» présentée à l'Atelier Continu; et puis la voici finaliste au Festival de la Chanson de Granby en 1983 comme auteur-compositeur-interprète. Dans cet élan, rien ne peut plus l'arrêter: à même ses économies, elle loue pour quatre soirs le Théâtre de l'Eskabel où elle montera seule sur scène. Déjà son magnétisme séduit. Je l'ai découverte l'autre soir flamboyante lionne sous les projecteurs, dans une salle de la rue St-Laurent «Le Milieu», et je suis tenté de vous perler d'envoûtement. L'extravagance du personnage lui colle à la peau comme un maquillage qui accentue pour l'apaiser, l'émotion prête à éclater. Joe Bocan sur scène fait l'amour avec la tragédie, mêlant à l'angoisse la sensualité pour l'adoucir. Quand je parle de l'extravagance du personnage, il me semble manquer de justesse; allez y comprendre quelque chose, son extravagance a quelque chose de sobre, voire d'intime. C'est le sens que je prête au titre du spectacle «Paradoxale». Quand elle s'allonge féline sur la scène qui se moule à ses hanches, elle pourrait se faire racoleuse; pourtant la force de l'expression dans ses traits rivalise avec sa propre beauté et lui vole souvent le premier rôle. Elle vit l'émotion comme si c'était la première fois, et la chante comme si c'était la dernière.

Joe Bocan participe à l'écriture de plusieurs des chansons du spectacle. Elle a choisi d'écrire en anglais trois de ces chansons. Dès les premiers mots, je me suis demandé pourquoi... Mais le timbre de la voix, l'émotion qui coulaient de façon si naturelle n'avaient rien à voir avec une autre langue; l'inspiration avait puisé à d'autres sources c'est tout. Cette approche se distingue tout-à-fait de l'attitude ou philosophie de plusieurs formations musicales montréalaises qui s'expriment à tout prix en anglais parce que les stations de radio privilégient les productions étrangères et qu'il faut bien viser un marché international!

J'ai essayé l'autre soir d'imaginer son trac juste avant l'entrée en scène et ça m'a coupé le souffle! La presse a déjà crié au spectacle de l'année, le public veut être étonné, ébloui... On la compare déjà à Diane Dufresne! Interviewée à CIBL-FM récemment, elle avouait sur un ton ferme ne pas être le prolongement de Diane Dufresne parce que premièrement Diane Dufresne est toujours là et qu'elle n'a pas envie d'être le prolongement de qui que ce soit. Quand je lui ai parlé de la sensualité qui moulait quelques-uns de ses personnages, elle m'a paru mal à l'aise peut-être parce qu'elle se serait mieux reconnue dans les courbes du mot esthétisme dont la préoccupation est essentielle d'une chanson-vidéo à l'autre! Chaque chanson porte en elle l'équilibre du jeu, de la voix, des éclairages et des costumes, et le génie de cet équilibre, c'est qu'il n'a rien de calculé. À ce chapitre, soulignons la justesse de la mise en scène co-signée par René-Richard Cyr et Claude Poissant. Trois choristes donnent le ton aux atmosphères-cinéma.

Souvent on y enjambe l'écran, transportés par une émotion qui se reconnaît amplifiée sous les éclairages complices. Je ne suis pas prêt d'oublier en particulier une interprétation désarmante de «Finir ça là» un texte à la fois simple et renversant de Claude Poissant sur une musique poignante de Tom Rivest; cette chanson est un cri déconcertant de l'amour qui s'agrippe à la vie, et Joe Bocan tragédienne s'agrippe à nos regards avec une telle intensité, qu'on a peur d'y voir mourir l'amour! Il serait injuste de taire l'importance des musiques et arrangements de Tom Rivest qui ajoutent à la passion des mots, l'origine et la profondeur du sentiment.

La première fois que j'ai assisté au spectacle de Joe Bocan, je m'attendais à la performance d'une comédienne qui chante... Jamais je n'aurais pensé être impressionné par l'étoffe et les nuances de sa voix. Il m'est encore difficile d'évaluer l'apport des cordes vocales dans tout ça, la présence l'emportant sur la technique au point d'en faire oublier la rigueur. Contrairement à la démarche actuelle de beaucoup de jeunes interprètes, Joe Bocan ne court pas vers les studios d'enregistrement pour devancer le succès. Elle ne se presse pas, trouvant satisfaction dans l'approfondissement d'une saine relation entre elle et son public. Quand elle nous présentera son premier 33 tours, il sera avant tout le prolongement du souffle de la scène... On y croisera sans doute les mêmes personnages extrêmes, tatoués jusqu'au cœur et endurcis de solitude.

