25

vei rcse a

Transcultural magazine transculturel Montréal

SOCIÉTÉ LITTÉRATURE CINÉMA THÉÂTRE ARTS VISUELS MUSIQUE

4$

MUSICA

A Root Awakening Some Sense and Value in Transcultural Music
John Rea

Les paradoxes de l'opéra au cinéma entretien avec Réal La Rochelle
Anna Gural Migdal

Nouveaux itinéraires le roman italien au féminin
Marisa Rusconi

France: 35F – Belgique: 200F – Suisse: 8F – Italia: 7000 Lire – USA: 4$

Identité corporative
Planification stratégique
Système d'identification
Recherche de noms
Design d'image de marque
Graphisme corporatif
Aménagement du milieu de travail
Design architectural

VISION GLOBALE, ACTION LOCALE

Montréal
Londres
Hong Kong

Bélanger, Legault

Le premier
groupe-conseil
sans frontières
en identité publique.

514.284.23.23

VICE VERSA 25

ÉDITORIAL

EN GUISE DE MANIFESTO TARDIF

« Ai valori cosmici sostituiamo la divina frivolezza »
Alberto Savinio
« Comment quelque chose peut-il naître de son contraire, par exemple la raison de l'irrationnel, le sensible de l'inerte, la logique de l'illogisme, la contemplation désintéressée du vouloir avide, l'altruisme de l'égoïsme, la vérité des erreurs? »
Friedrich Nietzsche

Nous confions à Orphée ce VICE VERSA de la re-naissance consacré à la Musique. Le chansonnier merveilleux, le divin joueur de Lyre, l'Argonaute, le Héros qui, comme nous, a fait un voyage aux Enfers, est le seul qui puisse nous guider de Lorenzo Da Ponte à la musique algorythmique en nous faisant ainsi sortir du monde des ombres...

VICE VERSA refait surface après un très long silence. De drôles de vacances pour **le magazine branché**, pour **la revue à la mode**, comme à Montréal certains aiment nous définir, avec une pointe de mépris pour les choses de ce monde. Mais quelle mode? La seule qui existe dans le champ des revues de **culture** est celle de la disparition... périodique. Et pourtant il nous en faudrait, des modes, du bruit, du sang nouveau.

Qui aurait jamais dit que le soutien qui nous redonne de l'optimisme pour 89 viendrait de la part d'amis entrepreneurs qui voient en VICE VERSA un pont essentiel entre le monde des arts, de la culture et celui des affaires? Et pourtant leurs noms se retrouvent aujourd'hui dans ce nouveau **Comité consultatif**, lieu déterminant de notre re-naissance. VICE VERSA revient au monde avec l'envie farouche d'être, et d'être essentiel. Nous commençons ainsi par prendre position.

À l'heure où la question du libre-échange paraît stimuler une réflexion collective sans précédent sur le caractère de notre société et sur son futur, le débat de l'heure cache néanmoins d'autres problèmes qui touchent en profondeur notre être social. Nous sentons donc la nécessité de faire un inventaire de ce qui meuble notre **intérieur**: il y a d'abord, dans le contexte multiculturel, l'ensemble des phénomènes relatifs à ce que l'on nomme l'ethnique. Or, ce mot nous paraît trop usé et biaisé pour qu'on puisse le supporter encore; pas très loin il y a une impatience à l'égard de la myopie de ceux qui ne voient pas que notre société a été autant une société d'émigrants que d'immigrants. À côté de notre rejet d'un Québec **pur**, se trouve également le refus, tant des **refus globaux** que des **acceptations globales**. À quelque distance se lève notre protestation contre l'incroyable silence sur le SIDA favorisant la sacralisation du fléau qui fonctionne ainsi comme rappel à l'ordre. Dans un autre coin il y a aussi la douleur et la révolte contre le trop grand nombre de jeunes suicidés. Enfin, amassés dans un même endroit nous repérons l'ouverture culturelle de VICE VERSA, le dépassement de toute fermeture ethnocentrique, la reconnaissance de l'**Autre**, la conviction que l'art est le seul outil capable de transformer le monde tout en l'interprétant. Cet inventaire rapide nous permet déjà d'affirmer que le problème politique **numéro un** est celui de l'**être** et qu'il faut trouver une alternative à la modernité, qu'il faut, oui, éliminer l'agressivité et l'antagonisme qui touchent jusqu'à la matrice de la pensée. Tâche inépuisable.

Mais nous avons des avantages à vivre ici!

Le premier est notre **soutenable** légèreté de l'être, laquelle n'est pas une honte. À une époque de diasporisation croissante, tout pays au territoire incertain, tout peuple à l'identité problématique, se trouvent à être plus proches de la définition d'un nouvel humanisme. Un humanisme qui rejette les idéologies **fortes** ainsi que la logique ami-ennemi. Cet humanisme prendra forme à la suite de la putréfaction de la pensée **forte**, c'est-à-dire de la métaphysique ou du sens commun, ce qui revient au même. Nous affirmons cela non en tant que « pauvres d'esprit » mais, animés par une « divine frivolité », exprimons cette simple vérité: que dans le pays des coureurs de bois et des tentes du Cirque du Soleil, on peut s'approprier symboliquement l'Amérique et **tous** devenir avant-garde, renversant le sens de la marche.

A TARDY MANIFESTO

We entrust this rebirth edition of VICE VERSA, dedicated to music, to the god Orpheus. The singer of wonderment, the divine lyre-player, the Argonaut, the hero who, as we have, descended into Hell – and the only one who might guide us from Lorenzo Da Ponte to algorhythmic music and lead us out of the shadows...

VICE VERSA returns after a long period of silence. A most unusual vacation for the "in" magazine, the fashionable new review, as some people like to call us here in Montreal, with that edge of contempt they have for wordly things. What fashion are they talking about? The only fashion in the world of cultural periodicals is periodic... disappearance. Yet we still do need fashion, noise and new blood.

Who would have thought that the support that has restored our optimism for 1989 would come from friends in the business world who see in VICE VERSA the necessary bridge between the world of arts and culture, and the world of business? These people are part of our new Consultative Committee, the site of our rebirth.

VICE VERSA has been reborn with a forecious desire to **be**, and to be essential. Let us take our first positions. The free trade debate, which has stimulated unprecedented thought about our society's character and future, has also concealed profound issues about our social being. We feel it is time to take inventory of those things that furnish our interior space. First, in the multicultural context, the use of the noun **ethnic**. To us, the word is used up and biased, and we won't have any part of it. Let us speak our impatience with the short-sightedness of those who do not see that our society has always been one of out-migration as much as one of immigration. We reject the notion of a "pure" Quebec, just as we turn thumbs down on both total refusals and total acceptances. We protest against the incredible silence on the AIDS issue which help deify the plague and keeps the "deviates" in line. We feel pain and disgust over the unacceptably high number of young suicide victims. And matching VICE VERSA's cultural openness is the rejection of any type of ethnocentric closure, and the recognition of the Other, and the belief that art is the only way to transform the world by interpreting it. This quick inventory shows that the number one political problem is the problem of being. We must find an alternative to modernity, and, yes, must eliminate the aggression and antagonism that infect the very heart of thought. A thankless job... But we wouldn't live anywhere else! For one of the gifts of this place is our bearable lightness of being, which is no shame. In a time when all nations are forming diasporas, when all countries become uncertain, all peoples hatch identity problems, a new humanism begins to appear. A humanism that rejects traditional ideologies and the friend-foe logic. This humanism will rise up after the putrefaction of traditional thought, of metaphysics and common sense, which end up being the same. We take our stance, not as members of the "poor in spirit," but rather as possessors of "divine frivolity." We express this simple truth: that in the country of **coureurs de bois** and the Cirque du Soleil, we can symbolically appropriate America for ourselves and become, each and every one of us, members of the avant-garde, turning the beaten track back the other way.

(segue a pag. 18)

sommaire, summary, sommario

Illustration de la page couverture Philippe Beha

MUSICA

3 Éditorial
Lamberto Tassinari

4 Le théâtre de la musique
François Vanasse

5 In a Small Corner of a Small Corner.
An interview with Bruno Degazio, Algorythmic Musician
Domenico D'Alessandro

7 La musique comme torture
Christian Roy

8 A Root Awakening.
Some sense and value in transcultural music
John Rea

10 Les paradoxes de l'Opéra au cinéma.
Un entretien avec Réal La Rochelle
Anna Gural-Migdal

13 Ode To A Man With No Name.
Lorenzo Da Ponte
Paolo Spedicato

14 French Rock Stars
James Burstall

14 Eulogy (poem)
Giose Rimanelli

16 Jazz Municipal à Milano
Jean René

18 Twelve Time Present
William Anselmi

DANSE

20 La danse vue d'ailleurs
Aline Gélinas

LITTÉRATURE

22 Nouveaux itinéraires entre expérience et écriture
Marisa Rusconi

24 Identità e lingua.
Un' esperienza italiana in Germania federale
Elettra Bedon

26 When a Language Dies
Sergio Gilardino

THÉÂTRE

28 Les Shakespeare de Jean Asselin
Serge Ouaknine

29 Nouvelles voies de la dramaturgie française
Irène Sadowska-Guillon

ARTS VISUELS

32 La qualité exemplaire d'un regard
Entretien avec Clement Greenberg
Normand Biron

34 Degas at the National Gallery
Giovanna Carnevale

Letter to my mother (poem)
Anna Di Giorgio

FICTION

36 Lettres à un autre
Louis Jolicoeur

Fragment XVIII (poem)
Jorge Etcheverry

37 Bande dessinée
Vittorio

38 Au fil du temps

Plus que jamais le magazine des débats et des interrogations d'aujourd'hui: Société, Politique, Littérature, Cinéma, Arts visuels, Musique, Théâtre, Danse, Architecture.

Vice Versa, le vice intelligent.

Abonnement (6 numéros par an) 18 $, 185 FF, 950 FB, 41 FS, 30.000 Lires.
Abonnement de soutien : 50 $, 370 FF, 1900 FB, 82 FS, 60.000 Lires.
Institutions, à l'étranger : 25 $

Envoyez votre nom et adresse avec un chèque ou un mandat-poste à l'ordre de Vice Versa à l'adresse suivante:
Vice Versa, 400 McGill, 5e étage, Montréal, Qc, Canada H2Y 2G1 Tél. : 393-1853, 393-9653

Date de parution: décembre 1988. Magazine transculturel publié 5 fois par année par les Éditions Vice Versa Inc., 400 McGill, 5e étage, Montréal, Qc, Canada H2Y 2G1. **Directeur:** Lamberto Tassinari. **Comité exécutif et éditorial:** Bruno Ramirez (président), Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Lamberto Tassinari. **Comité consultatif:** Jules Bélanger, président, Bélanger, Legault, Laberge; Célia Bengio, Directeur du Salon international *Le monde des affaires;* Paule Doré, directrice générale, Chambre de Commerce de Montréal; Louise Day, Conseil en gestion, Samson Bélair; Louise Léonard, présidente Léonard & Parisien; Paule Tardif Delorme, Avocate. **Art director:** Gianni Caccia. **Responsables des sections Architecture:** Sophie Charlebois, Louis-Paul Lemieux; **Bande dessinée:** Vittorio; **Cinéma:** Anna Gural-Migdal; **Danse:** Aline Gélinas; **Fiction:** Marie José Thériault; **Littérature féministe:** Myriame El Yamani; **Musique:** Jean René; **Poésie:** Elettra Bedon; **Revue de livres:** Pierre Bertrand; **Théâtre:** Wladimir Krysinski. **Bureaux et correspondants à l'étranger:** Bureau de Paris, responsable Fulvio Caccia, tél. : 48093094, Yves Chevrefils-Desbiolles; Pierre-Yves Soucy (Bruxelles); Camillo Carli (Roma); Domenico D'Alessandro (Toronto); Alain Médam (Montpellier); Giose Rimanelli (New York); Pasquale Verdicchio (Los Angeles); Nicolas Rosa (Buenos Aires). **Ont participé à ce numéro:** William Anselmi, Elettra Bedon, Normand Biron, James Burstall, Giovanna Carnevale, Domenico D'Alessandro, Anna Di Giorgio, Jorge Etcheverry, Aline Gélinas, Sergio Gilardino, Anna Gural-Migdal, David Homel, Louis Jolicoeur, Serge Ouaknine, John Rea, Jean René, Giose Rimanelli, Christian Roy, Marisa Rusconi, Irène Sadowska-Guillon, Paolo Spedicato, François Vanasse, Patricia Vergeylen. **Graphiste:** Jean-Pierre Normand. **Illustrateurs:** Geneviève Côté, Stéphan Daigle, Anouchka Galouchko, Marie-Louise Gay, Hono Lulu, Alain Pilon, Daniel Sylvestre, Kamila Wozniakowska. **Photographes:** Josef Geranio. **Correction:** Giovanni Calabrese. **Illustration de la couverture:** Philippe Béha. **Photocomposition:** Concept Médiatexte Inc. **Impression:** Le Droit-Leclerc. **Distribution:** les Messageries Dynamiques (Québec) Tél. : 332-0680; E.M. Press (Ouest canadien et Maritimes) Tél. : 374-9811; Curtis International (USA) Tél. : 201-907-5648; Naville S.A., Tél. (0220 435600 (Suisse). **Responsable de la distribution:** Nicolas Van Schendel. **Rédaction et publicité:** 393-1853. **Abonnements et administration:** Diane Pugliese: 393-9653.

Dépôt légal: Bibliothèques du Canada et du Québec. Quatrième trimestre 1988. Courrier de deuxième classe. Enregistrement No 6385.

Envoyer tout changement d'adresse à: Vice Versa, 400 McGill, Montréal, Qc, Canada, 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 Ministères des Affaires culturelles, du Conseil des Arts du Canada ainsi que du Ministère des Communautés culturelles et de l'immigration. Vice Versa est membre de l'AEPCQ.

Remerciements à Pierre Desrochers

Le théâtre de la musique

FRANÇOIS VANASSE

Depuis la naissance de ce qu'on a appelé la musique contemporaine, depuis le début du siècle donc, la musique est en crise. Schönberg, en développant le langage dodécaphonique, a consacré la coupure entre la musique traditionnelle et la nouvelle musique. Depuis, il règne dans la musique contemporaine un état de crise qui, s'il se manifeste à divers niveaux, est particulièrement clair dans la coupure qui s'est instaurée entre créateurs et auditeurs : la musique contemporaine n'a qu'un public très restreint, ce qui a entraîné des remises en question périodiques.

En un sens, la musique moderne a fait face à un problème de communication : le compositeur qui développait un langage de plus en plus spécialisé exigeait de l'auditeur comme de l'interprète une connaissance de plus en plus poussée des techniques musicales. Cependant, si elle se manifestait au niveau de la diffusion, cette crise ne troublait que rarement la tâche même du compositeur puisqu'elle se situait entre son geste de création et le destinataire éventuel. Comme la composition moderne s'orientait selon deux axes reliés entre eux – l'augmentation constante de la rationalité de l'organisation musicale d'une part, et la contestation de la tradition de l'autre – certains compositeurs percevaient même cette crise de façon positive, comme une manifestation de la force de refus et de contestation de valeurs sociales périmées.

Mais la rationalisation a trouvé sa limite dans les œuvres sérielles intégrales. Par ailleurs la tradition, après avoir été un moment oblitérée, est devenue moins menaçante qu'elle ne pouvait l'être pour les compositeurs du début du siècle qui s'étaient donné pour tâche de créer un langage nouveau. La musique post-moderne a alors perdu les deux axes d'orientation qui avaient guidé toute la création moderne et c'est désormais au cœur même de la création que se manifeste une nouvelle crise.

On peut résumer en quelques lignes les contours de cette évolution : le système sériel, pour un ensemble de raisons techniques qu'il serait trop long d'exposer ici, permet une organisation rationnelle de l'espace intérieur de l'œuvre de beaucoup supérieure à celle que permettait le langage tonal. C'est l'augmentation progressive de la rigueur de cette organisation interne qui caractérise l'évolution de la musique depuis « l'invention » du système sériel, et qui a mené en fin de compte aux œuvres de ce qu'on a appelé le sérialisme total : toutes les dimensions de l'œuvre (hauteurs, timbres, durées, attaques, forme, etc.) étaient soumises au même principe d'organisation qui se trouvait alors à régir l'œuvre dans son ensemble. Mais, sans compter que de nombreux aspects (variant selon les œuvres) demeuraient intouchés par ce principe d'organisation, les compositeurs ont rapidement compris que le rêve d'organisation totale était irréalisable.

Jusqu'au début des années soixante, c'est donc essentiellement cette tâche de rationalisation, d'organisation croissante qui occupait les compositeurs et ils ne se sentaient qu'accessoirement touchés par les problèmes que cette démarche pouvait poser à la réception de leur musique. Mais parvenu à ce point d'organisation quasi totale de l'œuvre, on voyait surgir un autre

> La musique 'post-moderne' a perdu les deux axes d'orientation qui avaient guidé toute la création moderne et c'est désormais au cœur même de la création que se manifeste une nouvelle crise.

problème. Avec les éléments légués par la musique traditionnelle, c'est-à-dire avec des hauteurs fixes (le système de la gamme divisée en douze demi-tons), ce qu'on pourrait nommer le but de l'évolution de la musique était atteint : les compositeurs avaient réussi à organiser de part en part le matériau musical d'une œuvre. On se trouvait alors devant l'alternative suivante : continuer à organiser encore plus strictement le matériau musical ou abandonner cette recherche et diriger ailleurs ses efforts.

Un certain nombre de compositeurs ont opté pour le premier parti. Jugeant que le matériau traditionnel de la musique était saturé (organisé de part en part), ils ont dû trouver les moyens d'opérer une segmentation plus poussée du matériau musical. C'est essentiellement à cela que s'attachent des compositeurs comme Boulez, qui utilise à cette fin les possibilités offertes par l'ordinateur. Grâce à l'ordinateur, on peut en effet subdiviser à l'infini le spectre sonore et en filtrer certaines caractéristiques pour n'en conserver que quelques-unes, isoler des segments temporels (une seconde) et les réorganiser autrement. Ce genre

ILLUSTRATION : MARIE-LOUISE GAY

de démarche, qui veut continuer l'entreprise de la musique contemporaine telle qu'elle s'est définie depuis le début du siècle, nous la nommerons moderne, par opposition à la musique post-moderne.

En revanche, pour de nombreux autres compositeurs, la rationalisation déjà poussée au point de la saturation du matériau musical traditionnel a provoqué une profonde remise en question : l'histoire de la musique qui jusqu'à ce moment les avait poussés vers un but encore à atteindre s'immobilisait soudain. La disparition de cet objectif fixe a entraîné l'éclatement des recherches en musique, qui se poursuivent maintenant dans toutes les directions sans qu'aucune ne puisse s'imposer aux autres.

Redoutant moins une tradition qui auparavant risquait de les écraser, privés également de cet axe d'orientation qui les dirigeait continuellement vers le futur, les compositeurs se sont de plus en plus tournés vers le passé. Si cette résurgence du passé prend parfois des allures de régression, dans la majorité des cas elle prend la forme d'une auto-réflexion.

L'entreprise musicale actuelle n'en est plus tant une qui travaille à l'intérieur même du média, mais une démarche qui, par toute une série de moyens, donne la musique à entendre, donne *les* musiques à entendre. Voilà pourquoi on peut parler de *théâtre musical*. On reprend donc les musiques du passé, non pas pour les faire revivre comme elles ont été, ou comme on pense qu'elles ont été, mais pour montrer des possibilités de ces langages que, pour la plupart, les compositeurs originaux ne pouvaient soupçonner. Il reste donc bien souvent à re-présenter ces musiques, mais placées cette fois dans d'autres contextes, dans d'autres cadres de référence, à les faire parler avec d'autres moyens. Et cette manière de mettre en scène la musique a une portée critique incontestable, elle se manifeste par un geste de distanciation qui empêche de la prendre trop au sérieux.

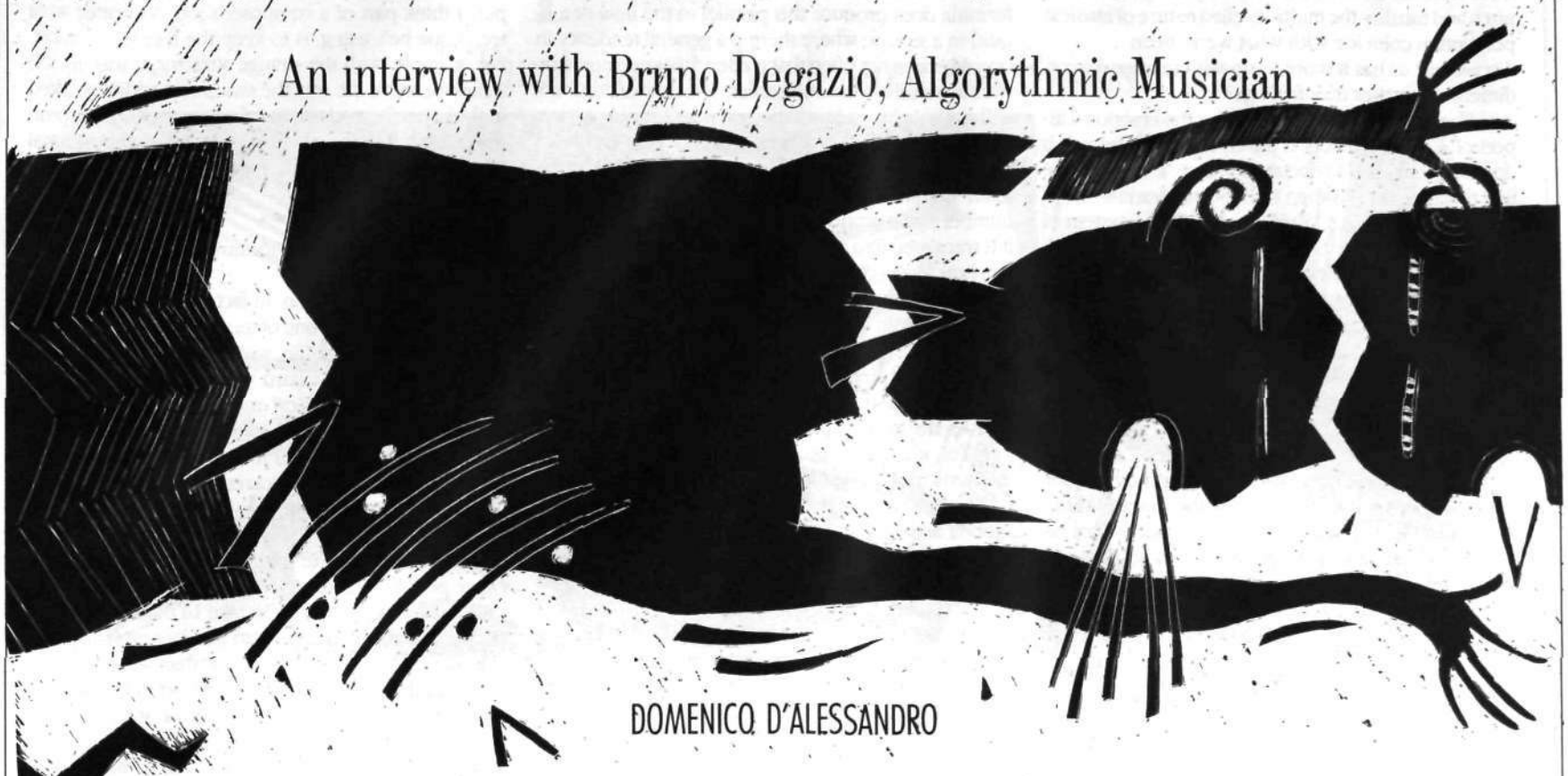
On assiste donc à une relativisation générale du discours musical : à l'étape actuelle du développement musical on ne peut considérer un langage comme supérieur ou préférable ou plus avancé qu'un autre. Le compositeur qui écrit aujourd'hui dispose de l'ensemble des syntaxes musicales développées (ou en voie de développement) au même titre que le compositeur d'autrefois disposait de l'ensemble des genres (sonate, rondo, ballade, nocturne, etc.). Et cette situation est valable pour tous les genres de recherche musicale. C'est ainsi qu'on verra les minimalistes utiliser des éléments de musique tonale aussi bien que des éléments de musique indienne, balinaise ou africaine, et qu'on retrouvera des influences de la musique balinaise et africaine chez des groupes fabriquant des instruments artisanaux.

Le nombre de techniques et de syntaxes musicales est presque aussi grand que le nombre de compositeurs qui créent, de sorte qu'il est difficile d'offrir ici plus qu'une idée vague de la scène musicale contemporaine, mais voilà un peu la problématique dans laquelle se situe le compositeur qui veut écrire aujourd'hui. □

FRANÇOIS VANASSE
Enseigne la musicologie à l'Université de Montréal.

In a Small Corner of a Small Corner

An interview with Bruno Degazio, Algorythmic Musician



DOMENICO D'ALESSANDRO

Bruno Degazio is a freelance composer in the Toronto film and television industry. He teaches a course in Digital Arts at the Ontario College of Art. His work has been performed in Canada, United States and Europe, including the Arts Electronica Festival in Linz, Austria. His computer music research has investigated the musical aspect of fractal geometry, the results of which were presented at the 1986 International Computer Music Conference in Den Hague, the Netherlands. He has recently completed a Canada Council research project on the application of fractal techniques to compositional strategies first described by Joseph Schillinger, whose sytem was established in a long line of popular music and film composers, including George Gershwin, Glen Miller, Benny Goodman, Oscar Levant, Carmine Coppola and many others. Bruno Degazio is a member of the Toronto based group "Music Pressure."

Do you consider fractals to be part of the numerology that has fascinated artists for centuries?

The aesthetics that cause the composer to work with fractals and music are part of that same numerological outlook. It isn't the same mysticism...there is a mystic numerology that goes back a long way, an association of music with astrology, for example. Is that the sort of thing you are referring to?

I'm referring specifically to the philosophy of Boethius and the Pythagorean theories.

In terms of that tradition, I would say there is a direct association to the use of fractals, and in general computers with music. It is a very long tradition, it goes back to Pythagoras as you mentioned. Pythagoras believed that pure numbers were the basis of all order in the universe and that music was the purest expression of numbers in the world; that established the traditional association of numbers with music that's been unbroken for twenty-five-hundred years.

In your work do you exercise particular consideration to this number relation or is it an intrinsic part of composition?

It is inherent in fractals and in music, you can't avoid it in music. In the middle ages music was considered a science not an art the way we look at it now. It was considered a science like the physical sciences because it was involved with numbers, ratios, proportions and measurements of things. Still even today most practicing musicians have to learn practical association with the arithmetic of music. In terms of how many notes fit into one another, the proportion of notes, it's all arithmetic; tuning is a matter of proportions of frequencies, and perfect number ratios correspond to being in tune, or not in tune. In music you can't avoid working with numbers in some way. Many musicians don't care much for that end of it, but there is an aesthetics in composing that does associate music directly with numbers and it goes way back, from Pythagoras to medieval philosophers such as Boethius. There is numerology also in Bach... that's a bit of a mystery to me. Though in a lot of the church music there's a numerology concerning three, the trinity that he works in his pieces.

And Bartok?

Yes, I am more familiar with him, he used the Fibonacci series to determine the length of sections of pieces, so that there is this feeling of growth.

Could you elaborate on what constitutes a Fibonacci series?

The Fibonacci series is a series of integers, of simple numbers first described by a medieval Italian mathematician named Fibonacci. It's a very simple number series where you begin with two numbers, you always begin with one and another number, usually it is 1 and 2. The next element in the series is obtained by adding those so it would be 3, then you add the last two so it would be 5 and the next would be 8 and so on. It is found that this series describes the shape of growing living things, it approximates those proportions in a very close way. The usual examples are the spiral growth in shells, in spiral galaxies, the way leaves appear on branches, follow these proportions. So using those proportions in section lengths of a piece also seems to add this feeling of natural growth.

Doesn't this bear direct relationship to fractals?

Yes, the Fibonacci series does, because one of the main areas of use of fractals is the modelling of living things, of organic dynamics in a way that was previously unheard of in pure mathematics. Fractals can be used in a very similar way, to model the energy of living things, and that's the other side of using fractals in music that I've looked into. One tradition is this association with pure numbers which is inescapable in any involvement with music. The other side is music modelling natural forces, and fractals fit in well with both traditions. There is a long history of music modelling natural forces, if you look at programmed music, at orchestral music of the nineteenth century, Wagner's music dramas, "The Ride of The Valcaries", for instance, where you hear the rush of the wind, or Beethoven's "Pastoral Symphony" where you hear the thunder of storms, the babbling of brooks, all those attempts to model the natural dynamics. In a more general way, you could say that music models the natural dynamics of our own feelings, we are part of the natural world.

Could a feeling be brought about in a mathematical equation?

I would say there are some objective aspects to our feelings, for example, if we go back to the idea of the Fibonacci series determining rates of growth, we find that if we hear music modelled on that, we feel the increasing energy.

So we recognize something of our living self...

Yes, we recognize ourselves in the music; and whether fractals are involved or not, there is a tradi-▷

ILLUSTRATION: MARIE-LOUISE GAY

tional aesthetics of music that says: what music does is model the emotions of human beings. Some people would argue with that.

Does Henrich Shenker's theory on perception of pitch and tonality the multi-levelled nature of musical perception coincide with what we've been discussing? or has it more to do with relationship of dimensions rather than feelings?

Shenker speaks very little about the emotional aspect of music, his theory is purely analytical, formal. It does have parallels to fractal geometry. It is one of the first things I noticed when I discovered fractals myself four of five years ago. Shenker describes a system of analysing music that has basically become the dominant one in the twentieth century. It was very much argued back in the twenties and thirties, when he was developing it. But since then it has become the paradigm of analysing music in a formal way. In that system he describes a way of analysing music that divides music up into what he calls a background, a middleground and a foreground. The foreground is the easiest to understand, that is the music that we actually hear, with all the details, all the notes. Behind that is another layer that is a more simplified version of the music without so many of the details, and underneath that is what he calls the background or the earline, the most basic line of the music which is usually a three-or four-note progression, which can underline a whole symphonic movement. Anyway, it's this notion of different levels with different amounts of detail that is very clearly related to fractal geometry. Where basically unending series of levels can occur in a graphic object, the further down you go, the more you magnify it, the more details emerge, and at every level that you want to look, there is some sort of detail. So it's that parallel that struck me at first about fractals and Shenker's analytical system.

I believe it was Bolognesi who also worked with pitch sets and fractal processes that generated them, what he termed as the "levy flight". Can you elaborate on this?

This was about four of five years ago, and it was a sort of fractal but not the type I found later to be particularly useful. It was more related to random number music. In that case though the random numbers were contained by a process called "levy flight', which as far as I understand it, was as if describing the motion of a feather fluttering down, there was a general tendency in one direction but at any one instant it might go up or down giving a fluttering aspect to it. He didn't know when this would occur but in the long term he knew it was going down. He did recognize that it was self-similar, but it was self-similar in a purely statistical way. Self-similarity relates to what we were talking about earlier, about the many levels of a fractal object. I mentioned the details at any and all levels, and one of the most curious aspects of fractals is that these details are often very similar to one another at different levels. So some feature at the largest scale that determines the overall shape of the fractal object is echoed at many different levels of size and structure throughout it. That's the idea of self-similarity that in itself has musical aspects. If we go back to Shenker's analytical system, although he doesn't use the term self-similarity, he does talk about that feature in music. It does happen sometimes that in Shenker's terms some sort of melodic motive at the foreground level is reflected at the deeper levels of composition, so there are self-similar aspects to traditional composition.

Anyway self-similarity in Bolognesi's experiment was statistical, which means that, if you did a statistical analysis of the flutterings, you'd find out that statistically they are similar at different levels, but specifically, if you look at some particular flutter shape, for example, you might not find it somewhere else. That's what relates it to random number music and I don't think it ever got much further than that with Bolognesi.

Music's Strange Attraction

You are working with Strange Attractors; can you elaborate on why these particular fractals attract you?

