
Chroniques

numéro 11
novembre 1975

9 Pour un art progressiste

celui qui comprend que les masses savent se révolter et ont alors une foule d'idées pense la lutte culturelle en termes nouveaux.

Entretien avec Armand Vaillancourt, sculpteur

Je suis prêt à aller jusqu'à laisser ma peau dans une lutte révolutionnaire pour une société dirigée par le prolétariat.

Visa le noir, tua le blanc

À la Place des Arts, le public a vécu, s'intégrant comme voyeur passif à la représentation de la folie, quelques heures d'uchemardesques qu'il tentera rapidement d'oublier pour mieux survivre à son tour.

Chez vous, ça va ?

Quant à la dialectique politique / culturel, du côté des pouvoirs plusieurs agissent sans se tromper, qu'aident d'innombrables scribes s'assurant profits et privilèges...

som

igne o

Éditori

Débat(s)

Entretie

Chroni

Textes

L'appui

Inform

chro

Case Po

Collectif

Philippe Ha

Pierre, P

crétaire

Courrier

légal à

Maquette

couvertu

sommaire

numéro 11
novembre 1975

ligne ouverte 2

Editorial 3 Pour un art progressiste

Débat(s) 14 Parler québécois et écrire en québécois *par Philippe Haeck*

Entretien 17 *Céline Saint-Pierre* parle avec Armand Vailancourt, sculpteur

Chroniques 31 Pourquoi la Commission Cliche? *par Jean-Marc Piotte*

36 Entre Folie et Vérité II *par Madeleine Gagnon*

41 Visa le noir, tua le blanc *par Thérèse Arbic*

46 Une rue pas comme les autres? *par Laurent-Michel Vacher*

53 Un récit de presse, la démission de Jérôme Choquette *par Réjean Jacques*

58 Le cinéma, bien, mais plus que le cinéma *par Patrick Straram le Bison ravi*

Textes à l'appui 64 Chez vous, ça va? Keep cool *par Patrick Straram le Bison ravi*

Informations 71

chroniques

Case Postale 747, Succ. N. Montréal.

Collectif de production: Thérèse Arbic, Madeleine Gagnon, Philippe Haeck, Réjean Jacques, Jean-Marc Piotte, Céline Saint-Pierre, Patrick Straram le Bison ravi, Laurent-Michel Vacher, secrétaire à la rédaction. Collaboration spéciale: Léandre Bergeron. Courrier de la deuxième classe: Enregistrement no 3451. Dépôt légal à la bibliothèque nationale du Québec.

Maquette, composition: Agence de presse libre du Québec; couverture: Mario Leclerc. Impression: Journal Offset.

ligne ouverte

Madame Thérèse Arbic

Je te savais comédienne mais pas monologuiste. Ton humour noir au sujet du **Théâtre politique / théâtre d'avant-garde?** me semble quelque peu paranoïaque. Ton analyse n'est sans doute point fausse mais élucider la question nationale, la nier au profit d'une lutte des classes c'est attendre une récolte sans avoir semé... La réduction des oeuvres dans la seule optique du projet révolutionnaire de faire que l'ouvrier soit au pouvoir, c'est de l'ouvriérisme, cette maladie infantile du communisme dénoncée par Lénine.

Ta pureté n'émeut plus personne. Le paradis marxiste qu'on peut tous souhaiter n'est pas arrivé et profiter de notre condition petite-bourgeoise pour s'enfermer dans un placard idéologique au lieu de mettre les mains à la pâte c'est à peine différent des prouesses de Don Quichotte. Tes propos restent dans l'utopie, dans la littérature et ça arrange beaucoup ceux qui ont intérêt à voir disparaître la culture québécoise.

Dans le même numéro, Noël Audet cite Régis Debray: "...le marxisme, comme toutes les théories, a son impensé: la nation." Cela est parfaitement clair dans ton texte. Déjà dans mon enfance, les jérémiades de la belle Thérèse-de-l'enfant Jésus m'ennuyaient à côté de la bravoure de Jeanne d'Arc les armes à la main... Tes propos confusionnaires n'éclairent que nos divisions et notre impuissance; ils sont même démobilisateurs. C'est le genre d'esprit missionnaire que le Conseil des Arts du Canada se fait un devoir de subventionner... Vous n'êtes pas encore une menace et avec l'intégrisme que vous défendez, vous ne risquez pas de le devenir de si tôt! Je ne veux pas avoir raison dans 50 ans, je veux vivre, et tout de suite. La mort du Québec n'est pas une utopie...

Gaëtan Dostie
militant pour l'indépendance
du Québec
3911, rue Berri
Montréal

Pour un art progressiste

Il est plus difficile de répondre à la question "quelle sorte d'art voulons-nous?" qu'à sa contre-partie négative "quelle sorte d'art refusons-nous?". Plus difficile surtout si l'on commet dès le point de départ l'erreur d'absolutiser les termes du problème, se condamnant par là à des réponses creuses ou dogmatiques. Notre première précaution doit plutôt être de souligner qu'il n'y a pas de nature intrinsèque de l'Art-en-général, ni d'essence permanente de l'art progressiste, ni une méthode ou un style qui puisse prétendre, partout et toujours, être en adéquation avec les intérêts du peuple. Il y a une histoire et des luttes, des étapes dans cette histoire et des moments dans ces luttes. Les activités artistiques sont, avec les autres pratiques idéologiques et culturelles, l'une des charnières sur lesquelles tourne cette histoire — charnière jamais déterminante, certes, mais parfois secondaire et parfois (plus rarement) principale. Dans le moment présent de notre histoire, dans les interactions des conflits sociaux et des conflits esthétiques, qu'en est-il des rapports actuels et possibles entre l'art et la société? C'est par cette seconde question qu'il faut commencer si nous voulons pouvoir aborder avec profit la première. Cet éditorial n'a pas la prétention de clarifier d'un coup tout ce débat, qui est l'un des plus délicats pour la pensée progressiste occidentale contemporaine, mais de poser quelques jalons sur

lesquels *chroniques* reviendra et que nos lecteurs sont particulièrement invités à discuter avec nous (1).

Le mythe du modernisme

La conjoncture idéologique dans laquelle se situe et se pense, dans les pays de l'occident capitaliste, l'art dit "contemporain", est à un tournant. Depuis environ un siècle, l'enthousiasme du nouveau a été le puissant ressort de la vie culturelle. Ce ressort est usé: la nouveauté fatigue, elle s'épuise, elle est de moins en moins neuve. Ce n'est pas un hasard ni un simple effet du temps: pourquoi d'ailleurs aurait-il fallu cent ans plutôt que trente pour que la "nouveauté" s'usât? Notre hypothèse est que l'illusion bourgeoise du "progrès" continu et l'illusion "avant-gardiste" en art servaient les mêmes intérêts et déclinent au fur et à mesure que se transforment les conditions historiques de ces intérêts — et ces intérêts eux-mêmes. L'art "moderne" s'est coupé de la vie, du peuple, de l'avenir, du jour où il s'est conformé structurellement aux schèmes de l'ascension sociale, de la liberté individuelle, du progrès continu, du renouvellement constant du décor, de la croyance à la toute-puissance de la technique, etc.: du jour où il est devenu véritablement "bourgeois" en se pliant aux aliénations par lesquelles, dans sa phase ultime, le capitalisme monopoliste assurait dans le tout social sa défense et sa perpétuation. A notre époque, ce modèle idéologique du progrès, de l'ascension et de la

(1) Ce texte ne serait pas ce qu'il est sans les lectures suivantes, dont il s'inspire tantôt librement, tantôt jusqu'au plagiat, même si sur plusieurs points il tente de dépasser les contradictions qu'on peut voir entre elles: Olivier Revault d'Allonnes, "La désublimation libératrice" (dans: *Vers une esthétique sans entrave*, coll. 10/18, p. 155-196); Annie Bismuth, "Culture populaire, masses, partis" (dans: *Théorie et politique*, juil. 75, no 5, p. 88-102); Gianlorenzo Pacini, *Il realismo socialista* (Rome, Savinelli); Martin Damus, *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus* (Frankfurt, Fischer Taschenbuch); Sylvie Ambroggi, "Notre lutte sur le front culturel" (dans: *Prolétariat*, 7-8, p. 102-114).

"modernisation de la vie" est en pleine crise — reflet des impasses où l'impérialisme peu à peu s'enferme. C'est pourquoi la première chose qu'on peut espérer de l'artiste progressiste d'aujourd'hui est la suivante: qu'il n'entretienne pas le mythe décrépi du modernisme. Les luttes sourdes dont le domaine des formes et des images est le théâtre sont occultées et méconnues de la plupart des artistes, qui ne semblent pas voir à quel point les raffinements formels, les perfectionnements technologiques, l'ésotérisme grandissant des discours et des intentions, assurent par le relais des modes une véritable et active *confirmation symbolique* du monde actuel. Pour nous, la double tâche de l'artiste progressiste d'aujourd'hui, c'est au contraire la *dénonciation symbolique* de ce monde et l'*appel symbolique* à un monde meilleur (2).

Entre le réel et le possible

Car dans les luttes politiques et idéologiques du présent, l'art trouve sa valeur pour une esthétique sociale s'il contribue, tout en répondant aux besoins esthétiques légitimes des masses populaires et des diverses couches progressistes, à évoquer à la fois la conviction que la réalité actuelle est indigne des possibles et celle que les possibles d'une société plus juste sont réalisables. S'il se faisait, directement ou indirectement, un simple continuateur du réel tel qu'il est, il en masquerait les conflits et se ferait conservateur par acceptation. S'il s'abandonnait au contraire à l'évocation d'un idéal irréel et irréalisable (p. ex. l'au-delà), il se ferait réactionnaire par fuite. Il ne peut prendre son plein sens qu'en s'établissant comme l'indispensable médiation symbolique entre le réel et les possibles — entre ce monde et un monde meilleur.

(2) "Symbolique" en ce sens que l'oeuvre n'est pas un système de signes, mais un réseau structuré d'évocations, de connotations, d'orientations, de suggestions, de représentations, d'analogies, de dynamismes, de Formes (l'art commençant là où le couple symbolisant / symbolisé se surajoute au couple signifiant / signifié).

Il peut le faire aussi bien en dénonçant les tares du réel qu'en inventant les traces d'une vie plus libre. Il ne peut le faire s'il se coupe du réel: ce réalisme pourtant ne méconnaît aucunement le moment formel — le formel est le domaine de l'art, dont l'une des fonctions présente est de faire jouer dans des formes (c'est-à-dire dans l'apparence) les aspirations révolutionnaires de notre époque, autant par la critique de ce qui est que par l'appel à ce qui devrait être. Une telle approche de l'art, pour être incontestablement éthique, se garde néanmoins de toute tentation de réduire la production artistique à un rôle directement moral ou politique (propagande, édification, éducation, etc.) Le besoin esthétique (recherche de la plénitude), le besoin symbolique (recherche d'un dispositif de références culturelles stables et dynamisantes), le besoin artistique (recherche de l'intensité expressive) relèvent autant du procès désir/plaisir et des pulsions que de l'action collective: sans être "autonomes", ils sont des domaines spécifiques qu'on ne gagne rien à réduire au savoir, à l'action ou à l'idéologie. Si la révolution censure le plaisir esthétique, mutile l'expérience symbolique et assagit la violence expressive, elle n'est pas la révolution. La coopération des travailleurs artistiques aux tâches sociales de propagande et d'éducation est non seulement souhaitable, elle est même pour eux le seul moyen de se libérer du joug de l'idéologie dominante — mais elle ne signifie aucunement une restriction forcée de leur pratique. Le fait que les productions artistiques soient conditionnées par l'idéologique, qu'elles soient également des médiateurs de connaissance et d'action, n'autorise nullement à confondre lutte artistique et lutte politique, mais exige plutôt qu'on articule ces deux spécificités.

La déviation du «réalisme socialiste»

Rêver, symboliser, exprimer, le faire dans des formes et en recherchant la perfection et l'intensité,

tendre à la jouissance esthétique et à l'émotion artistique, cela peut se faire dans l'aliénation et le renversement idéalistes, cela peut aussi se faire dans le sens de l'exploration du réel et des intérêts du peuple. Le travail artistique peut contribuer puissamment à orienter notre appréhension du réel dans un sens progressiste: pour interroger les qualités révolutionnaires (ou pas) d'une oeuvre, il ne suffit toutefois pas de la paraphraser prosaïquement, de l'applatir mécaniquement sur un code politique préétabli auquel elle devrait correspondre terme à terme. Il faut, processus un peu plus complexe et moins expéditif, interroger son fonctionnement et ses effets au plan social: cela se fait sur le long terme et non dans l'instantanéité d'une traduction, pour un groupe d'oeuvres mieux que dans l'abstraction d'une oeuvre isolée. Ce qui est véritablement en jeu, ce sont les interactions concrètes de l'art et de la société, et non quelque déchiffrement stéréotypé. Il faut dire ici que la doctrine du "réalisme socialiste" se présente pour nous comme un obstacle dangereux: c'est une construction forgée de toute pièce pour servir la déviation bureaucratique du socialisme et où les pires conséquences de cette déviation se voient à nu. Rappelons les principes explicites de cette "doctrine", telle que codifiée sous Staline par Jdanov. L'art doit représenter fidèlement la réalité. Il doit offrir un tableau du réel qui soit imprégné des idéaux socialistes et qui saisisse les tendances progressistes traversant ce réel et conduisant vers l'édification d'une société communiste. Il doit, sous la conduite et en accord direct avec les directives du parti, exprimer de façon immédiatement déchiffvable par les masses un point de vue de classe qui, dans le conflit entre le progrès et la réaction, lui fasse toujours jouer le rôle de porte-parole du prolétariat. L'art a de plus pour fonction d'encourager dans les masses l'attachement aux valeurs socialistes (travail, discipline, etc.) contribuant ainsi au travail éducatif. Pour ce faire, l'artiste devra s'attacher à la

création de personnages typiques en qui se reflètent l'enthousiasme, l'optimisme et toutes les meilleures qualités du peuple engagé dans la construction du communisme (i.e. le "héros positif"). Ces principes sont erronés. Mais surtout, ils sont formulés dans un langage dont l'abstraction et l'imprécision favorisent la réduction la plus prosaïque, la plus utilitariste et la plus pauvre de la production artistique. Les conséquences en sont connues: l'art soviétique, loin de refléter le réel, n'a servi qu'à masquer les contradictions de la société où il naissait. La bureaucratisation de l'idéologie et de la culture se reconnaît au passage des complexités symboliques (et esthétiques) au simplisme sémiologique maximal. Il ne s'agit pas ici d'opposer une esthétique formaliste à une esthétique du contenu: ces oeuvres *n'ont pas de contenu*, seulement des significations. Loin de favoriser l'émergence de dispositifs esthétiques qui aillent dans le sens des luttes et de l'approfondissement de l'expérience des masses, la doctrine du "réalisme socialiste" conduit à la constitution de codes clos de signes à ce point censurés et limitatifs qu'ils fonctionnent principalement de manière négative: comme symboles involontaires du refoulement des désirs, de la crainte des conflits, du mensonge officiel.

Voilà un art qui, au lieu de produire peu à peu, à partir du langage riche et vivant des masses, le développement de cadres symboliques et culturels différents des anciens, explorant et répercutant les expériences et les combats, les sentiments et les horizons, les rêves et les rythmes, d'une vie populaire en cours de libération, ne fait que transposer en images conventionnelles et redondantes des déclarations de principe techno-bureaucratiques illustrées par des situations abstraites, "exemplaires" sans doute mais *fausses*. Dans cette conception où se mêlent le puritanisme, un didactisme de maître d'école et le refus du *plaisir* du spectateur (arbitrairement défini comme un triste personnage catéchumène uniquement occupé de haine de classe et de

mots d'ordre), le lien art-politique se linéarise et s'amincit jusqu'à la disparition, de part et d'autre, de tout esprit critique et de toute recherche. Décret-tenant-lieu-de-convention-collective qui relie les bureaucrates politiques aux artistes fonctionnaires, le "réalisme socialiste" exclut toute lutte et toute tentative: il a été inventé pour manifester passivement une soi-disant "ligne juste", ne laissant aucune initiative aux masses (incultes, à éduquer) dont il érige en dogme la passivité. Ce n'est pas une telle déviation qui peut, ici et aujourd'hui, nous servir de guide. Les conditions objectives sont assez différentes, au Canada et au Québec, pour que nous ayons conscience de la nécessité de chercher des stratégies et des objectifs adaptés à notre réalité. Comme le rappelait ici même une chronique récente, nous sommes des sociétés industrialisées, urbanisées, scolarisées, jouissant de larges mesures de bien-être social et fortement imprégnées des valeurs de la démocratie bourgeoise — à quoi il faudrait ajouter les particularités de notre héritage idéologique, des traditions culturelles et des formes d'expression populaires spécifiques, entre tant d'autres différences.