Quand s'éteignent les projecteurs chaque soir sur «Paradoxale», les personnages rôdent encore quelque part au-delà des chansons qui les portent. Leurs silhouettes me sifflent des airs que je crois venir de moi. L'envoûtement doit y être pour quelque chose! □

PHOTO: LUC LAFORCE

NOMADE EN QUÊTE D'EXTASES

PHOTO JEAN-FRANÇOIS LEBLANC

SIX heures — Ce soir, elle accomplit un rituel: choisir les couleurs et les étoffes qui lui serviront de parure pour sortir. Le corps, le visage, la chevelure participent à une célébration. Femme objet? Femme fatale? Femme tout court. Plaisir de jouer avec les artifices comme l'enfant avec ses crayons ou le magicien avec ses foulards. Plaisir de se célébrer, de jouir sainement de son image.

Ce soir, elle sort. Mais où va-t-elle? Retrouver l'homme qui tout à l'heure viendra la prendre pour l'emmener dans un restaurant bon chic bon genre?

Ce soir, elle a rendez-vous avec une passion auréolée de mystère et de magie: le théâtre. Dans ce lieu privilégié, un groupe d'individus se rassemble dans le noir pour assister au spectacle d'une passion, d'une bouffonnerie ou d'une torture. Ils entendent des mots dont la portée dépasse le cadre du réel. Le verbe, transfiguré par la poésie s'incarne dans le corps des acteurs. Ces histrions renouent avec l'enfance dans le plaisir du jeu. Dans ces corps chargés de signes, animés par un mouvement qu'un peintre à tout moment pourrait dessiner, brûle une incandescence. Nul besoin de décors imposants pour créer l'illusion. Elle se crée d'elle-même par la fusion de la chair et du verbe. Des images sublimes jaillissent dans une chaîne de métamorphoses grisant l'œil du spectateur interdit devant tant de beauté. Certaines vont se fixer dans sa mémoire.

La poésie rendue vivante par la puissance d'Éros est source d'extases. L'être se sent comme aspiré vers un au-delà où le rêve, le mythe, la passion, le jeu, la fête s'entrelacent. Et l'on ressort transfiguré, la tête remplie d'idées, le corps traversé de sensations confuses mais fortes, le cœur ébranlé mais plus vivant que jamais. Quand la vie reprend son cours et que la poésie cède la place à la prose, ces moments de grâce continuent de nous hanter. L'acte poétique, par la magnificence du travail théâtral, ouvre des portes dans l'imaginaire, insuffle une grande bouffée d'au-delà, découvre des espaces insoupçonnés que chacun se réappropriera au gré de sa propre vie.

Neuf heures trente: Entracte. Le monde se bouscule dans le foyer du théâtre. Le spectacle est passé de la scène à la salle. Sortis de l'ombre, les spectateurs deviennent acteurs du social: jeux de regards nombreux où l'on reconnaît les membres du clan.

Elle, c'est l'étrangère. Les traits de son visage, la posture de son corps, le vêtement qui l'habille, l'énergie totale de son être sont autant de signes qui renvoient à une différence. Les autres ne s'y trompent pas. Elle lit dans leurs yeux l'interrogation. Le temps d'un éclair, les ondes s'entrechoquent dans une sarabande où la joie, la peur, l'excitation, le mépris se jouent. Ces carambolages magnétiques sont source de magie. Mais au sein de ce mystère, revient de façon obsédante la question cruciale des appartenances et avec elle la solitude d'autant plus profonde qu'elle semble être le destin de la femme-valise en quête de liberté.

Onze heures: Elle met la clé dans la serrure et retrouve ce lieu qui reflète les mille facettes de son âme.

Ce soir elle était sortie impatiente de vivre des extases dont elle connaît le parfum, la couleur, le dessin. Mais la passion n'était pas au rendez-vous. Encore et toujours le même désarroi à la sortie du théâtre, le sentiment du vide, de l'absence. Une fois encore, elle a assisté au spectacle de la misère: pauvreté de contenus, recours à la caricature grossière, corps défaits par l'obésité ou ratatinés, mutilés, exprimant la peur, l'abnégation, le martyr. Corps qui se traînent dans l'espace sans grâce, sans vigueur, dépourvus de toute flamboyance comme si le Beau leur était interdit. Femmes prisonnières des archétypes éculés: Mère-Vierge-Putain, une sainte trinité triste à en mourir.

Cette célébration de la déficience, ce culte du laid, cette image de la personne coupable, anémique et impuissante la font hurler de rage. Elle a un besoin vital de complexité, de beauté et de force. Elle aimerait voyager dans des univers lointains, mythiques où le sens du tragique et du merveilleux cohabitent, où la farce n'est pas pure obscénité mais ludique et vivante. Elle aimerait œuvrer au royaume de cette passion qui la dévore, le théâtre.

Relire Euripide, Lope de Vega, Shakespeare, Goldoni et les autres pour les mettre en scène dans un espace épuré où les acteurs portent en eux les signes du spectacle.