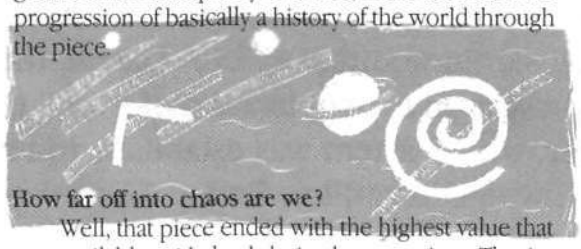
Aside from the name, it was because I read an article about how these very simple formulas called 'strange attractors' were being used to model what were to me interesting natural movements, natural forces. Whatever happens outside the man-made world, they are used to model population fluctuations in rabbits, bugs and other creatures. Although that aspect in particular did not interest me, it was more to do with their use in modelling turbulence, fluid motion, which is the unpredictable yet interesting behaviour of fluids flowing in a stream or in a pipe, for example.

Does this fluid motion correspond to soundwaves or air motion?

Yes air is a fluid, commercially one of the most important types of study of fluid motion is aerodynamics. It was the energy of that type of motion that interested me. When I found out that this simple formula could model it in numbers, it seemed like a simple enough experiment to impliment as a computer program and listen to what the music sounded like. Sure enough the formula does produce this parallel to the flow of a liquid in a stream; where there is a general tendency in one direction but often that tendency is interrupted by what are really swirls and eddies. The flow of numbers will get caught up in a little spiral and start spinning around, eventually dissolving and going up in a wider spiral and eventually breaking up and returning to the main stream. That behaviour in the formula, in the number that it produces, is really clearly audible when it is translated into musical notes. What happens is that you hear a general tendency in the music but little cyclic patterns emerge and then break up again and maybe reemerge again at another layer in the score.

In one of your pieces, "Road to Chaos", you travel the full length of a strange attractor. Is this truly possible or does the formula perpetuate itself to infinity?

Yes, it could go on forever. I should explain that this particular strange attractor has a control variable in it, which is usually referred to as 'lambda'. Basically lambda acts as a chaos knob allowing the amount of chaos or randomness to go up or down. On a computer you just punch in the value you want for lambda at that particular point. In that particular piece I stopped through various values for lambda, beginning with low ones which correspond to very simple repetitive music and end with the highest levels which resulted in complex, almost purely random music. To parallel that on another level, this is totally arbitrary on my part, as part of the work of a composer; I parallelled a progression of types of instruments, of skin and bones percussion instruments through metallic percussion instruments, and then through a variety of sounds of the modern world. So parallelling the progression from simplicity to chaos, there is an audible progression of basically a history of the world through the piece.



How far off into chaos are we?

Well, that piece ended with the highest value that was available with lambda in that equation. The interesting thing, I don't want to get philosophical about this, I'm not sure of this point I'm about to make, but at the highest values, when things become purely random there is a sort of uniformity to it which is very similar to the low levels of lambda I used at the beginning of the piece. So there is a certain circularity in the piece.

Is that due to the speed at which chaos occurs at the end?

I think it's more perceptual; if you look at the earliest stage, the very low levels of lambda, there is no variation whatsoever, there isn't even a simple repetition, it's merely one note. By the time you get to the very end of it, when all the notes are equally possible, there is a perceptual uniformity. In a way you might say, it's just as dull having one note as having all the notes.

Charles Dodge in the article "Fractal Music", published in one of the Byte issues in 1986, mentions the 1/f formula...

That's another type of basically random number music, it's related to Bolognesi's experiment. Bolognesi put some controls on it to shape it in a certain way. In its most elementary form, you take random numbers from the computer random number generator and map those into notes. Similar to the result of the "Road to Chaos", at the end, where every note is equally possible there is no organization whatsoever. That is what is called white noise, white random numbers. There are different ways of colouring random numbers, there are all kinds of different sets of random numbers. It was found that if you gave the random numbers a certain distribution it was best described as one over f, meaning the distribution is inversely proportional to the frequency, which means that low frequencies are more prominent than high or white frequencies. It was found that most people prefer that; works composed using that type of random numbers were more musically pleasing. Later, in fact, it may have been Mandelbrot who realized that this type of random number is in fact a fractal.

Can fractals be limiting to musical composition?

Different people who work in this field of algorythmic composition have different approaches. Some are purists about how they handle the output of the program. Some believe that, you should let the computer compose the piece, not touch it in any way, that is cheating with the process and any interest the piece might have has to do with its prelation with the algorythm not the composer himself. Charles Dolge is one of the people that works this way. I don't think there is anything wrong with tampering with the output. I think part of a composer's job, no matter what technique he's using, is to keep the listener in mind. For example, with the strange attractor, it was my job to first perceive the way the swirls and eddies worked in the notes themselves, and then to give those prominance with the orchestration and other compositional choices I made. Basically I was working with the algorythm.

We now have gone from formula to music, is the reverse possible?

Interesting question, in fact what you mentioned before, the 1/f noise, one of the ways discovered that it had some musical validity, was exactly in that way. One of the researchers, Richard Voss, did spectral analysis of recordings of classical music, of rock music and others, and found out that, looked at purely in terms of its audio spectral, human music had this quality, that the spectral distribution corresponded to one over f. There was this weighting towards the lower end, in exactly that way, inversely proportioned to the frequency. That was the initial impulse that led some other people to experiment with the generative side rather than the analytical. To take 1/f number distribution and turn that into random number music and see if it sounded more like real music than what pure random numbers did. In fact, it does, so in that sense a fractal was derived from existing music, it was still very crude, it analysed music as purely audio analysis. What would be more interesting is to look at music musically, from the point of individual notes and their relationships, structures and so on, and see if some sort of fractal really works, I don't know if anyone has done so.

Is it possible to generate the music from a visual soundwave such as is produced through an oscillator rather than an equation?

There are different ways that fractals can be used to generate sound. One would be to use some sort of fractal formula to generate a wave shape and see what happens. In fact I've tried that with a strange attractor algorythm and it actually turned out to be quite interesting. In the piece "Heat Noise", there is a harsh digital type of sound; that was actually the sound of a strange attractor turned directly into wave forms rather than into note patterns. What was interesting was that you could hear the interaction from order to chaos within that sound and back – I would go in one direction and sometimes the other. Another experiment I tried with a friend was to set up the computer with a fractal formula to generate a set of numbers that would be sent out one at a time to a synthesizer, these would control things like the level of certain harmonics and the speed of the envelopes and so on. We basically tried to see what would happen, and some sounds were useable.

Are there many musicians experimenting with these methods?

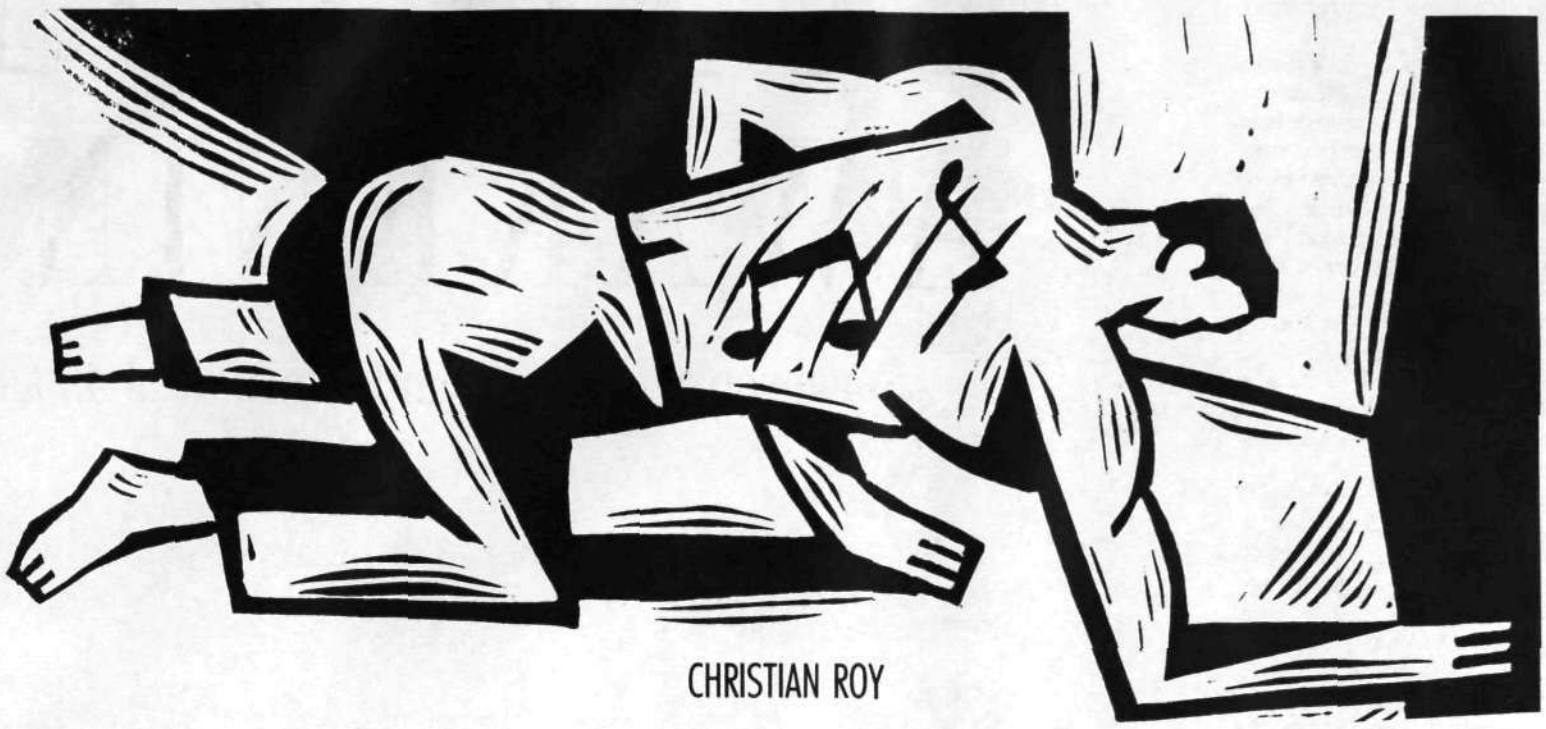
This is a small corner of a small corner of music; I've heard this phrase somewhere before. In the whole broad field of music, contemporary experimental music is a small end of it and algorythmic composition is just a little corner of that and then fractals are just a part of algorythmic composition. The number of people involved is not huge, but there is a lot of general interest. There is an association of electrical acustics composers called "The Canadian Electrical Acustic Committee", most of whom are probably interested in this thing in one way or another, there are about 500 members in the organization across the country.

Do you see a breaking point in the near future, where important steps beyond current experimentations are possible?

I think it may reach some sort of limit of utility. Aside from the fun of experimenting with these things and seeing what happens, fractals really are of limited utility. Fractals can generate all kinds of interesting graphic shapes, but when it really came down to doing something useful, it turned out that the only thing being done with them was to generate landscapes for flight simulators in the U.S. armed forces. Whether that is the end product of fractals I don't know; that's where they have settled in a useful way at the moment. In music I'm not sure if it will ever get beyond the experimental. You are able to get music sequencers for various computers that now do incorporate some fractal generators. Fractals either tend to be unpredictable in a way that makes it hard to work with them, or so predictable that they become totally uninteresting. Finding the balance between these extremes can make them useful. Whether you want to use them in every musical composition is another question. □

La musique comme torture

D'Einstrüzende Neubauten aux Swans



CHRISTIAN ROY

"I don't want to make music; I just want to torture people." "All great music is torture of some sort." Ces deux bons mots du groupe allemand Einstürzende Neubauten (« nouveaux bâtiments qui s'écroulent »), pionnier de la musique industrielle, délimitent le champ où s'exerce la polarité d'une situation limite inhérente à notre époque : le rapport d'opposition/identité de la musique et de la torture.

Mais que peut-elle bien être la valeur de la musique pour cette « moitié d'homme » interpellée par les chœurs de voix blanches dont la glaciale mélopée donne son titre au dernier album d'E.N. (*½ Mensch*, 1986)? « Nous prenons soin de toi. Nous déclenchons tes sens. Tu ne vois pas les récepteurs et les câbles depuis longtemps installés qui pendent de tes terminaisons nerveuses le long du chemin. Avance. Nous veillons à ce que ta seconde moitié ne te rencontre jamais », elle qui « se réveille sans raison apparente, s'approche en criant – tu ne la vois pas, tu es rivé devant le programme de la soirée. Avance toujours dans cette direction. » Ce système nerveux central décérébré par les conditionnements techniques s'assimile dans la chanson qui porte son abréviation (« Z.N.S. », *ibid.*) à une « danse des stimulants par-delà le bien et le mal. Ce qui ne me tue pas me rend plus fort – Friedrich N. »

En effet, si la musique dans son acception courante ne saurait être que la complice et même l'agent des fausses harmonies d'un système technicien qui tronçonne l'homme pour mieux l'intégrer dans ses circuits, elle peut toutefois redevenir une fois démasquée le lieu des oppositions insurmontables où se terre ce que la vie comprend d'irréductible, ce qui en l'individu est le plus singulier, sous les espèces de la souffrance et de la mort. Pour que la musique soit à nouveau musique, il faut peut-être la nier en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'harmonie, ne pouvant plus aujourd'hui que contribuer au nivellement universel des polarités du réel; il faudrait alors la vouloir comme zone privilégiée où se puissent encore assumer les douloureuses contradictions du monde dans la plénitude de l'aliénation vécue comme telle, vaincue comme autre. Dans ce jardin des supplices, elle réintégrerait à la fin de l'histoire la sphère dionysiaque d'où elle jaillit à l'aube des temps selon Nietzsche, parmi les hurlements des bacchantes et le déchirement des chairs vives.

Ces archaïques puissances d'excès peuvent sembler à nouveau déchaînées aujourd'hui, mais alors transposées dans la radicale extériorité inorganique où se débat l'individu désincarné, broyé dans les rouages de la machine où il s'est laissé projeter par une impersonnelle volonté de puissance. Il a beau clamer « Nourris mon ego », comme dans le refrain de « Yü-Gung » (*ibid.*), son enflure démesurée ne peut que se confondre avec le poids des métaux qui l'écrasent. Comme eux, le moi est une masse brute qui n'a pour seule possibilité de rapport au monde que le choc. C'est de celui-ci que résonne toute la musique d'Einstürzende Neubauten – du martèlement, de la torsion, du crissement électroniquement répercutés de morceaux de ferraille glanés dans les dépotoirs avant chaque concert. E.N. plonge dans le tas de froides scories quotidiennement sécrété par la civilisation moderne pour en extraire l'implacable vérité de notre condition. Ces ordures sont mises à la question, et c'est nous qui souffrons – car cette ordure, c'est nous! D'où l'objectif programmatique énoncé dans une chanson de l'album *Kollaps* (1983) : « Hören mit Schmerzen », « entendre dans la douleur ». Il s'agit de faire accéder l'auditeur au plein sentiment de l'exclusive et impérieuse négativité d'une réalité hostile où il faut pourtant s'ancrer (ex. : « Negativ Nein », ou « Draussen ist feindlich » – « dehors est hostile »). Il n'y a pour ce faire qu'à se servir de la riche matière qu'elle offre au musicien-bourreau-victime, à commencer par son cri inhumain-trop humain et en passant par les divers instruments de torture mis à sa disposition par la technique – du marteau-piqueur et de la perforeuse à ces raclements électroniques qui sont comme le grondement sourd de l'animosité des choses à notre égard, parfois intimée dans le quotidien au détour d'une syntonisation hésitante. Jamais si inquiétante, pourtant, que dans cette musak dont E.N. révèle toute la paisible violence dans la lancinante écorchure d'oreilles à laquelle il réduit quelque increvable poncif des années soixante en conclusion de *Kollaps*.

Mais la parodie, comme la dénonciation, suppose déjà une confortable distance critique. C'est cette pose punk – autant dire hippie – confinant volontiers au prêchi-prêcha, où se complaît Einstürzende Neubauten, que refusent justement les Swans de New York. Ce groupe formé en 1981 par Michael Gira de Los Angeles, s'il s'inscrivait peu ou prou dans la foulée du « no wave » new-yorkais (Lydia Lunch, Teenage Jesus & The Jerks, etc.), en refuse catégoriquement l'étiquette, tout comme celle de « musique industrielle », à cause de ce qu'elles suggèrent d'hermétique et d'élitiste. Il insiste pour se définir exclusivement en termes de rock, mais d'un rock pur, primordial, réduit à l'essentiel – et en l'occurrence méconnaissable. Quelle commune mesure en effet entre les « entraînantes » ritournelles dont nous abreuvent à cœur de jour les médias et ces lentes, grinçantes, assourdissantes processions de rythmes lourds et brutaux? De même, pas la moindre trace de lyrisme ou de récit dans ces confessions rageuses et désespérées, sous forme de rauques slogans, des expériences les plus dégradantes, des désirs les plus inavouables. Faut-il donc prendre cette allégeance au rock pour une boutade?

Ce serait une grave erreur. Les Swans ont au contraire mis à nu la logique intime du rock, qui est celle de notre époque même. Car son sens se révèle en lui comme celui d'autres époques dans la religion, la philosophie ou la littérature. Le rock est le lieu où se condense et s'exalte l'agitation particulaire des pulsions à la fois épidermiques et viscérales (celles-ci de plus en plus ramenées à celles-là, auxquelles elles communiquent leur intensité sinon leur profondeur) dont l'amas constitue l'individu réduit à son immanence, tel qu'il est seul reconnu et sciemment cultivé par la civilisation des masses. Elle canalise dans le rock une conscience somatique soustraite à toute organicité, ▷

ILLUSTRATION ALAIN PILON

confinée dans le domaine des sensations brutes, exaspérées à mesure que leur forme humaine s'estompe pour être remplacée par l'amorphe avidité de la technique – démangeaison délocalisée qui s'en prend avec frénésie à tout vestige d'existence incarnée. C'est donc au mouvement même du rock que les Swans donnent libre cours en faisant de lui une agression physique délibérée contre leurs auditeurs, dont bon nombre ne peuvent supporter très longtemps leurs concerts. Les téméraires qui ont assisté à celui donné au Spectrum de Montréal le 26 janvier dernier sont là pour en témoigner.

Ce n'est pas pour autant par cruauté que les Swans coincent leur public dans l'immonde intimité du chevalet de torture, mais bien pour mettre chacun de leurs auditeurs en face de lui-même – son propre bourreau. Il ne s'agit pas ici de guetter sur le visage convulsé de la victime l'ombre d'on ne sait quelle béatitude, à l'instar d'un Bataille abîmé dans la contemplation d'une photo du supplice chinois des cent morceaux. Cette mystique inverse, ce romantisme noir auxquels sacrifie une certaine littérature confirmeraient plutôt Michael Gira dans son mépris des poses artistiques. Non : il rejoint en fait la conception aristotélicienne de la tragédie comme catharsis, en allant chercher au plus obscur recès de l'âme humaine l'horreur immémoriale que notre monde y cultive tout en la couvrant du voile d'une bonté naturelle comme sauvagerie domestique. Pour crever l'abcès de ce mal banalisé, il convient selon lui de s'ouvrir à sa virulence en laissant pénétrer en nous dans toute son inexorable puissance la pulsation physique de la musique des Swans. Ce n'est que dans l'éclat aveuglant de ces radieuses suppurations que nous serons à même de nous ressaisir de nos corps jusqu'à la profondeur où est enfouie l'âme.

Mais que de chair engourdie à dépecer pour en arriver là ! D'autant plus que « Money is flesh for some of us », ainsi que le répète inlassablement une chanson de l'album *Greed* (1986). C'est en effet dans l'abstraction matérielle de l'argent qu'a pris chair la conscience désincarnée de l'homme actuel, là où se draine le sacré liquéfié d'un corps jadis divinisé, comme le laisse entendre le titre du dernier album des Swans, *Holy Money* (1987). En tant que quantité informe et interchangeable, l'argent est la substance même du moi déchaîné comme attachement convulsif à n'importe quoi afin d'étayer dans la possession cumulative/destructrice une identité désormais sans fondement. Les Swans nous mènent de force au cœur de cette froide cupidité où l'homme moderne trouve son être dans l'avoir indistinct, dans une chanson du 45 tours *Raping a Slave* qui capta l'attention admirative de la critique en 1987 : « This is mine : I own it. I own this *thing*. Its's mine. Mine. Mine... »

La nuance de dégoût qui perce ici dans l'expression de la plus élémentaire convoitise s'épanouit en haine perdue dans de nombreuses chansons des Swans, où elle ne se laisse pas distinguer d'un amour rongé jusqu'au trognon du désespoir. C'est vrai de chansons où la velléité d'être et la haine de soi semblent s'appeler l'une l'autre dans le rapport à l'Autre – ainsi « Why hide ? » (*Cop*, 1987) : « I know my face, I hide myself, you'll hurt yourself, you'll hurt me, I need you... » ; « Fool » (*Greed*) : « I lie to myself, I lie down here beside you, I believe in myself, I believe in our lie... I'll crawl all over myself and stand in your shadow » ; ou encore « Coward » (*Holy Money*) : « Put your knife in me. I can't use you, I love you. I'm worthless. Walk away. » Mais c'est dans l'amoureuse haine de l'Autre désiré que cette haine de soi qui en est la quête à rebours trouve l'issue où se déverser avec sa pleine fureur torrentielle. Et ce, jamais tant que dans « Bastard », le 45 tours de 1985 qui laissa la critique atterrée et béate. « Your body is private. Your mind is sacred. You should be violated. Someone less privileged than you should rape you. Somebody weaker than you should rape you. I wanted to do *this* to you. Bastard ! I need you. Don't fight back ! Burn it ! Break it !... »

Dans cet implacable fracas mécanique (induit, il faut le noter, par des moyens musicaux assez conventionnels), les limites du soutenable sont perdues de vue depuis longtemps, si loin avons-nous été entraînés à la suite de ce gibier que le rock a cru depuis son origine pouvoir innocemment taquiner : le désir. Car c'est une bête féroce que notre civilisation a libérée, et les Swans vont la traquer jusqu'au septième cercle de l'enfer afin de pouvoir l'exhiber dans toute sa hideur, nous la tendant comme un miroir. Ce n'est certes plus le visage d'une personne qui y apparaît, puisqu'il est oblitéré par l'identité spéculaire sans contenu d'une individualité tenant à être reconnue dans son immanence exclusive de toute autre particularité qu'arbitraire. Cette créature trouve sa voix dans le rock. Les Swans la contraignent à l'entendre enfin sans sourdine ni gadget, comme le cri arraché à ses entrailles électrifiées. Ce n'est peut-être que dans ce chant du cygne qu'il lui est encore donné d'atteindre à quelque authenticité. □

CHRISTIAN ROY
Collaborateur régulier de Vice Versa, il étudie l'histoire des idées à l'université McGill de Montréal.

A ROOT AWAKENING

Some sense and value in transcultural music

JOHN REA

Men of high civilization have become voracious hearers but do hardly listen. Using organized sound as a kind of opiate, we have forgotten to ask for sense and value in what we hear.[1]

How, then, does language manage when it has to interpret music ? Alas, it seems, very badly. If one looks at the normal practice of music criticism (or, which is often the same thing, of conversations "on" music), it can readily be seen that a work (or its performance) is only ever translated into the poorest of linguistic categories : the adjective.[2]

Music, by its very nature, says Roland Barthes, is the art-*par excellence* – which immediately attracts an adjective. And this drawing together is inevitable. A performance of a piece of music or the very composition itself is said to be "brilliant", "studied", "classical", "great", "boring", "modern", "postmodern", etc. And it does not require much effort to see and to hear that, for better or for worse, many of our adjectives are a-changing.

As Barthes' argument goes, from the moment that any art is converted into a subject for a conversation or an essay, "there is nothing left but to give it predicates ; in the case of music, however, such predication unfailingly takes the most facile and trivial form, that of the epithet. Naturally, this epithet to which we are constantly led by weakness or fascination... has an economic function : the predicate is always the bulwark with which the subject's imaginary protects itself from the loss [deconstruction] which threatens it. The man who provides himself or is provided with an adjective is now hurt, now pleased, but always *constituted*.

There is an imaginary in music whose function is to reassure, to constitute the subject hearing it...and this imaginary immediately comes to language via the adjective."[3]

Does the adjective "transcultural" convey anything of that imaginary in music whose function is to protect the subject hearing it, especially if the genre of music appears to sound exotic, weird or somehow "oriental" ? Is "postmodern" a trivial, yet reasuring, epithet particularly when it is being applied to the same genre ? Does the creation today of new concert music in Canada relate in any meaningful way to the use of such predicates.

Although my intention here, obviously, is neither to write a history nor to postulate an ethos of Canadian music, I would like nonetheless to try to sketch out a little theoretical framework in order to outline the remarkable work being done by certain composers in our country and, perhaps at the same time, try to answer some of these questions along the way. Perforce, I will need to have recourse to the use of some adjectives.

Migration and Art

It seems to me that, in the making of art in Canada, the central issue is, and perhaps may always be, migration. And this would be true of art music as well. What does it mean when a composer comes to sojourn in a place (his adopted country or his native land), sometimes for many years, evolving in such a way as to produce a personal art or a national art ?

I will assume that there are two basic types of migration : involuntary and voluntary ; each type, in turn, subsequently characterized by two other subtypes, external and internal. Thus, an *involuntary external* immigrant is one who has experienced a forced emigration from one's country. An *involuntary internal* immigrant is someone who has been compelled for whatever reason into internal exile (same country but far from the center). A *voluntary external* immigrant is one who wishes to improve one's lot, or wishes to

ILLUSTRATION HONO LULU

explore other ethnic realities. Long-term, perpetual, professional travellers belong in this category. There is a spirit of adventure and risk, but no tangible compulsion to leave one's native country. A *voluntary internal* immigrant is one who wishes to explore other ethnic realities within one's country.

Hybridization or Contamination

The mobility of men and ideas always assures a kind of confrontation, and in this regard, the dissemination of music and musical ideas is no different. What is important, however, is the degree to which the elements commingle, and the context is which they have come together. A couple of non-Canadian examples may be helpful to elucidate the notion.

For the last number of years in Germany, a musical group called "Dissidenten – European Tribal Music" has been producing a form of popular musich which combines the elements of American rock'n'roll and German techno-pop with the rhythms and timbres of Arabic North Africa and the Middle East. Much like voluntary internal immigrants, these musicians readily accept, at the level of the music's surface at least, the flavours and colours of their new discoveries, emanating as they do from the day-to-day realities of urban life in Germany. Although their type of exploration may not be particularly profound, that is, although their intention is not to research the very structural components of the musics they mix, Dissidenten's experiment nevertheless proposes a transcultural, if not Hegelian, synthesis. It's almost as if the group were trying to submit a kind of musical Esperanto on behalf of a politically (and musically?) unified Europe of 1992!

In France, Astor Piazzolla and his musicians continue to redefine Argentinian and Uruguayan urban music through compositions rich with a variety of new associations. Like the voluntary external immigrant that he is, Piazzolla has certainly improved his lot since returning many years ago from Buenos Aires to Paris where he once was a pupil of Nadia Boulanger. Perhaps more than any other figure in the world-wide renaissance of tango music, Astor Piazzolla's artistic agenda has consistently called for the harmonious blending of additional musics and musical structures: jazz, 18th Century contrapuntal forms, African rhythms, symphonic orchestrations. Piazzola is a true transcultural musician and not an author of impressionist tango music à la mode.

Vivier and the Go-Between

As in art, so too in travels. And it was certainly true that the late Montreal composer Claude Vivier (1948-1983) travelled extensively, a trip to Bali in 1977 marking a turning point in his career. From that moment, Vivier's unique musical art began to take root, as many works would later reveal the colours and the cantilenas of the island called in Balinese "pulau dewata" (island of the gods). This is the title of one of his most performed compositions, written right after he returned to Canada. From his brief sojourn later in France, Vivier would never return.

Orphan, traveller, and searcher, Claude Vivier often gave the impression of being an *agent provocateur*, so much were his music and personal behaviour "contamined" by the experiences he had lived and translated into sound. His form of musical hybridization suggested at times that he had conspired with others to transform new music. In some way thiw was true, for Messiaen, Stockhausen, Tremblay, and the school of French spectral composers all fused together in his art. But the whole was greater than the sum of its parts, confirming Malraux's dictum that a minor artist creates in order to express himself, whereas a great artist expresses himself in order to create...

Vivier was a great artist, as was Italian composer *Giacinto Scelsi (1904-1988) with whom Vivier has* been compared. "Sui generis" in all that this term can mean, Scelsi lived in an apartment overlooking the Roman Forum, through which, he was said to believe, a magical line intersected, continuing right through his home. To the north of the line, Europe commenced, and to the south, Africa. In works of exceptional intensity, mood and colour, Scelsi created a very special transcultural, if not, transcosmic music, for he viewed himself as an agent – perhaps of God. Japan and India were two cultures whose literary and philosophical achievements figured prominently as reference points of his art. Having travelled in his youth and awakened to the current which these ancient civilizations transmitted, Scelsi (who signed his name as a circle above a horizontal line) eventually was "discovered" in the 1970's by a group of young French composers living at the Villa Medici. Vivier, though not in Rome at the time, certainly was influenced by the spectral sonic offshoots which Scelsi's art spawned in France some time later.

R.M. Schafer – Revolutionary and Religious Poet

If, as the Chinese say, one's character determines one's fate, then it would seem that one's maternal language determines one's poetry. This should be true for music as well.

Born in Sarnia (Ontario) in 1933, composer R. Murray Schafer was raised in Toronto where his early career was imbued with German 19th Century philosophical tracts and the sound and substance of Wagner's music. In the 50's and 60's, he would travel to England, Italy (where he met Ezra Pound for a book he was to write about him), then to the Far East, Central Asia and Iran. A number of important "oriental" works followed this experience. *Ra* was a twelve-hour total theatre work inspired by Egyptian ancient history and myth, where the spectators – limited to 50 per show – dressed in costume and relived the rite of passage from night to day.

But it was only after returning to Canada and withdrawing if not exiling himself to the countryside, first near Bancroft and later outside of Peterborough, that Schafer found his own voice. Canadian folk-tales and Amerindian legends all conjoined in a new kind of music which, like Wagner's myths and sagas, needed to be assembled into immense and unprecedented dramaturgical structures. *The Princess of the Stars*, a three-hour extravaganza is performed on a lake!, beginning before dawn. *The Greatest Show* is a multi-day Gesamtkunstwerk in open-air, much like a fair or carnival, where, besides the music, everything has been touched by the hand of the composer, including the design of the tickets, the content of a local newspaper, the midway games, right up to the presence of an actor playing a character like Beckmesser (Wagner's parody in "Meistersingers" of his nemesis, Hanslick), who walks around uttering to himself that Schafer does not know how to compose an opera!

There is no doubt that Schafer is a transcultural▷

composer. As with Vivier and Scelsi, he makes profound structural connections with the cultural currents into which he taps. His art and their art is not decorative but real, rooted into the very substance which gives it its nourishment.

Genealogical Trees

Montreal composer José Evangelista (b. 1943) is originally from Spain. After a short stay in Switzerland where he did work in computers, he came to Canada during the 60's. Evangelista made numerous trips to the Far East, especially to Indonesia and Burma. In the fertile environment which Montreal provided artists throughout the last two decades, Evangelista's music blossomed fully.

Not only is there the genuine presence of Spanish arabesques in his music, but also the undeniable infusion of Asiatic rhythms, forms, techniques and harmonies. Moreover, a North American component is also present in the evanescent references to New York minimal and repetitive pattern music.

Toronto composer Alexina Louis (b. 1949) is from Vancouver and studied for many years in southern California. Of Chinese origin (third generation in Canada), she explores in her music the elements of colour and time as well as the agogic gesture which are so much a feature of this ancient musical culture.

In our theoretical scheme, both composers are at once voluntary internal and external immigrant artists.

Postmodern Music – Transcultural Music

Is transcultural music postmodern? The answer to this question is yes, whereas the inverse – Is postmodern music transcultural? – is most likely no. If one were to imagine a continuum whose polar opposites were the categories of Kitsch on the one hand, and Authentic (after Adorno), genuine Art on the other, one would need to know the degree and the quality of contamination or hybridization of elements in order to identify the provenance of an artistic inspiration.

It is probably fair to say that, just as the 19th Century "fin de siècle" brought about a joyous confusion of genres, our late 20th Century artistic convulsive groans have given us much fusion as well. And music is not excluded from this disorder.