Servir le peuple

C'est pourquoi il nous paraît vain de rééditer une ligne culturelle et artistique fondée sur la définition a priori d'un style ou d'un mode d'élocution idéologique donnés. L'ennemi principal est la bourgeoisie (3), l'artisan de la lutte révolutionnaire ce sont les travailleurs. Il nous faut inciter les artistes à faire un choix et les aider à percevoir ce qui, dans leur pratique, pourrait à leur insu les placer du côté de l'exploitation et de l'oppression. Tout ce qui, dans la vie artistique actuelle, suppose admise ou manifeste même indirectement l'auto-suffisance et la liberté individuelles est à débusquer en premier lieu: le secret inavouable du modernisme, c'est l'individualisme bourgeois. Pour

(3) C'est-à-dire aujourd'hui, l'impérialisme américain et les grands monopoles canadiens.

faire passer la production artistique du côté du prolétariat et de sa cause nous croyons que la voie consiste à privilégier, plutôt que la théorie du reflet et la thèse du "réalisme", une conception nouvelle des conditions objectives de la praxis artistique et de son insertion sociale. Les mots d'ordre généraux comme "servir le peuple", "puiser dans les masses et retourner aux masses", "développer une culture prolétarienne", appellent non pas tant à un *style* d'oeuvre, à des *thèmes* précis ou à des *positions* de principe qu'à *une pratique autre de l'art. Seule une nouvelle insertion communautaire de l'art a des chances de nous éloigner à l'heure actuelle des impasses du modernisme* (4).

Participer à la renaissance, dans sa dimension collective, d'une culture populaire, contribuer par là au développement d'une culture nationale liée aux luttes et à la vie quotidienne, attaquer la bourgeoisie sur le plan culturel en s'appuyant sur les masses, partir des besoins du peuple, de ses combats, de ses traditions (et non pas de l'état actuel de l'art "officiel" international). Bien sûr, si l'on admet l'idée que les travailleurs, tout imbibés d'idéologie bourgeoise, ne peuvent rien comprendre à l'"Art" et à la "Culture", on s'engage sur une voie sans issue: changer l'art dans le dos des masses, entre spécialistes (spécialistes de la ligne juste et spécialistes de l'art). Mais le peuple n'est pas la brute inepte que veut bien faire croire la bourgeoisie: si l'on se rapproche de sa vie quotidienne, si l'on sait vaincre les répugnances petite-bourgeoises les mieux déguisées, si l'on exploite le meilleur de sa mémoire culturelle et de ses formes actuelles d'art et d'expression, si l'on participe aux mêmes conflits que lui et si l'on s'accorde à ses initiatives et à son potentiel créateur, on peut alors

(4) Dans une certaine mesure, les expériences faites en Chine populaire nous ont procuré d'importantes suggestions (cf. *Chroniques*, no 10, p. 54 ss.).

découvrir bien des choses: nommément, une pratique militante et communautaire de la culture. Celui qui comprend que les masses savent se révolter et ont alors une foule d'idées pense la lutte culturelle en termes nouveaux. Il comprend aussi que les aliénations quotidiennes du peuple ne sont ni aussi graves, ni aussi laides, ni aussi définitives, que celles, plus *présentables* et culturellement mieux acceptées, de la petite-bourgeoisie intellectuelle. Des kermesses aux occupations, des cliniques populaires aux comités de citoyens, des groupes de base aux comités d'action politique, des locaux de syndicats aux garderies populaires, des journaux de quartier aux groupes de femmes militantes; des grèves aux centres de formation populaire, des associations de locataires aux comités de soutiens aux grèves, ne voit-on pas qu'il y a tout autour de nous d'innombrables occasions d'entrer en rapport avec la réalité sociale en lutte et en devenir, d'en inspirer nos pratiques et d'y puiser, par étapes et indirectement sans doute, un *horizon* et des *pensées* différents de ceux que cultivent en vase clos les soi-disant "institutions culturelles"? Où sont donc les artistes? Ils attendent, disent-ils. Ils attendent des diffuseurs, des animateurs, des promoteurs, des offres ou des demandes, des stimulations: cette attitude de passivité résignée est inévitable tant qu'ils restent isolés, tant qu'ils se coupent les uns des autres et tous ensemble des mouvements sociaux, tant qu'ils tournent leur attention vers les revues d'art, les galeries et les modes plutôt que vers les idées et les luttes qui marquent l'étape actuelle de notre histoire collective. Qu'ils orientent par là leur pensée et qu'ils voient si en équipe, en atelier communautaire, en "troupe" même, comme au théâtre, on manque autant de stimulants et de contacts avec le réel et la vie. Pour les artistes révolutionnaires et tous ceux qui travaillent sur le front de la culture, qui aspirent ardemment et sincèrement à servir le prolétariat, ils doivent se mettre à l'écoute de celui-ci. Pour ce faire,

ils ont à se tourner sans préjugé vers ses besoins, ses habitudes, et à se mettre à l'école des masses, et que celles-ci puissent contribuer à la production et à l'enrichissement d'oeuvres vivantes en donnant leur point de vue sur tout, en participant au travail d'élaboration, en critiquant dans un esprit constructif, en combattant ensemble l'idéologie bourgeoise. Pour cela, il doit y avoir *échange réciproque*, car nous avons tous à apprendre les uns des autres. Mais sans contact, comment y aurait-il échange réciproque?

Ce n'est pas une analyse théorique qui peut nous dire quelle forme particulière d'art, plus ou moins abstrait ou figuratif, plus ou moins représentatif ou expressif, plus ou moins décoratif ou réaliste, plus ou moins symbolique ou illustratif, sortirait, ici et maintenant, d'une telle dialectique pratique et d'une telle réinsertion de l'activité artistique. Ce que nous pouvons dire, c'est que dans le contexte actuel, une telle *socialisation* effective de l'art constitue l'une des seules directions qui permettrait peut-être aux artistes de sortir de leur isolement pour participer à l'expression du présent et à l'invention du futur. Il faut que la vie d'artiste soit envisagée d'une façon *réaliste* et *socialiste*: de là seulement sortira un art progressiste, s'il est vrai que les oeuvres sont le reflet des conditions objectives dans lesquelles elles sont produites. Il suffirait du moins d'essayer — mais il est frappant de voir comme ce même artiste qui depuis des années *essaie* péniblement et aventureusement une oeuvre centrée sur les notions d'équilibre ou de série, se décourage en un instant lorsque l'idée lui vient de centrer son effort sur l'idée de lutte ou d'aliénation! La confusion entre art et propagande d'une part, les modèles peu attirants du *style* "démocratie populaire" de l'autre, ont sans doute leur part de responsabilité dans cette situation. Il ne tient cependant qu'à nous d'en sortir.

La nouvelle insertion communautaire que nous évoquons et la réorientation théorique qui devrait lui être complémentaire ne signifient d'ailleurs aucun renoncement à ce que l'on désigne habituellement comme la recherche "pure". Tant qu'il existera un besoin esthétique et un plaisir esthétique, il y aura des oeuvres artistiques nettement distinctes des images d'agitation-propagande. Toute la question est de savoir si cet art sera bourgeois ou révolutionnaire. S'il servira et reflétera les besoins esthétiques de ceux qui s'enrichissent ou de ceux aux dépens de qui ils s'enrichissent. S'il exprimera le passé ou l'avenir, ce qui devrait crever ou ce qui demande à vivre.

Le Collectif
par L.-M. V.

débat(s)

Parler québécois et écrire en québécois

Il y a encore peu nos quelques hommes d'affaires étaient fiers de parler l'anglais et nos quelques intellectuels fiers de parler avec un accent français (écouter nos professeurs d'université québécois après un séjour en France) et de placer dans leurs textes des mots qui ne renvoyaient pas à la réalité d'ici. Le langage québécois était alors soit un langage dominé avec lequel il était difficile de gagner un bon salaire, soit l'envers du bon parler français.

Il y a encore peu: on peut situer l'amorce d'une pensée québécoise, d'une pensée qui arrête d'être canadienne-française, d'hésiter entre Toronto où on parle canadien et Paris où on parle français, en 1946 lors de la polémique qu'entretint Robert Charbonneau avec quelques critiques littéraires canadiens-français et français qui avaient de la difficulté à saisir l'importance pour les écrivains d'ici de ne pas être à la remorque de ceux de Paris, de ne pas être des colonisés. Charbonneau en 1947 rassemble ses articles sous le titre *La France et nous. Journal d'une querelle*; son message peut se résumer par un mot d'ordre: "Soyons nous-mêmes", et pour cela il ne s'agit pas de couper le contact avec d'autres cultures mais au

contraire de les multiplier pour éviter d'être dans l'ombre d'une seule culture et d'être ainsi privés de toute identité, de toute différence.

Etre nous-mêmes cela était difficile dans un pays où l'église catholique entretenait la peur; nous connaissons le fameux passage de *Refus global* (1948):

Par delà le christianisme nous touchons la brûlante fraternité humaine dont il est devenu la porte fermée. Le règne de la peur multiforme est terminé. Dans le fol espoir d'en effacer le souvenir je les énumère:

peur des préjugés - peur de l'opinion publique - des persécutions - de la réprobation générale - peur d'être seul sans Dieu et la société qui isolent très infailliblement - peur de soi - de son frère - de la pauvreté - peur de l'ordre établi (...etc.)

Ces deux textes polémiques qui exigeaient de nous que nous nous découvriions, que nous n'ayons pas peur de nous affirmer, ne sont pas restés lettre morte: en 1953 c'était la fondation des Editions de l'Hexagone dont les responsables étaient décidés à travailler à l'invention et à la diffusion d'écritures québécoises, et en 1963 celle de la revue *Parti pris* où les rédacteurs liaient ensemble socialisme et indépendance nationale.

Robert Charbonneau, Paul-Emile Borduas, les poètes de l'Hexagone, les intellectuels de *Parti pris*, voilà quatre jalons importants dans l'histoire de la découverte de notre identité québécoise (il y en a d'autres: par exemple nos cinéastes et nos chansonniers des années soixante ont fait beaucoup pour que la parole québécoise résonne à nos oreilles afin que nous la reconnaissons nôtre). Pour celles et ceux qui sont nés après 1945 cette histoire est presque oubliée; elles sont Québécoises, ils sont Québécois "naturellement". Ce "elles" et ce "ils" recouvrent celles et ceux qui ont étudié, étudient dans les cégeps et les universités, c'est-à-dire la couche de la jeunesse qui est la plus scolarisée. Il ne faudrait pas s'appuyer sur la conscience "naturelle" de leur identité québécoise pour déclarer qu'il n'y a plus de problème d'identité, que nous sommes Québécois/es et que

celles et ceux qui pensent autrement sont rétrogrades. La réalité est autre; la majorité de la jeunesse ne se rend pas au cégep et entre sur le marché du travail: là le langage québécois n'est pas prioritaire, le langage américain domine à cause des capitaux américains et canadiens qui contrôlent notre économie mais aussi à cause de l'absence de lois qui assurent aux Québécois/es de pouvoir travailler dans leur langue maternelle et cela dans tous les secteurs d'industries. Tant que le Québec fera partie d'un Canada où l'organisation linguistique prône le bilinguisme, le langage québécois ne pourra qu'être dominé par le langage canadien les Québécois étant inférieurs en nombre de dominés politiquement par une structure qu'ils ne contrôlent pas. Cette situation du langage québécois ne peut que conduire à sa disparition à long terme: qu'on pense seulement aux parents québécois qui envoient leurs enfants dans des écoles où l'enseignement se fait en langue anglaise pour qu'ils ne soient pas défavorisés sur le marché du travail, à ces Québécois qui émigrent aux Etats-Unis.

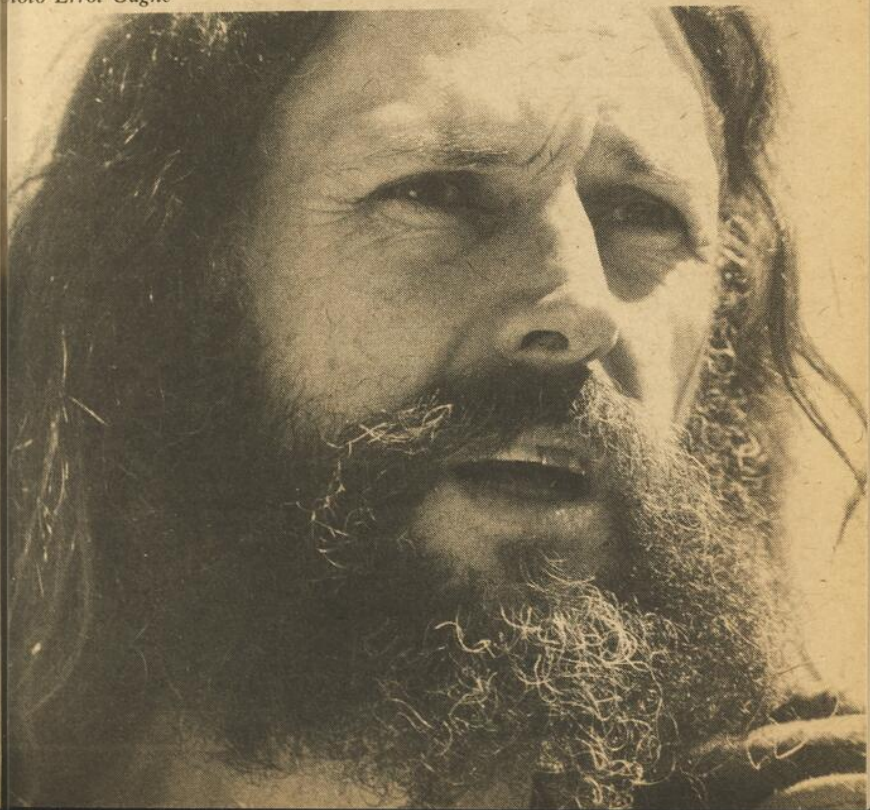
L'alternative me paraît être la suivante: ou nous nous donnons une structure politique capable de légiférer sur l'organisation linguistique, il faut alors travailler à l'avènement d'un monde socialiste où chaque peuple a droit à ses différences culturelles, ou, si nous rejetons ce travail, nous nous préparons à changer d'identité car il n'y a pas de mérite à continuer à parler québécois et à écrire en québécois si cela renforce notre assujettissement.

entretien

Céline Saint-Pierre parle avec

**Armand
Vaillancourt**
sculpteur

photo Errol Gagné



Moi je ne marche pas.

Assez de la répression systématique que chacun de nous doit subir.

Je fais le serment qu'ensemble, nous allons nous relever et consacrer toute notre volonté, notre énergie, notre effort individuel et collectif à la juste cause, la noble cause, l'inévitable cause qui est notre libération à nous tous les Québécois.

Il faut nous aimer d'un amour sincère, vigoureux et passionné.

Il nous faut de façon inconditionnelle, nous atteler, nous appliquer à la tâche.

Que chaque respiration, chaque geste, chaque pensée nous rapprochent

de la construction de notre nation.

Que le Québec s'harmonise avec tous les pays en voie de libération.

En nous entraînant par un véritable pacte d'amitié profonde basée non plus sur des paroles vides de sens,

mais bien sur des actions fécondes, franches et déterminantes. En partageant.

En ayant comme principe que le plus fort aide le plus faible. En nous compromettant. En nous impliquant chacun pour le bien des autres.

En osant affirmer tout haut ce que l'on pense tout bas.

En dénonçant la bêtise. Le mensonge. La violence. L'hypocrisie.

En nous opposant ouvertement à toutes les occasions.

En les créant même.

En redéfinissant chacune de nos tâches à accomplir pour le bien de notre peuple.

En nous inscrivant comme solidaires de cette grande armée des peuples sous-développés où la misère, le désarroi, les guerres, les maladies, la famine règnent.

Situations meurtrières créées par les usuriers, les vendus, les assassins que sont les Rockefeller, les Kennedy, les Onassis, les Ford, les Bronffman, les Desmarais, les Power Corporation, les Simard, les O'Connell etc...

Ce ne sont sûrement pas nos politiciens qui

pourront se mettre à nu devant nous,

eux, ces baiseurs du peuple.

Mon geste proteste contre la médiocrité, la fine manipulation, le coulage et le gaspillage de nos énergies présentés dans une image polie, contrôlée, raffinée et sophistiquée jusqu'à l'écoeurement.

(extrait p. 5 "Un geste libérateur". Manifeste. Février 1974)

Né en 1929, dans les Cantons de l'Est, le 16e d'une famille de 17 enfants, Armand Vaillancourt reste sur la ferme paternelle jusqu'à l'âge de 20 ans et il en assume la charge pendant deux ans. En 1951, il arrive à Montréal et s'inscrit à l'école des Beaux Arts; il en sera expulsé deux fois. Auparavant, engagé comme matelot dans la marine mar-

cande, il voyage entre les ports d'Amérique du Sud, ceux des Grands
lacs et de la Côte Atlantique.

Depuis la sculpture "l'Arbre de la rue Durocher" créée pendant
qu'il était encore étudiant aux Beaux Arts et qui lui vaudra son second
diploème de l'école, jusqu'à la "Sculpture-fontaine" de la Plaza
Inbarcadero à San Francisco aux USA, terminé en 1971, le nombre de
sculptures produites par Vaillancourt ne se compte plus: environ 1500.
Depuis ce temps, soit depuis son retour au Québec après
San Francisco, c'est beaucoup moins la sculpture que le travail
politique auprès des travailleurs culturels qui permet de situer ses
préoccupations et son activité. Je lui ai demandé si c'était là définir
correctement son orientation actuelle et la base de son implication
sociale.

Vaillancourt: Depuis 1972-73, il y a eu un tournant important dans
ma vie. J'ai participé au comité de défense des prisonniers politiques et
j'ai écrit à ce moment-là un Manifeste. Dans ce manifeste, je parlais de
l'engagement de l'artiste, de sa contribution pour changer ce qui est
la politique désuète, ce qui est décadent dans le système dans lequel
on vit: le système capitaliste.