Questionner les grands mythes du féminin: Médée, Phèdre, Penthésilée. Monter une comédie en tragédie. Provoquer, déstabiliser les attendus du public — le cliché, la grosse farce, la misère ou le carton-pâte. Utiliser les multiples talents qui dorment ou désespèrent faute de stimulations puissantes, sans parler des immigrants que la culture dominante refoule dans des ghettos folkloriques.

Minuit: Elle se laisse emporter par une rêverie et commence à écrire un conte pour la scène. Le héros est un immigrant de partout et de nulle part. Il porte avec lui une mémoire si lointaine qu'elle se confond presque avec le divin. Son odyssée remonte à la Renaissance. Son point de départ, un coin perdu dans les montagnes de l'Italie du Nord. Attiré par la ville, il s'y emploie comme serviteur. Mais le voilà atteint d'une maladie incurable: la bougeotte. Un jour, il s'embarque *sur un navire en partance pour le Nouveau Monde. Le voyage est long, si* long qu'il lui faut des siècles pour atteindre l'Amérique. Le bateau accoste un beau matin sur les rives du St-Laurent. Faute d'épices, l'équipage a devant les yeux le spectacle étrange des gratte-ciel. L'aventure commence sur cette terre inconnue où règne l'acier, le béton et l'argent. À mesure qu'elle écrit, des images surgissent: quelques masques de la Commedia, des corps en vie traversés par la joie malgré la misère, une langue française aux accents multiples — québécois, italien, français, espagnol, slave, anglais et tutti quanti... —, des comédiens issus de cultures différentes mais traversés par une transcendance qui échappe à tout ce qui est fixe, un espace éclaté où l'Ancien et le Nouveau, l'Ailleurs et l'Ici se répondent et regardent vers un au-delà, celui du devenir. Un spectacle abondant, généreux, où brillent le soleil et la joie de vivre.

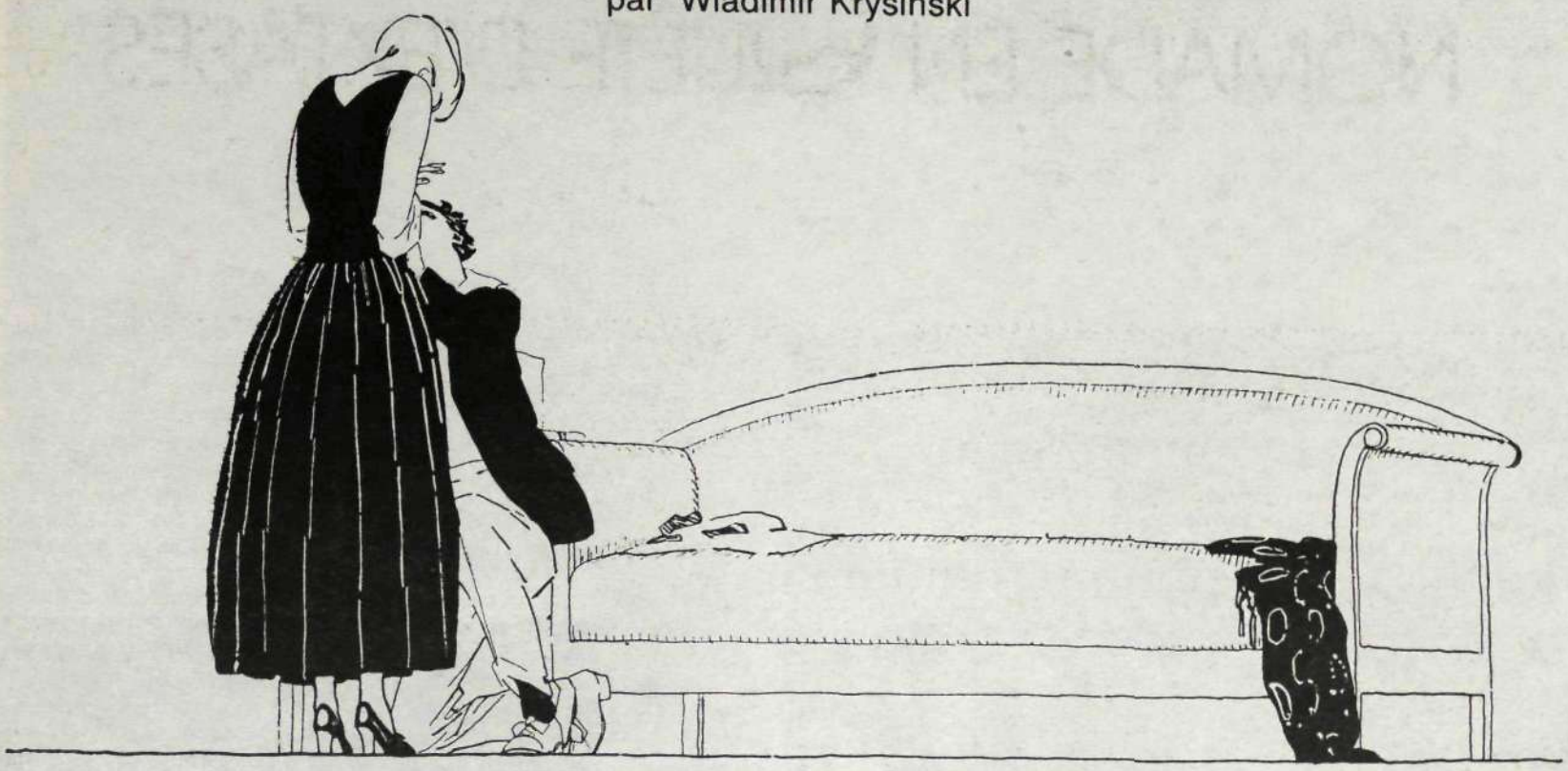
Pour l'heure, elle est seule avec ses rêves multicolores, confinée dans cet appartement qu'elle aime mais où elle se sent crever à petit feu. Elle veut créer, c'est-à-dire vivre, tisser des liens avec des cœurs et des esprits ouverts à la différence.