But one thing seems almost certain. Whether the operating principle is contamination, impurity (after Scarpetta) or hybridization, serious, non-decorative (thus structural) and resistant transcultural art most probably will stand the test of time. The rest of postmodern art, being ephemeral, will simply slip away like the sands of time. □

JOHN REA
Composer, teacher and concert producer. He is currently the Dean of the Faculty of Music, McGill University (Montreal)

1. Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, The Hague 1961, p. 1.
2. Roland Barthes, «Le grain de la voix», *Musique en jeu* 9, 1972; translated by Stephen Heath in *Roland Barthes: Image-Music-Text*, London 1977, p. 179.
3. Barthes, ed. Heath, p. 179-80.

e r r a t a

L'article de Anna Gural-Migdal «Le cinéma italien en transe», paru dans le numéro 24 de VICE VERSA aurait dû avoir comme sous-titre 'Un entretien avec Jean Gili'. Dans ce même article, la personne interrogée étant un homme, la phrase «si ce n'est qu'ils m'ont déçue» (dernier paragraphe) doit se lire «si ce n'est qu'ils m'ont déçu». Nous nous en excusons auprès de notre collaboratrice ainsi qu'auprès de M. Jean Gili.

*

Dans les notes de référence de l'article «La 'Main' de Montréal», paru dans le n° 24 et signé par Jean-François Chassay et Monique LaRue, se sont glissées deux erreurs: l'auteur de *Nouvelles montréalaises* est Andrée Maillet et *non* Antonine Maillet (notes 5, 9, 14, 16). De même, l'auteur des *Compagnons de l'horloge pointeuse* est *Marilù* Mallet et *non*, comme cela est écrit, A. Mallet (note 15).

*

Le texte de Marie José Thériault intitulé «Le Bain du Roi», paru dans le n° 24, contient plusieurs erreurs. Nous nous limitons ici à corriger le titre d'une de ses œuvres, *L'envoleur de chevaux*, qui, dans la note biographique, est devenu maladroitement *Le voleur de chevaux*.

Les paradoxes

Un entretien avec Réal La Rochelle

«La thèse et l'antithèse coexistent avec la synthèse; voilà la véritable trinité de l'homme ni prélogique ni logique mais réel.»
Pier Paolo Pasolini

ANNA GURAL-MIGDAL

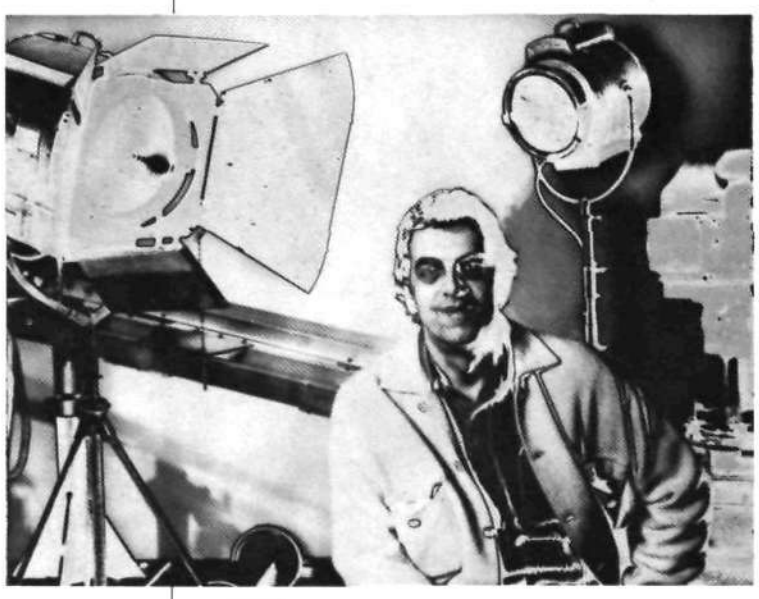


PHOTO: ALAIN GAUTHIER

Le livre de Réal La Rochelle, *Callas la diva et le vinyle* (Montréal-Grenoble, Triptyque / La Vague à l'âme, 1988, 393 p.), n'est comparable à aucun autre en ce qu'il refuse d'analyser l'opéra comme un genre musical spécifique. Dans une approche post-moderne rejetant toute forme d'embrigadement, l'auteur étudie à travers la biographie de Callas le processus diachronique de la «starisation» de la musique d'opéra, se faisant ainsi l'observateur minutieux des stratégies commerciales passées et présentes de l'industrie du disque. En filigrane de cette investigation journalistique, une interrogation demeure: le phénomène de variétisation est-il limité à la musique d'opéra ou peut-il s'étendre à l'ensemble de la musique classique ou savante? De là un questionnement sur toutes les possibilités de métissage de l'art lyrique avec le cinéma et l'audiovisuel.

C'est pour en savoir plus long à ce sujet que nous avons demandé à Réal La Rochelle de nous accorder un entretien, dont nous offrons la synthèse au lecteur. Professeur de cinéma et d'audiovisuel, Réal La Rochelle collabore également à certaines émissions de Radio-Canada FM.

La culture métisse

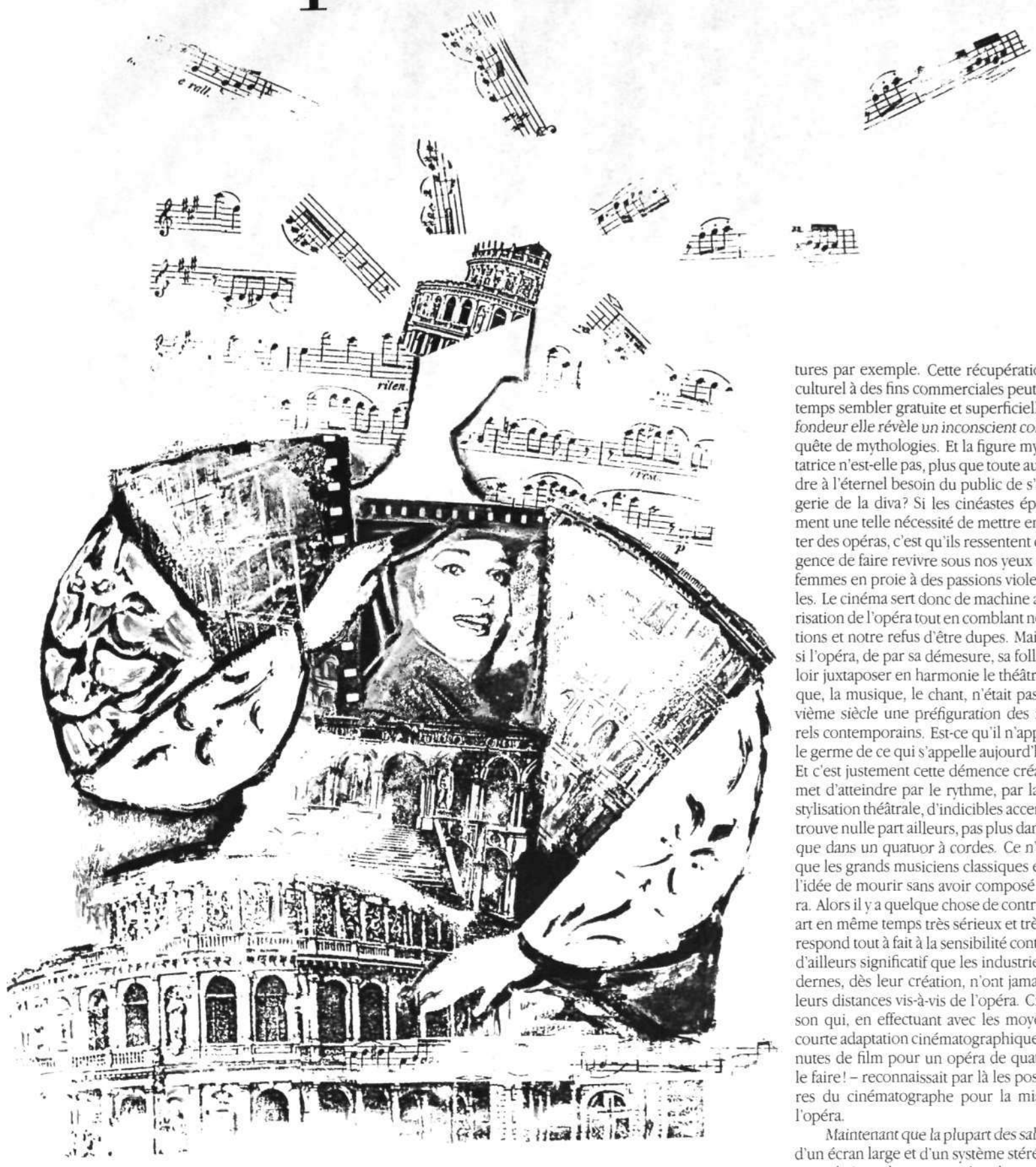
La meilleure définition du métissage culturel est celle que Guy Scarpetta donne dans *L'Impureté*, et selon laquelle il s'agit d'un courant post-moderne qui opère une rupture avec les concepts fondamentaux du modernisme. L'une des grandes caractéristiques du post-modernisme, c'est de laisser la place à la cohabitation de toutes les contradictions et de faire en sorte que, comme l'affirme Pasolini, l'on retrouve à la fois les traces des thèses et des antithèses antérieures dans une synthèse générale. Sur le plan culturel, cela signifie qu'il y a une interpénétration créatrice entre les différentes formes d'art sans qu'aucune d'elle ne supplante l'autre, sans qu'il n'y ait de perte. Au fond, c'est ni plus ni moins la technique du collage qui est ici reproduite aux niveaux artistique, philosophique, esthétique et technologique. Le cas de Klaus Nomi est significatif à cet égard: en tant que rockeur formé au chant classique et à l'opéra au conservatoire de Berlin, cet artiste reprend à son compte les impressions sensorielles laissées par la voix et le chant de Callas. Cette fusion va beaucoup plus loin que la simple imitation puisque le chanteur s'approprie ce qu'on peut appeler les caractéristiques populaires de la technique et de l'art de la célèbre cantatrice. Dans ce sens-là, le programme de Nomi n'est pas la déclaration d'une nouvelle mode ou d'une sorte d'anarchisme néo-expressionniste; il est la préscience d'un métissage musical réalisable entre l'opéra et la musique pop-rock.

L'impureté, abâtardissement ou régénérescence des différentes formes d'art

Ceux qui déplorent l'abâtardissement des formes nobles de l'art, causé par le métissage culturel, appartiennent à l'époque révolue des ghettos puristes qui n'admettaient pas les contradictions et les mélanges. Au bout du refus du pluralisme ethnique, il y a l'apartheid. L'impureté évoquée par Scarpetta ne doit pas être envisagée selon un point de vue fermé et négatif, mais plutôt dans une perspective évolutive faisant d'elle un mouvement dynamique et créateur. Accepter l'impureté, c'est ne plus avoir peur de soumettre un contenu et une forme à des variations interprétatives. S'il n'y avait pas ce processus d'adaptation, de traduction, de mise en forme nouvelle d'un matériau ancien, ce serait la nécropole des objets culturels et civilisateurs dès lors vides de sens parce que détachés de leur contexte. L'opéra savant par exemple, celui qui vient après Puccini, Debussy ou Schönberg, a atteint le cul-de-sac dans les dix ou vingt premières années du vingtième siècle, n'arrivant plus à se renouveler dans sa forme et dans son contenu. Si le cinéma, la radio puis la télévision n'étaient pas arrivés à ce moment-là pour reprendre ce matériau et lui faire subir toutes sortes de métamorphoses et d'abâtardissements, eh bien d'opéra, il n'y en aurait plus! Je pense que c'est très sain que l'on soit sorti de la pureté du modernisme pour en arriver à de nouveaux concepts traduisant mieux les ambivalences de notre époque. À cet égard-là, il y a une leçon paradoxale à tirer de l'Histoire: quand le droit d'auteur n'existait pas, au temps de Molière, de Shakespeare ou de Racine, l'on créait abondamment en faisant ouvertement et volontairement de nombreux emprunts, ce qui n'a pas empêché ces écrivains de faire des chefs-d'œuvre.

Pour ma part, en étudiant l'évolution historique de l'industrie du disque, j'ai été étonné de constater combien il y a eu de batailles entre anciens et modernes au sujet de l'enregistrement d'opéra. Est-ce que celui-ci doit être, comme le disait Walter Legge, le fauteuil idéal dans la maison idéale, c'est-à-dire la transcription techniquement la meilleure d'une représentation scénique? Ou alors, ainsi que l'affirmait John Culshaw de Decca Records, le disque ne peut-il être qu'une trahison de l'œuvre d'opéra, de ce qu'elle doit être ou de ce que l'on pensait qu'elle serait? À cela, je peux répondre que l'adaptation est inévitable. Par exemple, on dit de *Carmen* que c'est l'opéra par excellence sur le plan musical et savant. Les musicologues n'arrêtent pas de s'étonner devant la grandeur d'une telle composition et pourtant n'est-ce pas en même temps l'opéra le plus populaire, celui que tout le monde est en mesure de fredonner comme si c'était le dernier des music-halls de Broadway? Donc *Carmen* est fascinant quand on le représente dans l'intégralité de sa partition et de son livret mais il est aussi admirable parce qu'il relève d'une tradition populiste profonde et se prête à toutes sortes d'adaptations. Et dans toutes celles que l'on connaît, pas une ne ressemble à l'autre. On a fait le très beau film *Carmen Jones*, lui-même adapté d'un music-hall conçu par des Noirs aux États-Unis. C'est à la fois la musique et le texte de Bizet en même temps qu'une atteinte à ceux-ci. Et c'est pourquoi les héritiers du compositeur soutenus par les tenants de la pureté ont réussi à faire interdire cette adaptation-là pendant vingt ans en France sous prétexte qu'elle avait abâtardi l'opéra original. Aujourd'hui, on se rend compte qu'au contraire elle a redonné à l'œuvre de Bizet toute sa pureté d'origine en osant la resituer dans un autre contexte. En ce qui concerne «la tragédie de Carmen», Peter Brook va plus loin dans sa démarche puisqu'il ose s'attaquer au texte sacro-saint du musicien. Il a fait appel à Jean-Claude Carrière pour effectuer le travail de rescénarisation et il a demandé à un musicien moderne

de l'Opéra au cinéma



de retravailler la partition. Il a réduit, enlevé tous les chœurs, mélangé des duos et des solos, et pourtant le public a toujours l'impression d'être dans Bizet mais aussi dans une sorte de concentré de la tragédie de Carmen parlant à notre sensibilité contemporaine. Alors Brook a osé faire subir à l'original ce qu'Hannah Arendt appelle la « violence de l'interprétation », en tant que nécessité créatrice. Godard, lui, dans *Prénom Carmen*, pousse la démarche à l'extrême et cite implicitement Bizet sans jamais faire jouer une seule note de la partition et sans donner un seul mot du livret de l'opéra. C'est ici la musique de Tom Waits et de Beethoven qui sont mises en images par le cinéaste pour nous donner le point de vue de Godard sur la partition de Bizet. Une adaptation aussi audacieuse nous montre qu'il y a mille manières de traiter l'opéra au cinéma. On a toujours tendance à croire qu'il faut porter intégralement l'œuvre à l'écran. On peut le faire à titre documentaire ou historique mais à partir du moment où l'on décide de tourner véritablement un film, il faut à tout le moins, comme l'a fait Bergman dans *La flûte enchantée*, garder une entière liberté d'interprétation sur le plan filmique au point que cela puisse même toucher la musique: on remarque que le metteur en scène suédois filme des chanteurs d'opéra comme n'ayant pas l'air de chanter de l'opéra c'est-à-dire qu'ils ne projettent pas comme s'ils étaient sur une scène. De même Rosi adapte-t-il *Carmen* en respectant entièrement le texte du livret, mais cela ne l'empêche pas d'être autant Rosi que dans ses autres films.

Outre l'adaptation qui transforme partiellement ou complètement l'opéra, la manière la plus répandue de traiter cet art au cinéma, c'est d'en utiliser le matériau comme citation. Tous les films des frères Taviani font référence à l'opéra et pourtant on ne peut pas dire que ce sont des films d'opéra au sens courant du terme. Dans *Good Morning Babylonia*, au cours d'une séquence remarquable où les deux jeunes Italiens découvrent un train en plein désert, il y a une citation importante; c'est la fameuse aria « La Vergine degli Angeli » de l'opéra de Verdi *La forza del destino*. Ici la musique n'est plus une décoration mais elle oriente toute la dramaturgie du film. Par elle, les frères font la découverte d'eux-mêmes et pressentent l'orientation future de leur vie aux États-Unis. Et cela prouve selon moi que l'écriture filmique, pour être efficace, doit faire la symbiose entre le visuel et le sonore. Cela existe même depuis les débuts du cinéma... muet! Alors aux puristes qui font constamment se taire ceux qui troublent le silence d'un film dans la salle, je réponds que jamais aucun film n'a été vu par qui que ce soit dans le silence. Le cinéma muet, c'est trente ans de musique! On réalise mieux l'impact de cela aujourd'hui puisque la plupart des tournages s'effectuent désormais en synchronisation avec la trame musicale.

L'adaptation cinématographique de l'opéra ; un phénomène de mode ?

Comme le concept de post-modernisme qu'on utilise à toutes les sauces, l'opéra fait partie des formes actuelles de la mode et on n'hésite pas à s'en servir pour faire un film publicitaire sur une marque de voitures par exemple. Cette récupération d'un matériau culturel à des fins commerciales peut dans un premier temps sembler gratuite et superficielle sauf qu'en profondeur elle révèle un inconscient collectif toujours en quête de mythologies. Et la figure mythique de la cantatrice n'est-elle pas, plus que toute autre, apte à répondre à l'éternel besoin du public de s'identifier à l'imagerie de la diva? Si les cinéastes éprouvent actuellement une telle nécessité de mettre en scène et d'adapter des opéras, c'est qu'ils ressentent confusément l'urgence de faire revivre sous nos yeux des hommes, des femmes en proie à des passions violentes et universelles. Le cinéma sert donc de machine active à la popularisation de l'opéra tout en comblant notre envie d'émotions et notre refus d'être dupes. Mais je me demande si l'opéra, de par sa démesure, sa folle volonté de vouloir juxtaposer en harmonie le théâtre, le ballet, le cirque, la musique, le chant, n'était pas déjà au dix-neuvième siècle une préfiguration des métissages culturels contemporains. Est-ce qu'il n'apparaît pas comme le germe de ce qui s'appelle aujourd'hui l'audiovisuel? Et c'est justement cette démence créatrice qui lui permet d'atteindre par le rythme, par la musique, par la stylisation théâtrale, d'indicibles accents que l'on ne retrouve nulle part ailleurs, pas plus dans une symphonie que dans un quatuor à cordes. Ce n'est pas pour rien que les grands musiciens classiques étaient hantés par l'idée de mourir sans avoir composé une pièce d'opéra. Alors il y a quelque chose de contradictoire dans cet art en même temps très sérieux et très « flyé », qui correspond tout à fait à la sensibilité contemporaine. Il est d'ailleurs significatif que les industries culturelles modernes, dès leur création, n'ont jamais voulu prendre leurs distances vis-à-vis de l'opéra. Citons le cas d'Edison qui, en effectuant avec les moyens du bord une courte adaptation cinématographique d'*Aïda* – huit minutes de film pour un opéra de quatre heures, il faut le faire! – reconnaissait par là les possibilités ultérieures du cinématographe pour la mise en images de l'opéra.

Maintenant que la plupart des salles sont équipées d'un écran large et d'un système stéréo Dolby, le spectateur baigne dans une espèce de mer visuelle et sonore qui lui permet de restituer le « feeling » de la représentation scénique. Si par ailleurs toute la création *live* sur scène – ce qu'on appelle les arts de la performance – ressemble désormais de plus en plus à un film ou à un vidéoclip, il n'est pas hurluberlu de penser que le cinéma actuel a des airs d'opéra. À la limite, les Américains dans leur bon sens pratique parlent de « soap opera ». Pour ma part, je pense que le terme opéra englobe toutes ces hybridations insolites. Les articles ou les monographies traitant de cet art oublient toutes ses ramifications, puisqu'ils demeurent dans le ghetto de ce qu'on appelle le grand opéra. On sait pourtant que Rossini ne voyait aucune différence dans le fait d'écrire une pièce « buffa » ou une pièce « seria ». De même *La flûte enchantée* et *Les noces de Figaro* de Mozart sont-ils des comédies par rapport à *La Clemenza di Tito*. Une telle manière de concevoir l'opéra s'est maintenue chez certains compositeurs durant tout le dix-neuvième siècle; puis le clivage entre le genre sérieux et le genre comique s'est fait de plus en plus prononcé et ce dernier s'est transformé d'abord en opérette, ensuite en music-hall américain de Broadway qui est selon moi l'ancêtre de l'opéra rock.

Donc ce que j'appellerais non pas l'opéra au cinéma mais l'opéra du cinéma doit logiquement inclure toutes les formes de music-halls. Les cinéastes n'ont peut-être pas créé d'opéra « sérieux » mais que n'ont-ils pas fait du côté de la comédie musicale! Celle-ci a en effet été exploitée dans la richesse de ses multiples facettes et les résultats ont parfois été étonnants. En disant cela, je pense à *L'Opéra de Quat'sous* par exemple, ▷

ILLUSTRATION : GENEVIÈVE CÔTÉ

ou à *Hair* de Forman. Pourquoi ce réalisateur a-t-il réussi à adapter aussi intelligemment un music-hall que l'on disait inadaptable? Parce qu'il a fait un découpage cinématographique du scénario et qu'il a élaboré son image en faisant des emprunts à la technique vidéo. Alors ce qui n'aurait pu être qu'une adaptation ordinaire d'une comédie musicale démodée est devenu un film très actuel où les jeunes d'aujourd'hui peuvent se retrouver. L'opéra du cinéma, c'est donc cette possibilité de puiser dans toutes les racines de la grande famille lyrique, sans distinction de classe, de genre, de hiérarchie, pour créer une œuvre originale mettant à profit les multiples possibilités techniques et filmiques du septième art. Il reste à faire selon moi une espèce de synthèse de toutes les traces de l'opéra au cinéma. On a toujours dit qu'Hollywood a méprisé cet art. Il me semble que c'est une vue élitiste européenne que de concevoir la mise en film d'un opéra comme devant être plus ou moins la captation audiovisuelle d'une représentation sur scène. Hollywood, en devenant le leader du music-hall cinématographique, n'a-t-il pas inventé la manière la plus moderne de faire de l'opéra?

Médée, c'est Callas

Depuis la mort de la diva, le « son » Callas est devenu le matériau de nombreuses citations filmiques mais, paradoxalement, la chanteuse ne s'est jamais risquée à faire de l'opéra filmé, refusant tour à tour les projets de Zeffirelli et de Visconti. Le seul film qu'elle ait jamais tourné est la *Médée* de Pasolini où, fait étrange, elle ne chante pas. Pourquoi Callas, flairant certainement le danger que cela représentait pour son image et sa carrière, a-t-elle encouru le risque de faire un tel film? Elle connaissait à l'époque une déperdition de sa voix ainsi que des problèmes personnels, lui faisant remettre en question sa vie professionnelle. Il a dû alors lui sembler pertinent de tenter sa chance au cinéma par le biais du seul travail de comédienne. Le projet de Pasolini respectait ces conditions et ces vues, tout en permettant par la métaphore mythique, de ne pas détacher Callas de son lien avec l'opéra. Pour lui, Callas représentait la femme dans toutes ses contradictions : à la fois moderne et archaïque, étrange, magique, traversée de terribles conflits intérieurs. Médée, c'est un mythe grec et Callas était grecque. Il était donc tout naturel que le cinéaste aille chercher dans le mythe d'Euripide et dans celui de Callas une figure pour son film, figure réunissant les différentes images féminines de la mythologie – sorcières, barbares, étrangères. Et Callas, où qu'elle aille, n'était-elle pas toujours une étrangère? C'était une immigrée grecque à Brooklyn, une Américaine en Grèce, une Grecque et une Américaine en Italie. Cette femme au pouvoir magique a suscité autant de haines que de passions. Finalement, il n'y a pas besoin de mettre de noms : Corinthe c'est Milan, c'est la Scala, c'est l'Italie ; Jason dans la toison d'or, c'est Onassis. L'histoire de Médée n'est nulle autre que celle de Callas qui arrête sa carrière de prêtresse, qui cesse de chanter pour vivre avec l'homme qu'elle aime. Dans le fond, toute la vie et la carrière de Callas ont été une suite de transgressions. C'est donc logique qu'elle ait accepté de faire le non-opéra de Pasolini, par son refus et sa subversion de la cantatrice interprétant la *Medea* de Cherubini. C'est aussi cette attitude transgressive qui a fait d'elle une chanteuse post-moderne avant son temps. Son androgynie vocale n'est-elle pas aujourd'hui le lot de plusieurs rockeurs et rockeuses ; de Cathy Berberian aussi, par exemple, ainsi que de certaines voix métissées comme celles de Nina Hagen, d'Anna Prucnal, d'Ingrid Caven.

En définitive, cette *Médée* qui suscita la controverse et découragea Callas de faire à nouveau du cinéma est restée le seul document audiovisuel sur elle, et celui qu'elle méritait le mieux tout compte fait. Ce film demeure la seule interprétation cohérente du mythe de la star et de la femme Callas. C'est également un poème philosophique qui, encore aujourd'hui, est une des principales clefs d'une réflexion post-moderne sur le phénomène de l'opéra dans les machines culturelles actuelles. L'opéra, selon Pasolini, c'est la barbarie ancienne, l'obscur sacré, qui se sont perpétués jusqu'à nous pour vivre dans la cité moderne de Corinthe parce que, dans la Nature, il n'y a pas que du logique et du progammable. L'on constate que le sacré barbare vit dans l'actualité de façon tragique. L'industrie culturelle moderne est en effet épouvantablement meurtrière dans son dynamisme même car elle draine une imagerie nécrologique du vedettariat. Mais la mort de toutes ces stars n'est pas une mort, ce n'est qu'un passage : le mythe de Médée continue à vivre, de même celui de Callas par ses disques et celui de Marilyn par ses films. L'industrie culturelle, c'est ce que j'appelle du « métal hurlant », quelque chose étant destiné à mourir et qu'on enregistre pour le garder vivant. Et c'est pour ça que le fait de choisir Callas était significatif pour Pasolini : il voulait perpétuer la figure d'une star d'opéra du vingtième siècle. □

ANNA GURAL-MIGDAL
Critique, spécialiste du cinéma italien, chargée de cours à l'Université de Montréal où elle termine une thèse de doctorat sur la fonction sémiotique de la métaphore.

ODE TO A MAN WITH NO NAME

Lorenzo Da Ponte at the center of the Mozartian universe

PAOLO SPEDICATO

Don Giovanni : Le donne poi che calcolar
non sanno
Il mio buon natural chiamano inganno.

Leporello : Non ho veduto mai
Naturale più vasto e più benigno.
– *Don Giovanni*, Act II, scene i

This Lorenzo Da Ponte is a a little imposing with his ubiquitous presence across two centuries and between two continents. Like a phoenic he dies out here only to be reborn over there : a continuously regenerating animal. From the courtly Europe of the *ancien régime* and from "Venice's final party days" in the declining century, he shows up in democratic, post-revolutionary America ; after the patronage of his majesty Joseph II of Austria, he joins the Italian intellectual diaspora of the 1800s and meets that remnant of the Italian Risorgimento in exile, Piero Maroncelli, hero of the Spielberg, who will carry the funereal cordon before Da Ponte's coffin that August 20, 1838, down the street to the Roman Catholic cemetry in the area we now call the East Village.

His character and his work reappear frequently, often on account of the masterpieces he signed with Mozart and on account of fashionable Mozartian and 18-century revivals, and more broadly, through the undoubted physical and biographical enormity of Da Ponte himself, with the help of the exceptionally stretched spatial-temporal coordinates. Re-examining this work, we find the contributions are many and disparate.

Jean Starobinski, in a chapter of his *1789, Les emblêmes de la Raison* dedicated to "Mozart by night," puts it this way :

"It was the Venice of Giandomenico Tiepolo that brought forth Mozart's librettist Lorenzo da Ponte. This versifying adventurer did not create anything new – the masterpieces were Mozart's – but he had remarkable intuitions. We should not be too ready to look down on the libretto of ***Cosi fan tutte*** *(1790). In it, flattering masks and ready-made protestations triumph over a love that thought itself eternal. The Albanians have only to appear, all bedizened, offering a mere caricature of love, and the deceitful present overcomes the memory of tearful vows and farewells. In the naively faithless hearts of Fiordiligi and Dorabella, love is – as the age of rococo saw it – an agitation linked to the magic of the fleeting moment, a dizzy attraction without a future or a past. The favored lover is always he who is clever enough to be there. And it is this cruel truth which, through Mozart's divining genius, throws a veil of melancholy over this apparently playful work."*[1]

Starobinski puts the librettist's work at the center of the Mozartian universe, revealing the soul and its forms of rococo aesthetics, whether in the guise of the revolutionary's nocturnal pleasures referred to the figure of a Don Giovanni-Mirabeau, or in the solarity of the "esoteric genre" and of "the Masonic fervor" in Schikaneder's libretto for *The Magic Flute*.

Curiously, Da Ponte even shows up in contemporary fiction, in a story by Marta Morazzoni, a representative of the so-called "giovane narrativa italiana." In her 1986 collection, *La ragazza col turbante*, she recreates Da Ponte's Viennese period in the story, "La dignità del signor Da Ponte."

"Lorenzo Da Ponte had sparkling, crafty eyes, a persuasive, smooth-talking tongue and, in spite of the adversity and precariousness in which he had lived up to the age of forty, he was a man who knew what he wanted, and, working things out behind the mellifluous hypocrisy of a benevolent face, he succeeded in his intentions at any cost, a talent that he would boast about whenever the occasion presented itself."[2]

Morazzoni, in her mannered style, presents us with a Neo-Gothic Da Ponte who, toward the end of the story, frustrated by the failure of *Il ricco di un giorno* that he wrote for Salieri, vents his feelings by brutally assaulting a poor beggar on the streets of Vienna. Her Da Ponte is nothing but a pretext for a tired and ambiguous historical caprice, a highly improbable Dr. Jekyll and Mr. Hyde story that doesn't go anywhere.

A specter haunts Lower Broadway, "a consummate cozcomb"[3], he was called by one, a "Don Giovanni da strapazzo"[4] by another. But let's set the record straight : yesterday Abbé Da Ponte, today Citizen Da Ponte!

Da Ponte the adventurer

Who is this Lorenzo Da Ponte and why is everybody saying all those things about him? Either we can accept all of this received wisdom about Da Ponte, all of the *doxa*, as legitimate, or we can take on the role of public defender in the interest of such vast, bizarre, and decidedly complicated material.

Everyone knows that more than just a libertine he was an adventurer, and as an adventurer he was no Casanova. As a librettist he made some innovations and some renovations, but it is the fate of librettists, it seems, to be utterly forgotten. If the musical collaborator happens to have been Mozart, then an obscure future is guaranteed. The *New York Times* critic Will Crutchfield, in a long article commemorating the 200th anniversary of *Don Giovanni*,[5] doesn't mention Da Ponte even once. And as a Jew... But that's an old story.

A decisive contribution to the creation of Da Ponte's *persona* was made in the typically moralistic and positivistic observations of Fausto Nicolini, who edited the standard edition of Da Ponte's *Memorie* for Laterza in 1918. He criticized Livingston for being too easy on Da Ponte.

"a conceited, unscrupulous adventurer, different in every respect from Casanova, with the additional burden that while Da Ponte lacked the gleaming intelligence and the tasteful qualities of Casanova's writing, he possessed rather the city hypocrisy of a converted Jew turned priest, and a distinct tendency toward foul play."[6]

It is pointless to dwell on how such a critical position on the man and the artist, corrupted by antiquated moralism and prejudice, and incapable of a complex interpretive reading, is unacceptable to our conscience in our more mature age of modernity. Let us attempt, rather, to place Da Ponte in his formative environment and in his lively age as few have done, centered upon "cette étrange dépravation de la société du XVIIIe siècle,"[7] as Gerard de Nerval remarked with regards to a parallel life, that of the libertine and polygraph Restif de la Bretonne. Let's begin with the *calli* of Venice, that metropolis responsible for Da Ponte's culture and for his enterprises. There we see him circulating among literary coffee houses and more popular taverns in search of emotions, among the houses of the nobility where he was a teacher, and among the houses of servant girls and prostitutes, meanwhile moving back and forth between the Ridotto and the various theaters of the city. A book that might be useful in our attempt to understand and uncover Da Ponte's character is the excellent novel, *Il teatro, ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere* by Antonio Piazza, the unique editor of the glorious biweekly, *Gazzetta Urbana Veneta*, and the most intelligent chronicler of Venice's cultural and wordly life. *Il teatro* was published in 1777, a year that saw Da Ponte completely involved in the urban milieu, the year his stormy relationship with Angela Bellaudi reached its peak. That affair would provide the original pretext for the anonymous denunciation against him in May, 1779, and eventually for the trial and the sentence levied against him by the Esecutori della Bestemmia.