Et je pense que ce Manifeste là sur l'engagement social de l'artiste
a été à la société marque pour moi un revirement total. Beaucoup de
gens me posent la question: "Comment ça se fait Vaillancourt, que tu
ne fais plus de sculptures?"

Ma réponse est claire. Je ne fais plus de sculpture parce que j'avais
le choix de faire un choix, il fallait que je prenne une position. Celle
que j'ai prise, c'est de m'engager corps et âme dans une lutte active:
amener un changement, une confrontation, si c'était possible, avec
les deux forces en puissance: ceux qui veulent que ça change et ceux qui
veulent que ça change pas.

Chroniques: Avais-tu déjà des idées, des projets sur les moyens à
prendre pour mener cette lutte active?

Vaillancourt: Oui, j'ai pressenti l'importance de ma participation à
l'intérieur de l'Association des sculpteurs; je pensais engager une
guerre ouverte contre le Ministère des Affaires Culturelles; essayer de
regrouper les artistes qui étaient d'accord avec le principe de base, soit un
point commun pour rapatrier les fonds ou les argents qu'Ottawa vient
chercher au Québec. Il faudrait que la gérance de ces fonds là soit faite
par un comité québécois qui serait organisé de telle façon qu'il
encouragerait pas la petite bourgeoisie sous toutes ses formes. Quand
je parle des arts, je parle de tous les secteurs, d'un travail à faire pour
donner une conscience nouvelle aux artistes, pour qu'ils prennent leurs
responsabilités vis-à-vis d'une révolution au Québec.

A partir de là, je me suis impliqué de plus en plus et j'ai eu de moins
en moins de travail. Je n'ai eu aucun contrat depuis 1971. Il faut dire

que l'écriteau "Québec libre" que j'ai placé sur ma sculpture de San Francisco a plutôt refroidi les gouvernements.

Le fait de ne plus avoir de contrats, de vivre avec rien, je le vois comme presque une nécessité parce que je n'aurais pas pu continuer comme avant sans me considérer comme un gars qui a abandonné. L'engagement que j'ai pour le Québec, c'est un engagement pour la révolution au Québec. Je ne la veux pas comme certaines gens du parti Québécois: d'abord une révolution bourgeoise, parce que je ne veux pas que les bourgeois qui sont à l'intérieur du P.Q. deviennent les propriétaires du Québec. Je veux que l'on soit sur ses gardes, bien aiguisés, très éveillés pour pouvoir contrecarrer cette pression là que le P.Q. pourrait avoir sur l'avènement d'un Québec libre. Alors, pour moi, ce serait pas un Québec libre, ce pourrait être un espèce de fascisme. Je ne veux pas qu'on sorte du colonialisme pour tomber dans un autre.

Chroniques: Quand tu as écrit "Québec libre" sur ta sculpture, tu voulais exprimer quoi exactement.



Vaillancourt: Je veux nettement un Québec socialiste, qui serait basé sur des valeurs réelles. J'en ai parlé dans un Manifeste que j'ai écrit et où je disais qu'il faut redéfinir l'éducation, redevenir propriétaires de nos richesses naturelles à tous les niveaux. Il faut que ce soit une révolution globale, il faut aller vers l'homme universel. Mais avant ça, il faut que nous, les Canadiens-français, nous renversions toutes les forces de répression, qu'elles prennent la forme d'un canadien-français, d'un anglais, d'un juif ou d'un américain. Après seulement, on pourra parler d'internationalisme. Je pense qu'il est nécessaire que les Québécois soient au courant des manifestations et des engagements qui se font à travers le monde, qu'ils connaissent les forces de l'impérialisme, parce que la libération du Québec passera par la révolution dans d'autres pays et nécessitera des appuis internationaux. D'ailleurs, on devrait se baser sur une analyse scientifique des choses et on devrait laisser de côté l'émotion pour structurer nos positions politiques. On peut pas se permettre de rester isoler, de faire une révolution au Québec à l'extérieur du mouvement international. Au contraire, la libération du Québec dans un esprit narcissique, ce serait un retour en arrière au lieu d'embarquer dans une ligne de pensée universelle.

Chroniques: Tu es contre l'indépendance du Québec telle que formulée par le Parti Québécois, et tu te bats avec acharnement pour la libération du Québec. Est-ce que le peuple québécois arrivera à se libérer sans passer nécessairement par l'indépendance?

Vaillancourt: Je pense à l'oppression qui existe entre les pays mais aussi à la lutte menée contre le capitalisme; plus le capitalisme va être affaibli à travers le monde, plus la répression fasciste augmentera, la torture s'institutionnalisera, plus les pays opprimés devront s'organiser et s'armer pour se libérer. Il faut distinguer entre ce qu'on appelle libération et ce qu'on appelle liberté. Il y a une marge entre les deux. La liberté individuelle, ce n'est pas synonyme nécessairement de la libération d'un peuple. C'est ce qui m'a amené à devoir donner toute mon énergie à la collectivité. Pour arriver à donner le plein rendement à ce niveau, j'ai dû abandonner mon propre travail de sculpteur que je crois très valable et même nécessaire à la libération de mon peuple.

Si l'art est engagé, si c'est un art qui ne veut pas être fait pour la bourgeoisie, il doit être orienté par une ligne de conduite scientifique, contrôlé à la base, sinon ça ne peut que développer chez l'individu un égoïsme très fort. C'est pour ça que le capitalisme ne peut jamais se prétendre être universel. Il peut étendre sa merde à travers l'univers, comme il le fait très bien, mais il ne peut jamais se définir par l'universel, il ne peut pas atteindre à l'universalité, car il est essentiellement égoïste. La mobilisation est très dure au Québec. Il va falloir s'orienter d'une façon différente pour amener les gens à une conscience collective des événements. Il faut essayer de retracer nos origines, ouvrir la pensée au passé. Il faut que des personnes plus âgées,

plus conscientes, fassent de l'éducation. Il est très important qu'il y ait une révolution à l'intérieur des écoles aujourd'hui. La jeunesse aujourd'hui a de la misère à réfléchir par elle-même. Il faut enseigner aux gens l'histoire du Québec, la vraie histoire, celle qui permette de développer justement cette fierté de ce que nous sommes, une fierté qu'on a perdu actuellement. Ce n'est pas le gouvernement Bourassa qui va nous permettre cette révolution. Il faut voir ce qu'il fait avec les syndicats actuellement. Il désamorce toutes les énergies qui auraient pu, par exemple, amener à une prise de conscience collective. Comme la loi des mesures de guerre a permis en '70 de réprimer la population, la Commission Cliche donne au gouvernement le prétexte qui lui permet de surveiller les syndicats pour mieux les contrôler. Cela n'empêche pas les syndicats de faire leur autocritique et de se débarrasser de la pègre locale et internationale.

Chroniques: Tu parles de la libération du Québec, d'une révolution à faire dans ce sens, quelle serait alors dans ce processus, la place de l'art?

Vaillancourt: L'art doit être un art de combat, un art d'engagement, un art volontairement structuré par une reconstitution de valeurs nouvelles. La production artistique dans son ensemble, à l'heure actuelle, représente un art de récupération: par exemple, la musique rock dans son ensemble et qui est écoutée à travers le monde est surtout une musique de diversion, une sorte de drogue qui a eu comme fonction principale de diluer les consciences dans une masse de sons au lieu de permettre le développement d'une conscience sociale. Cette musique n'est pas toujours mauvaise, loin de là, mais considérée dans sa globalité, elle dessert si bien le système actuel, qu'elle ne peut pas remplir en même temps une fonction de libération. Ces sons dits de liberté sont en réalité des sons d'aliénation. Cette musique vendue au système ne peut pas en même temps servir à le dénoncer. D'ailleurs quand je condamne l'art actuel, au plan international, même si dans le système capitaliste, on doit dire que l'art individuel est arrivé à son apogée donc à sa décadence, il reste que quand même, j'ai de la misère à me développer quand je sais que mes frères et soeurs n'arrivent pas à avoir le minimum de sécurité, le minimum vital. J'arrive pas à me dire: "j'ai réussi, que les autres fassent pareil"; c'est comme quand le capitaliste dit: "écoutez, tout le monde a la liberté de réussir, tous les gens ont la même chance". Beaucoup de gens autour de moi, au nom de leur liberté individuelle, fermeront les yeux; ils sont prêts à sacrifier des nations complètes.

Pour revenir à l'art, moi, j'ai pas arrêté de faire de la sculpture dans ma tête. J'ai arrêté d'en produire parce que j'ai été forcé, j'avais plus de travail. J'aurais pu essayer d'en avoir aux U.S.A. ou ailleurs. J'ai refusé des contrats pour rester au Québec, parce que je pense qu'il y a quelque chose à faire de bien plus important que mon salut personnel.

"est pas pour contredire l'efficacité de mon travail militant comme sculpteur; mon travail de sculpteur, je le trouve bien important pour mener les gens à la lucidité et à une forme de pensée, car ma sculpture, c'est un langage, c'est un désir que j'ai de libération; si, par le passé, j'ai fait des sculptures individuellement, je pense que de plus en plus, mes sculptures sont aussi faites pour inciter les gens collectivement à la révolte - pas à la révolte qui n'est pas contrôlée - mais à la révolte qui est progressiste et de type révolutionnaire.

Chroniques: Est-ce que ce qui s'exprime à travers la contre-culture te semble ouvrir une nouvelle voie de contestation de la société capitaliste?

Zaillancourt: Je pense à la semaine de la contre-culture en avril dernier. Je crois que cet événement a été valable dans le sens où il nous a permis de regarder où vont les choses. J'ai trouvé ça triste à voir à un point que j'arrivais presque pas à m'exprimer moi-même dans l'angoisse que j'ai eu à faire face à ça. En voyant comment les Québécois ont été récupérés, comment la culture a été récupérée. Par exemple, un gars comme Raoul Duguay, avec toute la force qu'il a, et je crois que c'est un gars foncièrement honnête, il est en train de se faire récupérer par les gens de la droite au nom de "je ne sais quel Christ, quelle religion mystique". Ces mouvements religieux créent une aliénation, des scissions parmi les gens. Un autre exemple, c'est Chamberland. Ils favorisent l'obscurantisme, ils refusent de voir, pourtant ils ont l'air bien en santé, bien corrects, ils ont un langage facile à comprendre, tellement facile que je me demande comment ça fait qu'ils n'arrivent pas à bégayer devant l'inconnu, l'avenir qui, de la façon dont il se projette, est angoissant. Je peux pas comprendre que les gens n'aient pas cette espèce de sens de la souffrance, du pénible. Moi, je me rallie à tous les sacrifiés, les damnés de la terre, comme le dit la chanson, à tous ces mouvements révolutionnaires, aux gars qui ont fait la guérilla, à tous les pays du tiers-monde, tous ces prisonniers politiques, tous les gens qui ont été torturés. Mais je ne peux pas comprendre comment des gars comme Duguay, comme Chamberland et beaucoup d'autres peuvent arriver à sentir qu'il y a un bonheur qui peut se faire en dehors d'une collectivité. Comment peuvent-ils parler de cosmos, d'homme universel quand, dans la société dans laquelle nous vivons, ils refusent de donner à la base la conscientisation qu'elle devrait avoir pour avancer vers un peu plus de lumière.

Chroniques: Dans ce que tu viens de nous dire, on voit très bien les objectifs pour lesquels tu te bats. A court terme, tu t'engages dans une action très précise qui est de regrouper les travailleurs culturels. Comment ça se situe, quels sont les obstacles que tu rencontres, ne serait-ce que l'individualisme du travailleur culturel qu'il faut briser, le mur qui se dresse autour du Ministère des Affaires Culturelles... Est-ce que tu penses que le front commun des travailleurs culturels, ça peut être

un moyen efficace d'obtenir des résultats à vos revendications, de casser le pouvoir de l'Etat fédéral et de l'Etat québécois en matière de politiques culturelles?

Vaillancourt: C'est un outil très efficace mais qui va prendre probablement beaucoup de tangentes qui n'avaient pas été prévues au début. J'avais pressenti le schisme à l'intérieur des travailleurs culturels à cause des forces en puissance. Il est certain que les associations en place qui sont subventionnées par l'Etat n'ont pas avantage d'essayer de s'impliquer dans une ligne plus dure, de s'engager dans une lutte de libération. Ce qui manque à l'intérieur du front commun, c'est des gens qui se donnent entièrement à la défense de cette cause. Très souvent j'ai l'impression de ne pas faire grand chose à cause des difficultés qu'on a de rester à la surface pour ne pas être aliéné, pour ne pas être noyé dans l'océan de contradictions qu'il y a autour de nous. J'ai besoin de toute mon énergie physique, je vis dans une espèce d'isolation totale pour essayer de structurer ma pensée à tous les jours, pour ne pas tomber dans une espèce d'angoisse qui m'est apporté par le système désuet du capitalisme dans lequel on vit. Ça va être aussi difficile de faire le Front Commun que de faire la libération du Québec en profondeur. C'est pour ça, qu'à un moment donné, il faut prendre position, adopter une ligne et la suivre et ne plus changer à tous les jours. Ma position, au sujet du Front Commun, a toujours été la même. Je suis là, j'ai envie d'y rester, même si tout se dissout au bout. Disons que le Front Commun existe, mais que dans sa forme prévue, il n'est pas opérationnel. Il a pris d'autres tendances et à partir de là, on a formé le groupe de l'Atelier Multidisciplinaire qui marche, à peu de choses près, dans la philosophie du Front Commun. Une autre difficulté vient du fait que certains groupes, la S.A.P.Q., par exemple, (Société des Artistes Professionnels du Québec) dont les dirigeants, par ambition personnelle et voulant la réussite à tout prix de leur organisation, de connivence avec le Ministère des Affaires Culturelles du Québec, essaient de détruire un travail amorcé depuis quatre ans. Ce sont des réactionnaires, des anti-révolutionnaires. Ils ne comprennent pas qu'ils seront les premiers à souffrir de ce bien-être immédiat parce qu'ils charrient l'idéologie bourgeoise. Pour éviter que ce soit Montréal qui contrôle le Front Commun, j'ai proposé une structure décentralisée au moment des Etats généraux de la culture à Vaudreuil. Mais les associations déjà existantes n'ont pas voulu fléchir là-dessus. Ils sont partis, insultés. Ce que je proposais, c'était l'autonomie de chacune des régions ayant un représentant par organisme régional; le "Front Commun des travailleurs culturels" aurait pu chapeauter l'ensemble de ces organismes. Avant les assises du Front Commun, je suis allé à la Conférence Canadienne des Arts (février 1973) et j'ai lu un manifeste sur le rapatriement des fonds, sur l'Etat et l'art. Les propositions votées par les artistes présents donnent une bonne idée de nos bases de départ: 1) former le Front Commun des

réateurs du Québec; 2) convoquer les états généraux de la culture; 3) travailler au rapatriement des sommes consacrées à la culture par le gouvernement fédéral; 4) presser le gouvernement du Québec de conserver, d'élargir et de restructurer le Ministère des Affaires culturelles; 5) de promouvoir l'établissement d'une politique culturelle cohérente et dynamique. Je poursuis comme objectif la formation d'un syndicat des travailleurs culturels qui devrait se lier, à l'occasion, avec d'autres syndicats pour organiser une force de frappe et amener les autorités à satisfaire à nos revendications, dont la sécurité d'emploi et le minimum vital pour tous les artistes québécois.

Chroniques: Tu peux expliquer en quoi consiste l'Atelier Multidisciplinaire?

Mailancourt: L'ATEM, c'est un atelier multidisciplinaire qui a démarré lorsque j'ai ouvert l'atelier de sculpture à d'autres disciplines artistiques. C'est un organisme qui se veut engagé par une politique de libération et à l'intérieur, il y a des membres qui sont plus ou moins engagés dans cette optique là. Il y a un travail de compréhension des problèmes actuels qui se fait par une collectivité. Ce que je voudrais, c'est que ce mouvement là se rapproche du mouvement ouvrier et du parti ouvrier, lorsqu'il y en aura un, pour qu'on puisse arriver à impliquer dans une prise de conscience guidée par le mouvement ouvrier. Les gens de l'extérieur peuvent y venir, on forme des équipes de travail. Actuellement, on a une limite de 100 personnes parce qu'on a absolument pas d'argent. L'édifice où l'on est est à vendre et si on ne se trouve pas suffisamment d'argent pour l'acheter d'ici trois mois, il va falloir partir.

Chroniques: Est-ce que l'ATEM est orienté dans le même sens que "La Place des Arts", un atelier de la rue Bleury que tu avais monté en '53 avec Roussil?