Ses yeux errent à la recherche d'un visage fumineux, profond, grave et pourtant rieur, espiègle comme celui de l'enfant.

Ses yeux errent à la recherche de corps habités par une incandescence où fusionnent le haut et le bas.

Son cœur guette l'instant d'une rencontre où l'imaginaire se déploie délesté de toute frayeur, avide de partager les extases de l'échange. N'appartenant à aucun temps, à aucun lieu, ce soir, elle veut croire de toutes ses forces que les fous, les poètes, les nomades qui lui ressemblent existent quelque part au-delà de ses rêves. □ Danielle Zana

par Wladimir Krysinski



Théâtre au goût extra-territorial

GRÂCE à *Vice Versa* (vice parfaitement utilitaire) j'ai pu pénétrer dans la très belle salle du Teatro Ghione, à Rome, via delle Fornici 37. Après une longue attente, toute italienne, pleine de corps et de visages plus beaux les uns que les autres, le spectacle commence. *La Mère* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, sous-titrée en italien «Commedia disgustosa», est mise en scène par Claudio Frosi; les rôles principaux de la Mère, de Léon, fils et de Sophie, sa fiancée, sont tenus par Lina Bernardi, Nino Bernardini et Claudia Ricati. Cette pièce, comme tout le théâtre de Witkiewicz, est fondée sur une démesure. Witkiewicz y déconstruit le stéréotype socio-théâtral de la mère et des rapports entre mère et fils.

Le personnage principal est un amalgame de passions et d'attitudes contraires. Tout à la fois mère-passion et mère castratrice, mère victime et mère justice suprême, ce rôle est suspendu dans un absolu de la maternité. Witkiewicz, produit un effet de distanciation en exagérant les attitudes. L'action de *La Mère* se passe dans une société globale et saturée: Saturation par la philosophie et par la science, par l'érotisme et par les arts, saturation par l'état et le pouvoir. Cette société ressemble donc à s'y méprendre à la nôtre.

Le spectacle romain est construit autour des signes synthétiques et envahissants de la décadence. La musique évoque Wagner, mais s'y introduisent aussi des rythmes et des airs d'opérettes. Cette musique produit le mouvement scénique. Ce qui est poussé au paroxysme dans le spectacle, c'est le triangle mère-fils-«fiancées» du fils, ainsi que le rôle même de la mère. Le dialogue, d'une exquise bêtise sociale, est condensé, répété à outrance. La musique à son tour entraîne tous les acteurs dans une danse endiablée. Ils circulent sur la scène un peu comme des automates, des marionnettes, des figures de cire soudain ranimées pour les besoins de la cause décadente. Le tricotage de la mère est le signe du paroxysme final: idée excellente. Peu à peu cette mère entrée dans les transes d'une folie définitive tricote, retricote, supertricote l'espace scénique qu'elle emprisonne littéralement dans ses fils. Le rythme s'accélère jusqu'à l'extase du parachèvement. Dans ces rôles insolites, et pourtant si réalistes, tous les acteurs ont été remarquablement égaux. Ce spectacle m'a révélé la vitalité du théâtre italien, que devait confirmer Luigi Squarzina.

Luigi Squarzina: maestro assoluto

Squarzina est un des plus grands metteurs en scène italiens d'aujourd'hui. J'ai vu deux spectacles inoubliables. Tout d'abord à Urbino *Le Misanthrope* de Molière représenté par la Compagnia del Teatro Delle Arti. Trois grands rôles: Alceste — Aroldo Tieri, Célimène — Giuliana Lojodice et Philinte — Mino Bellei. Mais les autres acteurs qui constituent l'environnement verbal de ce trio sont tout à fait à la hauteur: Rosa Manenti (Eliante), Antonion Meschin (Oronte), Delia Bartolucci (Arsinoë), Gianni Fenzi (Clitandre).