Antonio Piazza's intent, following the 18th century model of other celebrated stories of feminine adventures, is clearly to instruct and moralize, although color is not lacking here and there. But the descriptive passages are realistic and they reveal a whole universe in the space between stage and backstage: the space of Lorenzo Da Ponte's destiny. "Theaters are the grammar schools of love,"[8] begins the aspiring actress, Rosina. After no end of adventure and peripeteia, she comes to "look upon the theater with horror, and to call it a stormy sea."[9] Whether at home in Venice, or touring the peninsula, "the rashness of certain actors possesses something of the unbelievable."[10] At a certain point Rosina's reformist and "partially utopian"[11] project, borrowed from the reformist ideas of a Goldoni or of a Carlo Cozzi, runs up against the advances of "un ebreo temerario" (a rash Jew) from Livorno, after the shipwreck on the cliffs of Lerici, in what is for us one of the most exhilarating scenes of the book. The horny businessman's words to Rosina are authentic wisecracks of a theater at once living and literary, even before they become an invitation to side with the heroine whose virtue is in danger.

"What need is there," he said, "for me to mend my ways? Maybe you think I'm one of those idiots that you women of the theater look for to take their shirts without thanking them? Oh you are mistaken. I'm an old hand at the art of dealing with you, and I don't want anyone to waste their time with me, but I can't tolerate anyone trying to take me for a fool. If you saw the list of theater beauties who have run into my arms, you would say that Don Giovanni Tenorio's is not so long." Then he got up from his chair and, while I burned with disdain for the arrogance of his speech, he approached me and extended his arm to lift the veil that covered my breasts. I could not stand the gravity of the insult."[12]

Was Da Ponte "un ebreo temerario"? Probably. Remember *Don Giovanni*, I, iv: "Temerario! In tal guisa..."

It should be said that even a minimal anti-semitic intent would have been completely alien to Antonio Piazza, an authentically progressive intellectual of his times, author in 1769 of the novel *L'ebrea* (The Jewish Woman), a novel dedicated to the sympathetic narration of another unfortunate heroine, and reflecting the customs and manners of the Jewish minority.

But in a broader hermeneutic perspective and with a radical reading of the *teatrum mundi* as the universe of masks, we turn to Nietzsche's *The Gay Science*, a book which develops the exercise of *Kulturcritik* and unmasking, as well as being intellectually one of the philosopher's most anti-German and anti-racist statements. In aphorism 361, "On the Problem of the Actor," or "Del problema del commediante," in Ferruccio Masini's Italian translation, Nietzsche traces a genealogy of the "artist," whose nature it is to disguise himself and continually adapt himself. A unique conceptual and anthropological chain results, connecting the actor, the man of letters (when "he plays the 'expert' or the 'specialist'")[13], the diplomat, the "Jews, the people who possess the art of adaptability par excellence,"[14] and finally women. "Reflect on the whole history of women: do they not *have* to be first of all and above all actresses?"[15] And in an unmasking crescendo Nietzsche puts the emphasis on all the incarnations of the "artist" that seem to come directly out of commedia dell'arte, like rococo theater:

"(the zany, the teller of lies, the buffoon, fool, clown at first, as well as the classical servant, Gil Blas; for it is in such types that we find the pre-history of the artist and often enough even of the "genius)."[16]

Nietzsche alludes to the ways and the philosophies of characters belonging to "families of the lower classes," but only the genial ones, Leporello and Figaro, Cherubino and Despina, to name the most famous servants; Don Giovanni himself belongs among them by right. Disguises, adaptability, and ubiquitous agility are essential to achieving his ends. It should be noted that Da Ponte, in the inexhaustible vein of artistic appropriation, also began to put the story of the picaro Gil Blas into verse. But with the character unmasked within the scope of his own *genia* and *genealogia*, there is nothing left but to recognize the importance of the mask itself, that is, in the sense that Nietzsche intends, "to stop courageously at the surface, the fold, the skin, to adore appearance,"[17] characteristics that pertain to "Southern European humanity." In this regard, aphorism 77 opens in the name of Rossini and Bellini and, once again, Gil Blas.

The American period

After such a complex European experience, Da Ponte's fate became bound up with that of America –▷

ILLUSTRATION HONO LILLI

LORENZO DA PONTE

Lorenzo Da Ponte (1749-1838), man of letters, libertine and adventurer, is best known as the librettist of Mozart's famous triad, *Le nozze di Figaro, Don Giovanni* and *Così fan tutte*. But he is a more complex figure, and deeper study reveals unexpected depths of culture and humanity. Born in Ceneda (today Vittorio Veneto) in a Jewish family, he later converted to Catholicism and lived in Venice until 1779, when he was forced to flee the city after receiving a sentence for licentiousness. After staying briefly in Gorizia and Dresden, he finally came to Vienna where he was appointed "Poet to the Imperial Theatre" and wrote librettos for the most famous composers of the time: Salieri, Martin y Soler, Weigl, Mozart. When he fell out of favor with the emperor he moved to London where he was appointed "Poet to the King's Theatre" and at the same time set up business as editor and printer of Italian books. Financial troubles forced him to leave in 1805 for the United States. The period which followed was to be the most significant in his life as a man of letters. For New York's high society he created a center for the teaching and diffusion of the Italian language and classics of Italian literature, putting together splendid collections of books which were later to go to public libraries.

In 1825 Columbia College included the study of Italian language and literature in the curriculum and agreed to allow Da Ponte to use the title of Professor. His love for his two fatherlands, Italy and America, combined with his former passion for theatre, induced him to promote the establishment of the first Italian Opera House in New York (1833).

On his death in 1838 a host of friends and admirers were present at his funeral to pay solemn tribute to him. His grave, as in Mozart's case, was never found.

On March 28-30, 1988, one hundred and fifty years after his death, Columbia University has held an international symposium to honor Lorenzo Da Ponte, librettist to Mozart, poet and precursor of Italian studies in America.

that ravaged and young continent of newness and opportunity. It was natural that the only literary form of "memoirs" capable of comprising such a vast and varied range of motifs would be the novelistic autobiography.

The first and most immediate purpose of Da Ponte's *Memorie* is the utilitarian one of *Advertisements For Myself*, of self-presentation with eminently practical ends. And the *compendium* that he put together as the proto-nucleus of the succeeding *Memorie*, the *Storia compendiosa della vita di Lorenzo Da Ponte* of 1807, is genuine resumé ready to circulate in the hands of possible users. In the second place, a self-generating character, open-ended, continually reconstituting itself, characterizes the *Memorie*, interrupted September 14, 1830, with the completion of the fifth part, but with the declared intention of composing a sixth: "I will write a little volume that will serve as an appendix to the five parts I have already published."

This fragmentation becomes more complicated when the literary anthology is added to the autobiography. In 1819 we see, for example, *An Extract from the Life of Lorenzo Da Ponte, with the History of Several Dramas Written by Him, and Among Others, Il Figaro, Il Don Giovanni, & la scola degli amanti, Set to Music by Mozart*. Structurally, moreover, the *Storia compendiosa* and the *Extract* have the catalogue form in common. Da Ponte was a specialist in catalogues, whether they were for the purpose of immediate commercial publicity, like the *Catalogo ragionato de' libri che si trovano attualmente nel negozio di Lorenzo e Carlo Da Ponte* of 1823, and the analogous English language catalogue of 1827, or whether they were of a more strictly poetical nature, such as the various examples inserted into the text of the *Memorie*, and the *Anacreontica: un doloroso addio ai miei libri* of 1831, (now in the Rare Book and Manuscript Library of Columbia University). In addition there is Da Ponte's work in the classical traditions of elegy, iambics, and anacreontics that constitute an older literary source of, among other things, the tradition of the catalogue, amorous and otherwise."[18]

Fragmentation and multiplication are the foundation of Da Ponte's life and work, especially where poetic aspirations, commercial publicity and cultural operations ground and inform his American period.

A rhetorical and structural nucleus seems to emerge at the center of this reading of the Da Ponte corpus against the broad background in which we have considered it. And this nucleus creates a correspondence with the destiny of Da Ponte the man, whom we understand not only by overcoming the old stereotypes and the invalidated *doxa*, but by alluding to our contemporary historical condition: the man with no name, the subject in parentheses, "le prix de l'impersonnalité."[18] This nucleus results from the accumulation of fragments, works and adventures, from the dynamics of the catalogue, that is, another form of fragmentation, of names and nouns articulated, conjugated and recited like a propitiating prayer. "Le fragment à son idéal," says Barthes, "une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de verité... mais de musique:"[20] music and rhythm, that is to say, things which depend on the rules of hyperbolic exasperation and of parataxis.

So there we have clearly in front of us the entire evanescence of the character entrusted, in a parallel manner, to the plurality of the poetic word (inter-textuality, quotation, remake, pastiche...), and to the interchangeability between so many roles played. To conclude with the self-portrait, Michel Beausejour wrote: "Au yoga oriental du vide, l'autoportrait oppose la dispersion des lieux, l'absence de centre, et le texte de personne."[21]

The catalogue? A song of nothing. Lorenzo Da Ponte? A figure of nobody, a complete *sine nomine*.

He even denied being the author of his own book, calling on his readers together to fill in the blank spaces at their pleasure. After all he knew very well how the truth, told so many times over, might vanish. And in the margins of the episode of the wife of the Inquisitore di Stato, he wrote,

"By a curious accident I am missing a page of this story. I had already written it, and when I went to dry the ink with sand, instead of the dust, I grabbed the inkwell and I poured ink all over the page. Not having time to recopy it, I'll let my reader write in whatever might please him."

His worldly parabola bent toward its end and he indulged in self-irony, leaving to a few students and professors of Columbia College, who met at an annual luncheon, the "Latin ghiribizzo" which made them laugh:

Sum pastor sine ovibus,
arator sine bovibus,
hortulus sine flore,
lychnus sine splendore,
campus sine frumento,
crumena sine argento,
navita sine navibus,
janua sine clavibus,
arbustus sine foliis,
taberna sine doliis,
olympus sine stellis,
chorea sine puellis,
artifex sine manibus,
venator sine canibus,
fons sine potoribus,
pons sine viatoribus,
sacerdos sine templo,
professor sine exemplo."

The self-portrait entrusted to the last of his catalogues is constitutionally that of a man without.

We inherit from Da Ponte this empty and adventurous subjectivity, the right *viaticum* to go through our boring and melancholic postmodernity. Gilles Deleuze alluded to this when he indicated in 1968, in *Différence et répétition*.

"a common outcome: in the man with no name, without family, without qualities, with no ego or I, the "plebian" who shares a secret, already a superman whose scattered limbs gravitate around the sublime image."[22]

A specter haunts Lower Broadway. It's Da Ponte who stops to talk somewhere on Wall Street with Bartleby the Scrivener's lawyer, and seeks to convince him to buy tickets to see Maria Malibran at the Park Theater...

And, paraphasing the Melville of Bartelby, let *me* say in conclusion: Ah, Da Ponte! Ah, humanity! □

(Translated from Italian by Roger Friedman)

Citations from Da Ponte's *Memorie* have been freshly translated for this paper from the original text. The edition considered is Lorenzo Da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani* (Milano, 1976).

1. Jean Starobinski, *1789, the emblems of reason* (Charlottesville, 1982).
2. Marta Morazzoni, *La ragazza col turbante* (Milano, 1986), 33.
3. Michael Kelly, *Reminiscences* (London-New York-Toronto, 1975), 119-120.
4. Fausto Nicolini, "La vera ragione della fuga di Lorenzo Da Ponte da Venezia," in *Archivio Storico Italiano* (s.7, XIV, 1930), 131
5. Will Crutchfield, "The Don: Going Strong at 200," in *The New York Times* (December 13, 1987), 35.
6. Nicolini, "La vera ragione...," 130.
7. Gerard de Nerval, *Les illuminés* (Paris, 1964), 163.
8. Antonio Piazza, *L'attrice*, R. Turchi ed., (Napoli, 1984), 25.
9. Ibid., 127.
10. Ibid., 121.
11. Ibid., 10.
12. Ibid., 79.
13. Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Walter Kaufman, (New York, 1974), 317.
14. Ibid.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Ibid., 38.
18. See Oscar Mandel, *The Theatre of Don Juan: A collection of Plays and Views, 1630-1963* (Lincoln, 1963), 282. Mandel cites a certain anacreontic as a source of Leporello's catalogue, found in Edward J. Dent, *Mozart's Operas* (New York, 1947), 139.
19. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre* (Paris, 1980),
20. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris, 1975), 98.
21. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, 350.
22. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris, 1968), Italian translation Giuseppe Guglielmi, (Bologna, 1971), 150.

PAOLO SPEDICATO
is lecturer of Italian and faculty associate of the Humanities Institute at Brooklyn College, The City University of New York. He edited *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America* (Milano, 1984) and is the author of several essays on romanticism, the historical avantgardes and literature and philosophy.

EULOGY

O fahter, fahter
gone amoong.

O eeys that loke!

Dandelion days
and flinty nights.

O eeys that loke!

Rainbow dreams,
city lights.

O eeys that loke!

A magic time
to grow and learn.

O eeys that loke!

Your hand unbound
at every turn.

O eeys that loke!

Oh fahter, fahter
gone amoong.

O eeys that loke!

Loke here, fahter:
your sone!

Giose Rimanelli

FRENCH ROCK STARS

French rock is writhing under a new régime of little girlie Lolitas, big-booded sex bombs and outrageous obscene queens with names like Lio, Vanessa, Guesch Patti and Sabrina. They've sussed that sex sells songs, and that a rock star can make records without being able to sing. Quality rock is not the priority.

Twenty-six year old Lio, half Belgian, half Portuguese, blasted off in 1978 with a campy dime-a-dozen ditty called "Banana Split". It was a smash hit. "My charm is my sex appeal, and I make people laugh" says Lio, who is still a giggly school girl despite the fact she's just had a baby.

Lio was the first Lolita in a frilly frock and garters – she gave sloppy French rock a kick ten years ago...but was it in the right place? She started a craze for titillating (but ultimately droopy) tunes and a spate of girlies have sprung up in her wake: kid tomboys Vanessa Paradis ("Joe le Taxi") and Elsa ("Don't go away"), both aged 15, and Mylène Farmer, a spoiled "gamine" of 25. French rock looks like it's stuck again.

Sabrina's a nineteen year old nymphette with inordinately large bristols: she boosted sales of "Boys, Boys, Boys" by posing nude on the cover of men's mag "Lui". "I have great respect for her art" says Lio. "She's something new – she sings with her breasts."

Ladies of lesser dimension are penetrating the pop scene by being brash: Catherine ("Marcia Baila") Ringer, lead-singer of the band Rita Mitsoukuo, screams and swears and blacks out her teeth, whilst Guesch Patti, a plump pear with thick-rimmed glasses, heaves out the hots over "Etienne".

So what's the message? That flesh makes francs. When Piaf died, did French music go with her? □

Vice Versa
recherche des artistes graveurs sur bois et sur métal (eau-forte), linogravueurs et sérigraphes pour illustrer ses pages.

Écrire à Vice Versa, 400 McGill, 5e étage, Montréal, Qc, Canada H2Y 2G1

LIBRAIRIE **Olivieri**

ARTS ET LETTRES ÉTRANGÈRES

3527 RUE LACOMBE MONTREAL H3T 1M2 TEL 739 3639

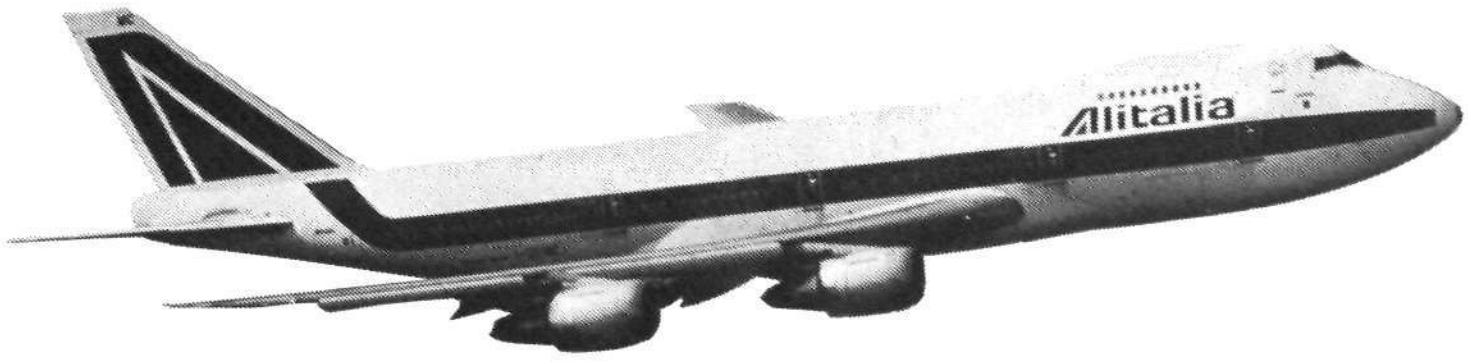
L'accueil Alitalia

Alitalia vous souhaite la bienvenue à bord. Alitalia vous accueille dans la tradition chaleureuse italienne. Le Groupe Alitalia relie par des vols de ligne 86 villes dans 44 Pays, dont 21 en Europe, 12 en Afrique, 13 en Asie, 12 dans les Amériques, 2 en Océanie et 26 en Italie. La flotte est l'une des plus modernes au monde: 100 avions parmi lesquels figurent les Boeing 747 série 200, les Airbus A 300-B4, les Super 80, les DC-9/30 et les ATR 42. Les classes Top, Prima Business et Eurobusiness, la cuisine aux

menus typiquement italiens, la boutique de bord avec des articles en exclusivité, les aménagements des avions signés Trussardi, la collection Balestra pour les hôtesses de bord, contribuent tous à l'épanouissement de l'accueil Alitalia: sympathie, chaleur italienne et le prestige qui dérive de l'efficacité; au cours des dernières années, l'indice de ponctualité de la compagnie est parmi les meilleurs au monde. Alitalia vous souhaite la bienvenue à bord.

Alitalia

ANTROPUS



Jazz municipal à Milano

JEAN RENÉ

Le jazzman américain n'est plus le « padre eterno ». Deux musiciens, Franco Cerri et Enrico Intra, et un musicologue, Luca Cerchiari, se font les porte-étendard du jazz italien. Les débats et les concerts qu'ils organisent, le magazine *Musica Oggi* qu'ils publient leur valent écoute et subventions. Victoire d'une première bataille pour l'affirmation internationale d'une « province du jazz » ? Peut-être.

PHOTO JOSEF GERANIO

Deux circonstances marqueront fortement l'avènement et le développement du jazz en Europe. D'une part, de grands compositeurs comme Ravel, Debussy et Stravinski le considèrent déjà comme une haute forme d'expression artistique, malgré les réticences des milieux académiques. Ravel dira même à Gershwin venu solliciter des leçons : « Pourquoi vouloir écrire du mauvais Ravel quand vous écrivez déjà de l'excellent Gershwin ? » D'autre part, les régimes national-socialistes naissants voient d'un très mauvais œil cette musique d'outre-Atlantique. Sa structure même respire la liberté et elle est, par surcroît, née d'une « culture inférieure ». Ils iront jusqu'à en interdire la diffusion.

Après la guerre, les Européens reprennent le jazz où ils l'ont laissé ; de façon générale, ils imitent les Américains. La confusion régnait alors souvent entre la musique de danse, la chanson populaire et le jazz. Tout s'appelait indifféremment du jazz et on continuait à le dédaigner – sauf dans certains milieux intellectuels et musicaux pour qui il devenait emblème de liberté et d'égalité. La confusion devait toutefois devenir le moteur, l'amorce d'une différente approche de cette musique. On commençait à en approfondir la théorie, à en invoquer la poétique pour en affirmer la qualité.

Les Européens le cultivent comme un art contemporain, actuel dans sa conception et son expression. La critique et la musicologie poussent très loin la recherche sur la sémantique du jazz et sa relation avec les autres formes d'art. Grâce à tout cela, personne ne met en doute aujourd'hui l'existence d'un jazz distinctement européen. *Musica Oggi*, la revue de l'association du même nom, le crie bien haut mais regrette son manque de diffusion. Elle dénonce aussi l'attitude des autres publications de jazz qui seraient trop alignées sur la consommation. On y parle des disques qui se vendent, des artistes qui se vendent : *Musica Oggi* déplore le manque de courage de ces revues toujours à la remorque des succès commerciaux et demande une politique culturelle. Les critiques s'adressent également aux compagnies de disques et surtout aux élus qui distribuent distraitement les fonds. Les festivals, pourtant

généreusement subventionnés, sont souvent produits par des imprésarios qui ont su se mettre de mèche avec les politiciens locaux et qui sont bien indifférents à toute idée de politique culturelle.

Musica Oggi demande donc au gouvernement de faire plus. Que le ministère du Tourisme et du Spectacle trouve par exemple quelqu'un du milieu capable de coordonner les activités et de diriger les fonds aux bons endroits. Mais il n'est pas question que d'organisation dans *Musica Oggi*. Les instruments, les créateurs et la substance même du discours musical alimentent la discussion. On y a traité de thèmes comme le jazz en Europe ou le jazz en Italie; les séries de concerts s'appelaient piano sans frontières ou orchestre sans frontières. Tout ça grâce à une fébrile recherche de commanditaires et de subventions qui lui ont même permis de fonder une école publique de jazz. En plus de former des musiciens, elle prépare des organisateurs et des techniciens plus sensibles au fait musical.

Extrêmement stimulant. Noble même. Toutefois, dès qu'il s'agit de fonds publics et de politique culturelle en Italie, on se pose des questions. Quel public le jazz rejoint-il? Traditionnellement, on l'aura compris, une certaine élite intellectuelle, peut-être justement faute de diffusion. Mais l'énorme affluence à une série de concerts de jazz en plein air organisée par la ville de Milan en juillet dernier peut démontrer le contraire. Et la politique culturelle? Tout le monde est d'accord sur l'importance d'entendre et de jouer avec des musiciens d'ailleurs, américains ou autres. Tout le monde est aussi d'accord pour que les fonds publics destinés à la musique fassent d'abord vivre des musiciens du pays. Les créateurs ont parfois besoin de tranquillité financière pour pouvoir avancer. Les écoles publiques, n'étant pas soumises aux lois du marché, sont plus libres de poursuivre une politique culturelle cohérente. Mais à tout institutionnaliser, connaissant le laxisme de la bureaucratie italienne (mais ailleurs fonctionne-t-elle mieux?), on risque tout simplement d'assister à une différente répartition du gâteau: les bénéficiaires changent mais pas la situation. L'école se met alors à accepter plus d'élèves que n'en requiert le marché, les créateurs se perdent en «nombrilismes» stériles, le musicien devient génial parce qu'il est de chez nous... Et la politique culturelle devient politique-clientèle.

Mais c'est peut-être mieux que d'engraisser les imprésarios xénophiles et rusés, les multinationales du disque et les petits proprios d'école qui se fichent bien de ce qu'apprennent leurs élèves (pourvu qu'ils apprennent lentement...).

«Croce e delizia» de l'intervention étatique. Le jazz est une musique improvisée et c'est ainsi qu'il a vécu et s'est développé. Il demande toutefois une rigoureuse préparation et c'est de cette façon qu'on voudrait l'affronter maintenant. Sous l'aile protectrice de l'État, le jazz pourra atteindre les plus hauts sommets de sa destinée ou s'empêtrer dans ses jupes. □

MUSICA OGGI

Toujours dirigée par ses fondateurs Cerchiari, Cerri et Intra, *Musica Oggi* paraît tous les trois mois depuis novembre 1986. On y parle entre autres des conférences, des débats et des concerts que l'association du même nom organise. On n'y dédaigne pas la polémique et les articles de musicologie y sont très sérieux portant tout autant sur le jazz américain que sur le jazz européen. L'analyse y est profonde et on cherche à se débarrasser des étiquettes pour arriver à parler de musique d'aujourd'hui sans œillères. La plupart des numéros sont en italien et en anglais et, si on en croit le courrier des lecteurs, la revue arrive en Argentine et même à Moscou! De grand format (30 x 42 cm), elle est tout de blanc et noir vêtue, sobre et claire dans sa mise en page.

Pour la recevoir, il suffit d'envoyer l'équivalent en dollars de 3000 lires (à peu près 3,00 $), ou 5000 lires pour les numéros antérieurs, à:

MUSICA OGGI (ou MUSIC TODAY)
Corso Venezia 7,
20121 Milano,
Italia.

PHOTO JOSEF GERANIO

Il Pianoforte e l'orchestra Senza Confini

Un coffret de quatre disques témoigne de la première série de concerts: «Il pianoforte senza confini». Chopin, Debussy, Bussotti, Scott Joplin, Bill Evans et bien d'autres compositeurs figurent au répertoire de ces quatre pianistes: Antonio Ballista, Raimondo Campisi, Gaetano Liguori, Enrico Pierannunzi. En première partie, on pouvait avoir l'impression d'assister à un récital de piano traditionnel. C'est après l'entracte que tout basculait: un pianiste est entré en scène avec un contrebassiste et un batteur, un autre venait avec un ruban magnétique et le troisième interpréta seul du Bill Evans. Le dernier fit entendre des «ragtime» de Scott Joplin, de Stravinski et de Hindemith.

À l'intérieur d'une saison de concerts, c'est indéniablement un souffle d'air frais, et les frontières sautent. Sur disque, l'opération perd un peu de son piquant. On ne peut qu'envier ces trois instrumentistes, fidèles interprètes et habiles improvisateurs à la fois, mais leurs performances sont trop moyennes dans un style et dans l'autre pour satisfaire le discophile exigeant. Ça demeure un document intéressant qu'on écoute volontiers jusqu'à la fin, curieux d'entendre ce que Chopin a pu donner à Gershwin ou Cecil Taylor à Schoenberg (et réciproquement).

Dans l'«Orchestra senza confini», la deuxième série de concerts, on avait confié l'exécution de huit pièces, commandées pour l'occasion, à l'orchestre de jazz des pomeriggi musicali. Cet orchestre a été mis sur pied par l'organisation de «I pomeriggi musicali di Milano» qui, au-delà des activités de son orchestre symphonique et de son orchestre à cordes, voulait offrir à son public cet autre style musical. Ils ont donné l'an dernier 70 concerts dont une dizaine avec l'orchestre symphonique.

Chaque concert présentait deux compositeurs: le premier de formation jazz, le second de formation classique, avant-garde ou néo-romantique. Ennio Morricone était du second groupe. Cela peut surprendre, mais il a étudié avec Goffredo Petrassi et c'est pour gagner sa vie qu'il a commencé à écrire pour le cinéma tout en continuant à participer à des festivals d'avant-garde.

Après les concerts, deux critiques étaient invités au débat avec les compositeurs et le public. Les enregistrements ne sont malheureusement pas disponibles mais les comptes rendus des débats devraient paraître dans le prochain numéro de *Musica Oggi*. □

(Recherche de Johanne Laurendeau)

JEAN RENÉ
A vécu et travaillé six ans en Italie, dont deux comme altiste à l'orchestre «I pomeriggi musicali» de Milano.

TWELVE TIME PRESENT POETRY AND MUSIC IN

THE WAY I REMEMBER IT

BY ANTONINO MAZZA

...il nous a fait plus d'une promesse d'îles, comme celui qui dit à un plus jeune: «Tu verras!»
Saint-John Perse, «Eloges»

'Umana la luna da queste pietre
raggelate trae un calore
di alte passioni...'
P.P. Pasolini, "Le ceneri di Gramsci."

'The inner direction on which we depend,
That which keeps us the little that we are,
The aid of greatness to be and the force.'
Wallace Stevens, "The Sail of Ulysses."

Twelve works constitute Antonino Mazza's L.P. "The way I remember it". A present in time, a record of music put to poem. The innovation jumps to the ear: words and music come together, the poet transcends time, accompanies us in his voyage (our voyage): 'God pushed a boat into the mouth of the sun
and our planet began to swim...
But who would want to suppress a fleeting shudder
if it were a matter of arriving,
arriving home,
home so soon after so long?'
("Viaggio")

Welcome, then ('...my house is your house, take it.' – "Our House is in a Cosmic Ear") to a presence long overdue, to an author that welcomes the reader/listener to this world, the record of it.

The record is worth the wait. Antonino Mazza's poems have appeared in numerous magazines in Canada, the U.S.A., in Italy to mention a few; he has successfully translated Eugenio Montale's Ossi di Seppia and Pier Paolo Pasolini's "Odetta", both published in the last five years, but a collection of his poetical works had still to appear. Finally it is here, in the form of a gutsy and beautiful L.P., born out of the collaboration of two brothers – in fact, Aldo Mazza musician, member of the Group Répercussion, composed and produced the L.P.

It takes guts to come out with a work of this type for it cuts across/mixes well-defined artistic borders, borders that are usually made to be impenetrable continents: music, poetry. But the experiment succeeds, indeed the work becomes the happy recovery of the oral tradition: the poet's presence, the voice, can become one's genealogical voice, 'the humán condition of being the original wanderer'. The music is not simply a corollary but an integral part of each of the twelves poems, the space/tapestry on which the words/designs move.

Antonino Mazza's "The Way I Remember It" is not only a moving, participatory selection of stages of one's voyage in the world: it is not only a necessary provocation against fossilized readers in paper-thin, yellow beds; but, also, a gift, twelve gifts to be exact, and the world is better for it. Finally a presence in this world that keeps fading, finally poems and music that can heal, can 'release the sun' in all of us. Thank you, Antonino, "... a bridge is a somersault/across the ice..." ('Amicizia').

By William Anselmi

ILLUSTRATION STÉPHAN DAIGLE

(da pag. 3)

EDITORIALE

IN GUISA DI MANIFESTO TARDIVO

Affidiamo a Orfeo questo VICE VERSA del ri-nascimento dedicato alla Musica. Il meraviglioso facitore di canzoni, il divino suonatore di lira, l'Argonauta, l'Eroe che, come noi, ha fatto un viaggio agli Inferni, è il solo a poterci guidare da Lorenzo Da Ponte alla musica algoritmica e a farci così uscire dal mondo delle ombre...

VICE VERSA riaffiora dopo un lunghissimo silenzio. Una strana vacanza per la **rivista in**, il rotocalco **alla moda**, come qualcuno a Montréal ci definiva, con una punta di disprezzo per le cose di questo mondo. Ma quale moda? La sola che esista nel settore delle riviste di **cultura**, è quella della sparizione... periodica. Eppure mode, rumore e sangue nuovo sarebbero tanto indispensabili.

Chi avrebbe mai detto che il sostegno che ci restituisce ottimismo nell '89 sarebbe venuto da parte di amici imprenditori che vedono in VICE VERSA un ponte essenziale tra le arti, la cultura e il mondo degli affari? Eppure ora i loro nomi si trovano nel nuovo Comitato consultativo, luogo determinante del nostro ri-nascimento...

VICE VERSA rinasce con una voglia feroce di essere e di essere essenziale. Cominciamo allora a prendere posizione. Nel momento in cui la questione del libero scambio sembra stimolare una riflessione collettiva senza precedenti sul carattere della nostra società e sul suo futuro, proprio questo dibattito finisce col nascondere altri problemi fondamentali. Così sentiamo il bisogno di fare un inventario di ciò che mobilia la nostra mente: per prima cosa, tutto quello che, nel contesto multiculturale, rimanda a **etnico, etnicità**, non possiamo più sopportarlo, tanto sono consunti e ambigui questi due termini; non lontano c'è la nostra impazienza per la miopia di chi non vede che la nostra società è tanto una società d'emigrazione che d'immigrazione; dunque accanto alla ripulsa di un Québec **puro**, troviamo il rifiuto di tutti i **rifiuti** e le **accettazioni globali**; a due passi di lì si leva la nostra protesta contro l'incredibile silenzio sull'AIDS, silenzio che incoraggia la sacralizzazione del flagello che diviene richiamo all'ordine, alla norma; in un angolo troviamo il dolore e la rivolta contro il troppo grande numero di giovani suicidi; infine, in un mucchio troviamo l'apertura culturale di VICE VERSA, il superamento di ogni chiusura etnocentrica, il riconoscimento dell'Altro, la convinzione che l'arte è il solo strumento capace di trasformare e insieme interpretare il mondo. Questo rapido inventario ci permette già di affermare che il problema politico numero uno è quello dell'**essere** e che bisogna trovare un'alternativa alla modernità e eliminare, davvero, l'aggressività e l'antagonismo che contaminano il pensiero fino alle radici. Compito senza fine.