Mailancourt: "Place des Arts" n'a pas duré...moi, je l'ai connu pendant quatre ans. C'était aussi un atelier multidisciplinaire. Ça aura pris tout ce temps-là avant qu'une conscience sociale ne s'établisse; il y a eu depuis '53, Roussil, moi et quelques-uns; on a créé par notre mouvement, on a créé des monstres...; par la sculpture, moi, j'ai ouvert par exemple, des sentiers à des gens, des sentiers inespérés, par le côté fantasque, le côté showman que j'avais, le côté agressif vis-à-vis de notre culture, le côté presque Don Quichotte avec des moyens de fortune (lorsque je faisais \$1.00 je la réinvestissais dans mon travail: ça ne pouvait pas faire autrement que de grossir). Alors il y a eu des gars comme Daudelin, des gars comme Jordi Bonnet qui sont venus, des gars comme Théberge, Trudeau, j'oublie un tas de noms là, qui sont venus après et qui ont fini par réussir en tant que sculpteurs, parce qu'eux autres, ils sont arrivés dans un champ déjà défriché par nous. Robert Roussil est parti pour l'Europe en '58; moi, je me suis ramassé,



photo Alex Primeau

je suis resté tout seul au Québec. Puis, j'ai combattu pendant des années en tant que sculpteur; j'étais presque un des seuls gars qui, réellement, frappait au boutte au Canada. Et je me suis fait contester; moi, je pense que j'ai été foncièrement honnête dans mon travail. Je ne me suis jamais fait récupérer par la machine. J'aurais eu plusieurs occasions et ça m'a coûté très cher. Je remarque, parmi les gens avec qui je travaille à l'ATEM par exemple, que la plupart viennent de l'extérieur de Montréal. On dirait que l'énergie vient des régions en dehors de Montréal. Comme moi, je suis une force de la nature, j'avais aucun apprentissage en sculpture quand je suis arrivé à Montréal excepté la volonté d'exprimer quelque chose de dur à dire dans des mots, quelque chose d'incompréhensible, d'illêtré que j'étais parce que je suis jamais allé longtemps à l'école, j'en ai pas eu l'occasion, mes parents étaient très pauvres. L'éducation que j'ai eu, c'est à force de me renseigner, à force de vivre ma vie au boutte; à toutes les fois que j'ai été en face d'une contradiction, qu'elle soit grande ou petite, j'ai jamais accepté d'être dérouté quand j'ai cru savoir que je pouvais garder une position stable devant un fait donné: quand je ne suis pas d'accord, je ne fais jamais de compromis. Par exemple, dans les années '50, je suis arrivé à Montréal, j'avais les cheveux longs, la barbe aussi, parce que je

travaillais sur les bateaux. J'ai commencé à me faire regarder, à me faire contester, puis je me suis dit: "Si j'arrive pas à me défendre dans mon physique, ça deviendra bien difficile pour moi de défendre mes idées quand j'aurai à les formuler devant la collectivité". C'est dans ma famille, par mon travail dur sur la terre, que j'ai développé mon sens de la combativité. Ça été une école formidable de prise de conscience de la réalité. C'est pour ça que c'est important l'adolescence et l'enfance et l'éducation que tu reçois, le travail que tu dois faire: faut laisser aux jeunes, comme disait Vigneault, la chance de s'exprimer.

Je trouve ça difficile d'arriver à m'exprimer. C'est pourquoi j'ai choisi la sculpture comme moyen d'expression, j'étais plus armé face à la matière que j'étais armé face aux mots.

Chroniques: Comment en es-tu venu à cette prise de conscience politique qui t'a conduit à t'impliquer socialement à tous les niveaux de la vie, même à travers ton travail de sculpteur proprement dit?

Maillancourt: D'abord, j'ai jamais vécu de façon douillette sur la ferme mais d'une façon très rude et assez primaire. Mon engagement social s'est produit comme ça: je me suis éveillé peu à peu. J'ai eu l'énergie puis la volonté de parcourir l'Amérique pendant une quinzaine d'années en stop, et sur ce trajet-là (j'ai fait au-dessus de 100,000 milles) j'ai visité les musées et les industries. Je me souviens des usines à Détroit; j'allais à Michigan rencontrer les ouvriers, je m'intéressais à beaucoup d'aspects de la vie. J'étais jamais le gars qui disait, je vais m'intéresser à la sculpture. Il n'y a jamais eu d'influence déterminante sur moi, venant d'un artiste ou d'un autre. Je me suis toujours senti dans l'histoire d'une façon très forte, je pouvais pas faire fausse route, je me disais: "Si mon affaire est pas vraie, moi qui y ai mis toute ma jeunesse, toute ma passion, tout mon amour, toute mon angoisse, tout ce que j'avais de plus fort, ça pouvait pas faire autrement que d'aboutir à un objet qui va être aussi passionné, aussi engagé que moi". Cette sculpture là, elle était une sculpture qui amenait, qui appelait la révolution. Si j'ai fait des gestes en public c'est parce que j'aime le monde; plus jeune, j'étais romantique: quand j'ai commencé à faire mes premières sculptures, je voulais les vendre et donner l'argent aux pauvres. Mais, mon analyse était assez discriminatoire, dans le sens qu'aider les pauvres momentanément, c'est acceptable humainement parlant, mais ça règle pas le problème foncier; c'est important que j'arrive à sentir le mal dans sa collossalité, dans sa globalité, dans son universalité: les pauvres dans la rue, je ne peux peut-être pas les aider, mais je vais me battre pour qu'il n'y en ait pas d'autres, pour essayer de briser les structures sociales et qu'il n'y ait plus de classes sociales, plus de riches, plus de pauvres; c'est pour ça que la lutte des classes est aussi fondamentale.

Il ne faut pas faire une révolution à mi-chemin, être révisionniste. Il faut que l'ingérence qu'on devra faire dans le système en place soit une

poussée à mort qui va faire jaillir tout ce qu'il y a de possible et d'impossible pour faire éclater cette masse-là. Je vois ça un peu comme ça mon engagement social, je le vois à la même échelle que j'ai vu mon engagement en tant que sculpteur et en tant qu'homme aussi. Mon séjour en Californie m'a donné une drôle de poussée aussi. J'ai vécu là-bas quatre ans dans une solitude exemplaire et une vie rudimentaire, au 757 de la rue Folsom, dans une espèce de grande manufacture. Puis un jour, la ville a mis le bulldozer dans mon atelier sans m'avertir, probablement pour se venger de mon geste posé lors de l'ouverture officielle de ma fontaine en '71. En revenant chercher mon matériel, je m'en suis aperçu. Personne ne m'avait prévenu. J'ai tout perdu comme à Pétaluma où ils ont détruit 40 murales de 5' x 12'. Depuis mon retour au Québec, des vandales ont détruit, volé du matériel, des sculptures et presque tout mon équipement de sculpteur: une valeur d'environ \$150,000.00 non assurée.

photo Marc-André Gagné



Chroniques: Est-ce que tu peux nous parler de tes projets actuels, de ceux que tu entrevois dans les années prochaines? A part la sculpture, le Front Commun des travailleurs culturels, l'ATEM, je sais que tu t'es intéressé aux questions d'ordre écologique, que tu as même des idées précises sur une ville à concevoir, tu peux nous expliquer un peu?

Vaillancourt: Je fais un retour à la sculpture. Je fais couler une série de blocs en bronze qui vont servir à faire de petites sculptures. Je ferai des montages qui s'apparentent de très près à l'architecture. Depuis pas mal d'années, j'ai l'idée de monter une ville; j'aimerais ça organiser des espaces mais les organiser à la lueur d'une connaissance sociale. Si on veut la révolution, ça va prendre des hommes pour construire après son avènement. Il faut décentraliser les forces qui sont dans les grandes villes au lieu de les laisser s'agrandir démesurément. Il faudrait qu'il y ait, à travers la province, des petites agglomérations avec des industries appropriées, créées à partir des besoins des gens et de ceux de la collectivité et à une échelle du marché international aussi. C'est pour ça que c'est important de développer nos ressources naturelles nous-mêmes; si on pouvait prendre en mains tous nos moyens de production, on pourrait produire à partir de la matière brute, la transformer et vendre directement les objets produits en échangeant avec d'autres pays. Dans ces nouvelles villes auxquelles je pense, le lieu de travail ne doit pas être trop éloigné du lieu de séjour. Il faudrait les aménager comme des villes-jardins, où l'auto sera bannie et où les gens pourraient vivre pendant leurs heures libres, au lieu d'aller se faire tuer sur les autoroutes. "Il a fallu 30 siècles à l'humanité pour prendre son élan; il lui reste 30 ans pour freiner, avant le précipice. On a vieilli le Saint-Laurent de 50,000 ans en 50 ans. Le prolongement des tendances actuelles nous mène à la catastrophe. Un nouveau phénomène s'est introduit: l'accélération. En 50 ans la vie change plus que durant des millénaires." C'est un peu dans cet esprit-là que je voudrais aborder mon travail futur, mais la réalité est autre. Etant donné le système dans lequel on vit et que j'ai toujours contesté, je ne suis pas tellement bien vu par les pouvoirs en place, c'est ce qui fait que c'est presque impossible de réaliser ce rêve-là sauf à une petite échelle en espérant que les conditions vont changer progressivement. Les projets que je sou mets sont la plupart du temps refusés. Il n'y a jamais d'argent ou si peu qu'on ne peut rien faire.

Pourtant, pour les Jeux Olympiques, on va dépenser un milliard de dollars. On aurait pu prendre ces argents pour réduire les écarts entre les riches et les pauvres, pour construire des logements à prix modiques ou encore des équipements sportifs pour que les Montréalais puissent s'en servir et faire du sport eux-mêmes au lieu de passer leur temps à regarder les autres en faire. On arrive même pas à avoir un local pour le Front Commun des travailleurs culturels, on a pas d'argent, on est complètement dans la rue: l'argent qu'on a c'est nous qui l'avons mis

comme contribution personnelle. C'est presque impensable que les Québécois soient aliénés à ce point qu'ils paient encore des taxes, qu'ils ferment leur gueule et qu'ils votent pour Drapeau. C'est à se demander si les gens sont conscients de ce qui se passe réellement. C'est pas de leur faute, ils assimilent, consomment et ferment leur gueule; ils font exactement ce qu'on leur a dit de faire.

Quand on me dit que j'ai abandonné la sculpture, je réponds que je ne l'ai pas abandonné. J'ai un choix à faire qui est de moins en moins un choix: je n'abandonne rien, ce sont les priorités qui changent. Je suis prêt à tout laisser, si c'est vital pour la collectivité. Je suis prêt à sacrifier ma vie aussi, si le temps devient propice et si je crois qu'il faut aller jusqu'à laisser ma peau dans une lutte révolutionnaire pour une société dirigée par le prolétariat.

Jean-Marc Pottle

Pourquoi la Commission Cliche ?

"Cette guerre (contre les syndicats, J.-M. P.), c'est nous qui la gagnerons car nous avons l'opinion publique avec nous". Robert Bourassa, 4 mai 1975, Mille-Iles.

L'existence de certaines formes de banditisme à l'intérieur de la FTQ construction était déjà connue — bien avant la mise sur pied de la Commission Cliche et bien avant la demande d'une commission d'enquête de la part de la CSN — par les membres de l'appareil syndical de la FTQ et de la CSN, par le patronat dans le secteur de la construction et par le Gouvernement.

Les dirigeants et l'appareil syndical

On reproche souvent aux dirigeants de la FTQ de n'avoir rien

fait pour pallier à cette situation. (1) Il s'agit là d'un point de vue moral abstrait dans la mesure où il n'a aucun rapport avec la réalité syndicale. Même si les leaders de la FTQ avaient désiré extirper le banditisme prévalant dans les locaux des métiers mécaniques (électricité, plomberie et machinerie lourde), ils ne l'auraient pu: la FTQ a très peu de pouvoirs; elle est en quelque sorte un bureau de publicité au service des Unions internationales, c'est-à-dire américaines et canadiennes qu'elle représente au Québec. Le vrai

(1) "La CSN blâme formellement la FTQ, ses principaux dirigeants, et particulièrement son président Louis Laberge, pour ne rien avoir fait de conséquent afin d'extirper la corruption des rangs de ses affiliés de la construction." Position de l'exécutif de la Fédération du bâtiment et du bureau confédéral de la CSN, le 7 mai 1975.

pouvoir repose aux mains des Unions qui contrôlent les ressources humaines et financières. La FTQ est, au niveau des structures, très différente de la CSN:



photo Alain Chagnon / Groupe de photographes populaires.

celle-ci est plus centralisée et possède des pouvoirs face aux fédérations. Malgré cela, les dirigeants de la CSN n'ont jamais rien fait, par exemple, pour remettre en question le syndicalisme de boutique que pratiquait en son sein la Fédération du Vêtement dirigée par J.N. Godin — devenu millionnaire, on ne sait trop comment — avant que cette Fédération fonde avec d'autres

syndicats la CSD. Le syndicalisme de boutique de la Fédération du Vêtement est-il supérieur au syndicalisme d'affaire pratiqué par le Conseil des Métiers de la FTQ? Le millionnaire J.N. Godin était-il plus fidèle aux intérêts des travailleurs que le "bandit" Dédé Desjardins? *En fait, à la FTQ comme à la CSN, la volonté de maintenir et de renforcer l'organisation face au patronat, au Gouvernement et à la Centrale rivale entraîne le plus souvent une union sacrée qui lie ensemble les différents membres de tout l'appareil syndical.*

La CSN et le pluralisme syndical

C'est à l'automne '72, durant la période de recrutement simultané institué en 1968 par la loi 290, que la CSN demande au Gouvernement d'instituer une enquête sur la FTQ construction. Cette demande, qui intervient donc juste après le front commun dans le secteur public et para-public, ne fait pas l'unanimité au sein de la CSN. Certains interrogent: comment peut-on demander aux représentants de l'Etat bourgeois, qui viennent de matraquer les travailleurs du secteur public, d'enquêter sur des organisations ouvrières? Mais cette position de principe est rejetée: lorsque des bandits nous attaquent, dit-on, on ne se demande pas si la police est ou non au service de la bourgeoisie. Ce raisonnement percutant était appuyé par la majorité au sein de l'appareil syndical: la campagne de dénigrement contre

la FTQ construction fut donc lancée.

La CSN, minoritaire, défendait le pluralisme syndical qu'elle identifiait à la liberté syndicale tout court. Le raisonnement vient de loin: on sait que la démocratie au Canada consiste à choisir entre le Parti libéral et le Parti Conservateur! Or, la CSN était d'autant plus minoritaire qu'elle venait de perdre un certain nombre de ses membres à la CSD. La loi 290 stipulait que pour être représentative une Centrale devait représenter au moins 20% des travailleurs. La CSD n'en représentait que 5%. Peu importe: le Gouvernement modifiera post factum la loi 290 afin d'aider ses petits amis de la nouvelle Centrale. Les beaux mots d'ordre de pluralisme syndical, de liberté et de lutte contre le banditisme masquaient des réalités plus triviales: la CSN construction luttait pour, non seulement maintenir son existence, mais accroître ses pouvoirs face à sa rivale, la FTQ.

Pourtant, il y avait déjà eu front commun dans le secteur de la construction: la CSN construction de Montréal avec la FTQ construction. Mais cela avait entraîné une division au sein... de la CSN construction: le secteur de Montréal s'opposant au reste de la Fédération du Bois et du Bâtiment sur les objectifs de négociation. Ne voulant pas se soumettre aux grandes orientations de négociation tracées par la Fédération, F. Audet, leader de la construction de Montréal, et Michel Chartrand qui l'appuyait avaient été presque exclus de la

CSN pour insubordination. Cette menace d'exclusion étant réelle, il y avait même eu alors des négociations entre F. Audet et Dédé Desjardins pour que les travailleurs que le premier représentait passent à la FTQ construction. La négociation échoua. F. Audet voulait importer à la FTQ ses permanents et son type d'organisation — qui ne reposait pas comme à la FTQ sur la division par métiers: Dédé Desjardins refusa.

En 1971, lors du débat sur le document *Ne comptons que sur nos propres moyens*, les dangers de scission, qui avaient pris naissance en '68 lors de la création du deuxième front, se précisent. F. Audet, par organisme interposé, engage Michel Bourdon pour faire de la consolidation en province. Après la scission, la majorité des leaders de la Fédération du bois et du bâtiment étant passée à la CSD, Michel Bourdon deviendra donc le président tout désigné: il peut unir la province à Montréal au niveau de la construction et, en tant qu'ex-journaliste, il possède les informations et les connaissances requises pour lancer la campagne de salissage contre la FTQ construction.

La FTQ et le monopole syndical

La FTQ, étant majoritaire dans la construction, favorisait le monopole syndical, moyen privilégié d'accroître la force syndicale face au patronat. Cet argument avait au moins l'avantage sur celui éculé de pluralisme de tenir

compte de la réalité des rapports de forces. *Toutefois, à la FTQ comme à la CSN, ce n'est pas une question de principes qui était en cause, mais une question d'organisation et de cotisations.*

La loi 290 supprimait les fiefs régionaux contrôlés par la CSN en instituant la négociation provinciale: la province était maintenant ouverte à la pénétration de la FTQ construction. Les grands monopoles canadiens et américains de la construction, habitués à négocier avec les Unions internationales, favorisaient la FTQ construction dans leurs chantiers. De plus, l'efficacité des bureaux de placement de la FTQ fondée sur la division des travailleurs en métiers, permettait à celle-ci d'offrir aux constructeurs une main d'oeuvre qualifiée et mobile en tout temps. Enfin, il semblait aux constructeurs qu'il serait plus facile de s'entendre avec Dédé Desjardins, qui discutait augmentations de salaire, qu'avec les gens de la CSN qui manifestaient des préoccupations "idéologiques" sur la sécurité d'emploi.