Comment jouer en italien *Le Misanthrope* en 1985? Luigi Squarzina y répond avec une conscience et une précision rares. Pour commencer, il retraduit Molière en prose. Cette prose devient mi-familière, mi-argumentative; bref, il s'agit d'une prose de fonctionnaire d'État et de bureaucrate discipliné. Le misanthrope proposé par Squarzina est un politicien rusé qui ne s'étonne de rien. C'est un gestionnaire hautement qualifié de l'hypocrisie amoureuse. Face à la femme et à l'amour il ne renonce pas à sa passion première, c'est-à-dire à l'amour comme politique du quotidien. Cet Alceste est un descendant de Machiavel. Dans son caractère se sont soudés un *cittadino* florentin et un *contadino* en passe de devenir capitaliste. Squarzina fait construire à Luciano Damiani («scene e costumi») une scène mi-moderne, mi-ancienne. Un espace composite entre le salon du politicien et le salon de réception bourgeois. Le mouvement scénique est quasi-cérémoniel et le spectacle est dominé par la diction argumentative et hypocrite d'Aroldo Tieri.

La parole féminine de Giuliana Lojodice est en revanche pure, sincère, pleine de distinction. Les conseillers et les acolytes du politicien emploient une diction tantôt serville, tantôt rusée. La prose de Squarzina actualise cette comédie de Molière. Elle devient un jeu verbal avant tout argumentatif et soi-disant démocratique. Au-dessous coule une sorte de sous-conservation qui départage des groupes de pression dont les répliques ponctuent à la fois la tension amoureuse et le déséquilibre des forces. Ce spectacle m'a envoûté. Voici, pour illustrer la prose de Squarzina, un fragment du célèbre monologue où Eliante expose la philosophie de l'amour:

Molière: «*... L'amour, pour l'ordinaire est peu fait à ces lois.*
Et l'on voit les amants vanter toujours leur choix;
Jamais leur passion n'y voit rien de blâmable.
Et dans l'objet aimé tout leur devient aimable;
Ils comptent les défauts pour des perfections.
Et savent y donner de favorables noms.»

Squarzina: «*Di solito gli innamorati non fanno che vantare chi hanno scelto; per loro la passione e il biasimo sono incompatibili, e nell'oggetto amato trovano tutto amabile; i difetti diventano tante perfezioni.*»

Le spectacle de Squarzina, tout comme sa prose tend vers une économie de moyens scéniques. Ainsi conçu, ce spectacle devient un modèle d'actualisation de Molière.

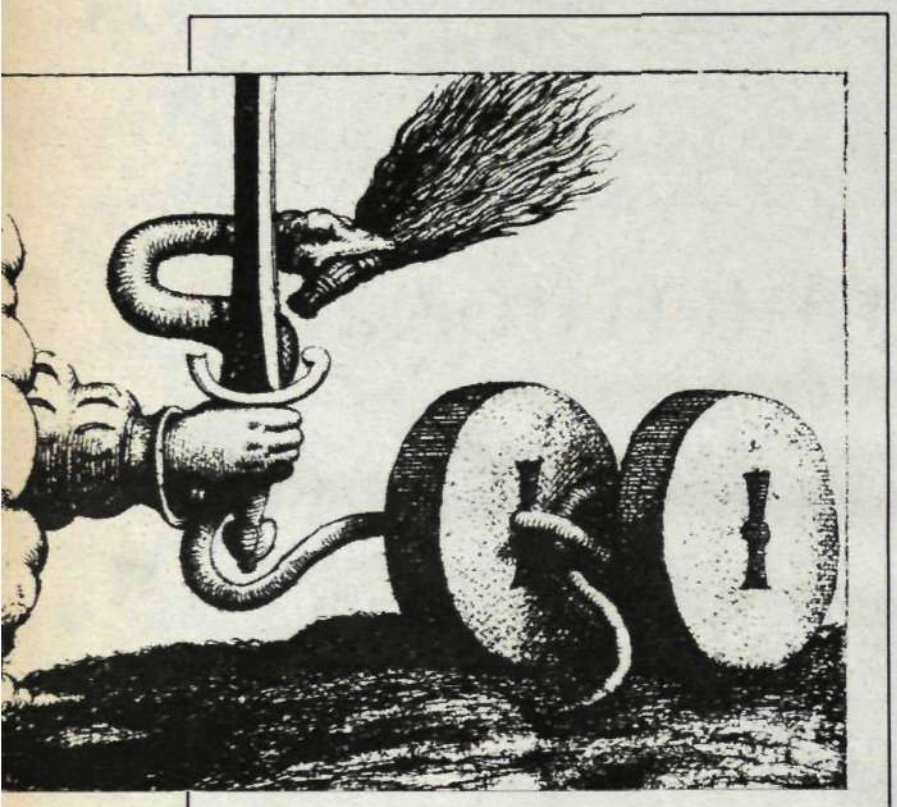
J'ai été un peu moins impressionné par *Il berretto a sonagli* de Pirandello au Teatro Argentina à Rome, dans une autre mise en scène pourtant remarquable de Squarzina. C'est la célébration excessive de Paolo Stoppa, dans le rôle de Ciampa, qui m'a fait réfléchir sur la réception objective d'un événement théâtral. Soudain j'ai eu l'impression que la foule qui remplissait le théâtre était venue là pour voir Stoppa plutôt que la pièce de Pirandello. Les applaudissements frénétiques qui interrompaient les différentes «battute» de l'acteur dérangeaient presque. *Le Bonnet du fou* est une histoire de jalousie à double sens. Une femme, Béatrice Fiorica, sachant que son mari la trompe avec la jeune femme d'un de ses employés voudrait se venger et provoquer un scandale. Or Ciampa, le mari trompé, voit la chose autrement. Il choisit d'étouffer l'affaire et fait enfermer Béatrice sous prétexte qu'elle est folle.