Ma noi abbiamo il vantaggio di vivere qui!

La nostra **sostenibile** leggerezza dell'essere, non deve essere sentita come vergogna. In un'epoca di crescente diasporizzazione, l'incertezza del territorio, la difficile identità nazionale si trovano a favorire la definizione di un umanismo nuovo. Un umanismo che rigetti le ideologie **forti**, la logica amico-nemico e che prenderà forma con la putrefazione del pensiero **forte**, ossia della metafisica e del senso comune, che poi è la stessa cosa.

Parliamo così non perché ci atteggiamo a "poveri di spirito". Animati da una "divina frivolezza" esprimiamo questa verità semplice: nel paese dei **coureurs de bois** e delle tende del Cirque du Soleil, ci si può appropriare simbolicamente dell'America e diventare **tutti** avanguardia, semplicemente invertendo la direzione di marcia.

PARTY-CONCERTO

Lancement du disque

"The Way I Remember It"

Du poète Antonino Mazza

numéro 25 du magazine VICE VERSA consacré à la musique

SOIRÉE DE MUSIQUE, POÉSIE, DANSE PERFORMANCES DE

ALDO MAZZA, compositeur et musicien, Groupe *Répercussion*
JULIE HOULE, danseuse, Les Grands Ballets Canadiens
PROJECTION DU VIDÉO "IN-PROGRESS"

À LA POLONAISE

57, rue Prince-Arthur Est, Montréal
Mercredi le 11 janvier 1989, à 20 heures

ENTRÉE LIBRE

« Puisqu'il sait parler vraiment, et qu'il le fait puissamment, ce disque serait l'objet idéal d'une radio-diffusion à grande échelle: on peut sagement avancer qu'il aurait un impact semblable à celui de la « Guerre des Mondes » de Welles. Pourquoi? Parce qu'il nous attaque où nous sommes sans défense. »

Andrée Laurier
Compositeur Canadien

Elle a travaillé mille fois

les mots, les notes et les pas.

Aujourd'hui,

ses gestes sont libres.

BANQUE NATIONALE

La La La Human Steps

La danse vue d'ailleurs

ALINE GÉLINAS

Je ne dirai que des généralités.

Où est le centre du monde ? Il n'est pas à l'intérieur du globe, mais quelque part à la surface – la géométrie culturelle est étrange – toujours fuyant devant qui le cherche comme la carotte devant l'âne. L'événement est toujours ailleurs, sur l'autre continent, dans une proche capitale, au village suivant, sur une scène voisine. L'été, mille journalistes, cinq cents producteurs partent en quête, écument les festivals, se traçant chacun de complexes itinéraires qui, s'ils étaient dévoilés prématurément dans leur entièreté, annonceraient des omissions difficilement justifiables, des dédains suspects, des aveuglements manifestes, des lucidités étonnantes. Les mondains que nous sommes de profession ont un jardin secret où s'enfilent des désirs, puis des bonheurs intimes qu'il faut après coup partager, sachant mais taisant pudiquement des erreurs de parcours ; chaque voyage entrepris faisant apparaître en transparence les mille autres qui ne l'ont pas été. Nous ne serons, hélas, jamais partout.

Question de centre du monde, il n'y a, dans les faits, que les Français (je ne dis que des généralités, il existe mille contre-exemples) pour croire qu'ils y sont. Ce en quoi ils n'ont pas toujours tort. S'informer de leurs enthousiasmes est un exercice passionnant, et en danse, question d'Histoire, particulièrement révélateur de l'état mouvant des choses, puisque tout change toujours.

Ils ont des coups de cœur pour des Américains qui, à Montréal, nous laissent ou nous laisseraient indifférents. Ils ont, il y a dix ans, ouvert les bras à Pina Bausch, la grande dame de la danse théâtrale allemande, et s'il est de bon ton maintenant de feindre de l'avoir trop fréquentée pour prendre goût encore à ses fantasmes, ils n'en ont pas moins fort bien compris les enseignements. Ils n'ont pas épuisé leur fascination pour le Japon. Ils se veulent les premiers à reconnaître, soutenir, montrer au restant du monde ce que font les artistes de pays limitrophes où la nouvelle danse est mal subventionnée, par exemple l'Italie. Ils viennent tout juste de sacrer un nouveau roi, William Forsythe, installé au Ballet de Francfort, formé à l'académisme et nourri de visions théâtrales postmodernes. Ils abusent des mots glasnost et perestroïka, et prédisent un débordement de l'âme russe, une acculturation extensive de l'imaginaire occidental alors même que s'atténueraient les visées expansionnistes du géant de l'Est.

Amsterdam. Puis Rouen, Paris, Montpellier, Aix-en-Provence, Châteauvallon, Avignon, Arles. Il est maintenant permis de dévoiler les escales.

Dire d'abord, une fois pour toutes et pour autant que ces choses-là soient définitives, que la danse chorégraphiée par le Montréalais Edouard Lock pour sa compagnie Lalala Human Steps est la plus excitante qui se puisse voir sur les scènes d'Europe et d'Amérique. Voilà qui sera jugé péremptoire et subjectif, sinon chauvin. L'engagement total d'interprètes exceptionnellement doués dans des parcours complexes qui découpent et reconstruisent l'espace selon des motifs tout à fait inusités, la qualité dynamique de cet engagement font de cette danse ni abstraite ni théâtrale, mais métaphorique, un véritable catalyseur de la conscience, une façon, pour les spectateurs, de modifier radicalement leur perception du réel, ce qui est bien la nature de cet « événement » si ardemment couru. Elle supporte aussi bien le silence qu'un soutien musical, quel qu'il soit, et même la présence simultanée d'images médiatisées. Il n'est pas deux représentations identiques d'un même spectacle d'Edouard Lock. Si la danse ne peut être que très précisément fixée, ce qui l'enrobe, la performance, et son efficacité spectaculaire fluctuent. La version de *New Demons* présentée à Rouen puis à Amsterdam au début d'une longue tournée européenne est cependant éminemment recevable. En général, les Français ont aimé.

Amsterdam. "Bread Dances" Edouard Lock

Il faut voir leur singulier point de perspective. Ils ont inventé le ballet il y a quatre cents ans. La technique classique s'est élaborée chez eux, ils ont développé un système qui fait du corps un axe rigide autour duquel se déploient élégamment les jambes et les bras, corps châtiés occultant la souffrance. Des corps identiques, également parfaits, forment le corps de ballet, écrin de l'étoile comme la cour l'est pour le roi. Ancien régime. Que l'Amérique dès le départ a rejeté. Un businessman américain se glorifie de modestes origines : le travail est une vertu. Les danseurs américains depuis les années trente ont su ne pas cacher l'effort. Et si le ballet s'est fait le portrait de la raison raisonnable, de la maîtrise de l'esprit conscient sur la chair sublimée, la danse américaine a donné à voir les forces troubles de l'inconscient, « découverte » contemporaine. Et ses grandes figures ont codifié elles aussi des techniques transmissibles et développé des esthétiques que l'on peut après coup définir.

Les Français ont le culte de ceux qui ont pu à leur instar inventer un langage. Ils invitaient l'an dernier la compagnie de Martha Graham dans la cour d'honneur du Palais des Papes en Avignon, suprême hommage. Elle était cet été à Châteauvallon, et c'est Merce Cunningham qui lui succédait sur la grande scène. On sait gré à celui-là d'avoir émancipé la danse moderne de tout signifiant, et même de l'emprise de la musique. Trisha Brown, dans la seconde génération de ceux qui font de la danse-danse, reçoit leurs faveurs unanimes ; elle était à Aix, et Stephan Petronio, un de ses anciens danseurs œuvrant dans la même voie, à Amsterdam et à Montpellier.

Les Français admirent ce qu'ils ont fait très peu : une danse sans cadre narratif ou théâtral, sans sou-

Festival d'Avignon 88
« La fiancée aux yeux de bois »
Karine Saporta

tien littéraire, sans aucun discours délibéré, une danse qui n'a qu'elle-même pour sujet. Manière qu'ils ne pouvaient adopter.

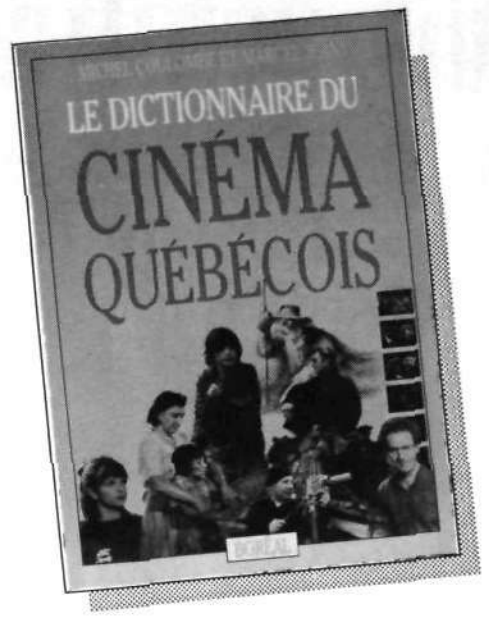
Crise : les codes académiques et modernes sont également frappés de désuétude. Les créateurs subissent le poids de la trop lourde histoire. Une nouvelle danse survient au début des années quatre-vingt. Les Japonais ont débarqué : ils ne dansent pas, ils s'éternisent dans la durée. Rude leçon. À Aix, on présentait un tour d'horizon Japon : danse traditionnelle buyo, buto et post-buto. La théâtralité de la très allemande Pina Bausch a bouleversé. L'exemple sert. Les œuvres de François Verret (Châteauvallon), Georges Appaix (Montpellier), Karine Saporta (Avignon), Doussaint-Dubouloz (Arles) en portent la trace ; ils doivent au fait d'avoir emprunté les pistes déblayées par cette forte personnalité quelques-uns de leurs bonheurs d'écriture.

Ainsi donc, chaque fois que les Français proposent un pas, un enchaînement, une image, un spectacle, se pose pour eux – pour tous mais pour eux de façon particulièrement aiguë – cette question du code et de l'histoire. Certains des chorégraphes de la nouvelle danse les traitent comme des sédiments déposés dans le corps des danseurs et dans l'espace de la représentation. On se souvient du travail de Daniel Larrieu présenté au Festival international de nouvelle danse de Montréal l'an dernier où il stratifiait chœur antique, corps de ballet et gang de loubards. Jean-Claude Gallotta proposait avec *Mammame* un recommencement des temps : « l'expression corporelle » d'êtres fictifs qui auraient perdu la mémoire.

Le plus récent engouement des Français va à William Forsythe. Il était à Paris en juin avec *Artefact*, et avec deux programmes composés à Montpellier. La rumeur veut qu'il ait droit à la cour d'honneur en 1990. Corps académiques, tous semblables, longilignes, technique classique mais mise en scène extrêmement contemporaine, présence d'acteurs, texte minimaliste, qui fait sens par la répétition. Espace découpé avec l'art d'un chirurgien comme pour révéler ce qui se cache sous son apparente vacuité. Étonnant, prodigieux. Mais la tentation sera forte de vouloir résorber la crise – crise étant synonyme d'effervescence créatrice, de longues errances et de découvertes inédites – en déclarant qu'il n'y avait pas désuétude du vocabulaire mais de la syntaxe, et que les mots classiques autrement arrangés savent dire l'ordre ou le désordre du monde actuel, comme voudraient aussi le faire croire certains Américains *post-modern* de retour au bercail du ballet. Si la chose se vérifie chez William Forsythe, *Bread Dances*, une œuvre chorégraphiée par Edouard Lock pour le Ballet national de Hollande, montre bien les limites de la formation des danseurs académiques, qui ne savent pas *être* sur une scène s'ils ne bougent pas, et qui entachent de leur traditionnelle légèreté une intentionnalité autrement plus grave. Lock a maîtrisé mieux qu'à l'habitude la structure de sa pièce, car le nombre d'interprètes dont il disposait, une dizaine plutôt que les quatre de sa propre compagnie, lui permettait de prévoir une montée non-stop pendant 30 minutes.

Cependant, les danseurs classiques ne livraient qu'à leur corps défendant ce qui est la substance même du désir des interprètes de *New Demons*. Les danseurs de William Forsythe apparaissent tout à fait réifiés, comme autant de bornes des complexités de sa vision, spectacle assez effrayant qui vient nier d'une certaine façon l'avancée des dernières années vers l'humanisation des danseurs, leur incarnation, êtres de corps et d'âme. Encore faut-il croire, pour souscrire à cette réserve sur le travail par ailleurs exemplaire de Forsythe, à l'idée d'une évolution. Je ne puis m'interdire de penser que les corps incandescents, éminemment distincts, hors code, utopiques, de Louise Lecavalier et de Marc Béland de Lalala Human Steps, de certains de la tribu Gallotta, d'autres encore, méconnus, qu'il faut peut-être chercher parmi les Belges et les Italiens, périphériques, annoncent un autre état de la conscience du monde, et que toute crise est un passage irréversible. □

ALINE GÉLINAS
Journaliste, passionnée et spécialiste de la danse et du théâtre, elle collabore à *La Presse*, *à Voir* et aux *Cahiers de théâtre JEU*. À Vice Versa elle s'occupe de la danse.



Michel Coulombe et Marcel Jean
LE DICTIONNAIRE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Abondamment illustré, ce dictionnaire présente un inventaire précis et aussi complet que possible du cinéma québécois, depuis les débuts jusqu'à la fin des années quatre-vingt.

560 pages – 39,95$

BORÉAL

Yves Lever
HISTOIRE GÉNÉRALE DU
CINÉMA AU QUÉBEC

La première synthèse, dans une perspective historique et sociologique, sur l'ensemble de l'activité cinématographique québécoise, du cinéma muet jusqu'à nos jours.

Abondamment illustré et soigneusement documenté, un outil de référence pour tous ceux qui s'intéressent au cinéma.

560p. — 24,95$

BORÉAL

Identità e lingua

Un' esperienza italiana in Germania Federale
Incontro con Gino Chiellino

ELETTRA BEDON

ILLUSTRATION ANOUCKKA GALOUCHKO

La pubblicazione del libro *Arrivederci, Deutschland!*, uscito a Stoccarda nel 1964, ha segnato la nascita di un filone che metteva l'emigrazione al centro della produzione letteraria degli scrittori italiani in Germania. A un periodo di «solidarietà necessaria» ne è seguito un altro in cui si sono evidenziate delle differenze; sono venuti constituendosi due gruppi, caratterizzati dal diverso modo di considerare il fenomeno emigrazione.

Un gruppo porta avanti una letteratura di tipo ottocentesco, che ha una funzione sociale ma che non dice niente di nuovo. Il linguaggio che esso usa è tipico ed è lo stesso in tutte le culture emigranti, perchè nasce dal desiderio-ricordo: nella forma è riconducibile alle poesie imparate da bambini, alla poesia d'occasione; i contenuti sono ripresi dalle canzonette (il rapporto amoroso conflittuale diventa il rapporto se stessi-paese d'origine, padri-storia).

L'emigrante vive l'impossibilità di parlare del suo Paese d'origine: quando va in vacanza è bloccato dal timore di creare conflitti (la sua posizione non è chiara, egli è visto come minaccia e insieme come richiamo a una occasione perduta); nella società che lo ospita egli in genere racconta quello che si aspetta gli altri vogliano sapere. Per proteggere se stessi, nel timore di scoprirsi nei desideri veri, gli scrittori che fanno questo tipo di letteratura si autocensurano, rivelandosi al lettore avvertito attraverso la lingua che usano – che non dà informazioni, che è ricca di diminutivi, di contrasti. Essi tendono a personificare la natura riproponendo inconsciamente il rapporto madre-figlio. La madre (la patria) è cattiva, perché ha costretto il figlio ad allontanarsi; ma un figlio non può accusare la madre senza sentirsi colpevole: essi allora si esprimono rimpiangendo la partenza, attribuendo ogni cosa bella alla patria, ogni cosa spiacevole al Paese ospitante. Magari non è vero, magari si trovano bene all'estero, ma devono sottostare all'autocensura. Sono i desideri negati che producono il linguaggio tipico, codificato, dello scrittore emigrante.

Un altro gruppo, a cui appartiene Gino Chiellino (poeta e saggista, venuto a Toronto da Asburgo per partecipare alla Conferenza Degli Scrittori Italo-Canadesi), lavora alla ricerca di una lingua franca, che serva a tutte le minoranze, come condizione per uscire dal ghetto. I temi sono ancora quelli della ricerca dell'identità, del posto del desiderio, ma la matrice di fondo è l'impegno politico; poesia e prosa (di tipo realistico, perché la società tedesca è omogenea e non c'è posto, per esempio, per il romanzo giallo, per la fantascienza) nascono con l'impegno di spiegare che cosa è il «diverso».

In un ambito in cui, attraverso i diversi interventi, si poteva rilevare come la maggiore preoccupazione degli scrittori italo-canadesi sembrasse essere quella di venir considerati facenti parte del «mainstream», di entrare nella «normalità» (e non solo a livello giuridico) e l'uso della lingua della società ospitante fosse spiegato col desiderio di comunicare con un più gran numero di persone, oltre che di darsi un'identità', è apparso estremamente interessante venire a conoscenza delle motivazioni diverse di alcuni scrittori italiani nella Republica Federale Tedesca.

La riflessione che determina e accompagna il lavoro di questi scrittori è nata dalla situazione specifica della Germania Federale dove – contraddizione di fondo – gli immigrati ci sono ma non sono previsti. Lo straniero sembra esistere solo perché c'è una legge sugli stranieri (alla quale egli dovrà sottomettersi nel momento in cui nascesse un conflitto). La strategia usata dalla società tedesca nei confronti degli immigrati è ambivalente: da una parte essi sono unificati dall'essere considerati, in blocco, all'esterno, e dall'altra sono divisi da continui richiami ai loro diversi Paesi di provenienza. L'emigrato può accettare di rimanere all'esterno finché pensa che un giorno se ne andrà, oppure ricorrendo al desiderio di partecipare al futuro della società in cui vive, perché si apra al diverso. L'identità cercata non può allora provenire dal passato, ma diventa un programma. Non si è alla ricerca di una nuova patria, ma di qualcosa di nuovo che si contribuisce a creare.

Il non essere sottoposti al miraggio di diventare cittadini ha permesso agli scrittori che aderiscono a questo gruppo di fare della letteratura di opposizione. Essi non riconoscono alla società dominante il diritto di sancire che cosa sia «letteratura»: dal momento che ci sono scrittori non tedeschi che scrivono in tedesco, oggi la «letteratura tedesca» è, secondo loro, anche il risultato dell'apporto di altre etnie. Riconosciuto come illusorio il convincimento che l'uso della lingua della società ospitante permetta una migliore comunicazione, essi sostengono che il suo utilizzo deve solo mirare a sbloccare le lingue nazionali dai meccanismi egocentrici, ripulendole – per esempio – da certe parole che qualificano, che identificano il diverso, lo straniero.

Inserirsi nella lingua del Paese ospitante diventa cosí una ricerca formale avanzata: essi scrivono in tedesco ma non riprendono la logica del tedesco nei confronti dello straniero. C'è stato un lavoro da fare sul lessico – per esempio, la parola STAMM-TISH (il tavolo intorno a cui si incontra la tribù) è stata usata come metafora di divisione, di allontanamento, piuttosto che di avvicinamento; sono stati scardinati i connessi sintattici, imponendo diversità create dalle necessità dei singoli scrittori. Per chi, come loro, ha scelto di farsi conoscere leggendo in pubblico i propri lavori, è diventato importante poterlo fare incontrando il minor numero possibile di difficoltà di pronuncia. Ciò ha inciso sulla scelta del vocabolario e sulla costruzione del periodo. Una ricerca estetica ha portato a preferire ritmi riproducibili nel proprio dialetto come in italiano e in tedesco.

Alla base di tutto ciò si ritrova il desiderio che l'anormalità di oggi diventi una variante di normalità, nel futuro. (È la posizione nei confronti della normalità cio' che differenzia lo scrittore di un Paese dallo straniero che si esprima nella lingua di quel Paese. Se assumiamo che l'opera d'arte nasca dalla tensione tra normalità e coscienza, per fare opera d'arte il primo dovrà rompere la normalità mentre il secondo dovrà conquistarla). Creare la normalità è diventata una forma di solidarietà con la comunità degli stranieri; una normalità della quale però il gruppo non dovrà far parte, mantenendosi all'esterno, rifiutando di lasciarsi assimilare. I suoi componenti tendono a creare una società pluralistica, ad anticipare ciò che potrebbe essere l'Europa terza potenza, ad assumere una funzione di guida nei confronti degli intellettuali tedeschi.

Per ora, sembra che la ricerca e la produzione degli scrittori appartenenti a questo gruppo debba essere qualificata di «operazione intellettuale», proco capita e poco seguita. Gli scrittori tedeschi conoscono i partecipanti al gruppo ma non leggono le loro opere; la comunità emigrante vive ancora di stereotipi e li proietta. Ma c'è un pubblico che li segue; quando essi propongono delle conferenze, delle letture (e sempre in sale pubbliche, inserite nella «normalità») ad ascoltarli vanno soprattutto giovani di 18-20 anni, figli di matrimoni misti – giovani alla ricerca di una immagine di sè diversa da quella proposta dai «media» e dalle ricerche psicologiche e sociali.

A conclusione si potrebbe dire che la situazione contingente in cui si trovano a vivere porta gli scrittori italo-canadesi e gli scrittori italiani nella RFT ad avere motivazioni diverse quando scelgono di scrivere nella lingua del Paese ospitante. Per alcuni scrittori italiani nella RFT, questo è il mezzo che hanno scelto per produrre cambiamenti a livello socio-politico, per aprire al diverso la società in cui vivono. □

ELETTRA BEDON
Vive a Montréal. In Italia ha pubblicato alcune opere di narrativa. È responsabile della sezione di poesia di Vice Versa.

vice Versa
à l'étranger

EN FRANCE
Région parisienne

AUTREMENT DIT
73, boulevard Saint-Michel, 75006 PARIS

LE DIVAN
37, rue Bonaparte, 75006 PARIS

L'ÉPIGRAMME
26, rue Saint-Antoine, 75011 PARIS

LA HUNE
170, boulevard Saint-Germain, 75006 PARIS

LE NOUVEAU QUARTIER LATIN
78, boulevard Saint-Michel, 75005 PARIS

LA TOUR DE BABEL
10, rue du Roi de Sicile, 75004 PARIS

MILLEPAGES
174, rue de Fontenay, 94300 VINCENNES

LIBRAIRIE FLAMMARION 4
FNAC-G. POMPIDOU

Province

ACTES SUD
passage du Méjan, 13200 ARLES

LA MACHINE À LIRE
18, rue du Parlement Saint-Pierre, 33000 BORDEAUX

CALLIGRAMME
75, rue Joffre, 46000 CAHORS

LA LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ
2, place Docteur Léon Martin, 38000 GRENOBLE

LA RÉSERVE
29, avenue de la République, 78200 MANTES-la-JOLIE

GERONIMO
31, rue Pont-des-Morts 57000 METZ

LA LIBRAIRIE
15, rue des Soeurs-Noires, 34000 MONTPELLIER

VENT D'OUEST
5, place du Bon Pasteur, 44000 NANTES

AIDE MÉMOIRE
8, rue Latapie, 64000 PAU

OMBRES BLANCHES
50, rue Gambetta, 31000 TOULOUSE

EN BELGIQUE

TROPISMES
11, Galerie des Princes, BRUXELLES 1000

PRÉ TEXTE
48, rue des Clarisses, LIÈGE 4000

EN SUISSE

DISTRIBUTION NAVILLE S.A.
38-42, av. Vibert, case postale 564
1227 Carouge

U.S.A.

VICE VERSA is distributed in New York, Boston, Chicago, Albany by CURTIS INTERNATIONAL, tel. : (201) 907-5648

Faites-vous plaisir : abonnez-vous ! Vice Versa,, le vice intelligent.

Annuel (6 numéros)	18 $ ☐
Institutions, à l'étranger	25 $ ☐
De soutien	50 $ ☐ et plus

Nom _____

Adresse _____ App. _____

Ville _____

Province _____ Code postal _____

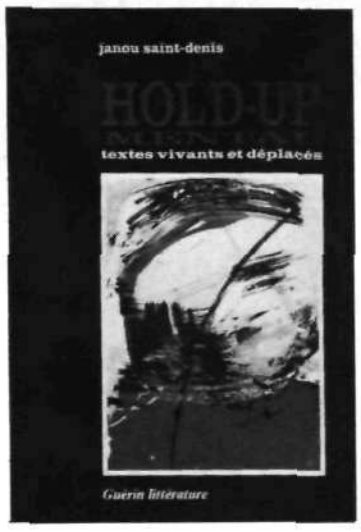
Chèque ou mandat de poste à l'ordre de Vice Versa, 400 McGill, Montréal, Canada, H2Y 2G1

GUÉRIN
l i t t é r a t u r e

COLLECTION POÉSIE

La grâce du regard
Guy Désilets
120 pages – 20,00 $
Illustré par Claude Jasmin

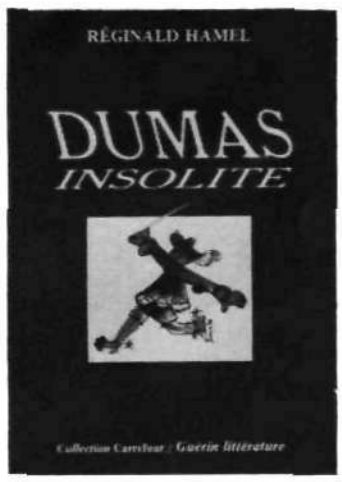
Hold-up mental
Janou Saint-Denis
126 pages – 12,95 $



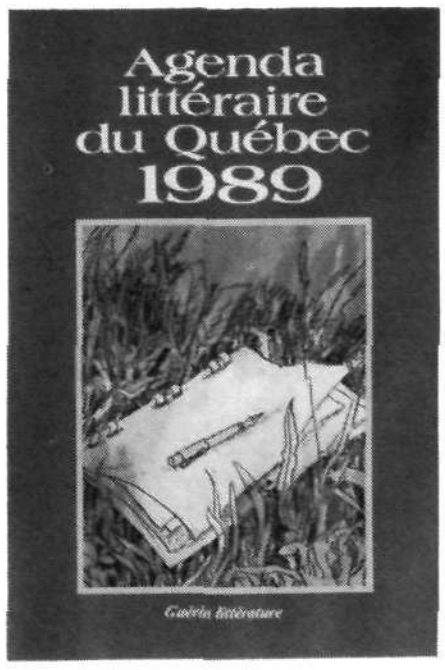
COLLECTION CARREFOUR

Pour tout vous dire
Claude Jasmin
466 pages – 19,95 $

Dumas insolite
Réginald Hamel
124 pages – 12,95 $



VOTRE AGENDA 1989



Planification et coordination :
Louise Myette
9,95 $

- 52 semaines
- 52 auteurs
- leurs prochaines œuvres
- événements littéraires, etc.

Distributeur exclusif : Québec Livres

When a Langage Dies

SERGIO GILARDINO

I just could not believe it. It had taken me a good two minutes to figure out what language it was, quickly tuning on to Portuguese, Castilian, Catalan, Provençal, only to realize it was none of these languages. When it finally dawned on me, I was struck dumb. So, there it was: someone had written me a letter in Piedmontese.

I had not heard or spoken the blessed old jargon for ages, twenty, twenty-five years perhaps. God only knew. The letter came from the ancient city of Alba, famous for its glorious past, for its fierce partisan fighters during the last war, for its truffles, for its wines and for the purity of its language. Piedmontese, to be sure. To tell the truth, I did not even know it could be written. Wait, wait, let me put this straight: I did not know it had been codified and that someone was actually using it for official correspondence. Well, how foolish of me. Sure it could be written. At one point it had been the official language of a kingdom.

I stayed there awhile, the envelope torn open, its Italian stamp ripped in half, and the one-page letter unfolded in front of me. Sure, now I remembered all the classical literature in Piedmontese, such as the comedy "L cont Piolet" ("Count Piolet") by Carlo Giambattista Tana, relegated in those forbidden anthologies, full of masterpieces in different dialects, with great playwrights, storytellers and poets like Carlo Maria Maggi, Giovanni Meli, Giovambattista Basile, Giuseppe Gioachino Belli, Carlo Porta, Ferdinando Russo, Salvatore Di Giacomo, E.A. Mario... Our literature teachers in the old country considered them as sinners and defectors, who had wasted their marvelous talents of what could have been, otherwise, "others flowers of Italian poetry". And to drive the nail really home, they would have us read yet another poem by Alfieri, a Piedmontese who had written only in Italian. Boring stuff. I found in those anthologies of dialectal literature so much more liveliness, so much more truthfulness, so much more of the zest of our people, that I frequently wondered what had gone wrong with Italian literature in general. With the pompous, official literature, that is. I even insinuated that, once, in one of my class compositions, getting my lowest mark ever, and the everlasting resentment of the old hag who was teaching us Italian literature then.

Yes, Piedmontese, along with many other dialects, had been a written, literary language for a long time, but somehow I never associated those literary pages with the language spoken by my own folks, in our valleys, on our steep mountains, there, in the north west, where Italy joins France and Switzerland. It is a beautiful country, to be sure, with the highest mountains in Europe. There, way atop, the snow never melts, the black eagle soars so high it hurts your eyes to descry it against the sun, against the incandescent snows of the higher glaciers, against the indigo-blue sky, where the air is so thin thoughts evaporate from your head before they become memory, nostalgia, joy, pain or guilt. I never associated the speech of my folks with anything written. To me they were life, they were work, hardship, struggle, feasting, drinking, labouring, swearing. The catholics from Rome came, the French came, the Wehrmacht and the Italian black-shirts came, and my fathers and forefathers smote them dead. Alba was an independent republic for 23 days at the height of the Fascist regime in northern Italy. Sullen, fierce warriors to the core, the Piedmontese were the only population of that peninsula that was never subdued, never enslaved either by a foreign monarch or by religious fanatics. When, last century, we blitzed with our small, crack army against the Austrians and the Southern Kingdom of Naples, we unified Italy under one single banner. We unified it militarily, that is, but not socially. We were pretty disappointed, so we left politics, philosophy and music to our southern bretheren and went back to our land, to our mountains, to our factories, to our industries, to our brave old world. We were soldiers, economists, engineers and farmers. We went back to Turin, a city where everything runs straight and even the Po river stops meandering to solemnly parade by our avenues and squares in a majestic, solemn gait.

I was born in an isolated village at the foot of one of the tallest mountains, Mount Rosa, where the valley unfurls as flat as the Hungarian putchka and mountain slopes plunge into it as abruptly as cliffs into the Aegian sea. The road died on the edge of our settlement, which was then made up of a large square, probably the old courtyard of a farm, all around which were clustered low, stalky houses, with front porticoes and large backyards running straight into the open rice fields. The ancient landlord of this baronial settlement had built its palace at some distance from this square (probably to keep away from the stench of domestic animals and the din and bustle of everyday life), down a straight gravel road, flanked on either sides by lofty, ever-rustling poplars, at the end of which, glistening through the lush foliage, one could catch a glimpse of the white façade of the manor, built on the ruins of a castle, the moat of which had survived, stranded by narrow bridges leading to the outer world in the front and to the overgrown, sprawling gardens in the back. The last survivor of this baronial family had gone mad, after her sister had committed suicide, presumably pregnant by her own brother. Her body had been found floating face upwards in the moat after a summer rain storm had filled in to the bream. The then young baron refused to ever leave the labyrinth of rooms in the old house; but elders who spent the nights catching frogs with acetylene lamps swear they saw more than once the baron enwrapped in a white robe steal through the cypresses of his garden to go and pray on his sister's grave in the adjacent churchyard.