Le patronat et le Gouvernement favorisaient la FTQ qui leur semblait la Centrale la plus efficace au niveau de l'offre de la main d'oeuvre, la plus "affairiste" (2) au niveau syndical et la plus forte en terme numérique. Et la majorité des travailleurs adhérerait à la FTQ construction pour des raisons similaires: bon système de placement et bonnes augmentations de salaire. La loi 290 instituait une négociation au sommet entre les parties syndicales et les parties patronales: le pouvoir

du Conseil des Métiers et de son boss, Dédé Desjardins, se renforce face à celui des Unions.

L'isolement de la FTQ construction

La collusion patronat/gouvernement/FTQ construction commence à s'effriter en mai '72 lors de la participation massive de celle-ci à la grève générale. Evidemment, Dédé Desjardins n'avait pas lancé ses troupes dans la bataille pour des raisons idéologiques. Peut-être voulait-il accroître son pouvoir au sein de la FTQ ou encore, comme l'affirmaient ses adversaires de la CSN, démontrer sa force au Gouvernement dans son désir d'obtenir le monopole syndical lors des prochaines négociations dans la construction? Quoiqu'il en soit de ses intentions, la participation du Conseil des Métiers à la grève de mai a permis à celle-ci de prendre de l'ampleur et de se consolider. Puis il y a eu les événements de la Baie James. Le local 791, cette concrétisation exemplaire du banditisme syndical, s'était développé comme un cancer et même Dédé Desjardins n'arrivait pas à le contrôler et à l'orienter en fonction de sa stratégie: c'est un des "bras" de ce local qui saccagera le chantier LG-2. La FTQ construction perd alors l'appui du Gouvernement. Dédé Desjardins initiera ensuite la grève sur l'indexation espérant, par ce

(2) Sur la définition de syndicalisme d'affaire, voir mon texte: "Syndicalisme d'affaire, de boutique ou de combat", ronéotypé, Centre de Formation Populaire.

oup de force, refouler les pressions de plus en plus fortes en faveur d'une enquête sur la construction. Peine perdue: le patronat, lui aussi, débarque et prend les distances.

Dédé Desjardins avait présumé de ses propres forces. Ses troupes n'en prenaient au projet du siècle de Bourassa et mettaient en question la possibilité de respecter les délais pour un autre grand projet, celui-ci du maire Drapeau, les

Olympiques. De plus, face au patronat, il remettait en question sa parole donnée en déclenchant une grève illégale sur l'indexation. Le pouvoir était maintenant prêt à accéder à la demande d'enquête de la CSN, d'autant plus que les policiers de Choquette accumulaient des dossiers sur le sujet depuis '72. C'est dans ce contexte précis que la Commission Cliche est mise sur pied. Il faudrait maintenant savoir à qui a servi cette Commission.

"L'essor révolutionnaire est semblable au navire dont la cime des mâts est déjà visible à l'horizon lointain; il est semblable au disque solaire dont les rayons ardents percent déjà les ténèbres de l'orient et sont visibles du haut de la montagne; il est semblable à l'enfant qui frémît déjà dans le sein de sa mère et qui verra bientôt le jour."

Mao

Madeleine Gagnon

Entre Folie et Vérité

II

Des voix s'élèvent de partout

De Portugal et d'Espagne, ces voix de femmes s'élèvent toutes sous forme de lettres. (1) En ces pays où le mouvement féministe en est à ses toutes premières armes, où la lutte des femmes militantes est loin de rallier les masses, où l'extrême-gauche (mâle) se montre encore très réticente à cette lutte, où les préjugés des hommes sur l'*infériorité naturelle* des femmes sont aussi tenaces et se manifestent avec autant d'arrogance ou de subtilité que ceux des Blancs du Sud des Etats-Unis à l'égard des Noirs, ces femmes ont toutes choisi pour dire leur révolte, leur indignation et leur volonté de lutte, la forme la plus quotidienne et la plus intime de communication, la lettre, comme pour mieux atteindre le lecteur là où le

discours direct de propagande échouerait sans doute.

Pourquoi la prison ?

Rassemblées par la missive discrète et pathétique de même que par une histoire analogue dans ses formes d'asservissement et d'asujettissement des femmes par les hommes, une autre réalité rapproche ces voisines: la *prison*. Pour les trois Maria, ce fut le régime portugais d'avant la Révolution qui sévit par la censure et l'incarcération. De quoi accusait-on au juste ces femmes écrivains qui de toute évidence

(1) *Nouvelles Lettres Portugaises* de Maria Barreno, Maria Horta et Maria da Costa (ou, plus couramment, *Lettres des Trois Maria*), éd., du Seuil 1974; *Lettres à une Idiote Espagnole* de Lidia Falcón, éd. des Femmes 1975; *Journal et Lettres de Prison* de Eva Forest, éd. des Femmes 1975.

n'avaient milité dans aucune organisation subversive clandestine? On ne le sut jamais puisque la Révolution les libéra et les remit dans leur droit de parole mais on peut supposer que l'Etat fasciste ne supporte même pas une lutte sexuelle. Laissons parler les deux signataires de la préface pour l'édition française: "Les trois Maria avaient prévu qu'elles seraient en lutte à des persécutions, non parce que, comme leurs juges le prétendent, leur livre est pornographique, mais parce qu'il est féministe, écrit par trois femmes, et à ce titre dangereux. Ecrit par une seule d'entre elles, peut-être aurait-il été interdit aussi, mais il est peu probable qu'il y aurait eu des poursuites judiciaires. Car il serait alors entré dans le cadre de la création littéraire et individuelle, ce qui reste acceptable. Mais trois femmes qui se réunissent pour écrire un livre dénonçant la condition féminine, c'est déjà un noyau d'organisation. Chose inacceptable. Menace pour l'ordre établi".

Quant à Lidia Falcón et Eva Forest, c'est une toute autre histoire. Enfermées, avec d'autres intellectuels espagnols dont Alfonso Sastre, écrivain et mari d'Eva Forest et Antonio Duran, pour avoir supposément participé à l'attentat dirigé contre l'amiral Carreno Blanco le 20 décembre 1973 et celui de la Puerta del Sol attribué aux séparatistes basques de l'ETA et qui fit 12 morts, le 13 septembre 1974, elles nient, depuis le début, leur participation à ces complots. Mais ce qu'elles n'ont jamais caché, dans leurs

écrits et leurs actions, c'est leur volonté de soutien à tous les peuples en lutte (d'Amérique du Sud, de Palestine, du Vietnam, etc.) ainsi qu'aux luttes de libération de leur peuple dans cette Espagne où le fascisme est maître; elles n'ont jamais caché non plus leur combat pour la libération des femmes et toutes deux sont à l'origine de la première réunion (en 70) du Mouvement démocrate des Femmes espagnoles. Une seconde réunion devait avoir lieu cette année, mais par solidarité pour son organisatrice Lidia Falcón qui se trouvait en prison, la rencontre qui cette fois devait être internationale, n'eut pas lieu. Lidia Falcón vient tout juste d'obtenir une mise en libération conditionnelle. Quant à Eva Forest elle doit subir, avec d'autres, un procès *militaire*. Elle risque la peine de mort. (2) Alors que les *lettres* de Lidia Falcón et des trois Maria précèdent l'internement, celles d'Eva Forest nous viennent de sa

(2) A l'heure où ces lignes se liront, le procès aura sans doute eu lieu. On réalise, après certains acquis — par exemple le cas Angela Davis — qu'il est important de monter une pression internationale, pour empêcher les mises à mort, les tortures (et elles existent fortement dans les prisons franquistes) ou encore pour accélérer les libérations des prisonniers politiques. Pour les prisonniers espagnols, la pression monte un peu partout à travers le monde. Pour le moment, ici, ceux qui veulent exprimer un soutien peuvent communiquer avec le Comité d'Amitié Hispano-Québécois, C.P. 1491, Station A, Montréal. (On sait depuis comment s'est exercée la répression franquiste sur sept prisonniers politiques mis à mort. De telles urgences demandent toutes les solidarités disponibles et toutes les manifestations d'appui: plusieurs dizaines de prisonniers les attendent.)

prison. Qu'elles soient cause ou conséquence de la répression des dictatures, elles nous parlent toutes du plus profond de nos asservissements ainsi que des liens qui nouent jusqu'en nos sexes les fils ténus mais tenaces des pouvoirs qui nous aliènent à la vie.

Ironie, combativité désespérance

"Elles portent le deuil car seule la mort peut justifier leur vie." (L. Falcón)

L'ironie, c'est l'arme des opprimés, a-t-on coutume de dire. C'est assurément celle de Lidia Falcón. L'idiote, à qui sont adressées ses lettres, n'est nulle autre que sa camarade Eva Forest. Bien entendu, Lidia Falcón se considère elle aussi comme une idiote. Idiotes, pourquoi? Parce qu'elles (c'est-à-dire, nous toutes) n'ont pas su vaincre; parce qu'elles se sont constituées (et l'ont été forcément) "prolétariat de l'homme"; parce qu'elles prennent tous les moyens de passer pour idiotes—des parades de mode qui constituent souvent le moteur de leur vie quotidienne à la jalousie moteur de leurs amours; parce qu'elles sont tristes, résignées, hystériques, schizophrènes, subalternes, dévouées, mystiques, frigides, prostituées et pour tout dire, souffrantes; mais surtout parce qu'elles se complaisent à se faire aimer et adorer soumises, et que *très majoritairement* elles ne veulent même pas s'en sortir, et que, finalement, si

elles se révoltent et tentent de lutter elles s'isolent de leurs sœurs et de leurs hommes et, comme Eva et Lidia, deviennent doublement idiotes. Pour comprendre le degré d'asservissement des femmes espagnoles, dans tous les domaines et métiers de la vie—je crois que L. Falcón les aborde tous—y compris leur asujettissement juridique (justement, l'auteur est avocate), il faut suivre le long cheminement de cette femme à travers l'Espagne, son enquête - maison pénible mais nécessaire et réaliser la lucidité percutante de ce manifeste ironique.

"Non, je ne me tairai pas, même si, le doigt sur les lèvres ou pointé sur la tempe, on m'impose silence, on m'effraie de menaces..."

(QUEVEDO)

Tel est, en exergue du Prologue, ce qui traduit le plus clairement le courage lucide d'Eva Forest. Ne termine-t-elle pas d'ailleurs par cette phrase reçue de la prison des hommes et écrite par son mari: "Nous, nous sommes libres et eux sont prisonniers." Cela me rappelait ces mots d'un autre interné, Claude Gauvreau: "Il faut poser des actes d'une si complète audace que même ceux qui les répriment devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous." (*La Charge de l'Original Epormyable*). Eva Forest, médecin psychiatre, qui, en 66, séjournait à Cuba dans une "ferme du peuple" (elle publia un livre, à ce sujet, en Espagne), qui milita au parti communiste clandestin, dans les comités internationaux de solidarité et au

ouvement des femmes, ne fait
i qu'écrire à ses trois enfants
pour rester en vie, se maintenir,
malgré l'isolement et les tortures.
a n'est pas à proprement parler
n texte militant. C'est un cri du
peur, étouffé il faut dire, puisque
ous les textes sont objet de
ensure, sur l'amour, la famille,
s luttes de libération et la
olidarité. Textes pour survivre et
ré-texte à l'éveil d'une cons-
cience mondiale des atrocités du
gime franquiste.



Les lettres des trois Maria, c'est
raiment beaucoup de choses:
onfidences, auto-critique, atta-
ques, indignation, révoltes, désir,
endresse, colère, amour et en-
ore. Cousues d'un lyrisme com-
ne en témoignent les grands
oètes de ce peuple. Mais c'est
aussi, en ce pays où même la
gauche tend à refuser les paroles
le femmes, courage et acharne-

ment à démontrer, preuves à
l'appui, que ce combat précis est
justifié, non pas à côté, mais en
plus de tous les autres combats.
Et c'est enfin, dans cet isolement
forcé des forces progressistes,
effort désespéré de comprendre à
trois (déjà noyau d'organisation)
non seulement les formes sécu-
laires d'asservissement et d'op-
pression des femmes mais aussi
leur propre aliénation respective:
ce qui confère à ces lettres, en plus
de leur pertinence sur la scène
politique, un véritable statut de
procès individuel ainsi que l'au-
thenticité d'une thérapeutique de
groupe où, tout au long de leur
lecture, l'on assiste aux angoisses
et à la progressions de chacune
des scriptrices; au progrès de
toutes où la plus douce deviendra
la plus combative, la plus ironique
éprouvera le lyrisme et la plus
agressive cherchera les voies de la
tendresse.

Le plus fascinant, dans ces
Nouvelles Lettres Portugaises, par
rapport à la conjoncture féministe
internationale, c'est sans doute la
présence simultanée de deux
facteurs: une violence lucide
contre le mâle dominant et un
immense désir de fonder un
amour nouveau—un nouvel or-
dre—entre femmes et hommes.
Pour une fois le féminisme
virulent n'est pas sexiste même si
leurs dénigreurs les traitent—ex-
hutoire facile—de lesbiennes.

"Voyager au-delà de ton
nom et de tes yeux, faire
passer entre eux et les miens
un courant unique, notre
pierre, notre père, le pour-
rai-je? Transition dont je

sais qu'elle mène vers quelque sagesse, où aucun visage ne trouve de repos, où tous sont égaux, adoucis par un amour semblable à celui d'un mort ou d'un vivant véritable qui n'attendrait plus rien sinon la claire espérance—mais non l'espérance en quelqu'un—un amour qui ne serait qu'un état transitoire, quelque chose qui a été, dénué de tout point central, désaxé, un amour sans larmes ni objet de mort, le pratiquer, le pourrai-je?"

Cette quête d'amour nouveau, fondé dans l'égalité et la camaraderie, conduit les trois soeurs—en passant par les tendresses et amertumes des toutes nouvelles solidarités féminines—en un constat d'émerveillement, mais aussi en

une espèce de désespérance. Désespérance à ne pas éprouver ce que personne encore n'a trouvé, mais non plus tristesse ou abandon.

Nouvelles lettres portugaises

Maria Isabel Barreno

Maria Tereza Horta

Maria Vélho da Costa

Grasset
Seuil

"sans mésestimer notre rôle, nous savons bien, finalement, que des questions comme celle de la santé mentale, de l'Ecole, de la Culture, ne sont posées au plus grand nombre que par la lutte politique, et l'action quotidienne par tous les moyens. La télévision est globalement un tel instrument de propagande du Pouvoir que même les bribes d'information honnête y sont à peu près noyées."

(Daniel Karlin, *Un autre regard sur la folie*, p. 343)

Thérèse Arbic

Visa le noir, tua le blanc

Sur la grande scène du Port-Royal de la Place des Arts était présenté dernièrement un spectacle froid et cruel *Visa le noir, tua le blanc* de Dale Wasserman, tiré du roman américain *One Flew the Cuckoo's nest* de Ken Kesey, traduit en québécois par René Dionne.

L'action se passe dans la salle de séjour d'une institution psychiatrique. La pièce constitue une charge contre la psychiatrie, les institutions et la loi et l'ordre qui y règnent.

Le héros, un jeune délinquant, arrive à l'institution, dans l'aile réservée aux internés volontaires, après avoir été condamné par un juge à l'internement pour "agressivité pathologique". Ce jeune délinquant représente le proto-

type du motard, arrogant, déterminé à vaincre. Son comportement est calqué sur le modèle du héros américain. Fier de sa force physique, il étend sa domination sur son milieu et sur les femmes. Il est présenté comme un homme heureux, déterminé à combattre les injustices par le seul pouvoir que lui confère sa force physique et la "supériorité naturelle" qui émane de lui. Mais la sincérité et la spontanéité joyeuse du héros ne suffisent pas face à l'ordre établi. Déjà victime puisque réduit à la réclusion, il apprendra à ses dépens que le pouvoir institutionnalisé donne à ses représentants les outils nécessaires pour mater les résistances d'un jeune "fou". Jusqu'à l'opération chirurgicale qui le réduira au silence, il luttera pour sauver son

VISA LE NOIR TUA LE BLANC



intégrité et aider ses compagnons à reconquérir leur autonomie. Mais un deuxième interné non volontaire subit également les attaques de l'ordre. Celui-ci, un Amérindien, résiste par l'absence;

il simule le mutisme et la surdité. Après avoir communiqué avec le jeune délinquant, il reprend confiance, mais au retour de la victime qui vient de subir une lobotomie, il s'enfuit dans les bois

après lui avoir
l'œil complé-
mentaires.

Le Mal

La loi, l'
sexuelle de
du savoir m
d'une femme
de masque d
destruction. L
gant de v
justice, la
aussi la fait
s'incarner
tant, les int
de nuit, un
n'a plus r
infirmière j
deux infirm
du groupe.
pouvoir, év
sité. D'un c
Bien, impu
un monde
immobile ses
l'Humanité

L'anti-ps

A parti
d'humanis
sexisme lat
sur les pièc
et Mlle Ma
théâtre de
demment p
dénonce la
matières
eslaires d
l'anti-psych
défini cor
Mamonit
fous, défini
cette, pour

après lui avoir donné la mort sous l'oeil complice des internés volontaires.

Le Mal et le Bien

La loi, l'ordre, la castration sexuelle de l'homme, le pouvoir du savoir médical prend la forme d'une femme, une infirmière, sous le masque de la douceur et de la séduction. La main de fer dans le gant de velours! Le désir de justice, la compréhension mais aussi la faiblesse et l'impuissance s'incarnent dans le médecin traitant, les internés mâles, le veilleur de nuit, un vieillard ivrogne qui n'a plus rien à perdre et une infirmière jeune et innocente. Les deux infirmiers, seuls prolétaires du groupe, se rangent du côté du pouvoir, évidemment par nécessité. D'un côté le Mal, de l'autre le Bien, impuissant à vaincre, dans un monde corrompu mais qui immole ses victimes pour sauver l'Humanité.