C'est dans cette pièce que Pirandello expose la théorie des trois cordes: «Vous savez, dit Ciampa, nous avons tous en quelque sorte, trois cordes d'horloge dans la tête... la corde *sérieuse*, la *civile* et la *folle*». Agissant selon un juste contrôle de la corde folle, Ciampa est un raisonneur pirandellien, un *umorista* qui préfère s'en tenir à son *avvertimento del contrario*, dans l'éclatement de ses impulsions. Si Stoppa triomphe dans ce rôle, c'est qu'il réussit à donner une image ambiguë de ses agissements: raisonneur froid, certes, mais aussi défenseur de l'ordre des

► *page 30*

choses, manipulateur et auto-analyste. Stoppa construit donc un personnage qui est de prime abord froidement rationnel, mais au fond très sensible et intérieurement tendu. Le rôle est grand et presque trop parfait. Sans surprise. Il frappe par la justesse absolue du ton et du geste, par une présence scénique remarquable.

La mise en scène de Squarzina repose sur une étude précise du moi offensé qui se défend malicieusement contre les langues et les yeux des autres. Ce qui frappe dans le travail de Squarzina c'est avant tout la densité rythmique du spectacle, un rythme que j'appellerais sémantique et qui ponctue les moments stratégiques de l'action. Squarzina est secondé par Gianfranco Padovani qui construit une scénographie volontairement carcérale. Elle prépare bien l'enfermement de Béatrice. La marche de la représentation est labyrinthique. Pas à pas on descend dans une sorte de *«carceri di Roma»* à la Piranèse, prisons de Rome qui deviennent en même temps *«carceri della società»*, prisons de la société. Le théâtre marque bien alors le jeu des forces obscures qui font emprisonner les uns et libérer les autres. La folie est une panacée de cette société où les trois cordes permettent à tous les sentiments violents de survivre, fussent-ils aussi justes que ceux de la «folle» Béatrice et du mari trompé. Squarzina montre avec une grande maîtrise la mise au silence de Béatrice, victime émissaire des forces régulatrices de l'institution sociale. □ W.K.



Le théâtre angoissant de Jean Tardieu

MONTRÉAL offre souvent d'agréables surprises dans ses théâtres marginaux où de petites troupes produisent des événements éphémères, mais denses. Il faut parler de cette marginalité théâtrale sans prétention, car c'est probablement là que coule le sang vif d'une véritable invention théâtrale à côté de l'officialité routinière et parfois gonflée. Ainsi Le Grenier du Carré a produit les 1 et 2, 3 novembre derniers un spectacle de Jean Tardieu, *Une Soirée de L'absurde*, à la salle Calixa-Lavallée. Dans les quatre mini-drames triomphe le théâtre d'un poète français qui défie toute classification. Un théâtre minimal, car il se satisfait de situations très conventionnelles; Mais c'est aussi un théâtre maximal, qui fait peur si tant il est vrai que la condition humaine s'est enfermée dans sa propre prison, celle de la loi du plus fort et de la verbalité qui menace constamment l'autonomie de l'individu. Le théâtre de Tardieu est précisément fondé sur ce conflit entre la condition parlante de l'être humain et ses conséquences.

Liliane Knight a guidé adroitement sa troupe même si l'on peut regretter que sa mise en scène n'ait pas été plus rythmée, plus incisive et donc plus percutante. Telle quelle cette mise en scène tend vers un réalisme lancinant. Deux comédiens élèvent ce spectacle à un rang qui dépasse, et de loin, le niveau amateur: Charles Tisseyre et Denis Tournesac. Leurs rôles sont suffisamment bien-menés pour nous faire croire à l'épaisseur de leurs personnages. François Julien et Patrick De Bellefeuille les accompagnent bien, en faisant osciller leur jeu entre un réalisme inquiétant et le macabre de la condition humaine. □ W.K.