I grew up among ghostly stories and strange accounts of cities beyond the Alps and overseas, where our workers and soldiers went to toil and died; the few returnees would deliver their enthralling accounts eveningtime in the stables, where the heat emanating from the animals would keep us warm and the fragrance of hay inebriate us like lotus flowers in our imaginary journeys. For lighting we used the old lanterns from the horse-carts and the speakers would first sit, and then stand up on a podium of straw bales. I never heard a word in Italian from any of them, or from my parents, or from my pals, or from any of the elders. The priest spoke Latin in church, the pastor Italian, but both would get drunk with our menfolk and they too never spoke one world of Italian. When I first went to kindergarden the nuns too spoke no Italian, but on my first day of elementary school I heard that language for the first time. The teacher was a woman from Southern Italy; she did not understand us, we did not understand her. When I deferentially called her "Mari Madona" (as I had always heard my pals call older women that way at our evening gatherings), she violently slapped me on the face and tried to ruffle me up, probably thinking I had said something less then deferential. I ran away to the fields (as did sooner or later most of my pals) and lost three consecutive years of schooling, listening only as if spellbound to the song of birds in the woods, the gurgling of water in the streams, and the lore of our elders when they spoke of long-gone days, thus acquiring and carving in my mind and heart one of the oldest, purest brands of Piedmontese. I somehow preserved it through many a foreign language, to this very day, when elders have long died out and youngsters have lost any memory of it. In the city, where we later had to move, there were no stables, no evening gatherings. Concerned parents would prevent their children from playing with kids who still spoke dialect and when T.V. came of age whatever remnants of the old language still remained were ruthlessly washed away. To me, from the very beginning, Italian was a language of cold, distant superiors, a language of discipline, of confiscating agents from the central government, of para-military police, of bureaucracy, of things that were said one way and punctually worked out the other.

I became an interpreter by profession. I guess in my mind I had always been simultaneously interpreting everything I had to say. Looking for the most appropriate way to say it, I would automatically have to consider whether I should say it at all. It helped me think out and rephrase my sentences. I went from Piedmontese to French and to German (both spoken in our valleys, although rather as dialects then as languages), and then from Piedmontese to Italian, to English, to Slavic languages, always with that same mental attitude: beyond our mountains and our rice-fields people spoke no Piedmontese. But what a deadly blow it was to me when I realized that even in Piedmont our language was slowly, but surely dying.

It happened almost of all of a sudden, as one generation grew out of boyhood and another came into this vast world with shy parents and less shy T.V. sets in every home, all speaking the national language, Italian. It was the in thing. You were a social outcast if you did not speak Italian. The possibility of being bilingual in a country just out of abounding illiteracy was an unheard of luxury. The working classes learned Italian with the passion of neophites: it was their passport to social prominence, to respectability. Today they learned Italian, tomorrow they would send their children to university, like only the rich landowners and the powerful industrialists could afford to do. I had grown accustomed to people mixing Italian and Piedmontese, and speaking really neither: one sentence in Italian, with half of the words in Piedmontese, and viceversa. Later on I became accustomed to people smiling listlessly as they listened to someone speaking to them in Piedmontese, obviously unable to answer. But what was my surprise when in the early Sixties, back from a long trip across Germany, some kids in a bus asked me and another fellow to whom I was talking if we were Portuguese! Spanish would have meant at least they understood something, but when an Italian asks you if you speak Portuguese it can only mean one thing: he knows it's not Chinese, but to him it is just about tantamount.

Somehow I became a stranger in my own land. Speaking the old language was not just saying the same things using different words; it was expressing memories, values, ideals, which were "idiomatic" to our elders only. "Cormura", for example, was a yearly grand party, offered by the landowner to all of his labourers at the end of the season, when all the crops were in the barn. An immense copper caldron was placed in the middle of the courtyard in the morning, a fire was lit under it, and cooking went on until past the noon hour; then everybody would abandon the fields, wash up and start eating, sitting down around the courtyard, under the sheds, astride the bars of carts and plows, sorrounded by chickens, ducks, pigeons, dogs, piglets and huge white geese, which were kept to scare away intruders and guard the house against thieves when everybody was out in the fields. In the afternoon wine would put many to sleep and by sunset the music and the eating would start again. For dancing they would nail planks in the middle of the courtyard, one foot above ground, with no banisters around. As the evening wore on and dancers took on yet another "monfrin-a" (a sort of lively polka) many a couple would fall off the planks, indulging long enough in their providential posture off the dimly-lit dancing stage. How could I go to anyone and reminisce the old custom of "cormura", when the word suggested nothing to outsiders and to "new" Piedmontese alike?

I think the awareness of being the last of a breed had a lot to do with my decision to finally leave Italy immediately after getting my degree in 1970. I seemed to be as much at home with any foreign language as I was with an equally foreign Italian language, so I might as well see the world. Abroad I had met very few Piedmontese, most of whom could not speak a word of the old dialect anyway. I remember meeting a fellow from Turin once on an outing trip in the Laurentians some years ago. He was visibly happy to meet a fellow countryman; he told me he could not speak the language, but understood it perfectly. I believed him. I guess he liked the sound of it just for nostalgia's sake. We got to a roaring stream (it was April, and the thaw was well under way), with but a tree-trunk across it. I went first; as I walked, the rotten bark was peeling off from under my feet and the mist from the waterfall under me made life no easier. I turned around and screamed to him, a few yards away: "la sgreuja dël bjon a l'é marsa, a s' sguija tacme dij sasin!" ("The tree bark is rotten, it is slippery like hell!"). He smiled foolishly, came across with long strides, lost his hold and plunged backwards in the icy waters, and was washed a quarter of a mile downstream. When I finally pulled him out, he was no sorrier for it: he did not understand the language, not one word of it, but still later on, whenever I bumped into him in town, he would ask me to say a few words to him in Piedmontese. Good grief, it had almost cost him his life!

The letter spelled it out clear: our language was dying, we had to do something to keep it going, to keep it alive.

I flew to Turin early in May, two years ago. It was my first visit to what was to become a regular yearly pilgrimage to my past, to my roots. The ancient capital looked as solemn, as clean, as lordly as ever. Straight streets run at right angles into other straight streets, flanked by lofty palaces as far as the eye could reach. Everywhere spacious squares opened up, with an equestrian statue in the middle of them, porticoes all around and century-old trees bursting out of seclusive gardens. Ah, the grand old cafés, the antique book stands... But Piedmontese was no longer there. I ventured to speak it in various places and reactions varied widely, anywhere from stunned faces to irritated waiters telling me they had no time to waste. It was obvious, and inevitable too. Turin is a large city, and industrial centre and Italy's leading automobile manufacturer: FIAT alone employs over 120,000 people. They came from all parts of Italy, immediately after the war; the city grew from a modest 300,000 inhabitants to over two million in a short period of time. Not all that was built was built was beautiful, but a city that boasts such beauties as the king's palace and the most superb street layout in Europe can take on some ugly dorms without eccessive punishment. Turin is beautiful, but Turin spoke no Piedmontese any longer.

But Alba was quite something else. As the tiny train climbed the hills that made Alba famous for its unique wines, at midway stations I could catch bits of conversation, calls from the platforms, words mixed with laughter: sure enough, it was the real thing, the old stuff, it was Piedmontese. The village was quite proud of hosting "El rescontër" ("The meeting") for the third time on a row. At the beginning the general feeling had been of shifting the meeting to a new city every year, but organizational problems elsewhere and an unusual attachment to tradition and overwhelming hospitality from Alba's city authorities made the little city the permanent centre of our linguistic endeavours. Everybody in the 30,000 strong town seemed to make a special effort to speak only the old dialect to honour the delegates coming from as far as Argentina, Australia, Canada and all parts of Europe. They even had some of their best bottles of wine labelled with special welcoming words for the "learned Piedmontese-speaking scholars", in Piedmontese, of course. And repasts, between one seance and the following, were worth the table of a king. The city is famous for its truffles, its mushrooms, its salami and its version, with as many as five different wines each meal to wash down those lucullian dishes.

The conference itself was to be for me a revelation. There were scholars from the Provencal and Catalan areas, speaking their respective, harmonious languages. They were welcome guests, as they belong to the same linguistic strain as us and several learned works, mostly dictionaries and language treatises, have been written to underline our common ancestry. But what a riot it was when one of the German scholars opened his mouth and started speaking Piedmontese! The old city hall was jammed to capacity. To scholars lecturing on such various themes as folklore, poetry, language transformation, music, would alternate elders, each speaking of their trades and crafts, with specialists carefully jotting down rare words to be included in our dictionaries. And in the evening a polyphonic choir ("La Grangia") would entertain us with ancient Piedmontese songs in the "Bel San Domenico", a gothic cathedral which had been recently restored.

I came away from that first meeting a much richer man: they presented me with dictionaries, an official grammar, and lots of beautifully bound books containing some of the best literary masterpieces in our language. It took me months to learn how to write the only language I did not consider "foreign" and even longer to write my first learned article in Piedmontese. But the feeling of rebirth was only deceiving: as I looked around in the hall I realized there were very few young faces, and when I questioned the few youngsters standing around I realized they had a hard time understanding the very refined language scholars and elders had resuscitated from our uncontaminated past.

Two days after I drove with a friend to my village, still at the end of the road as in the old days, still forlorn as it had always been. It was perhaps because of its isolation that my brand of Piedmontese was so old, so intact. The village looked as if modern times had never come. I got out of the car, and slowly walked to the house where I had been born. It was suppertime; people were indoors eating. I could hear the familiar sound of spoons and forks tinkling against dishes. A young girl appeared; she looked at me with eyes full of surprise. She was not afraid, just ado. I greeted her and enquired about someone who used to live in that house: "Cereja totin-a, a la sta embelessi el Tonot? I never saw more puzzled eyes in my life. English or French would have gotten me a better answer. I waived amicably to her with my hand, too discouraged to go on in Italian and walked back to my friend waiting in the car. What had become of the days when that old square was full of children, and I one of them, screaming, roaming, running, singing, and ignoring that the world spoke anything but our language? I was so taken up by this image which had conjured in my mind that I forgot to drive down the road, to see if the old white mansion was still standing behind the tall poplars and its mad baron still wandering among the fields in moonlit nights. □

SERGIO GILARDINO
Professor of Italian literature and permanent member of the Piedmontese Literary Association. He teaches Italian and comparative literature at McGill University.

ILLUSTRATION: KAMILA WOZNIAKOWSKA

La dialectique du pouvoir dans sa jouissance

Les Shakespeare de Jean Asselin

SERGE OUAKNINE

SHAKESPEARE et le second cycle des rois (*Richard II, Henry IV, Henry V*). La compagnie Omnibus: mise en scène, Jean Asselin. Conception visuelle, Yvan Gaudin. Mise en son, Bernard Bonnier. Direction de production et conception d'éclairage, Jean-Charles Martel. Régie, Hélène Gaudin. Les interprètes, par ordre alphabétique: Francine Alepin, Jean Boilard, Réal Bosé, Nathalie Claude, Daniel Desputeau, Robert Gravel, Jacques Le Blanc, Denis Lefebvre, Sylvie Moreau, Julien Poulin, Jean-Pierre Ronfard, Guy Trifiro, François Trudel, Blass Villalpando. Présentée à l'Espace Libre du 30 mars au 14 avril 1988. Reprise du 14 septembre au 2 octobre.

Shakespeare aurait-il écrit des vaudevilles? Derrière la tragédie, le masque de la bouffonnerie ne cache-t-il pas une pensée ésotérique – celle qui ferait voir le pouvoir et le monde comme un voile de funeste illusion? Ses pièces historiques, ambrées du sang des cours et de la fumée des flambeaux, ne glissent-elles pas dans un grotesque de beuveries pour mieux mettre en relief le dérisoire des attaches et des biens? Le génie de Shakespeare, celui que nous reconnaissons comme un au-delà de l'histoire et des portraits du temps, n'aurait finalement eu pour ultime dessein que de nous libérer des emprises de ce monde, par la force même du spectacle et son exaltation.

Le metteur en scène fait sa lecture, interroge l'histoire – il peut, il le sait, fuir dans les artifices de la technologie et pourtant ne le fait pas. Se contentera-t-il de la magistrale puissance du verbe en figeant ses personnages sur un plateau surchargé (comme hélas trop souvent on croit devoir pétrifier les chefs-d'œuvre et se satisfaire de quelques fastes scéniques)?

Jean Asselin prend à rebours la question de la présence et de la convention, il inscrit dans le corps de ses acteurs une grammaire excellente, non pour séduire par des prodiges d'habileté, mais pour sous-tendre le récit de tensions rythmiques et de plages de repos, qui donnent au verbe un ancrage pulsionnel sans lequel un acteur portant un texte classique n'aurait aucune crédibilité.

Là encore, le metteur en scène ne verse pas dans les clichés de la parole projetée, il n'enferme pas ses acteurs dans des enflures verbales; au contraire, on semble parfois même jouer comme à l'écran, discrètement, allant jusqu'à filtrer les voix par un synthétiseur pour atténuer tout excès de théâtralité. Toutefois, une formidable vitalité théâtrale coule de la scène vers la salle, le théâtre est là, il se montre comme tel, sans jeu de reflets, sans mirage ni doute sur la réalité.

Tous les jeux entre acteurs sont équilibrés et on est ravi de les voir disparaître et réapparaître dans la peau d'un autre rôle. D'une pièce à l'autre la curiosité du spectateur est piquée car nul ne revient dans sa figure cardinale. Tout se passe comme dans un tarot divinatoire, arcanes majeurs et mineurs se mêlent et échangent leurs effigies, pour un portrait de l'humain qui les dépasse. On altère et on se... désaltère. Tout est offert mais rien n'est donné, le public est invité à comprendre et à faire les recoupements. Une vraie leçon de dialectique!

Ainsi le spectateur devient le témoin actif d'une théâtralité saine et sans cynisme. Il y a presque du Rabelais dans ce traitement où chaque moment de jeu, chaque costume ou accessoire se montre comme un signe prosaïque ordonné par un ciel ivre. De ces funestes comédies où le viol accompagne la séduction, où le mensonge courtise la flatterie, la scène renvoie les stratégies. Entre les tumultes, de troublantes zones de silence.

Récit et mise en scène démontrent magistralement l'interchangeabilité de rôles et de destins dont le pouvoir reste la demeure périssable. Tout est mobile en ces époques troublées, à l'exception du choix moral qui, en définitive, ressort de la liberté du sujet. Ainsi l'action est-elle montrée comme avatar du choix moral: Bolingbroke tue Richard II et devient Henry IV; il faut attendre son fils, le Prince de Galles, pour laver la mémoire souillée et accéder au trône par un retournement de vertu (condamnant même ses anciens compagnons de taverne, dont le truculent Falstaff), sous le nom d'Henry V. Le cycle se construit et s'agite autour d'un centre immobile et vide: la boisson et la mort, et parfois l'amour... Joie des sens et de l'esprit, ces Shakespeare à l'Espace Libre, c'est beau et c'est rare! Courez les voir!

Voilà bientôt une vingtaine d'années que j'observe de par le monde le difficile sort des mimes. Je me crispe devant presque tous car ils manipulent pour la plupart un savoir inachevé, non du corps tronqué de la parole mais de la signification même des images du corps. Chez Asselin et son équipe, le corps est maîtrisé, il n'est pas apprivoisé, il est dilatation du désir et non savoir-faire, lieu de passage des pulsions et des ironies intimes de l'acteur qui se sait jouant et qui le montre avec discrétion et plaisir.

Jean Asselin est un héritier exceptionnel du maître Decroux. Servir un maître et lui survivre c'est savoir écouter non les formes de ses enseignes mais ses rebondissements, la fluidité de l'imaginaire. Dans l'orchestration de cette trilogie, les corps des rois et des vassaux deviennent l'exutoire d'une folie lucide où les mots prennent l'aura du fumier charnel qui leur a donné vie.

Transmettre cela à une quinzaine d'acteurs et faire par la cohérence de la conception une fresque fidèle de la fable relève du tour de force: une sûreté pédagogique et une incroyable ténacité. Les âmes de ces corps qui ont miraculeusement «désappris» le mime laissent un espace libre de métaphores, de transgression et de respect du champ organique de la parole.

Ces princes, courtisans, valets et femmes qui cavalcadent sur la scène ne «font» pas les chevaux de leurs talons endiablés, ils sont la chevalerie malodorante, noble, puante et fidèle aux valeurs d'un peuple de marins paysans qui s'érige en nation à coups de violence. Cette érection fondatrice, le spectacle la fait sentir tout le temps, par la complicité des acteurs entre eux, par une intelligente distribution des rôles, par une tendresse souveraine enfin qui surplombe cette leçon d'histoire et vient s'entrelacer d'une dépense physique, d'une jouissance montrée comme saine et terrible. Chacun des collaborateurs de cette entreprise semble avoir caché un poète. Sans aucune exception, il faudrait les citer tous, éplucher avec plaisir cette polyphonie paillarde et sacrée.

Le dur message de cette trilogie (*Richard II, Henry IV, Henry V*): l'hégémonisme britannique (*par diû...*) s'est bâti sur une chevauchée de meurtres quasi rituels et de dépossessions, pour ici et là montrer du doigt des passages vers la sagesse et vers la bonté. Le spectacle s'élève (au propre comme au figuré) au-dessus de l'histoire qu'il démonte, rempli de trouvailles vestimentaires, d'ingéniosité dans le bricolage des accessoires et d'un impeccable dispositif scénique, tout à fait fidèle à la convention élisabéthaine, en éperon et en hauteur.

Dans cette fresque tout anglaise, entendre parler le français dans la traduction de Victor Hugo donne curieusement le sentiment d'être vraiment dans l'Angleterre du temps, et à cause de cela d'être aussi n'importe où, partout. □

SERGE OUAKNINE
Professeur à l'UQAM. Auteur et metteur en scène.

PHOTOS: ALAIN DESJARDINS

Nouvelles voies de la dramaturgie française

IRÈNE SADOWSKA-GUILLON

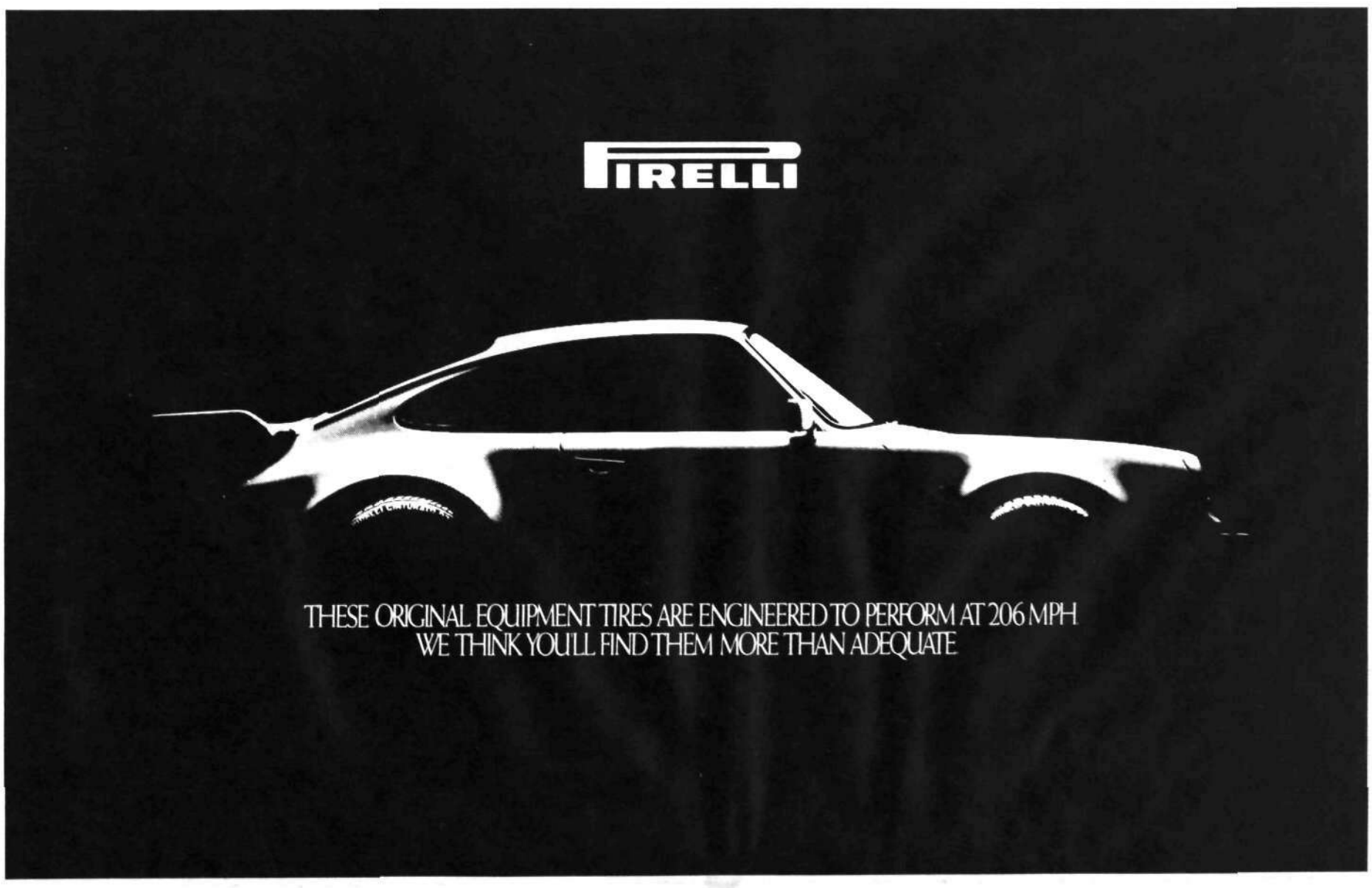
On entend souvent dire pour expliquer/excuser le peu de créations de jeunes auteurs au théâtre : il n'y a pas de textes dramatiques. Au fait, qu'en est-il de la jeune dramaturgie française ? Va-t-elle bien ? Va-t-elle mal ? Qui sont les jeunes auteurs qui prennent aujourd'hui la relève des Billetdoux, Vinaver, René de Obaldia, Victor Haïm, Brisville, Grumberg, Foissy, etc. ? Quels théâtres créent-ils ? Où les jouent-on ? Sont-ils publiés ?

Le rapport sur l'état des éditions de théâtre en France, dirigé par Michel Vinaver et publié en 1987, n'est pas encourageant. Les grands éditeurs se désintéressent quasiment de théâtre – il n'est pas rentable – et ne misent que sur de grands noms : Ionesco, Arrabal, Vinaver, etc. Les petits éditeurs spécialisés, mais ils sont peu nombreux : Papiers, Théâtrale, L'Avant-Scène, Acteurs, font ce qu'ils peuvent pour répondre à une demande écrasante de publication des jeunes auteurs de théâtre.

Sont-ils joués ? Toujours pas assez. La création de textes d'auteurs peu connus tient toujours de l'exploit, du risque que peu de théâtres prennent. Ceux d'entre eux qui jouent la carte de la découverte comme le Théâtre Essaïon, le Théâtre de la Bastille, Le Théâtre 14 ou le Théâtre Ouvert se débattent dans les difficultés. Durant plusieurs mois de la saison 1986-87 le Théâtre Ouvert, sanctuaire de la création et lieu de naissance scénique de plusieurs jeunes auteurs, a été obligé de fermer faute de subventions suffisantes. Quelques forums de promotion de la jeune dramaturgie apparaissent ici et là – Rencontres de Bourges, Jeux d'Écritures à Poitiers, etc. –, mais peu d'entre eux survivent. L'Acte de Metz dont le Concours annuel permet de découvrir et de faire connaître, à travers les lectures, les spectacles et les publications, des nouvelles écritures, souvent originales, « tient le coup » depuis cinq ans, mais on sait au prix de quels efforts et sacrifices de ses organisateurs.

Pourtant la dramaturgie nouvelle existe. Elle a ses stars à qui les scènes ne se refusent plus, comme Yasmina Reza, grande révélation de la dernière saison, comblée par le prix Molière du meilleur auteur 1987 et le prix du « Jeune Talent » de la Société des Auteurs pour sa *Conversations après un enterrement* ; Jean-Marie Koltès qui a trouvé en Patrice Chereau un metteur en scène fidèle et idéal de ses pièces *Combat de Nègre et de chiens* (1983), *Quai Ouest* (1986) et *Dans la solitude des champs de coton* (1987) ; Jean-Christophe Bailly qui, depuis quelques années, forme un tandem avec Georges Lavaudant, créateur de ses pièces, *Les Céphéides, Le Regent* ; enfin Tilly (Prix de la Critique pour la meilleure création d'une pièce française 1986 pour *Les trompettes de la mort*) qui, comme Gildas Bourdet – on n'est jamais mieux servi que par soi-même ! –, crée lui-même ses pièces. Tilly, né en 1946 en Bretagne, surprend déjà avec sa première pièce *Charcuterie fine* écrite en 1980, mise en scène par Michel Hermon à la Cartoucherie. C'est un langage et un regard vifs, aigus, un humour grinçant qui ne s'embarrasse pas de protocole. Une écriture qui tient en haleine, qui fait rire et imaginer, qui brusque et bouleverse. *Les trompettes de la mort*, pièce incisive, drôle et dure, confirme la lancée de Tilly. Mais il infléchit son vol avec *La maison de Jeanne et de la culture* (1987) et frôle la déception avec *Ya bon bamboula* créée en Avignon 1987, texte ambitieux, engagé dans l'actualité politique mais fonctionnant trop sur les clichés de la problématique raciste.

Le parcours de Gildas Bourdet, auteur des *Didascalies, Derniers détails, Le Saperleau* (prix Lugné-Poe 1983), *Une station service* (1986) et *Les crachats de la lune* (1987), révèle une réflexion sur les rapports entre la réalité sociale et linguistique des personnages et une recherche des formes théâtrales et d'une écriture qui les traduirait. Son écriture naît de l'expérimentation concrète, quotidienne, du théâtre sur le plateau avec des acteurs. Elle joue sur le langage, épie ses excès jusqu'à en fabriquer une langue « introuvable » comme dans *Le Saperleau*. La sur la langue, qui mesure le décalage entre la réalité et l'illusion de ce qui se parle, et la dramaturgie de Bourdet sont en même temps une réflexion sur les genres : la farce (*Le Saperleau*), la comédie (*Une station service*), la tragi-comédie (*Les crachats de la lune*). Sa nouvelle pièce *L'audition*, qu'il crée en avril 1988 au Théâtre de la Colline à Paris, une comédie, met en scène « un cinéaste qui – raconte Gildas Bourdet – justement parce qu'il n'a rien à dire, tourne, après Fellini et Truffaut, un film sur un tournage d'un film. L'action se déroule dans une villa très luxueuse de la Côte-d'Azur, telle qu'elle pourrait être vue par *Vogue* ou *Paris Match*, donc



dans un lieu mythique, l'espace de la richesse, auquel on n'a pas accès, mais dont on a de multiples représentations et avec lequel on peut avoir un rapport imaginaire : une sorte d'« Olympe » d'aujourd'hui à la fois dans le monde et hors du monde. »

Parmi les valeurs sûres de la jeune dramaturgie – Bourdet en est une incontestablement – Enzo Cormann, Michel Deutsch, Daniel Besnehard et Philippe Minyana sont sans doute des auteurs qui, ayant affirmé un style personnel, continuent d'évoluer. Proches à leurs débuts du « théâtre du quotidien » sous sa forme vinaverienne de l'interrogation des faits en apparence insignifiants et du langage parlé, Michel Deutsch et Philippe Minyana s'en éloignent par la suite, suivant chacun une voie différente.

Philippe Minyana passe du « théâtre de chambre » (sa propre formule du théâtre du quotidien) affirmé dans *Le dîner de Lina* (1984), *Fin d'été à Baccarat* (1985), *Quatuor, Ruines Romaines*, à un « théâtre récit » amorcé avec *Chambres*. Cette forme d'écriture implique dans la représentation un rapport nouveau de la parole au temps – l'urgence, le cours ininterrompu du récit – et à l'espace : la verticalité du verbe qui va directement au public au lieu de circuler horizontalement d'un acteur à l'autre à travers les répliques. *Inventaires*, joué au cours de la saison 1987/88 dans plusieurs villes de France et au Théâtre de la Bastille à Paris, peut être considéré comme forme limite du « théâtre récit ». La dernière pièce de Minyana, *Les guerriers*, dont on attend la création, tente une nouvelle expérience jouant sur la double utilisation du monologue et du dialogue, et sur le double rapport de la parole à l'espace : horizontal et vertical.

Lié en tant que dramaturge, auteur et metteur en scène avec d'abord le Théâtre Ouvert, le Théâtre de la Reprise de Robert Girones et le TNS, rattaché au « quotidien » dans ses premières pièces (*Dimanche, L'entraînement du champion avant la course*), Michel Deutsch prend un envol vers le lyrisme dans *El Si Si Si* où sa plume scrute l'étrange territoire du rêve, de la mémoire et du désir. La dimension mythique, fantastique, de son écriture plus apparente encore dans *Juste avant Tamerlan*, présenté au dernier festival d'Avignon, s'y trouve confrontée sans cesse à la réalité quotidienne, prosaïque. La dernière pièce de Michel Deutsch *Sit Venia Verbo*, créée en mars 1988 à Grenoble, confronte les regards de deux générations sur l'histoire récente et le rêve politique d'un régime fort. C'est le face-à-face d'un jeune juge et d'un vieux philosophe. Ce dernier fait partie de ces intellectuels qui, dans l'Europe des années 30 agitée par les crises, choisissent un engagement aux côtés d'un régime totalitaire. Après la guerre il se trouve interné dans une clinique psychiatrique, puis dans un asile de vieillards. En fin de course le grand philosophe n'a rien à se reprocher, il ne regrette pas ses anciens engagements ni d'avoir servi la barbarie. Le jeune juge, son ancien disciple, qui tous les jours vient l'interroger et lui demander des comptes au nom de la société et de l'humanité, n'arrivera pas à ébranler les certitudes du vieil homme. La pièce nous confronte à la question brûlante, d'actualité aujourd'hui : la résurgence des idéologies totalitaires et la responsabilité des intellectuels face à l'Histoire, que Michel Deutsch traite avec humanité et objectivité.

L'écriture de Enzo Cormann ne respire véritablement que sur scène. C'est un théâtre physique, de chair qui remet à l'ordre du jour le plaisir du jeu. La parole vibre, libère les pulsions, les énergies, elle électrise. « Mon rapport aux mots – dit Cormann – est un rapport d'oreille, mais d'oreille fantasmée. Mes images mentales sont plus sonores que visuelles. » Sa démarche, il la définit comme « l'imagination technique, un biais entre rêve et réalité. » Elle permet de « faire rebondir le rêve sur la matière, sur les mots, sur leur consonance, leur voisinage, leur graphie. Je crois – dit-il à propos de sa pièce *Corps perdus* – que la disposition des mots sur la page joue un grand rôle et qu'une mise en place qui paraît choquante, incongrue, finirait par introduire sur scène un jeu, des corps eux-mêmes incongrus à l'image de cette graphie. Il y a un aspect partition du texte, un rythme volontaire dans la mise en espace des mots sur la page qui produit un aspect différent de la ponctuation. Les vides laissent à entendre qu'il y a des corps, les blancs sont des réservoirs d'énergie qui prennent leur sens à être joués, sur lesquels la rêverie du comédien peut s'inscrire. »

La sensibilité et le rêve, principes de base de l'écriture de Cormann, arrivent à une fusion parfaite dans le travail remarquable qu'il a fait avec Philippe Adrien sur le traitement scé...que des rêves dans le spectacle *Rêves de Kafka*. *Noises, Exils, Que Voï, Le rôdeur*, sont des textes puissants qui violent l'imaginaire du spectateur, tout comme *Credo*, une pénétration sensible de la douleur de la solitude, dont la seconde version est créée en janvier 1988 par Jean-Paul Wenzel au Nouveau Théâtre d'Angers.