L'anti-psychiatrie

A partir de ce vieux fond d'humanisme chrétien et d'un sexisme latent (voir les chroniques sur les pièces de Michel Tremblay et Mlle Marguerite, nos 1 et 10; le théâtre de constat ne peut évidemment pas y échapper) la pièce dénonce la situation aliénante des internés dans les institutions asilaires dans la perspective de l'anti-psychiatrie moderne qui se définit comme suit selon Maud Mannoni: "Une société fait ses fous, définit leur statut de fous, et crée, pour les prendre en charge,

une institution qui ne peut que les transformer en objets. Contester cette objectivation ne peut se faire sans remettre en question et les institutions psychiatriques telles que nous les voyons fonctionner, et la psychiatrie elle-même, et le psychiatre dans son statut de représentant du groupe qui le mande, et les sciences auxquelles la psychiatrie se réfère. La réalité de la folie n'est pas niée pour autant; ce qui est mis en cause, c'est son assimilation à une maladie, quand elle est bien plutôt le dévoilement d'un désordre dont ce serait aller beaucoup trop vite que de croire qu'il est essentiellement dans le sujet qui se trouve en être le porteur". (Texte de présentation de *Le psychiatre, son "fou" et la psychanalyse* de Maud Mannoni, Editions du Seuil).

Rapports entre l'interné et l'institution

A ce niveau, la pièce montre la dépendance de l'interné volontaire face à l'institution et face aux détenteurs du savoir médical. A ce sujet Maud Mannoni précise dans son chapitre sur "l'institution, comme refuge contre l'angoisse": "D'après José Bleger, (in *Psycogigiene y psicologia institucional*, Paidós, 1967, Buenos Aires), l'individu intègre dans son inconscient l'institution comme un schéma corporel, il recherche dans l'institution un support, un appui, une insertion sociale, voire un repère à son identité, une réponse à la question sur ce qu'il est. Plus la personnalité est

immature, plus elle fait corps avec l'institution, vécue comme partie d'elle-même. Que l'institution ait sa vie propre, n'empêche pas les individus d'y projeter leur propre réalité (à travers le cadre de leur fantasme) et d'y cristalliser ainsi des mécanismes de défense contre les anxiétés psychotiques, en mettant en acte des processus de réparation." "...les individus aliénés, soumis à des institutions aliénées, renforcent, en un circuit de résistance au changement, la pathologie du champ institutionnel dans lequel ils sont pris. L'institution coercitive et répressive serait ainsi conçue à l'image des forces répressives présentes en chacun de nous".

Rapports entre l'interné et le psychiatre

Quant aux rapports entre l'interné et le psychiatre, la pièce montre comment, au cours d'une thérapie de groupe, l'infirmière contrôle les réactions des internés en leur imposant son savoir médical. "Ce que l'anti-psychiatrie (Laing) (1) cherche à préserver, comme dans une analyse, mais sans le formuler aussi clairement, c'est une forme de savoir jamais donné qui se révèle dans le langage du "patient" à la façon d'un événement répétable de dévoilant sous les défaillances du discours. Elle cherche à mettre en place des conditions permettant au dire de la folie de s'énoncer sans contrainte. C'est du champ du désir et de la jouissance que vont émerger dès lors chez le sujet les obstacles à l'apparition de

non-sens qui fait sens. (Ce à quoi le sujet se trouve affronté c'est la recherche d'un signifiant perdu là où le désir est en jeu.)" C'est par la caricature de la dépendance des internés volontaires à l'infirmière en chef que se dénonce dans la pièce le rapport autoritaire du pouvoir médical sur le patient.

Une charge contre l'ordre établi

Outre la dénonciation de la psychiatrie traditionnelle, le spectacle constitue une charge contre l'ordre établi. De quel ordre s'agit-il? Nous devons conclure qu'il s'agit de l'ordre démocratique sous couverture libérale qui masque les injustices et exerce une surveillance étroite contre toute tentative de libération de l'homme. Mais, à ce niveau la pièce dénonce sans proposer de solution et l'analyse demeure abstraite quant aux véritables responsables. Le spectacle, en fait, tente uniquement de sensibiliser le spectateur, libre à lui de trouver sa solution au problème qui, somme toute, lui est passablement étranger. Le lien entre la folie et le pouvoir répressif qui aliène l'homme au point d'augmenter sa schizophrénie et sa paranoïa ou toute autre maladie mentale, ne s'impose pas de soi. Ni la télévision, ni les journaux n'occupent le rôle didactique nécessaire pour accéder à une telle connaissance. Le théâtre en Amérique et au Québec ne semble pas non plus vouloir

(1) Psychiatre anglais à l'origine du courant anti-psychiatrique.

prendre en charge cette responsabilité, sans doute encore trop conditionné par l'illusion de liberté de la démocratie libérale.

Les outils du théâtre

Pour accéder à une meilleure connaissance de la réalité du monde extérieur, le théâtre a pourtant développé des moyens, élargi ses perspectives du point de vue du lieu théâtral, de la structure de ses spectacles et au niveau du jeu de l'acteur, inscrits dans les transformations sociales actuelles. Transformations qui vont dans le sens de la prise du pouvoir par la majorité pour d'une part rétablir un meilleur équilibre entre le travail créateur et les tâches manuelles et d'autre part déconditionner les hommes des exigences d'une société d'abondance qui favorise les uns au détriment des autres.

Théâtre descriptif

La tâche du théâtre de constat est de décrire fidèlement le comportement des hommes et sa réalité en soi pour sensibiliser et toucher, et non analyser pour mobiliser. Il s'axe davantage, pour survivre, sur le divertissement en utilisant même la misère et la douleur des hommes. Quand il s'en éloigne, la critique officielle, toujours vigilante et gardienne du pouvoir s'emploie à le dénon-

cer. (Lire, pour mieux comprendre, les critiques de Martial Dassylva dans La Presse).

Le théâtre officiel

Le théâtre ne peut pas faire la révolution puisque celle-ci suppose un changement de structure économique. Il ne peut travailler qu'au niveau idéologique et, actuellement, presque exclusivement auprès de la petite bourgeoisie, les ouvriers étant exclus des salles de spectacles soit par désintéressement, à cause d'habitudes culturelles différentes, soit pour des raisons d'ordre financier ou encore parce que le théâtre n'a pas su traiter les questions fondamentales qui les concernent directement (et aussi très souvent à cause d'une langue inaccessible à la majorité).

Une expérience à oublier

Visa le noir, tua le blanc demeure un spectacle de divertissement malgré les problèmes qu'il expose puisqu'il ne réussit pas à nous intéresser à la maladie mentale et à la situation des malades dans les institutions asilaires aliénantes. A la Place des Arts, le public a vécu, s'intégrant comme voyeur passif à la représentation de la folie, quelques heures cauchemardesques qu'il tentera rapidement d'oublier, pour mieux survivre à son tour.

Laurent-Michel Vacher

Une rue pas comme les autres ?

A Montréal, j'habite depuis plusieurs années sur la rue Saint-Denis près de la rue Sherbrooke: je suis donc, au moins quant au lieu, bien placé pour avoir pu observer l'apparition dans ce quartier d'un secteur d'activité nouveau, celui des galeries d'art. Je voudrais à leur sujet proposer quelques réflexions.

Une aire culturelle

Depuis déjà bien longtemps, la rue Saint-Denis a cessé d'être une artère bourgeoise: le Quartier Latin a disparu, les professionnels aisés sont partis...Y logent actuellement surtout des travailleurs, des étudiants, des chômeurs, des jeunes, employés ou

marginiaux, ou encore des personnes âgées. Guère de familles, beaucoup de célibataires. Des maisons de chambres, plus rarement de petits blocs appartements. On ne peut pas dire que la rue Saint-Denis soit une rue résidentielle, ni vraiment une artère très commercante vouée au clinquant des vitrines, des néons et de la publicité (aucune comparaison avec la Plaza Saint-Hubert): elle accueille cependant de nombreuses boutiques, généralement assez petites, et elle est active et passante bien que rarement encombrée. Depuis quelques années, elle a nettement fixé son nouveau visage public: une rue à caractère "jeune" et "culturel" (au sens le plus vague

rue saint- denis



TOUS LES DISQUES!
Rock, jazz, classique...

IMPORTATIONS

1587 Saint-Denis Mtl.
(PRES MAISONNEUVE)

845-8887

Librairie Encyclopédique Librairie Ancienne et Moderne

Au coeur de Montréal,
sous un même toit,
un service complet de librairie

1635, rue Saint-Denis

845-0911



**ANDRÉ ET MICHEL
GAGNON**

**4012 ST. DENIS
MTL. 843-8410**

**CÉRAMIQUE - POTERIE
BOUTIQUE D'ARTISANAT**

galerie la relève

**CHOIX DE GRAVURES
A COMPTER DE \$20.00**

Ceramiques - Tapisseries - Peintures

3611, rue Saint-Denis Métro Sherbrooke TEL: 845-3888



**GALERIE
SIGNAL**

La Société des Artistes Professionnels du Qué-
bec vous invite à l'exposition
de sérigraphies

D'HENRI BETTINVILLE
et des sculptures de

CLAUDE PILOTE

Jusqu'au 30 septembre 1975

4545, rue St-Denis, Montréal, Québec, 845-1739

BALCON les images

**"VARIATIONS IMAGIQUES
SUR UN THEME
DE MAURICE RAVEL"**

jusqu'au 18 octobre 1975

2031 Saint-Denis, Montréal.

Tél.: 843-7720

mar. mer. sam. dim. de 12 à 18 hres. Jeu. ven. de 12 à 21 hres.



CHARLES E. BILLARD LTEE

METIERS A TISSER "LECLERC"
& ACCESSOIRES
COTON, LIN, LAINE
LAINES QUEBECOISES "LA-MIEUX"
LAINES CANADIENNES
LAINES SCANDINAVE "CUM"
(POUR TAPISSERIE, CROCHET,
TRICOT)
TOISON, LAINE CARDEE
LAINES FILEES MAIN

1579 ST-DENIS, MONTREAL H2X 3K3
TEL.: (514) 288-7980

METRO
BERRI-DEMONTIGNY

de ce terme). On y trouve en effet côte à côte plusieurs librairies, la bibliothèque nationale et la cinémathèque québécoise, le Vidéo-
graphe, les Editions de l'Aurore (après celles du Jour), diverses boutiques d'artisanat ou de bijoux d'art, plusieurs cafés, discothèques, bars et "bons petits restaurants", l'Alternatif et les bureaux de Mainmise, le Centre de

formation populaire, la Grande Passe et ainsi de suite. Avec la proximité du Cégep du Vieux-Montréal, l'ombre de la future UQAM vient naturellement raffermir cette orientation. En même temps, l'emprise de la pègre se fait sentir, des restaurants brûlent mystérieusement la nuit, le commerce des drogues est florissant et la prostitution, bien que peu

apparente, prospère aux alentours...

Alors que les "rues à la mode" du centre-ouest sont en déclin relatif, conquises de plus en plus par l'élément anglophone et par une génération plus âgée, la rue Saint-Denis, au coeur du centre-sud, semble un candidat tout désigné pour les supplanter auprès des promeneurs francophones et plus jeunes. Sans tapage, sans arrogance, sans faux cosmopolitisme, elle attire toute une frange des nouveaux "sorteux". Avec l'ouverture, il y a quelque mois, du restaurant "Le Faubourg Saint-Denis", les ingrédients pour attirer un public plus affecté et refaire une sorte de rue Crescent en plus sobre et moins richement commercial, ont bien failli "prendre" — mais ce fut le feu qui prit, y mettant bon ordre... La rue Saint-Denis reste donc instable et marginale, bien que ses succès "sociaux" se multiplient. Disponible pour un nouveau snobisme, elle paraît prête à devenir son propre mythe si l'occasion s'en présentait: elle reste, en attendant, un carrefour plutôt vivant et sympathique. (1)

Quelles galeries ?

C'est dans ce contexte rapidement résumé qu'à côté de cette vénérable institution qu'est la très traditionnelle galerie Morency, ont ouvert coup sur coup la galerie La Relève, la galerie Signal (de la Société des artistes professionnelles du Québec), la galerie Claude-Luce et, tout récemment, le Balcon les Images. Avec, sur la

rue Rachel, la relative proximité des ateliers de gravure Graff et Arachel et l'emménagement d'une galerie Média rajeunie, la présence toute voisine de l'Association des sculpteurs du Québec, du Conventum et de l'Atem rue Sanguinet vient indirectement renforcer cette implantation. Il est manifeste que quelque chose naît et se consolide dans le secteur des arts plastiques rue Saint-Denis. Quoi exactement?

En premier lieu, je crois qu'il s'agit d'un phénomène dérivé de la vague nationaliste: la conquête et l'affirmation de l'identité québécoise, tant dans le domaine politique qu'aux niveaux social, culturel et linguistique, a donné naissance à des surgissements et à des déplacements partout repérables et dont nous aurions ici comme l'un des derniers épisodes. (2) La montée d'une nouvelle couche sociale scolarisée, réformiste, nationaliste, plus ou moins aisée (quoique jamais riche), a créé un réseau d'activités culturelles spécifiques et nouvelles. Ainsi, alors que la plupart des galeries étaient nettement canadiennes ou "canadian", au mieux montréalaises, ou encore "internationales", etc., nous voyons surgir des galeries qui s'entourent d'une atmosphère et se donnent une "image" particulièrement québécoises faites de riens, de la

(1) Sans oublier les efforts étouffés de plusieurs groupes, qui faute de licence d'alcool, faute de céder aux chantages de la petite pègre, ne peuvent vivre ou survivre.

(2) Lire dans ce même numéro la contribution de Philippe Haecq sur cette question (rubrique *Débat(s)*).

convergence de petits signes, d'attitudes, d'ambiance. Elles se distinguent en effet par leur emplacement (quartier français), par les locaux occupés et leur genre de décoration (appartements rénovés, planchers de bois franc, pas de luxe excessif ni de mobilier ultra-moderne), par la présence de responsables ou d'employés francophones seulement, par le choix des artistes aussi presque jamais anglophones, par les visiteurs même... Il y avait bien par-ci par-là, soit hors de Montréal (Georges Dor, Les Deux B, L'Apogée) soit en ville (La Sauvegarde, Bourguignon, etc...) quelques précédents. Mais on dirait à présent que ce phénomène prend une ampleur nouvelle et tente, avec les galeries de la rue Saint-Denis, d'asseoir sa survie et de s'imposer comme un facteur stable. Il n'y avait jusqu'à une date assez récente, qu'une seule aire d'implantation viable pour des galeries d'art (sur et près de la rue Sherbrooke dans le centre-ouest): un déplacement vers l'est semble bien en voie de réussir.

L'agréable et l'informe

Mais sans faire preuve d'une abusive méfiance, on ne peut s'empêcher d'entrer dans ces galeries avec une prudence soupçonneuse. D'abord parce qu'on sait d'expérience que cette nouvelle identité culturelle (dont elles sont un cas particulier) charrie le meilleur et le pire, le courageux et le récupérable, l'authentique et le frelaté: comme si le système avait

compris qu'à force de laisser proliférer sous des formes inoffensives les signes culturels de l'identité québécoise, on finirait par créer une sorte d'illusion générale de libération et de reconnaissance (combien de jeunes ne se soucient même plus de la question politique de l'autodétermination du Québec simplement parce que, pour eux, c'est *comme si* l'indépendance était déjà faite, le Canada n'existait plus — miracle de l'apparence!). Ensuite parce que la formule de la galerie traditionnelle y est trop parfaitement reproduite: à peu de choses près, on peut dire que ce ne sont pas des lieux vraiment autres que les super-boutiques de l'ouest: seulement leur décalque légèrement adapté à un public nouveau.

Il faut donc entrer et voir de plus près. Justement, les trois galeries les plus typiques (3) viennent de nous offrir des présentations de groupe: ces expositions collectives ont l'avantage de faire ressortir les traits communs, les grandes orientations, l'esprit général. Tout d'abord, c'est le règne d'une certaine *qualité*: le produit est propre, bien fini, bien présenté, quoique modeste. Pas d'extravagance, pas de luxe excessif dans les moyens, pas non plus de laisser-aller ou de *pampérisme*. Ces produits ont une taille moyenne inférieure à 60 cm

(3) Galerie Claude-Luce, 1637 Saint-Denis; Balcon-les-Images, 2031 Saint-Denis; La Relève, 3611 Saint-Denis. Au passage, il faut se demander comment J.C. Leblond, dans *le Jour*, peut bien mettre à part La Relève: l'interchangeabilité absolue des oeuvres est pourtant évidente, un peu de prétention en plus n'y changeant rien.



Louis-Pierre Bougie "L'AS-TU ECOUTE?"

photo Benoît Champroux

x 45 cm. (La proportionalité "artistique" prix-format n'y est évidemment pas étrangère.) C'est l'œuvre d'art sous sa forme la plus simple, qui n'hésite pas à reposer sur une certaine perfection matérielle pour rehausser son

intensité iconique (c.-à.-d. son éclat et son caractère précieux — sa prétention à une autre perfection). C'est fait en général avec moins de richesse de moyens que ce qu'on voit dans les galeries de l'ouest, mais le principe est le

nême. Rien d'étonnant à cela: les galeries de la rue Saint-Denis sont des galeries conventionnelles, sages, modérées en toute chose, qui suivent sans écarts les recettes les plus sûres.