Picasso en scène ou le désir sur une table de dissection

PICASSO a écrit un texte théâtral qui loin d'être aussi génial que sa peinture, part néanmoins d'une idée assez ingénieuse: décomposer le désir et le distribuer entre le corps et la psyché, entre des «personnages» aux résonances rabelaisiennes, c'est-à-dire le Gros Pied, le Bout Rond, l'Angoisse Grasse, l'Angoisse Maigre, L'Oignon et la Tarte. Le désir se balade ainsi d'un espace à l'autre, d'une zone pas forcément érogène à une autre, loin de son centre moteur. À côté de la *libido fornicandi*. Le résultat est cocasse, mais surtout dialogique. Le texte de ce *Désir attrapé par la queue* est tout simplement injouable. Comment faire alors pour commémorer théâtralement Picasso juste à côté de l'exposition consacrée à ses œuvres? La Compagnie UBU a beaucoup de talent.

En premier lieu, elle a eu l'idée de reprendre la séance de lecture du *Désir* qui se déroula le 14 janvier 1941 en présence de célèbres surréalistes et créateurs. En second lieu, elle a eu l'idée de faire un montage des pensées, des expressions et des tics des amis du peintre engagés d'une façon ou d'une autre dans l'entreprise surréaliste ou créatrice. C'est ainsi que Denis Marleau a convoqué dans sa scénarisation Max Jacob, André Breton, Salvador Dali, Jacques Prévert, Gertrude Stein, Alice Toklas, Guillaume Apollinaire et Zanie Aubier. Ils jouent la pièce de Picasso en y mettant du leur, de sorte que ce qui est lisible et transforme en jouable. La cible devient Picasso et sa peinture, son art extravagant de peintre et de vivre — idée juste et excellente qui permet de rapprocher le personnage du peintre et qui en fait crée un événement scénique.

Celui-ci est une sorte de vaudeville de haut niveau et la mise en scène de Denis Marleau établit un juste équilibre entre les gags et les commentaires savants. En outre le piquant de chaque personnage, qu'il soit fictif ou réel, ressort bien, tels Max Jacob, André Breton, Salvador Dali, Jacques Prévert. Il s'agit d'un spectacle-montage ponctué de bons numéros individuels et d'heureuses trouvailles scéniques organisées autour de la gestation du désir, et de l'activité artistique de Picasso. La compagnie UBU soulève bien la charge historique qui pèse sur chaque personnage. Je dirai que ce qui m'a le plus séduit dans ce spectacle c'est sa verve ludique et le plaisir d'incarnation qui était évident dans le cas de chaque comédien.