Daniel Besnehard, Prix des Jeunes nouveaux talents de la Société des auteurs pour *Passagères* en 1984 et Prix de la Critique 1987 pour sa pièce *Arramanches*, débute, à 24 ans, par *Les mères grises* créée en 1978 par Claude Yersin. Suivent *Les eaux grises* (1979), *L'étang gris* (1982). En 1983 il entreprend un travail expérimental sur le monde de l'entreprise qui aboutit à la pièce *Clair d'usine* mise en scène par Guy Retoré. Les pièces de Besnehard, réalistes, puisent leurs sources dans le quotidien et mettent en scène des histoires de famille, de couple, de travail. *Arramanches* forme avec *Mala strana* et *Neige et sables* une trilogie consacrée au passage de l'enfance à la vieillesse. Tendresse et violence traversent dans *Arramanches* l'ultime rencontre entre la fille et la mère qui est en train de mourir à l'hôpital. La jeune femme parcourt sa vie, évoquant dans son récit, ponctué par des brefs dialogues avec sa mère mourante, de petits drames ordinaires, son existence quotidienne. Daniel Besnehard arrive à faire naître de l'émotion dans la grande économie de moyens qui caractérise son écriture. Il nous offre des portraits de personnages sobres et vibrants. « Il n'y a pas là – dit-il – d'états psychologiques figés mais une énergie qui circule de la haine à l'amour. Une mobilité secrète qui se traduit souvent en climats tendus, avec crises et orages, mais où l'humour agit en brèves notations comme des éclaircies. *Arramanches* c'est moins un théâtre de l'explosion, de l'extériorisation, qu'un théâtre de l'implosion où les êtres humains donnent à voir le bouillonnement interne de leurs déchirures. Théâtre du dedans, théâtre d'intérieur où les blessures sensibles entrent en correspondance avec ce qui les dépasse, une plage, la chaleur, une station balnéaire. »

Le « théâtre du quotidien » n'a pas eu une influence durable sur la jeune dramaturgie. Il n'a pas eu de prolongement constitué en mouvement. Et l'on peut dire qu'il n'existe pas, à l'heure actuelle, de courant d'écriture dramatique formulé à partir d'une théorie ou d'une esthétique spécifique. Comme s'il s'agissait pour les jeunes auteurs d'une volonté d'affirmer leur indépendance et leur puissance d'invention, tout en reconnaissant la continuité et en puisant dans la tradition. On pourrait se demander si la morosité générale n'a pas déteint sur le théâtre car la comédie est abordée rarement et timidement par les jeunes auteurs.

Le jeune théâtre de divertissement a fait son apparition par Didier van Cauwelaert auteur du *Nègre*, interposé. On voit ici et là quelques tentatives de comédie telle que *Les débossés* de Louis-Charles Sirjacq, qui corroborent l'idée connue que rien n'est plus difficile que de faire rire. Anca Visdéi, une jeune auteure, l'a réussi pourtant dans ses textes drôles, brillants et intelligents : *Dona Juana* (publié dans *L'Avant-Scène* n° 812) et dans *Les péripatéticiens*, créé au Festival OFF d'Avignon 1987 et repris dans un théâtre parisien.

Qu'en est-il en fait de l'écriture des femmes ? S'il y a eu encore une dizaine d'années auparavant une tendance d'affirmer la spécificité de l'écriture féminine, voire féministe, aujourd'hui les femmes tiennent simplement à s'affirmer en tant qu'auteurs sur un « marché littéraire » qui reste encore largement conquis aux hommes.

Parmi les femmes auteurs dramatiques qui ont apporté ces dernières années une écriture et un regard nouveaux sur le théâtre, on a remarqué spécialement Vera Feyder, Prix de la Société des Auteurs pour l'ensemble de son œuvre, dont les pièces les plus connues sont *Emballage perdu, Derniers télégrammes de la nuit, Deluso* ; Louise Doutreligne dont le parcours, comprenant depuis 1979 une quinzaine de pièces, va du document sur la réalité dans ses premières œuvres (*Croqu' d'amour*) à la recherche sur l'intériorité dans *Petit' pièces intérieures* et à l'identification avec Thérèse d'Avila dans *Teresiade* présenté l'année dernière aux Jeux d'Écritures de Poitiers.

Les textes de Danièle Sallenave s'inscrivent dans le sillage du « théâtre du quotidien », qui sous l'influence du cinéma aboutit aujourd'hui, sur le plan formel, à une écriture très éclatée, « flashée ». Auteure de plusieurs romans et de récits, couronnée par le Prix Renaudot pour *Les portes de Gubbio*, traductrice de nombreuses pièces de Pirandello et de Pasolini, Danièle Sallenave aborde le théâtre avec *Regarde regarde de tous tes yeux*, créé par Brigitte Jacques en décembre 1986 au Petit Odéon, et *Conversations conjugales* mise en scène par Jean-Louis Jacopin au Théâtre Ouvert en novembre 1987. Son écriture dense, fragmentaire, vive et juste, fixe, à travers de brèves scènes dialoguées, comme par des coups de flash ou des regards furtifs, la curiosité et l'étonnement de deux adolescentes découvrant la vie : les rapports de famille, l'érotisme, dans *Regarde regarde de tous tes yeux*, ou fait défiler devant nous, à la façon d'une bande dessinée, dans *Conversations conjugales*, en vingt-huit scènes-miroirs, la vie d'un couple qui n'en finit pas de ressasser ses difficultés de vivre ensemble.

Sans auteurs nouveaux il n'y a pas de véritable création théâtrale, pas d'évolution du théâtre, on le sait. Qu'on se rassure, les jeunes auteurs et les nouvelles écritures existent, vivantes, vigoureuses, ne demandant que la possibilité de s'exprimer sur la scène et d'ouvrir enfin un dialogue avec le public. □

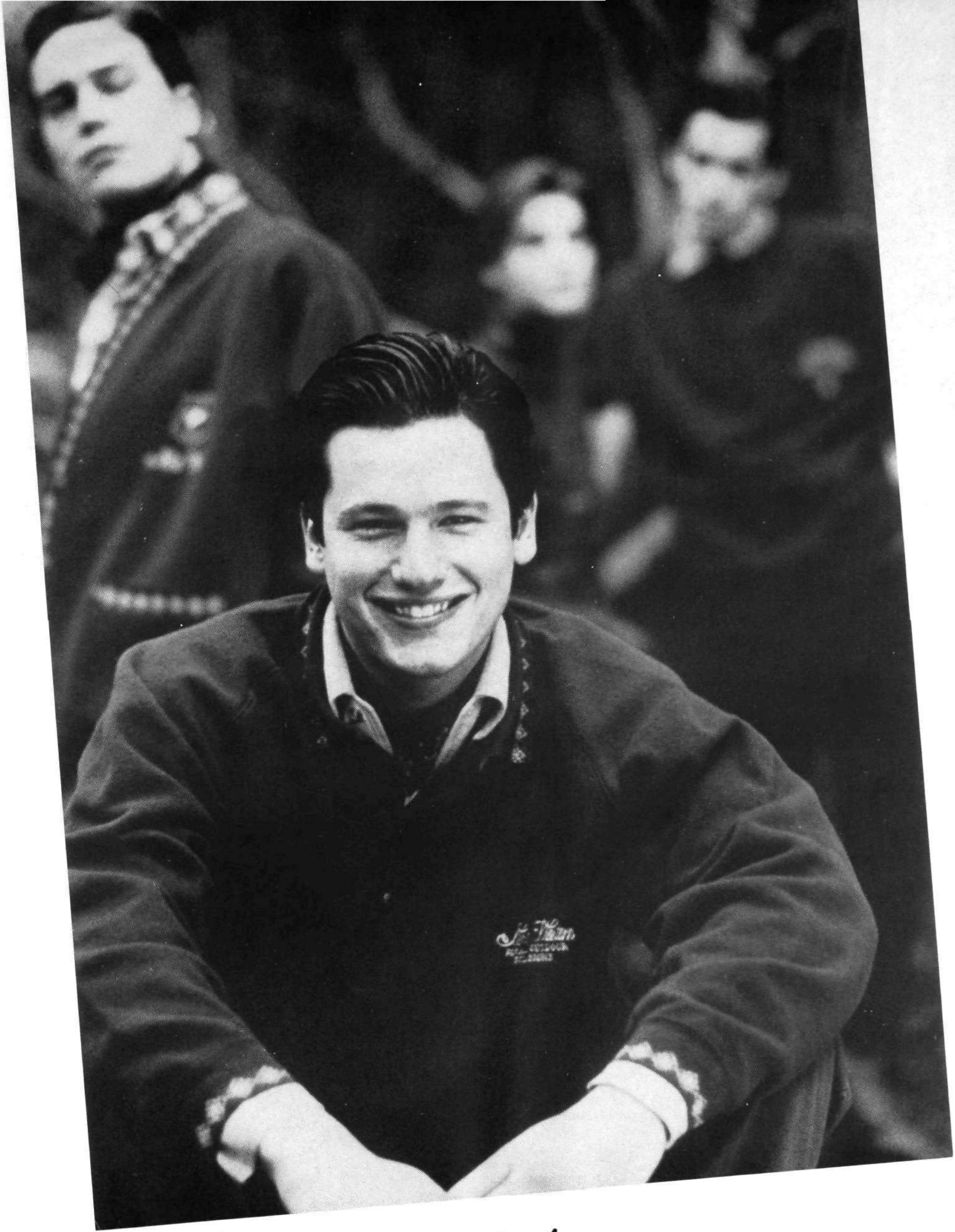
IRÈNE SADOWSKA-GUILLON
Spécialiste du théâtre de Gombrowicz, vit à Paris où elle collabore à de nombreuses revues dont *Acteurs*, *L'Avant-Scène* et *Art Press*.

BOIS D'ÉMILE BERNARD POUR LES FLEURS DU MAL

V O Y A G E S
CONSTELLATION
Voyages Constellation Ltée, 4981 boul. Lévesque Est, Laval (Québec), H7C 1N3
Desjardins
VOYAGES EN GROUPE ET DE « DÉCOUVERTE »
PRODUITS EXCLUSIFS À PRIX EXCEPTIONNELS
RABAIS DE PROMOTION VISA DESJARDINS
Partenaire :
Voyages Opel
Tél. : (514) 661-5288
Télex : 05-267305
Télécopieur : (514) 281-8704

LE DROIT · LECLERC
La qualité en tête depuis 1913

DIVISION DE GROUPE UNI MÉDIA INC. IMPRIMEURS TÉL. : (613) 560-2778
375, RUE RIDEAU, OTTAWA, CANADA, K1N 5Y7



C'est facile d'être heureux

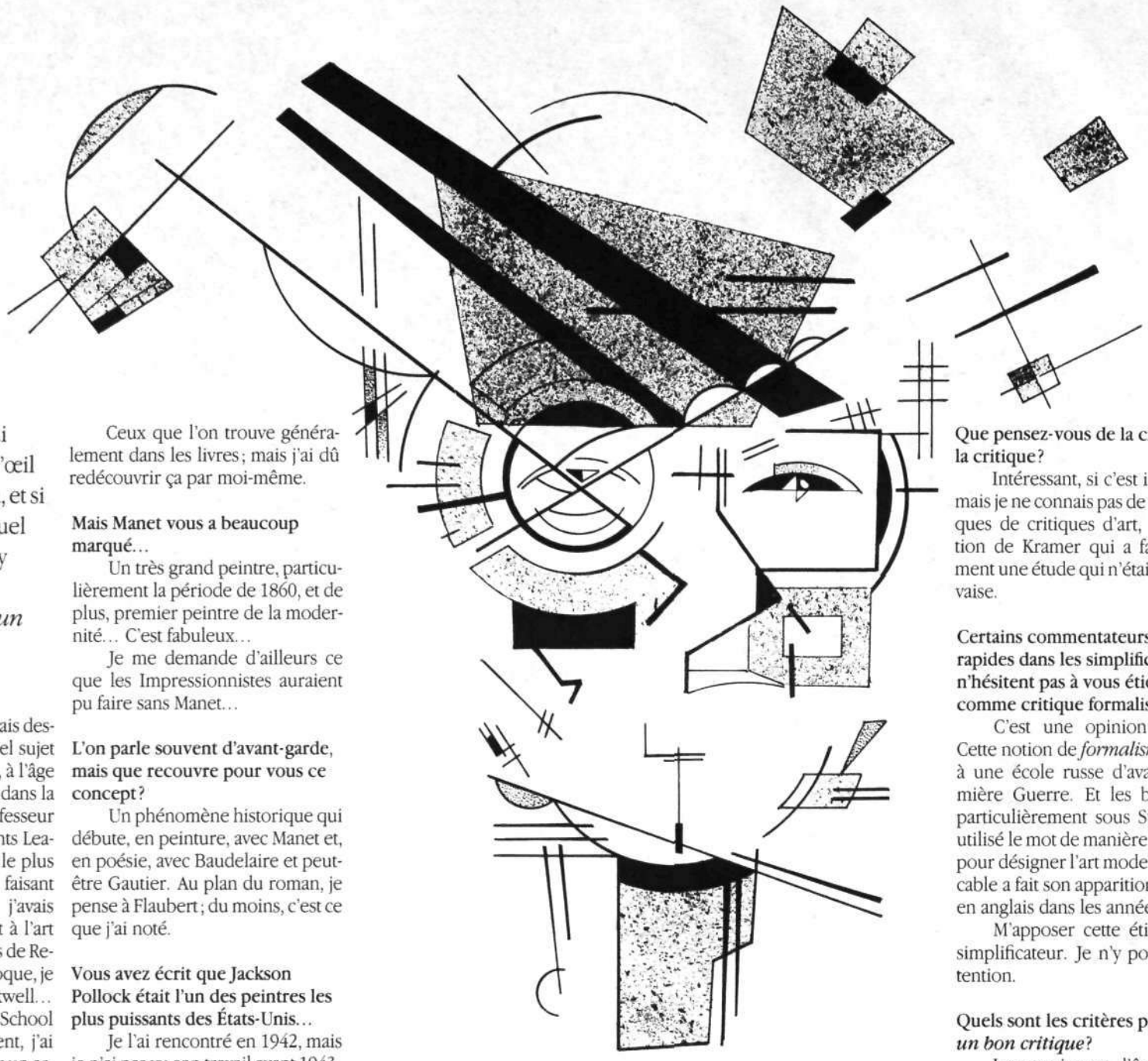
by American

ITALIE

À MONTRÉAL

1000, rue Laurier ouest
4130, rue St-Denis
Les Cours Mont-Royal
Les Promenades de la Cathédrale
Place Versailles

CLEMENT GREENBERG
la qualité exemplaire d'un regard



NORMAND BIRON

« Ce n'est pas l'objet qui importe, mais l'œil : si l'œil est là, l'objet se trouvera, et si vous n'avez pas l'œil, quel que soit l'objet, vous n'y trouverez rien. »
Dostoïevski, Journal d'un écrivain, 1876.

Adolescent, vous étiez un prodigieux dessinateur...

À l'âge de 5 ans, je pouvais dessiner presque n'importe quel sujet se rapportant à la nature ; et, à l'âge de 16 ans, je me suis inscrit dans la classe du merveilleux professeur Richard Lahey au Art Students League de New York où j'étais le plus jeune étudiant. Tout en me faisant prendre conscience que j'avais reçu un don, il nous initiait à l'art par le biais de reproductions de Renoir, Degas, mais, à cette époque, je leur préférais Norman Rockwell... À 17 ans, j'ai terminé le High School à Brooklyn. Et, à ce moment, j'ai abandonné l'idée de devenir un artiste et j'ai choisi une formation universitaire.

Dans les années 30, vous avez écrit de la poésie...

Oui, d'ailleurs jusque dans les années 70, mais je ne trouve pas ces écrits très bons... Je ne peux pas les relire.

En 1937, vous avez été introduit dans le cercle des écrivains de *Partisan Review* par Harold Rosenberg et Lionel Abel...

Très juste. Mais je devins membre du comité de rédaction en 1942 jusqu'à ce que j'aille dans l'armée. J'écrivais sur tous les sujets – art, littérature, politique et bien d'autres sujets inintéressants.

Quel est le peintre qui, le premier, vous a le plus touché ?

Paul Klee, que je voulais à ce moment imiter ; en fait, il m'avait touché... C'est tout. À cette époque, Klee était le peintre qui vous ouvrait les yeux sur l'art abstrait. C'est un peintre important qui a piqué mon attention et il a fait un peu une synthèse du cubisme.

Avant Klee, quels sont les peintres de traditions plus anciennes qui vous ont marqué ?

Tous les bons. (rires)

Pour vous, quels sont les bons ?

Ceux que l'on trouve généralement dans les livres ; mais j'ai dû redécouvrir ça par moi-même.

Mais Manet vous a beaucoup marqué...

Un très grand peintre, particulièrement la période de 1860, et de plus, premier peintre de la modernité... C'est fabuleux...

Je me demande d'ailleurs ce que les Impressionnistes auraient pu faire sans Manet...

L'on parle souvent d'avant-garde, mais que recouvre pour vous ce concept ?

Un phénomène historique qui débute, en peinture, avec Manet et, en poésie, avec Baudelaire et peut-être Gautier. Au plan du roman, je pense à Flaubert ; du moins, c'est ce que j'ai noté.

Vous avez écrit que Jackson Pollock était l'un des peintres les plus puissants des États-Unis...

Je l'ai rencontré en 1942, mais je n'ai pas vu son travail avant 1943. J'ai très vite reconnu la qualité de son travail et je suis convaincu qu'il est le peintre de sa génération.

Rauschenberg et Johns eurent aussi une importance considérable...

Une question de goût et de moment... Avant les années 60, mais après cela, ce qu'a fait Rauschenberg n'était pas très intéressant... L'intérêt qu'on a pu leur porter ensuite ressemble à l'attention que l'on portait dans le passé aux peintres académiques des Salons...

Comment voyez-vous l'art actuel aux États-Unis ?

Je vous répondrai non seulement pour les États-Unis, mais pour le monde entier : ce que l'on voit actuellement est de l'*art inférieur*. Il faudra attendre encore 20 ans pour qu'émergent de ce que nous voyons maintenant les peintres importants ; qu'ils quittent l'*arrière-scène* pour l'*avant-scène*. Pensez aux impressionnistes qui, dans les années 1880, passaient inaperçus, semblaient ridicules ; et cela jusqu'au début de notre siècle – l'on préférait Bouguereau... La même chose se produisit avec le *néo-impressionnisme*, le *post-impressionnisme*, le *fauvisme*, le *cubisme*. Il a toujours fallu qu'ils attendent au moins dix ans ou davantage avant de pouvoir vendre ; il en est ainsi depuis les années 1860.

Vous avez beaucoup insisté dans vos conférences sur l'importance de Manet, mais moins sur Cézanne et Picasso...

Je n'avais pas à le faire ; les deux sont intéressants, il est vrai. Picasso l'est jusqu'en 1930, mais ensuite il l'est beaucoup moins, particulièrement à partir de 1940.

Comment voyez-vous le métier de critique d'art ?

Faire de la critique d'art est ingrat ; il est difficile de parler des arts visuels et il en est de même pour la musique. Cela me paraît plus facile en littérature – l'on peut citer aisément ; alors que dans les arts visuels, les reproductions trahissent.

Pourquoi l'on aime ou l'on n'aime pas est très difficile à déterminer ; l'on porte des jugements de valeur. On peut décrire : les critiques journalistiques utilisent souvent ce procédé pour faire du remplissage. Songez que pour 10 ou 100 bons peintres, l'on rencontre à peine un bon critique. Parmi les grands critiques du passé, il y a eu l'allemand Meier-Graefe, les Anglais Roger Fry et John Ruskin... Parmi les intéressants, il y a eu Silvestre, Fénéon, Thoré-Burger... Il y a une raison à cette rareté : faire de la critique d'art est très difficile.

> **Faire de la critique d'art est ingrat ; il est difficile de parler des arts visuels et il en est de même pour la musique.**

Dans une conversation antérieure, vous aviez même dit que c'était un suicide...

Lorsque l'on fait de la critique dans les journaux, l'on se suicide, car on doit respecter des échéances – écrire trop vite, écrire sur des artistes tellement différents qui vous laissent souvent indifférents, voire qui sont mauvais. Mais l'on doit couvrir...

Que pensez-vous de la critique de la critique ?

Intéressant, si c'est intelligent, mais je ne connais pas de bons critiques de critiques d'art, à l'exception de Kramer qui a fait récemment une étude qui n'était pas mauvaise.

Certains commentateurs, un peu rapides dans les simplifications, n'hésitent pas à vous étiqueter comme critique formaliste...

C'est une opinion vulgaire. Cette notion de *formalisme* est liée à une école russe d'avant la Première Guerre. Et les bolcheviks, particulièrement sous Staline, ont utilisé le mot de manière péjorative pour désigner l'art moderne. Le vocable a fait son apparition courante en anglais dans les années 50.

M'apposer cette étiquette est simplificateur. Je n'y porte pas attention.

Quels sont les critères pour être *un bon critique* ?

Le premier est d'être capable de *voir* et de poser des jugements de valeur à partir de ce que l'on voit. Le second, écrire bien. C'est aussi simple que ça...

La qualité ?

De meilleurs cerveaux que le mien ont essayé de *lutter* avec ce qui est bon en art, en musique et en littérature, ou ce qui est mauvais, sans réussir, car il n'y a pas de définition satisfaisante. Si je pouvais trouver une définition, je serais probablement le meilleur philosophe d'art qui ait jamais existé...

Vous avez déjà affirmé que les yeux sont nourris par l'expérience et les études...

On apprend uniquement par l'expérience ; il n'y a pas d'autres façons : non point par la lecture, mais le regard. Je ne crois pas que ce soit un don ; cette attitude de regarder doit être développée. Si l'on regarde *fort* sans être trop influencé, on peut développer l'œil. Je vais jusqu'à dire que tout le monde peut ouvrir l'œil...

Comment expliquez-vous qu'après la guerre New York soit devenu un des principaux pôles artistiques en Occident ?

Dans les années 30, j'ai écrit sur l'importance culturelle de New York à cette époque dans mon livre *Art and Culture*. L'argent américain

ILLUSTRATION DANIEL SYLVESTRE

a permis que l'on voit plus du meilleur art contemporain à New York qu'à Paris. Les collectionneurs de Miró étaient surtout américains.

Nous avons vu de nombreux Klee – sans raison particulière; les Français lui portaient peu d'attention. Il en était de même pour Kandinsky, qui pourtant vivait à Paris. Nous pouvions voir plus de bon art contemporain qu'à Paris. Pour les jeunes peintres, c'était un avantage considérable – ils n'avaient qu'à marcher le long de la 57e pour voir Matisse, Kandinsky, Léger... En ce qui concerne le 20e siècle, nous avions une culture *de peinture* à New York plus riche que partout ailleurs. Cela explique partiellement la montée de l'expressionnisme abstrait; d'autre part, les peintres ont travaillé très fort – je pense ici à Pollock, Gorky, Rothko, Hofman, Gottlieb qui est meilleur que de Kooning.

À cette époque, on ne se sentait nulle part, en vivant à New York. Tout se passait à Paris et l'on voulait rattraper Paris... On se sentait désespéré – je songe, entre autres, à Gorky. Dans l'effort de rattraper, si l'on essaie avec assez de force, comme le soulignait Marx, on ne fait pas que rattraper, mais on dépasse. C'est ce qui est arrivé à New York.

Actuellement, vous êtes en train d'écrire vos réflexions sur l'art dans une *esthétique maison*...

Je les appelle *faits maison*, parce que je n'ai pas, comme les philosophes, de revendications philosophiques. J'ai constaté que les meilleurs philosophes en esthétique, je pense ici à Kant, n'ont pas parlé de *mauvais art*. Ils évitaient la question en considérant le *mauvais art* comme ne faisant pas partie de l'art. Je traite de cette question dans l'un de mes essais.

Certains amateurs d'art ont prétendu que vous étiez contre l'art actuel...

Cela a été dit parce que j'ai été contre toutes les manières depuis le Pop Art. L'art que l'on voit actuellement n'est pas assez bon; je ne pense pas ainsi par principe doctrinaire ou une autre lubie. Je constate qu'il y a quand même de bons peintres et de bons sculpteurs qui continuent à faire du bon art, mais à l'arrière-plan. Le meilleur *nouvel art* est souvent resté à l'arrière-plan pendant dix, quinze ou vingt ans. Pendant cette période, l'avant-plan est rempli par un art de Salon. À mon avis, les temperas (et non les aquarelles) de Andrew Wyeth sont meilleures que les travaux de Rauschenberg ou ceux qu'a faits Jasper Johns les quinze dernières années. Bien que Wyeth soit excellent, il ne nous renverse pas, tandis que Olitski est un artiste majeur et il nous bouleverse.

Quelle est votre philosophie de la vie?

Je n'en ai aucune. Je dirais, bien que je n'aime pas beaucoup le dire, que je suis, en premier lieu, un être plutôt pragmatique.

Et les biens les plus précieux de la terre sont les humains, et le bonheur est la valeur la plus élevée. Je crois à la moralité, au fait de dire la vérité ainsi qu'à l'accroissement du bonheur humain.

Certains ont dit à mon propos que j'étais très empirique en ce qui concerne l'art. Je n'ai pas de théorie, mais plusieurs ont cru que j'en avais une, parce qu'en décrivant ce qui est arrivé dans le passé de l'art moderniste, j'établissais des liens généraux et essentiels. On a cru à des théories là où j'émettais des hypothèses.

Je ne crois pas que l'art ait d'autre fonction que d'être bon; la façon dont il le devient n'est pas très importante.

Comment travaillez-vous?

Je prends un verre, je m'asseois, j'écris et ensuite je vais à la machine à écrire. Puis après avoir laissé reposer le texte quelques jours, je reviens à la machine, je révise et révise.

Au cours de nos rencontres, j'ai constaté que bien que le français ne soit pas votre langue maternelle, vous êtes très attentif au mot juste dans l'écoute... Vous me semblez très perfectionniste...

Je ne suis pas un perfectionniste, mais j'obéis plutôt à une certaine pédanterie. Et puis, il est vrai que je veux être *clair, net* et *précis*. Il m'apparaît naturel que l'on puisse dire clairement ce qu'on veut signifier, qu'on utilise les mots justes, qu'on ne galvaude pas le langage. Bref, ne pas se laisser aller. C'est ma forme de pédanterie...

Et la mort?

Tout ce que je sais, c'est que je serai mort un jour. La mort est une idée littéraire... Elle signifie pour moi l'extinction. On peut dire, en anglais, *extinction*, mais on ne peut dire de quelqu'un qui est mort, qu'il est éteint. J'y pense plus souvent que je le faisais, parce que je sais que je vais mourir bientôt à cause de mon âge... Pourquoi m'avez-vous posé cette question?

Nullement à cause de votre âge, non plus pour la littérature, mais je sais que la seule certitude que peut avoir un humain dès sa naissance, est sa mort... Cela peut motiver une vie, conduire à l'écriture...

J'espère que quelque chose de ce que j'ai fait dure après ma mort. C'est à peu près tout...

Pourquoi avez-vous décidé d'écrire, un jour?

Je ne sais pas... Je ne voulais pas devenir un homme d'affaires comme mon père le désirait, ni un médecin, ni un avocat. J'ai pensé que j'avais quelque chose à dire... Ce sont des décisions que j'ai prises graduellement, non pas de manière inconsciente, mais subsconsciente.

Vous savez, l'histoire est plus longue que cela... Mes parents valorisaient hautement la culture, comme bien d'autres. Tout en ayant grandi en pensant que la culture était la valeur la plus élevée, mon père croyait qu'il me fallait gagner ma vie... Dans cette situation confuse et en conflit à cause de cette valorisation du pouvoir de l'argent, ce n'était pas absolument simple, mais je savais que je ne serais pas un homme d'affaires...

Pouvez-vous parler un peu de votre enfance?

Non, c'est trop douloureux ou embarrassant. L'un ou l'autre. De toute façon, je ne le souhaite pas et je n'écrirai même pas sur ce sujet.

Avez-vous l'intention d'écrire encore sur des peintres vivants, ou préférez-vous publier sur votre vision de l'art?

Je ne veux plus parler uniquement d'un peintre – je n'écrirais plus un livre sur Miró. L'on s'immole soi-même pour l'artiste. Je ne veux plus de cela. Un essai, ça suffit. Plusieurs personnes me demandent pourquoi je n'écris pas sur Pollock; bien qu'il ait été un artiste très important, je ne veux pas me confiner à lui.

Lorsque je lis sur un peintre, je suis avant tout intéressé par les faits concrets, pratiques...

Étant pragmatique, je considère que ma vie est aussi importante que celle de tout autre créateur, y compris Pollock, voire Shakespeare...

Qu'est-ce qui vous a motivé à écrire autant?

Je n'ai pas écrit autant qu'on le dit, mais qu'aurais-je pu faire d'autre? À mes débuts, j'ai gagné ma vie dans les services douaniers à New York, et ensuite comme rédacteur de la revue *Commentary* qui me remercia en 1957. Malgré cela, j'ai compris que je ne pouvais qu'écrire. Je n'étais point intéressé à vivre du commerce de l'art. Il y avait une voie, *écrire*.

Les peintres, sont-ils vos proches amis?

Oui. Mais mon plus vieil ami n'est pas un peintre, mais un homme d'affaires. Le second peint, mais ce n'est pas sa profession. Et la plupart de mes autres amis sont peintres ou sculpteurs, ou encore des êtres qui sont liés à la culture. Lorsque mes amis sont artistes, j'écris peu sur eux quand je les crois mauvais. J'ai aussi des amis hors des milieux culturels. Dieu merci!

La décadence de la peinture...

Quand il s'agit d'art, vous ne prédisez jamais. Mais je crois que si le goût ne corrige pas les erreurs des 20 dernières années, peut-être allons-nous vers la décadence. Si la peinture chute dans l'Ouest, elle chutera partout ailleurs. J'ai déjà écrit qu'actuellement le seul art vivant et élevé dans le monde vient de l'Ouest. Et les artistes sérieux du Japon, de l'Inde, de l'Afrique le savent aussi. Par divers symptômes, l'on pourrait croire que la culture occidentale est peut-être à son déclin, mais je ne ferai pas de prédictions. Il y a des gens qui s'y connaissent beaucoup mieux que moi. Demandez-leur... □

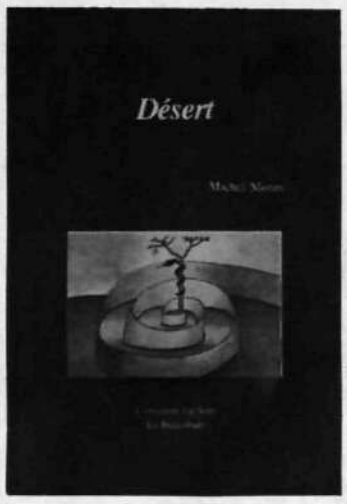
On apprend uniquement par l'expérience; il n'y a pas d'autres façons: non point par la lecture, mais par le regard.

[1] Extraits d'un entretien par Normand BIRON, paru en septembre 1988, dans *Paroles de l'art* (cinquante-quatre entretiens d'artistes et de spécialistes de l'art) publié par les éditions Québec/Amérique, 642 pages.

NORMAND BIRON
Membre de l'Association internationale des critiques d'art, il a publié de nombreux articles tant au Canada qu'à l'étranger. À titre de chargé de cours il a enseigné dans plusieurs universités et a donné de nombreuses conférences au Canada comme à l'étranger.

Angelo Luzio
L'art qui danse
Articles de danse soigneusement fabriqués

Les Éditions du Préambule
Désert



Michel Morin
« Trop de mots.
Trop de choses.
Le désert, enfin ! »
Collection Le Sens
Le Préambule
en vente chez votre libraire
16,00 $

A VOIR
CECIL BEATON
exposition consacrée au célèbre photographe et décorateur britannique Cecil Beaton (1904-1980)
présentée conjointement au Musée des beaux-arts de Montréal
du 10 novembre 1988
au 15 janvier 1989

CHÂTEAU DUFRESNE
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE MONTRÉAL
Mercredi à dimanche de 11h à 17h
Entrée par le boulevard Pie IX ou 2929, avenue Jeanne d'Arc
(514) 259-2575

EDGAR DEGAS at the National Gallery of Canada

GIOVANNA CARNEVALE

Letter to my mother

She was born here
in this mountain village,
a damp wood, long rotten.
I reach inside its walls
become its grain
feel the strokes
of fingertips, caress.

I came looking for you again, mother,
over three thousand miles
a detective searching for clues to prove
you never really died,
only ran away,
packed your bags
and flew to a happier life.
I keep saying goodbye
keep looking, to say hello
I miss you,
come back.
And you respond with a smile
calling my name, embracing me
with the sound of your voice
the love in your eyes.
It's not enough.

Every time I fly
from here, pack my things to get
closer to you, I feel further
from the me I have created
I lose trust in people
accept non-love as normal,
accept life as a waiting room for death.

You could send me back,
if later you must fly alone.
Just give me sixteen years
of your company
so I can decide
what woman I am.