Ensuite, un rapide recensement montre la place prépondérante de l'abstraction. En tout premier viennent d'abord les oeuvres du style *informel*; le plus souvent informes, plus ou moins empâtées

et pâteuses, vaguement gestuelles, gribouilleuses ou confuses, parfois mêlées de suggestions figuratives incertaines: bouillie plus trouble qu'autre chose, supposément chargée d'expressionnisme affectif et qui sert à bon compte d'alibi esthétique pour les projections émotives les plus trompeuses. On trouve au second rang l'abstraction rigoureuse, formaliste, dominée, plus géométrique, intel-

Ronald Arès Bergeron "ÉCRITURE SONORE EN SUSPEND"

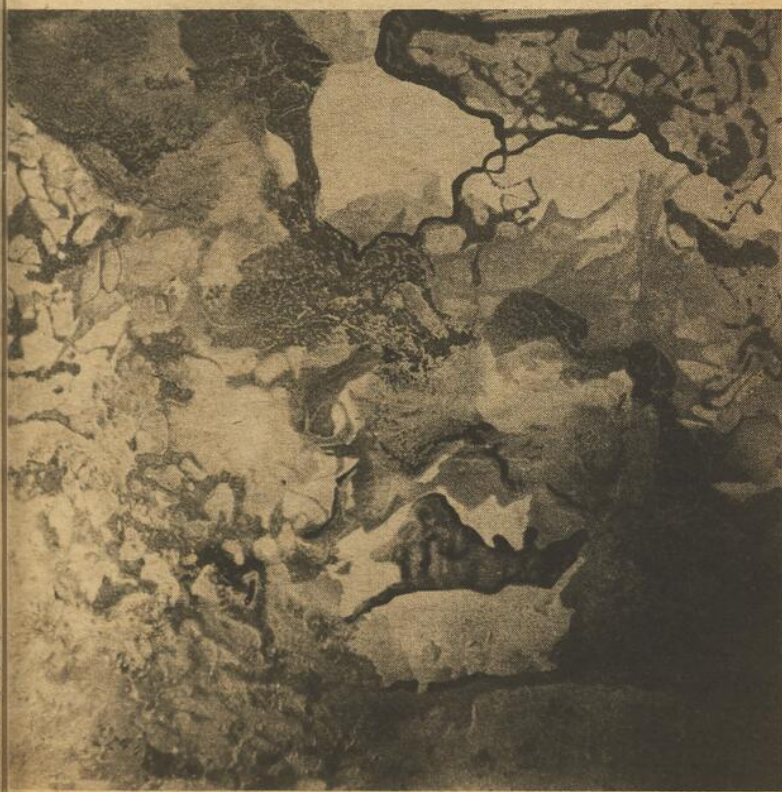


photo Benoît Champroux

lectuelle et froide à côté de la première, mieux maîtrisée pour être, de façon toute moderne, un facteur décoratif en même temps que hautement culturel. Le "hard edge" et les couleurs unies se substituent tout simplement au flou et aux mélanges ou superpositions: les deux pôles de l'abstraction sont complémentaires, ils assurent la reproduction réconfortante de la dualité sentiment-intellect. Quantitativement, c'est la figuration poétique qui suit en troisième place: représentée presque exclusivement par des femmes, elle unit la finesse du dessin, les libertés prises face aux canons du réalisme, la fantaisie des rappro-

chements, la fausse naïveté en fantine. A part quelques rares gravures "pop" et, à l'occasion des photos "d'art", ceci résume la totalité de la production offerte dans ces galeries. Beauté douce, teuse, facile, inconsciente, qui rassure par sa facilité même familière et décorative. Peu d'imagination, peu de profondeur, aucun engagement. Ce qu'évoque cette production, c'est la chaleur du foyer. Refuge face aux dangers et aux exigences du réel, cet art invite au repli.

Telle est la triste histoire de la rue Saint-Denis, de ses galeries et de son art: un art d'agrément.

Réjean Jacques

Un récit de presse, la démission de Jérôme Choquette

L'éditorial LA FASCISATION DU REGIME (Chroniques, No. 10, octobre 75) a montré que le durcissement du pouvoir est un symptôme des tendances à la fascisation inhérentes au capitalisme monopoliste d'Etat en crise"; un indice parmi d'autres: un plus grand contrôle par la bourgeoisie des appareils idéologiques l'Etat. Actuellement, au Québec, le journal La Presse, comme l'information télévisée, est certainement l'un des média d'information écrite parmi les plus efficaces, les plus rentables non seulement pour masquer cette tendance mais aussi pour déplacer les contradic-

tions internes de la classe dominante qui ressortent plus clairement dans une telle situation. La démission de Jérôme Choquette comme ministre de l'Education est une conséquence concrète de ces contradictions internes, ce qu'en disent l'éditorial et les informations de la Presse du samedi 25 septembre est un exemple concret d'un travail idéologique qui tente de sauver l'image de la cohérence du pouvoir.

La Presse transmet intégralement le discours officiel: la lettre de démission de J. Choquette, la

réponse de R. Bourassa. Puis elle consacre à cet événement son éditorial et presque trois pages d'information. Mes questions sont: 1. quels liens entretiennent ces discours?, 2. comment le discours de l'information reproduit-il le discours officiel avec lequel il se lie, comment détourne-t-il celui qu'il veut discréditer?, 3. à l'intérieur du journal, les textes d'information emboîtent-ils aveuglément le pas derrière l'éditorial malgré la reconnaissance du droit à la dissidence idéologique de ces textes par rapport à l'éditorial (la position officielle du journal)?

"les commentaires, analyses, chroniques et autres écrits à l'exclusion des textes d'information ne doivent pas être hostiles au journal La Presse ni à son orientation idéologique" (Convention collective, article 7.10, a et b).

L'écriture officielle

Dans ces lettres, les contradictions internes sont un principe inhérent à la démocratie: Choquette exerce son droit à la dissidence, son droit individuel, Bourassa en tant que "Chef du Gouvernement" accepte la reconnaissance de ce droit à l'intérieur du système et de son parti. Les valeurs mises de l'avant sont les mêmes: "uniformité, sagesse, justice" (Choquette), "solutions justes et équitables pour tous" (Bourassa). Il s'agit moins pour la classe dominante d'expliquer les conditions objectives de ce conflit que de se protéger contre son

ennemi de classe (la majorité des consommateurs de l'information). Du politicien, on donne l'image de l'homme respectable, responsable: Choquette parle de son sens du devoir, à quatre reprises. Bourassa parle de la responsabilité du gouvernement. Au moment où les contradictions internes mêmes risquent d'accentuer la remise en question du pouvoir, il est important pour la classe dominante de conserver SON SENS DU POUVOIR. Face aux classes exploitées. L'institution politique réaffirme son autorité tout en déplaçant les enjeux du conflit. Le discours de Bourassa laisse croire que les difficultés que rencontrent la Loi 22 ne sont que des problèmes d'application et que l'inefficacité n'est pas celle de la Loi mais plutôt celle d'un individu qui n'a pas su trouver une "solution raisonnable".

L'éditorial

Contre l'inefficacité de Choquette, *La Presse*, dans son titrage, propose un geste, signe de l'efficacité de Bourassa: "Je prends les mesures pour vous remplacer". Par cela, elle choisit déjà son champ d'action idéologique, oriente la lecture du discours officiel avec lequel elle se lie. Affirmation répétée de l'autorité, du pouvoir, de l'efficacité. C'est un discours répétitif, non analytique.

L'éditorial de Marcel Adam (éditorialiste en chef) est conforme à l'idéologie mise en place dans la lettre de Bourassa, en assure la consolidation:

"Dans ce contentieux dont on ne connaît pas encore tous les dessous, c'est M. Bourassa qui paraît avoir raison. Malgré les imperfections prêtées par beaucoup à cette loi, le gouvernement a aujourd'hui la responsabilité de l'appliquer. Et on doit lui laisser le temps de l'éprouver dans la pratique. Un gouvernement qui se respecte et qui a mis tout son poids derrière une loi majeure, se discréditerait lamentablement si à la première difficulté d'application de celle-ci, il donnait immédiatement raison à ses critiques, avant même d'avoir vraiment fait le test de cette législation".

Encore une fois, la même affirmation de l'autorité, de la responsabilité, de l'efficacité, la même structure de discours, la confirmation du discours auquel l'éditorialiste emprunte comme il calque toute son argumentation, son idéologie. L'éditorial, toute aussi, il doit discréditer. Les difficultés d'application dont parle Bourassa sont devenues ici passagères et localisées". La réduction des difficultés construit l'image de l'inefficacité de Choquette. On l'attaque sur son sens de la pratique. On lui reconnaît les principes - je montrerai plus loin comment ils sont mythifiés - mais on organise un récit qui tente à démontrer que dans la pratique, Choquette ne respecte pas ses engagements de principes. Il n'est pas capable de les

respecter, il en est le premier coupable:

"le nouveau ministre de la justice comprend tout à coup que ce chapitre de la loi est inapplicable, principalement à cause de l'amendement qu'il a lui-même fait introduire".

Coupable à cause de contradictions individuelles, personnelles. En cela la structure de l'éditorial respecte l'organisation du discours de l'autorité, en emprunte le type de déplacement.

Les informations

Les textes d'information répètent fondamentalement les lettres et l'éditorial, en charient les mêmes valeurs. La pluralité des informations (des opinions de Yves Leclerc, de Paul Longpré, de Marcel Desjardins, de Lysianne Gagnon) projette l'image de la liberté d'expression à l'intérieur du journal. Dans la pratique, ces textes emboîtent le pas: "Choquette a choisi de rompre les rangs", "M. Bourassa faisait savoir qu'il ne le retenait pas et confiait le portefeuille délicat de l'éducation de M. Choquette", "le premier ministre a fait immédiatement appel", "que le chef libéral s'est engagé à maintenir", "la solution de Choquette est, elle aussi, ambiguë". Pour le démontrer, Lysianne Gagnon emprunte son argumentation à Bourassa lui-même: le critère de la langue maternelle n'est pas clair; que faire avec les "mariages mixtes, les immigrés bilingues ou trilingues". Bien plus, la solution

de M. Choquette serait anti-démocratique puisque "seuls les anglophones auraient le libre choix". M. Choquette exercerait-il personnellement un droit (à la dissidence) qu'il veut refuser à la population? Dans le sillage de l'éditorial, l'information laisse croire aussi que c'est Bourassa qui a raison.

Les héros, le récit mythiques

Le déplacement du conflit historique avait été d'abord inscrit dans le discours officiel de Bourassa: il réduisait l'inefficacité de la loi et ses enjeux à l'inefficacité d'un individu et à son défi personnel. Il personnalisait l'échec, effaçait le rapport de l'individu à la société, réduisait donc le conflit à des contradictions individuelles. A la critique, il proposait, imposait, par autorité, une grille d'analyse idéaliste du pouvoir. De son côté, l'information qui se lie avec le discours officiel, qui a les mêmes intérêts de classe, travaillera à la répétition a-critique et secondairement à transformer par renforcement ce discours en un récit mythique qui vient donner raison aux valeurs mises de l'avant par l'autorité. Le récit mythique résoud l'énigme, trouve la solu-

mais d'un jugement qui n'est pas toujours sans faille."

Un coup de théâtre, il n'en faut pas plus pour que l'homme devienne un héros antagoniste. Positivement, il est "courageux", "honnête", "impartial", "moral". Négativement, il est "imprévisible", son "jugement n'est pas toujours sans faille". A la fois l'ange et la bête. Le même schéma se répète dans les textes d'information: d'un côté, "l'homme clé", "puissant", "brillant", "perfectionniste", "idéaliste généreux", "débonnaire", "incorruptible", de l'autre, émotif (il fond en larmes à l'Assemblée nationale), "naïf peut-être", "brutal", c'est un "transfuge", un tenant de "la ligne dure", du "Law and Order", "l'homme de fer des mesures de guerre", la solution qu'il propose est "draconienne", "son attitude est intransigeante", sa démission a l'effet d'une "bombe". Bref, "il est mal dans sa peau de justicier de service, c'est un tendre qui porte mal le masque". "Issu d'une grande famille de juristes et de libéraux", il a failli à la tâche: "le démissionnaire Jérôme Choquette". Tout le récit tend à démontrer que le héros n'a pas su transgresser ses contradictions humaines et que c'est pour cela qu'il a échoué dans la pratique. La passion a triomphé sur la raison, le mal sur le bien. La loi demandait de la souplesse, l'intransigeance de Choquette a rendu cette loi inapplicable. C'est un héros déchu, c'est la "chute du ministre". Le chef est "troublé",

"La démission spectaculaire de M. Jérôme Choquette du cabinet et du caucus de son parti est conforme au style de cet homme imprévisible, courageux et honnête

mais lui ne se laisse pas emporter
par ses sentiments. L'autorité spi-
rituelle intervient, trouve un autre
propos: "Garneau le plus puis-
sant".

Autant de clichés dramatiques,
autant de valeurs morales mythi-
ques proposent, imposent une
culture idéaliste du pouvoir, assu-
rent les lecteurs à une con-
damnation passive qui les exclut
comme force active de l'histoire.
Dans "l'arène politique", les
propos sont les substituts de nos

gestes et de nos paroles, la mise en
scène et le récit fictifs, les subs-
tituts de notre histoire réelle.

Est-ce cela l'impartialité, la
neutralité, l'objectivité dont se
réclame l'Information actuelle?
Est-ce que la liberté d'expres-
sion serait un droit que nos jour-
nalistes ne sont pas en mesure
d'exercer?

Quand auront-ils fini de nous
raconter des histoires à dormir
debout?

Patrick Straram le Bison ravi

Le problème est de savoir si on écrit l'histoire ou si on crée une mythologie.

Il n'y a pas d'art neutre: la neutralité de l'illusion est une illusion de neutralité.

...rien ne dissimule mieux la réalité que la simulation de la réalité.

Le cinéma est l'art de toutes les simulations, l'art même de la simulation.

Christian Zimmer
«Cinéma et politique»

Propos recueillis au magnétophone le 27 juillet 1968. Jacques Rivette: "Je soutiens en tout cas que *"L'amour fou"* est un film profondément politique. Il l'est parce que l'attitude que nous avons eue tous pendant le tournage, et ensuite au montage, correspond à des choix moraux, des idées sur les rapports humains, donc à des options politiques." Je le soutiens aussi, après avoir vu *"L'amour fou"* avec L.I.A.M.A.4 le 30 juillet et le 1er août derniers, après 7 ans d'attente, grâce à Jean Billard (qui a refusé de montrer à ses étudiants une version abrégée du film, et je ne pense pas qu'il ait eu raison, s'il eût raison de dénoncer l'intolérable abject de n'avoir pas la version intégrale).

En ce qui me concerne, j'aurais trouvé capital de consacrer à Jacques Rivette un numéro spécial de "Chroniques", dans lequel aurait été reproduit in extenso l'entretien qu'ont avec Rivette Jacques

Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre, publiés dans le "Cahier du cinéma" 204, septembre 68, un matériau absolument indispensable à toute lecture lucide du cinéma ("Cahier" 204 qui en exergue Roland Barthes: "...depuis Marx, Nietzsche, Freud, la critique, la déchirure des enveloppes idéologiques dont notre société entoure le savoir, les sentiments, les conduites, les valeurs, est le grand travail du siècle."). Sauf indication contraire tous les propos de Rivette cités sont empruntés dans cet entretien publié dans le "Cahier du cinéma" 204.

Détails. Il est aberrant que Roland Smith à l'Outremont, mais pas plus encore Serge Losic au Conservatoire d'Art Cinématographique de l'Université Concordia, n'aient pas présenté la version intégrale de *"L'amour fou"*, 4 heures 12 minutes, comme Sylvie Pierre: "La longueur du film, c'est son réalisme: il est effectivement très long de monter une pièce, et

g, quand on s'aime, de rompre." est vrai que le "marché" du cinéma à Montréal est redevenu, à la fin des années 60, de choses près (les films des "grands" cinéastes d'outre Atlantique), ce qu'il était en 1960, alors que nous nous transformâmes radicalement. Jean-Paul Ostiguy et moi, en créant le Centre d'Art de l'Elysée, nous présentâmes le 1er long métrage de Jean Rivette, "**Paris nous appartient**". Il n'en demeure pas moins que "**L'amour fou**" version de 2 heures 15 minutes, ce film de 67-68, constitue l'événement principal du cinéma d'aujourd'hui.