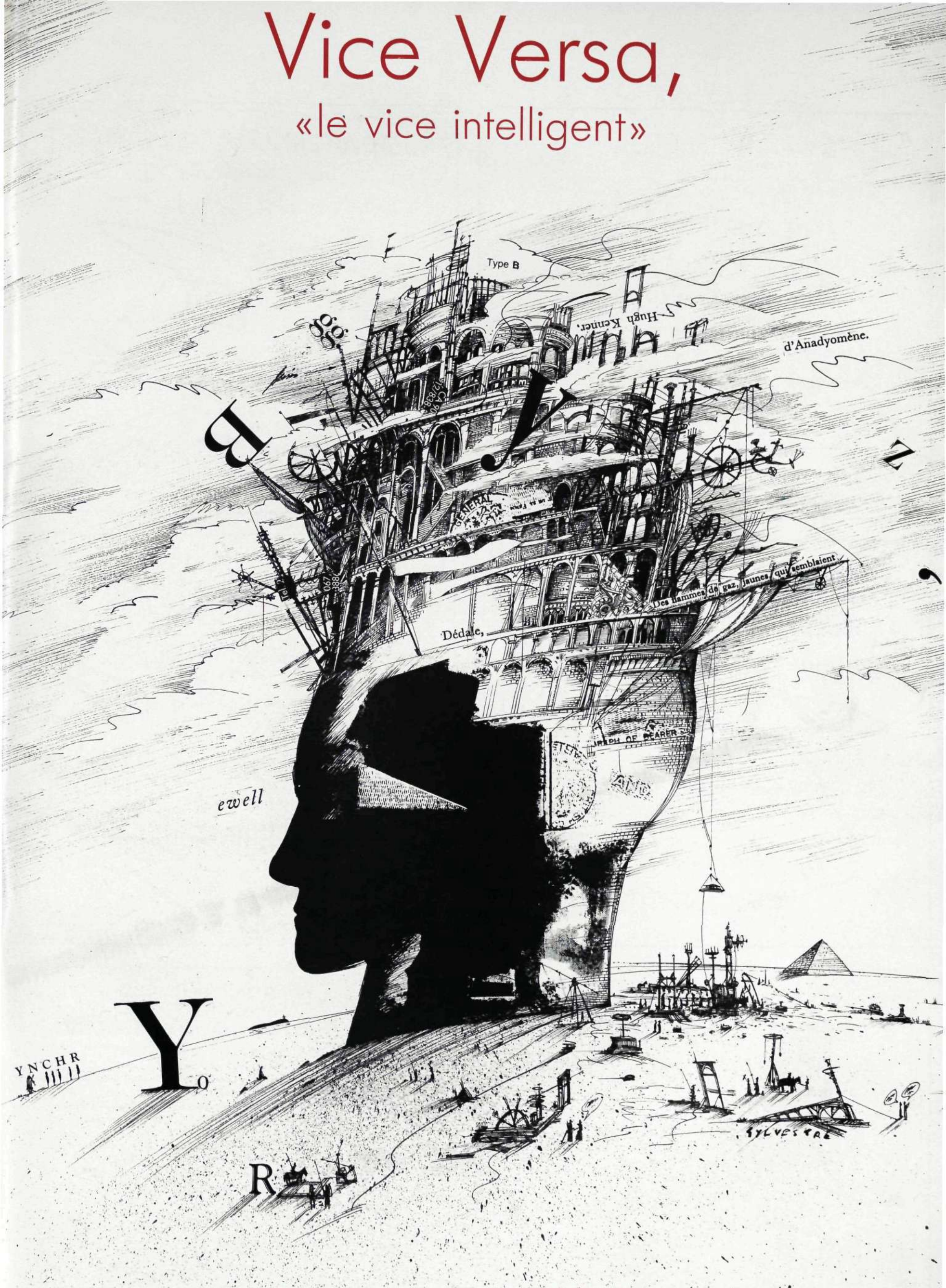
Pierre Chagnon joue un André Breton ironique, sarcastique et désinvolte. Il est le centre, sinon le point de mire du spectacle; il module adroitement les tons de son rôle, à la fois celui du chef de file du surréalisme et du Gros Pied. Carl Béchard est un Max Jacob égotique, sûr de lui, ironique, un tantinet impertinent, avec une teinte subtile d'homosexualité. Larry-Michel Demers imite drôlement l'extravagance et l'immodestie de Salvador Dali. Le Jacques Prévert de Denis Roy est très convaincant et bien mesuré dans ses exposés théoriques.

Danièle Panneton campe le personnage disgracieux de Gertrude Stein de manière un peu trop stéréotypée. Anne-Marie Rocher en Alice Toklas seconde son amie en étant plus inventive et moins fixée dans une seule et même gestualité. Yves Soutière est un Apollinaire un peu statique à mon goût, mais son rôle aurait pu être davantage développé dans le scénario. L'inventeur du mot «surréalisme» s'y prêtait bien. Patricia Tulasne, la Tarte incarnée par Zanie Aubier, joue polyphoniquement à être l'objet du désir. Elle a une excellente présence qui conjugue le sex-appeal à une douce ironie.

Ce spectacle célèbre avec beaucoup d'humour un des plus grands génies du siècle. Le Théâtre UBU a dignement relevé le défi de l'exposition. Et maintenant nous attendons *Théâtre Merz* de Schwitters. Noblesse oblige! □ W.K.

Vice Versa,

«le vice intelligent»



Procurez-vous les anciens numéros de Vice Versa:

VOL.1

NO.1: Que faire du bon Sauvage • L'Amérique selon Arthur Penn □ **NO.2**: Calabria come metafora • D.A.F. ou le malin plaisir □ **NO.3**: Marco Micone: le travail sur la langue. **NO.4**: The Empire Strikes Back. Réflexions sur l'indépendance. L'image mouvement: Le cinéma selon Gilles Deleuze □ **NO.5-6**: Terra incognita: De Jacques Cartier à Jean-Jacques Rousseau. Godard, Carmen et le cinéma □

VOL.II

NO.1: Ethnicité comme postmodernité. Visions toscanes □ **NO.2**: L'amour et son dépassement □ **NO.3**: Écrire la différence: Actes du colloque sur la littérature des minorités □ **NO.4**: Les immigrants sont des poèmes. Entretien avec Gérald Godin. Minorité et territoire. Entretien avec Félix Guattari □ **NO.5**: Le monde selon Nick. Un jeune peintre montréalais. À travers le hublot. Rencontre avec l'écrivain le plus secret du Québec.

Numéro à l'unité: 2.50$. Veuillez nous faire parvenir un chèque ou mandat poste avec votre nom et adresse à:

VICE VERSA: 400 rue McGill, Montréal, QC. H2Y 2G1

(c) COPYRIGHT VITTORIO, 1985