Anna di Giorgio

ILLUSTRATION STÉPHAN DAIGLE

Galeries Nationales du Grand Palais, Paris
9 Feb – 16 May 1988

National Gallery of Canada, Ottawa
16 June – 28 August 1988

The Metropolitain Museum of Art, New York
27 Sept 1988 – 8 January 1989

Renoir is quoted as having said that had Degas lived till he was fifty he would have been remembered as an excellent painter, but as it was he lived to become a great artist. This opinion is fully borne out by a long-overdue retrospective of Degas' work currently at the National Gallery of Canada.

Possibly the most encouraging aspect for an artist viewing these works is that even for great artists like Degas, there had to be a beginning. Initially we are confronted with a young Degas, painter of portraits and historical paintings painstakingly executed in a precise and severely classical style. In historical works like "Semiramis building Babylon" (1860-62), with their stiff lifeless rendering, we glimpse a young Degas steeped in the classical tradition, only intermittently rending the overhanging shadows of the past. In contrast, portraits like those of the Bellelli family (1858-67), judging by the warmth of tone and natural attitude, were personal statements observed from life; they foreshadow the later and bolder Degas.

The lessons gleaned from the Old Masters and more contemporary figures like Ingres were to remain with Degas all his life, but would never obscure his creative genius and search for artistic truth. Throughout the chronological development, taking us from the classicism of his youth to the realism, wit, and dramatic flamboyance of his middle age, and finally to the expressiveness and isolation of old age, the struggle is evident.

We see this most clearly in Degas' tireless experimentation with all kinds of media. His obsession with new invention caused contemporary critics to accuse him of daggling in "science" and alchemy. Oils were used by themselves or diluted with turpentine so that they behaved like watercolour. In addition, he experimented with gouache, distemper, or any other type of pigment he could get his hands on. Pastel, a moribund medium, was revived and revitalized by Degas, and in works such as "At the Milliners" (1882) it was awoken from its delicate hues and timid slumbers into a violent hatching and crosshatching of pasty, highly charged, and expressive colour.

In printing, the monotype – an invention of Degas and often used in conjunction with pastel – was to become the means for his boldest and freest statements, unsurpassed in their relentless modernism. In sculpture, wax was moulded and remoulded and provided Degas with endless possibilities for new beginnings, the essence of creation, and the medium for masterpieces like the "Little Fourteen-year-old Dancer" exhibited at the Impressionist exhibition of 1881. Finally, his Kodak became the ultimate means for framing and modifying reality.

Experimentation in all these media, especially pastels and monotypes, enabled Degas to work quickly and freely and catch more fugitive impressions and movements, the essence of his work. Eventually they helped him sacrifice truth of detail for broader masses and build up layer upon layer of pigment into rich brocaded surfaces. In his later years, monotypes of landscapes done from memory further helped him enter and explore the world of the imagination and resulted in extremely abstract works.

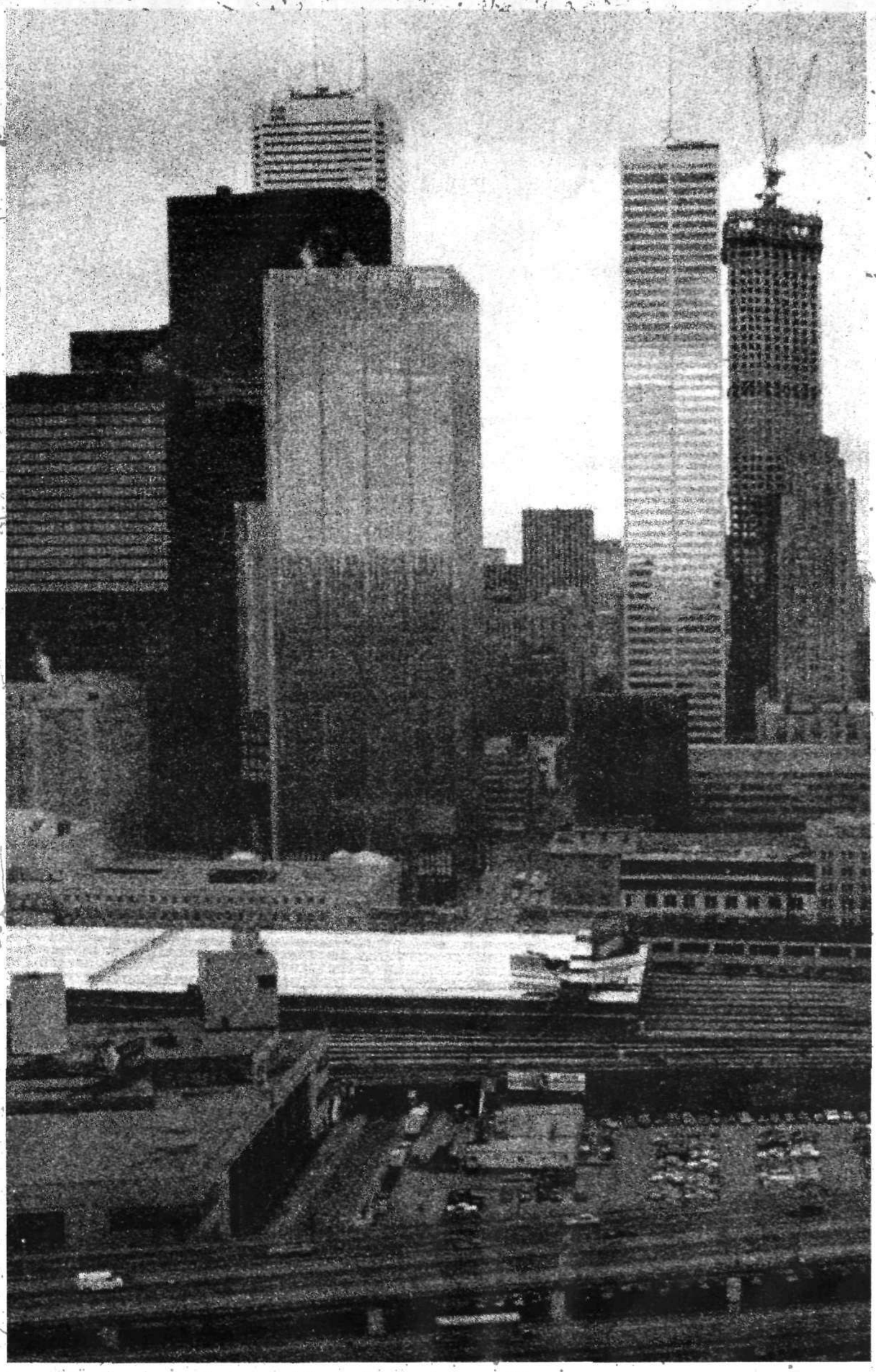
By the continuous retouching and reworking of canvases, the addition of strips of paper to modify canvas size, the fingerprints left on monotypes, the touch felt in the shaping and reshaping of wax, the violent dragging, scratching, and smearing of paint or pigment, by this constant drawing attention to method and how of painting is painted, Degas is affirming the primacy and will of the artist. And from the morass of horses, concert halls, laundresses, milliners, dancers, landscapes, and women at their toilette, from this theatrical world of shifting marionettes, glaring lights, shocking colours, and dizzying movements of flying forms, we are repeatedly aware of the hand controlling their destiny.

By his own admission, everything Degas did was a result of deep reflection and painful search, yet this in no way negates the brilliant breakthroughs abounding in his art. In fact, at different junctures in this exhibition the changes are so profound that we have to backtrack to see what really happened. One such break occurs in Degas' work of the eighties. Suddenly compositions have been simplified, the occasional vivid flash of colour has been abandoned for more dominant and suffused tonalities, and the sharp flashes of light have been transformed into a harmonious fusion of light and colour. Also, the theatrical high vantage point of earlier works has been lowered to eye level, and instead of staring above us at cropped figures cascading off the picture plane, we are brought face to face with a new humanity.

Late works like "Seated Nude Dancer" (1905-10) mark another dramatic break in Degas' oeuvre. The self-absorbed silent figures at their toilette, enveloped in veils of thick black lines, fill us with a sense of mourning and confront us with the pain, isolation, and frailty of Degas himself. It is a world of suffering where it is indecent but necessary to look. They are the testaments of an old man who has stiffened from the fanfare of the exterior world. In works like "Interior at Ménil-Hubert" (1892) spaces have become melancholy and desolate, filled with an aura of reminiscence. Form, in the nude bathers, has become earthbound, exaggerated, and distorted, rendering movement a difficult feat.

A collection of twenty-five monotype landscapes were amongst the few things Degas ever bothered to exhibit. The clarity of previous works is replaced by an indistinct and more atmospheric treatment, giving us the sensation of matter in flux or moving clouds. These were works done from memories of landscapes Degas had seen from a moving train. They are evocative works belonging to an internalized world of previous knowledge, a remembrance of things past filled with a resonance and depth where truth is not a single truism, but a lifetime's accumulation of contradictory experiences which turn seeing into vision. □

GIOVANNA CARNEVALE
Artist, critic living in Montreal



VANCOUVER
SUITE 123, 470 GRANVILLE STREET
VANCOUVER, B.C., CANADA V6C 1V5
TELEPHONE: (604) 681-2420
TELEFAX: (604) 681-2724

TORNO

G. TORNO ENGINEERING INC.

TORONTO
SUITE 620, 150 BLOOR STREET WEST
TORONTO, ONTARIO, CANADA M5S 2X9
TELEPHONE: (416) 926-1885
TELEFAX: (416) 926-0261
TELEX: 06-218639

Lettres à un autre

à Pauline

LOUIS JOLICOEUR

L'île entière semble arrêtée, immobile et suintante sous la chaleur. Ils sont tous là, à l'ombre, buvant et se laissant vivre, loin de leurs soucis qu'ils réussissent à repousser vers quelque partie obscure et étouffée de leur être, sous le poids de l'indifférence accumulée au fil des mois et des années. Ils boivent, en silence – seules quelques blagues circulent entre eux, vides et usées comme un vieux tube d'onguent. Et derrière le rideau de palmes, face à la nuit encore grise, elle lui récite ses lettres, l'une après l'autre, d'un ton animé qui jure avec la lassitude étudiée des buveurs. Il l'écoute, l'air concentré, les lèvres ramenées en une moue mi-ironique mi-admirative. Elle lit, ses bras s'agitent, elle fume, et sa voix monte, descend, remonte au rythme des mots qui s'étirent et se gonflent peu à peu.

Ce sont des lettres d'amour, de folles lettres qui l'amusent elle-même et la font éclater d'un rire sonore et cristallin de temps à autre, aux moments forts, lorsque l'invraisemblance lui saute au visage ou que le désir la tenaille comme une pince aux genoux.

Elle se passe une main dans les cheveux, relit certains passages, épie du coin de l'œil les réactions de l'autre devant elle, sourit et s'inquiète de le voir si absent, sans qu'elle puisse savoir où il est, s'il la suit ou non, s'il l'écoute vraiment, s'il amuse ou s'ennuie, si peut-être il souffre, s'il est capable de souffrance, de plaisir, d'amour.

Des nuages de moustiques s'agglutinent devant l'ampoule jaunâtre. Le ventilateur remue lentement l'air épais et brûlant. La brise se lève par à-coups, quelques secondes chaque fois, tous s'ébrouant alors brusquement dans le but d'attraper quelques brins d'une fraîcheur inexistante. Une musique scandée filtre la nuit en sourdine, un peu incongrue dans ce lieu immobile.

Certains, tout près de la femme, l'entendent mais ne semblent nullement lui porter attention, occupés qu'ils sont à boire leur verre, à tâter le temps, à regarder autour d'eux en quête de quelque chose, de leur passé, de vies lointaines à jamais mortes et abandonnées : vies d'ailleurs, laissées pour une chimère, un désir de faire et d'agir qui s'est transformé en langueur plus sourde encore que celle des vies qu'ils ont laissées, vies du nord que le sud a avalées pour les remplacer par rien, que le vide, les glaçons sur le liquide ocre, la pluie dans les feuilles des flamboyants dont l'arrogance semble incarner la grandeur disparue.

Mais elle, elle vit, étend ses gestes et son vouloir, pleine encore qu'elle est de mots et d'espoir, d'attentes et de quête. Elle lit toujours, s'emporte dans des transports qui l'éloignent un instant mais la ramènent aussitôt à lui, lui qui écoute ces mots destinés à un autre qu'il tente d'imaginer : grand et brun, occupé, dynamique.

L'amour fait place au jeu, elle croit et ne croit pas à ce qu'elle dit, elle récite avec plus de cœur que n'en permettent les lignes sur le papier. L'envie lui prend de tout arrêter, de se mirer dans un verre comme ceux qui, autour d'elle, caressent les leurs de regards et de gestes absents, mais non, elle poursuit, seule une petite hésitation dans le ton trahissant la brève faille.

L'homme si occupé, là-bas au nord, n'entend rien de tout cela, n'a aucune idée de cette île sous le vent alanguie par l'alcool, la chaleur et la nuit opaque, ce petit coin de pays habité de fantômes et d'errants qui laissent se consumer leurs derniers élans dans les fugaces éclairs nocturnes des lucioles.

Lui, les mains croisées sur les genoux, le visage dans la pénombre, se laisse bercer par la voix qui, doucement, commence la lecture d'une troisième lettre ; et peu à peu, avec les mots de cette femme qui dit aimer, qui frémit à évoquer un passé qu'elle redore et transforme, à voix haute, à l'intention de lui qui, nul doute, écoute de plus en plus, il se crée de l'homme une autre image, moins fébrile, plus réelle.

Elle reprend son souffle, et ses gestes exaltés se confondent d'un coup avec ceux, plus brusques, destinés à éloigner les moustiques qui grésillent contre ses oreilles, devant ses yeux, près de ses lèvres pâles et fines qui recommencent malgré tout à remuer rapidement et à se mouiller de temps à autre, au cours de brèves pauses qu'elle s'empresse d'interrompre, comme si au-delà d'une certaine limite le jeu allait se briser, l'effet se retourner et s'évanouir. Quelqu'un a arrêté la musique et mis la radio. On entend le crépitement des stations mal syntonisées et les voix des buveurs qui, par moments, semblent sortir des haut-parleurs, comme brisées par les ondes entrechoquées. On reconnaît la BBC, d'un son étonnamment clair et un peu irréel. Le speaker parle avec un accent parfait d'une guerre, d'un déraillement, d'une élection truquée. Ainsi pendant de longues minutes il raconte l'ailleurs, depuis la petite étagère sur le côté du bar, et les autres écoutent distraitement, sans qu'il soit possible de savoir s'ils entendent vraiment, s'ils se sentent appartenir à la même planète que celle dont leur parle la voix neutre et monocorde.

Elle s'est arrêtée, il la regarde droit dans les yeux, ils sont l'un face à l'autre, sans se soucier des moustiques maintenant ni de la chaleur, tous deux isolés, plus près du speaker de la BBC que de quiconque, un peu étonnés quand la musique revient après un nouveau crépitement plus doux que le précédent.

Elle reprend sa lecture : les souffrances qu'elle endurerait pour le seul plaisir de se pencher contre le creux de son épaule, les monts et les vallées qu'elle traverserait pour lui, et les plaines infinies, les déserts et les océans, les îles perdues sous la lune des tropiques, tous les pays, les royaumes, les abîmes de l'âme et du cœur, pour lui, pour son pas contre le sien, pour ses lèvres qu'elle serrerait entre ses dents, pour ses yeux, ses mains, son corps, matin après matin, à ne jamais s'ennuyer, à rire et vouloir toujours.

Son débit s'essouffle, elle le cherche, lui, devant elle, à travers les cris de grillons et les aboiements de chiens au loin, lui qui a maintenant le visage tourné vers la nuit devenue tout à fait noire, vers la montagne où les lucioles dansent de plus belle leur fou ballet. Il l'écoute, oui, mais ne la regarde plus. Et quand, les yeux assombris par la nuit, il se retourne vers elle, elle a cessé complètement de lire.

Elle range la dernière lettre dans son sac, tousse deux coups et se met à chercher, nerveuse, ses cigarettes. Il se lève, se rend au bar et commande deux verres de rhum. Quand il retourne à la table, la femme n'y est plus ; il dépose les verres, lève les yeux et l'aperçoit près de la radio. Il la regarde un moment, à travers la fumée de cigarettes et le bruit voilé des haut-parleurs, en vain. Il s'assied, pose un verre devant la chaise vide et commence le sien sans attendre. □

FRAGMENT XVIII

(FROM LOG BOOK)

And we decided, again, to take this step, when we found ourselves in the paradoxical and in no way exceptional position of not having even a branch to hang ourselves on, as the Venezuelans say, after having seen the doves of our friends turn into ravens, or better, bats, our women let their breast shrivel in front of us, let their lubricating juices turn into vinegar, while their teeth were sharpened more to bite than to kiss. And being among the Institutions which float above us supervising any activity, as the flying saucers do in science fiction movies. The Everday Needs at last satisfied, dancing round dances hand in hand, having been asked to dance before the end of the party.

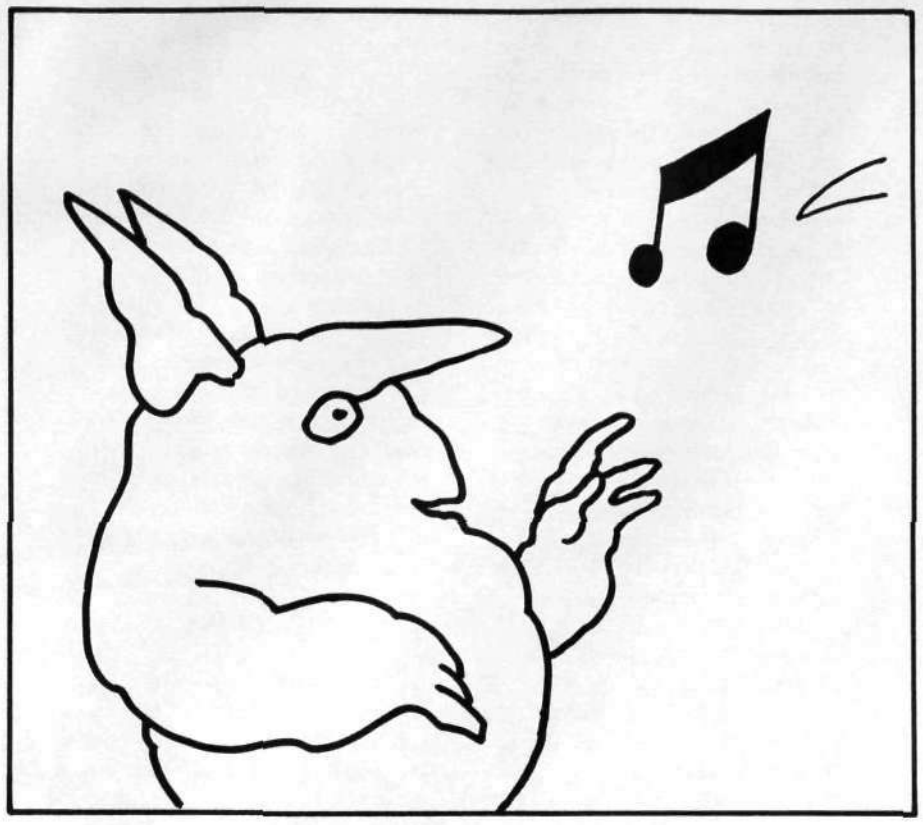
But we are not predisposed to go to your house the day after tomorrow, wearing a three-piece suit and with a black briefcase full of documents and a small bottle of sedatives. I won't be the one to pass my hand over my short hair while ringing your doorbell (which doesn't ring), waiting to be let in to greet you, stepping on the floor with a false sense of security, while jangling the car keys inside my pants pocket.

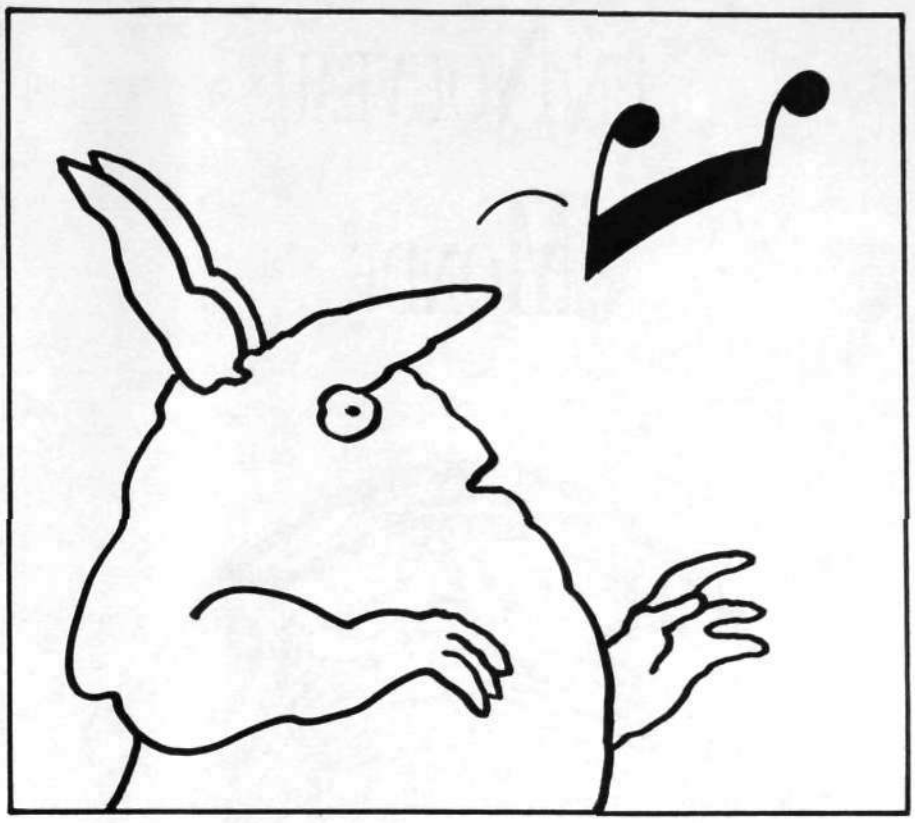
Jorge Etcheverry

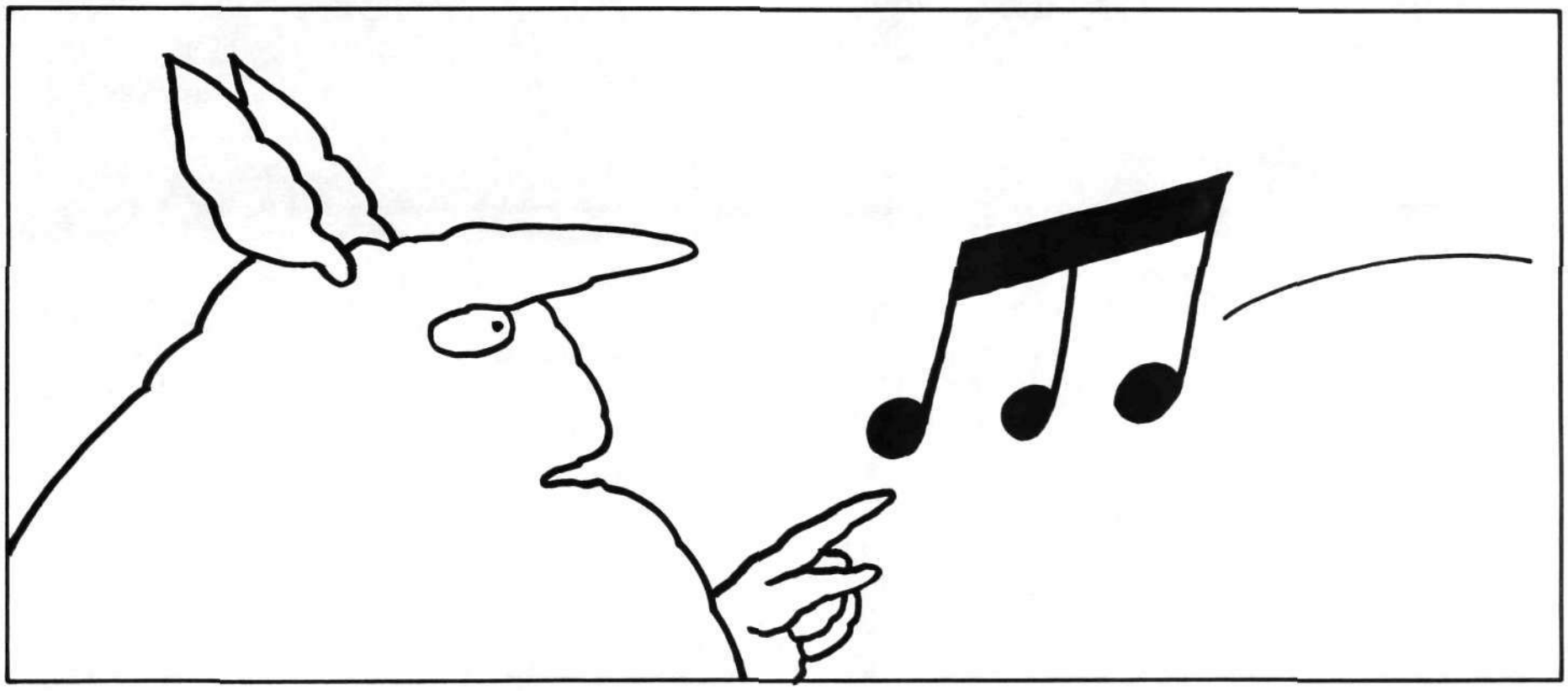
Translation from the Spanish

ILLUSTRATION STÉPHAN DAIGLE

VITTORINO







DÉCOUVREZ UN NOUVEAU MONDE

théâtre du nouveau monde

Au fil du temps

Le mot festival rime avec estival. N'empêche, il en est en automne, et d'importance. Depuis plus de trente ans, la ville de Liège en Belgique est l'hôte d'un Festival du jeune théâtre qui s'est ouvert peu à peu à la nouvelle danse et à la performance. Les œuvres des Québécois y ont une place de choix, grâce à l'attention de son directeur artistique, Robert Maréchal. S'y sont produits par le passé, entre autres, Lalala Human Steps, Carbone 14, la Ligue nationale d'improvisation, René-Daniel Dubois. Cette année, le Festival s'est tenu du mardi 27 septembre au lundi 17 octobre. Il accueillait plusieurs compagnies belges et françaises ; le spectacle *Mansamente*, par le Grupo Contadores de Estorias, de Rio de Janeiro, que nous avions pu voir à Montréal en 1985 ; l'Américaine Meredith Monk, également de la programmation du Festival de théâtre des Amériques, cette fois en 1987 ; et de Montréal, les 5 et 6 octobre, le Théâtre Ubu et son flamboyant *Merz Opéra*, dans une mise en scène de Denis Marleau, et les 10 et 11 octobre, *Nuit*, du chorégraphe Jean-Pierre Perreault.

À Limoges, en France, s'est tenu du 4 au 15 octobre le cinquième Festival international des francophonies. Des groupes de la communauté francophone de Belgique, de la Tunisie, du Mali, de Madagascar, de la Côte-d'Ivoire, de la France et du Québec participaient à l'événement. *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, dans une mise en scène d'André Brassard, qui a remporté la saison dernière à Montréal le succès que l'on sait et qui sera repris en janvier au Théâtre du Nouveau-Monde, y a été présentée. Dans le cadre de ce même festival, le Centre d'essai des auteurs dramatiques de Montréal a mis sur pied quatre ateliers-laboratoires sur des textes contemporains d'auteurs ivoirien, belge, français et québécois qui ont été travaillés par des comédiens de divers pays. Par exemple, *Syncope*, du montréalais René Gingras, a été mis en scène par André Brassard avec des comédiens français. Un texte de la Française Madeleine Laik, *Les Voyageurs*, a été monté par Claude Poissant avec des comédiens maliens et sénégalais.

La troisième Biennale internationale de la danse, dirigée par Guy Darmet, a eu lieu du 13 septembre au 6 octobre à Lyon, en France. La manifestation était jumelée avec le Festival international de nouvelle danse de Montréal, également biennal. Le spectacle *Full House*, de la compagnie O Vertigo, chorégraphié par Ginette Laurin, dont la première avait eu lieu à Montréal en septembre 87, a été donné à Lyon les 4 et 5 octobre. On se souvient peut-être de l'ovation qui avait suivi la performance de *Mammame* de Jean-Claude Gallotta, avec le Groupe Emile Dubois, à la Place des Arts en 87. Rebaptisé depuis *Mammame-Montréal*, il a été dansé à la soirée d'ouverture. Aux quarante-deux représentations de vingt compagnies françaises et étrangères, toutes inspirées par le thème « Quatre siècles de danse en France », s'ajoutaient cinq bals (de la Renaissance au bal populaire), des expositions et des projections.

Cinema

As Vice Versa is going to press, the 17th Montreal International Festival of New Cinema and Video has just ended gloriously. This lively festival once hailed as the best festival of independent cinema still lives up to its reputation. The next issue of Vice Versa will carry interviews with two guest filmmakers: Bélar Tarr, author of the haunting, gloomy film *Damnation*, winner of the Festival's Alcan prize for best feature film and Marceline Loridan, producer, co-director with Joris Ivens of *L'Histoire du Vent*, a magical spiritual quest.

Littérature

Electrical Storms a novel by David Homel, a long time friend and contributor to Vice Versa, has just been published by Random House. The novel's first chapter had already appeared in Vice Versa's special issue on literature.

Le Rialto, un nouveau cinéma de répertoire

Situé avenue du Parc en plein cœur du quartier grec, le *Rialto* a ouvert ses portes le 30 septembre dernier. Il vient ainsi combler les attentes des nombreux cinéphiles montréalais qui, depuis la mort du sacro-saint cinéma Outremont, avaient perdu l'envie et l'habitude de fréquenter les salles de répertoire, par ailleurs fort peu nombreuses. Cet ancien théâtre de mille places aux charmes tarabiscotés se donne pour nouvelle vocation de respecter le caractère transculturel de Montréal en présentant des films de qualité dans leur version originale, avec sous-titres en anglais ou en français.

La programmation sera essentiellement constituée de films d'art et d'essai, avec une attention particulière au cinéma canadien expérimental du type *Tales from the Gimli Hospital*. Le mardi, le public pourra voir et revoir de grands classiques tels que *Les ailes du désir*, *Midnight Cowboy*, *A Clockwork Orange* ou *L'année dernière à Marienbad*. Il y aura de nombreuses primeurs : au mois d'octobre nous avons découvert *Rami et Juliet*, une adaptation moderne du drame de Shakespeare réalisée par le cinéaste danois Eric Clausen qui nous avait donné le mémorable *Un homme dans la lune*. On aura également le plaisir de revivre certains « happenings » filmiques qui ont eu lieu au cours de manifestations cinématographiques, comme c'est le cas de *Patti Rocks* qui a connu un vif succès aux festivals de New York, de Toronto et de Londres. Finalement, les samedis et dimanches après-midi seront réservés aux jeunes, avec des comédies légères et des projections à prix réduit pour enfants et adolescents.

Pour l'amour du cinéma, longue vie au Rialto ! □

ANNA GURAL-MIGDAL

Dans tout engrenage,
Chaque roue est importante

Léonard

Toute entreprise de renom déploie beaucoup d'énergie afin de s'entourer d'un personnel le plus compétent et qualifié possible. Et c'est ce que Léonard & Parisien offre : un service de placement de personnel temporaire et permanent qui répondra vraiment à vos attentes.

De plus, Léonard & Parisien offre, à ceux et celles qui veulent se recycler ou se perfectionner, des séminaires de formation professionnelle axés sur la grammaire française et le traitement de textes.

Alors, que vous soyez à la recherche de la perle rare ou en quête d'un emploi, n'hésitez pas à téléphoner au bureau de Léonard & Parisien le plus près de votre entreprise ou de votre résidence.

LÉONARD & PARISIEN
Placement de personnel

1010, rue Sainte-Catherine ouest
Bureau 611
Montréal, Québec
H3B 1G7
875-0545

400, boul. Saint-Martin ouest
Bureau 105
Laval, Québec
H7M 3Y8
669-0999

3100, Côte Vertu
Bureau 470
Saint-Laurent, Québec
H4R 2J8
333-5551

Le Sporting Club du Sanctuaire, le centre sportif où vous pourrez vous mettre en forme dans une ambiance agréable et dynamique.

Get fit, stay healthy, meet fun people at Le Sporting Club du Sanctuaire, Montreal's finest health and lifestyle centre.

LE SPORTING CLUB DU SANCTUAIRE

6105, avenue du Boisé, Montréal, Québec H3S 2V9 • (514) 737-0000