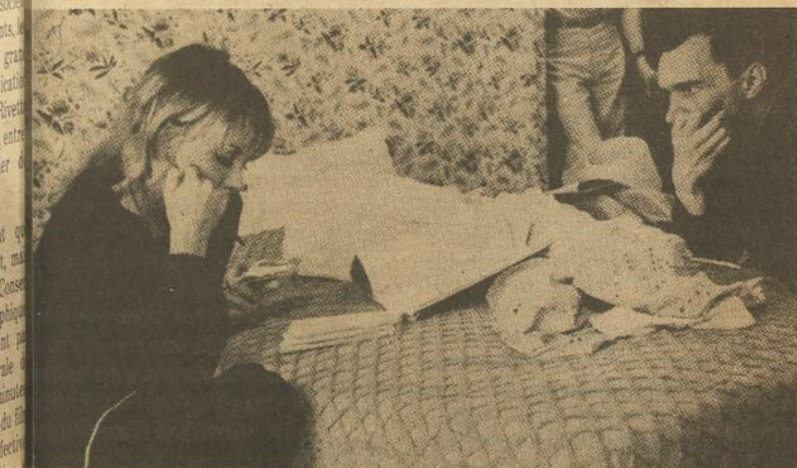
Travail/lyrisme

Jean Rivette filme, en 35mm, Jean-Pierre Kalfon montant l'"**Andromaque**" de Racine, lectures, répétitions, que filment, en 16mm, pour la télévision, le cinéaste Etienne Becquelin et l'interviewer André S. Labarthe. Bulle Ogier / Claire, la femme de Kalfon / Sébastien, refuse de jouer Hermione, et Sébastien est remplacé par Marta (Josée Deschamps), sa première femme, tandis que Claire s'effondre petit à petit

dans une crise paranoïaque, et que le couple se désintègre, et qu'il est de plus en plus difficile de monter "**Andromaque**", et que la troupe a de plus en plus de mal à supporter l'équipe de la télévision.

Il s'agit donc avant tout d'un film sur le **travail** — monter "**Andromaque**", reportage de l'équipe de la télévision.

Mais "**L'amour fou**" est d'abord un film sur le travail par la façon dont il fut fait, tourné en 5 semaines seulement, en 2 seuls lieux, le théâtre et l'appartement du couple (plus quelques cafés, autres appartements et extérieurs, très brièvement), à partir d'un scénario de 10 pages. Rivette a d'abord demandé à Kalfon s'il l'intéressait de monter "**Andromaque**", l'idée plût à l'acteur, qui constitua lui-même l'équipe de comédiennes et de comédiens avec qui il allait travailler — sauf Michèle Moretti, d'une **présence** le plus souvent déterminante pour l'articulation du film — Rivette: "Pour elle, ça s'est fait la veille du tournage. (...) ...au dernier moment, je lui ai proposé d'être l'assistante de Jean-Pierre, et c'est devenu un rôle très



ette "met en situation" Bulle Ogier

important bien que pas du tout prévu ni prémédité. C'est elle qui en a fait un rôle important, parce que tout ce qui se passait avec elle était intéressant." Une structure: monter "Andromaque" et la désintégration du couple Claire / Sébastien. Le reste, le film en train de se faire. Rivette et les actrices et les acteurs en discutaient inintermittamment entre eux, Labarthe préparait lui-même ses interviews dans le sens qu'il voulait, situations et dialogues s'improvisaient, les idées de tous généraient la production, Rivette déterminé à n'être pas le Metteur en Scène, le Chef, le Père. (On pense au tournage ici au début des années 60 du film de Claude Jutra, "A tout prendre" — mais nul risque avec Rivette qu'il veuille jamais devenir un jour un maître d'oeuvres dans la tradition hollywoodienne.) Dans "L'amour fou", le cinéma est devenu le moyen d'enregistrement le plus ordinaire, sans effets, aux antipodes de tout Spectacle, actualités d'une vie quotidienne, et ce cinéma sans cinéma (si le discours est ensuite composé au montage avec la plus extrême rigueur), outre qu'il est profondément "attachant", est fondamentalement en ceci qu'il détruit le cinéma apparence de la réalité sous forme d'une "fiction" qui dénature entièrement celle-ci, et a tellement aliéné, par le processus de l'identification, au cinéma / reflet que le spectateur subit entièrement passivement. Les acteurs en ont aussi profondément profité. Protagonistes avant que comédiens, tous mais surtout Jean-Pierre Kalfon, Bulle Ogier, Michèle Moretti et Josée Destoop sont les personnages d'une action; il y a une adéquation acteur / concepteur qui elle aussi détruit la distance entre film et spectateur qu'impose le "jeu" de vedettes ou d'acteurs de "composi-

tion" dans des rôles secondaire distance fausse puisque la fascination qu'exerce la vedette provoque l'effet d'identification, et que ce que le spectateur voit sur l'écran est "comme si c'était vrai", le réel est entièrement occulté (aux fins idéologiques qu'on sait), la distanciation dans "L'amour fou" rendant impossible toute équivoque. (N'eût été l'absence d'une salle, Kalfon et ses camarades auraient joué "Andromaque" sur scène après le film Rivette: "...le fait d'avoir passé trois semaines avec Renoir, pour tourner les émissions de "Cinéastes de notoriété", tout de suite après le tournage et la terminaison de "Religieuse", m'avait beaucoup impressionné. Après le mensonge d'un seul coup c'était la vérité. Après un cinéma somme toute artificiel, c'était la vérité du cinéma. (...) un cinéma qui n'impose rien, c'est l'essai de suggérer les choses de les voir venir, où c'est d'abord un dialogue à tous les niveaux, avec les acteurs, avec la situation, avec les gens qu'on rencontre, où le fait de tourner le film fait partie du film (...). Ce qui était passionnant, c'était de susciter une réalité qui se mettait à exister d'elle-même, indépendamment du fait qu'on la filme ou non, ensuite, de se comporter vis-à-vis d'elle comme d'un événement sur lequel on fait un reportage, dont on ne garde que certains aspects, sous certains angles, suivant le hasard des idées qu'on a, parce que, par définition, l'événement déborde toujours complètement, et de tous côtés, le récit ou le rapport qu'on peut en faire."

Mais derrière le travail collectif, derrière l'effacement et la discrétion de Rivette, couve un lyrisme plus passionné et le plus juste, non sans l'ironie critique qui l'autentique. Par lyrisme, j'entends plaisir

ans une dimension d'incarnation le transcendant, le plaisir un grand jeu d'occupation la plus entière, la plus entièrement absorbante, la plus gravement passionnelle. Le lyrisme: le plaisir le contraire du divertissement. Christian Zimmer, "Cinéma et politique" (coll. "Cinéma 1000" / éd. Seghers): "...le véritable sens du mot divertir, c'est rassurer." Le lyrisme engage, il ne peut donc pas rassurer, au contraire, l'engagement oblige à prendre tous les risques comme à l'attention la plus soutenue. Et le cinéma de Rivette est essentiellement, son œuvre et le produit fini, un cinéma de plaisir contre le cinéma / divertissement, celui qui reconduit et renforce l'idéologie de la classe possédante / dominante. Rivette, comme Brecht, agit tout en faisant plaisir faire réfléchir. Passion dans l'intégral du travail de Sébastien et de l'assistance de Michèle. Intensités de l'amour et de la paranoïa de Claire. Intégrité du questionnement de l'équipe Labarthe-Becker. Densité de l'attachement de Rivette au faire du film, aux événements qui influencent sa production. Dans le "reportage" qu'est "L'amour fou" inscrit en filigrane ou éclate en allégories un amour / réflexion de vivre qui agit les protagonistes au point le plus débordant de l'émotion la plus vraie, tout un style de vie sans arrêt et jusqu'au bout est là — qui coïncide exactement avec le sens que prend le travail effectué, pour vivre (vivre, pas "gagner sa vie"). Roland Barthes, dans son commentaire sur "Andromaque", dans "Sur Racine" (coll. "Pierre vives" / éd. du Seuil): "Le problème pour lui," Pyrrhus) "c'est de vivre, de naître à un nouvel ordre, à un nouvel âge." C'est ce qu'expose "L'amour fou", le film lui-même fondé sur la dialectique travail / lyrisme, qui fait d'un individu vit intégralement sa

spécificité, qui fait qu'un produit culturel vaut par l'intégralité de sa spécificité (ou bien il n'y a que simulacre et réification d'individu ou produit culturel, consommation au lieu que consommation: l'énorme quantité de ce que nous vivons, la qualité de plus en plus rare).

Voici donc bien l'un des films les plus matérialistes de l'histoire du cinéma, dont le travail critique comme l'entend Barthes lui fait accomplir pleinement le projet de Bertolt Brecht: "Nous, les sentiments nous poussent à demander à la raison des efforts extrêmes; et la raison éclaire nos sentiments."

Ce qui fait pour moi de "L'amour fou" l'événement principal du cinéma d'aujourd'hui, c'est qu'il expose la tentation / tentative de ce cinéma sans cinéma qui repose tout le problème du film, illusion puisque représentation mais aussi appréhension du vrai puisque discours / analyse, d'autant plus qu'ici le sujet est le théâtre, filmé pour la télévision, les 3 niveaux se "réfléchissant", à tous les sens du mot. Jacques Rivette: "...tous les films sont sur le théâtre: il n'y a pas d'autre sujet. (...) Si on prend un sujet qui traite du théâtre de près ou de loin, on est dans la vérité du cinéma, on est porté. (...) Parce que c'est le sujet de la vérité et du mensonge, et qu'il n'y en a pas d'autre au cinéma: c'est forcément une interrogation sur la vérité, avec des moyens qui sont forcément mensongers. Le sujet de la représentation. Et le prendre carrément comme sujet d'un film, c'est de la franchise, donc il faut le faire."

Toute la problématique du cinéma actuel me semble mise en situation par ce commentaire de Jacques Rivette, qui pour moi "répète" "L'amour fou", au cours d'un entretien avec Bernard Eisenschitz,

Jean-André Fieschi et Eduardo De Gregorio, dans "La nouvelle critique" 63, avril 1973: "...le plaisir, c'est le contraire de ce que j'appelle les films journalistiques, au très mauvais sens du terme, dont le seul mérite serait de fournir des informations, déjà dépassées, et que d'habitude ils ne fournissent même pas."

Car enfin, pour moi, il existe un cinéma servant à conserver des documents indispensables à n'importe quel moment à tout savoir et tout plaisir. A deux extrêmes de cette "information" nécessaire: **"Janis"** de Howard Alk et Seaton Findlay (un individu et ce qu'il déclenche dans une conjoncture donnée), et **"24 heures ou plus"** de Gilles Groulx le Lynx inquiet (une collectivité, selon les événements et les signes qui la font telle à tel moment historique).

Mais Rivette ne le pense-t-il pas aussi, quand il s'empresse d'ajouter, réintroduisant ainsi la notion de travail: "Mais il faut quand même faire attention: l'inflation qu'il y a eu toutes ces dernières années autour des idées de fête et de plaisir, c'est quelque chose de très confus, parce que ça conduit très vite au n'importe quoi n'importe comment." (Voir Festival du Cinéma Artisanal Québécois, sans parler de tant d'autres productions culturelles ici aujourd'hui). "Il suffit d'avoir un peu fumé ou d'être dans un état donné euphorique pour pouvoir prendre du plaisir à regarder ou écouter n'importe quoi... Il y a des films qui me semblent être faits dans une pure optique de plaisir narcissique, sans aucune productivité: si on n'apporte pas soi-même sa propre euphorie, les films eux-mêmes ne produisent rien... Donc, je suis tenté de continuer à défendre des films qui soient eux-mêmes les producteurs du plaisir...?"

Comme **"L'amour fou"**, qui est en outre un documentaire sur le travail, des actualités sur des pratiques du théâtre et de l'audio-visuel en 67-68 en France, un reportage sur la folie attenante à l'amour, un essai sur le cinéma.

A suivre.

2-4 août 75

Un cauchemar/analyse

C'est un mérite fondamental de Claude Jutra qu'il fasse, après **"Mon oncle Antoine"** et **"Kamouraska"**, **"Pour le meilleur et pour le pire"**, un film intimiste, qui relève de l'analyse et non plus du spectacle.

"Pour le meilleur et pour le pire" poursuit, 12 ans plus tard, **"A tout prendre"**, le meilleur film de Juju. L'essai n'est plus documentaire, mais fantasmatique; le sujet demeure le même: le mal d'être, le questionnement du cinéma comme moyen d'exorciser ses peurs ou de les accentuer, l'examen du couple comme possible de l'homme mais l'impuissance de celui-ci le cloue plus encore au pilori. Et l'ironie à la fois corrosive et tendre...

"Pour le meilleur et pour le pire" fonctionne comme un cauchemar: le glissement de l'événement à une symbolique obsessionnelle est constant, qui fait le prix du film, absolument le contraire de **"Scènes de la vie conjugale"** de Bergman, ou **"Mariage"** de Claude Lelouch, ou **"On s'est trompé d'histoire d'amour"** de Jean-Louis Bertucelli, ces "faux" abjects, dérisoires / dégueullasses (suggestion à Claude Fournier et / ou Gilles Carle: filmer Lelouch filmant en 1956, en 1966, en 1976, en 1986) ou condescendants — ce qui n'empêche pas le "réalisme" le plus juste: le cinéma n'a jamais montré ce qu'est fumer de la marijuana comme dans la séquence où Monique Miller et Monique Mercure

Panthère ravie se partagent un int, ou la signifiante de l'"esthétique": l'admirable séquence "comédie musicale" dans son indigence même. Jutra dé-dramatise un canevas psychologique / métaphysique, "l'air de rien", met en branle une machine infernale que plus rien arrête, qui rend compte du cauchemar kafkaïen où se plonge celui qui s'ausculta au moyen du langage qu'il aime passionnément, qui témoigne de l'angoisse où enferme le besoin / désir de l'Autre interdit par l'inexorable de l'incommunicable. **"Pour le meilleur et pour le pire"**, article de la Loi auquel sont réduits aussi bien le couple et le cinéaste, vaut de se vouloir communication de l'incommunicable (et la détérioration du couple Monique Miller / Claude Jutra renvoie à autre impossible de camaraderies entre hommes ou / et entre femmes, comme au vide où achèvent de se désintégrer l'employé vis-à-vis son patron, le consommateur vis-à-vis l'automatisation le figeant dans l'état de chose, les parents vis-à-vis leur fille — un continuum clinique et remarquablement inscrit par chaque présence de la fille chaque fois à un âge différent, dans la durée d'une seule journée, pendant laquelle se succèdent printemps, été, automne et hiver).

Un phallogocentrisme complaisant: mais un plaidoyer rigoureux en faveur de la femme (sans opportunisme ou absolutisme: la femme non moins impuissante et tout aussi agressive / négative que l'homme), en dénonçant l'impérialisme derrière lequel l'homme dissimule ses paniques — et dans ce combat fantasmatique avec le néant le rêve d'un troisième sexe, qui à son tour fait problème, accroît les terreurs.

On n'y prend pas garde: le film est composé pour piéger, et le piège se

referme, qui annule tout réel, mais l'irréel est bien réel, qui fait coïncider psychanalyse et spécificité cinématographique.

Jutra touche profondément de vouloir, au-delà du cinéma, dire ce qui fonde le cinéaste, sans rien faire d'autre que du cinéma.

"Pour le meilleur et pour le pire" est hors l'Histoire: mais il l'annonce par son manque de scruter un sujet désarticulé par pensée, mécanismes et codes bourgeois, que déshabille un cinéma le plus articulé en dépit de l'apparence d'in-signifiante. (Le montage y est pour beaucoup. C'est la première fois que Jutra ne fait pas le montage d'un de ses films, qui l'a confié à Pascale Laverrière.)

Ce film grinçant inflige sans ménagement le grotesque de l'impuissance, qui fait l'auteur parler la dérision de son discours; c'est l'auteur qui se ménage le moins. Le cauchemar se transmet analyse, le film oblige à bien ouvrir les yeux et les oreilles: c'est donc qu'il fonctionne (quelle mise en scène il fallait pour à ce point in-disposer), critique du spectacle qui "fait vrai". Il y a longtemps qu'au Québec un film avait été à ce point **questionnant**, l'intolérable obligeant qu'on se **situe**. Je dis quelle lecture j'ai faite de son film: Jutra a-t-il concerté d'y tout mettre? L'important, une fois le film projeté à des spectateurs, ce ne sont plus seulement les intentions de l'auteur, c'est ce que le film agit chez le spectateur, et ceci selon qu'il le questionne ou non, à quoi s'évalue en dernière instance une production (qui oblige à sa critique ou non — critique comme je la conçois et l'essaye, réponse et à la fois à son tour production). Je retourne voir **"Pour le meilleur et pour le pire"** au Parisien V.

(3 octobre 75)

textes à l'appui

Patrick Straram le Bison ravi

chez vous, ça va ?

keep cool

Notre combat n'est pas motivé par une indignation morale: nous ne condamnons pas la classe dirigeante et son appareil d'Etat pour des crimes qui auraient pu ne pas être commis mais, tout au contraire, pour des crimes qu'ils ne pouvaient pas ne pas commettre et qui montrent clairement que notre combat est politique.

Jean-Paul Sartre.
"Situations" 8 (éd. Gallimard).



(Vient d'arriver à Montréal le "Magazine littéraire" 03 / 104, septembre 1975, dont 70 pages sont occupées par un dossier Jean-Paul Sartre passionnant et indispensable, **Sartre dans son histoire**, un matériau qu'on ne pourrait recommander avec trop d'insistance à tous ceux qui veulent encore, au Québec d'aujourd'hui, résister: analyser, penser, contester. Des textes et propos inédits de Sartre ou de ses 23 lettres sur "**L'âge de raison**" à Simone de Beauvoir à l'exemplaire chronologie par Michel Montat et Michel Rybalka, il y a là une somme dont ont le besoin le plus urgent tous ceux qu'occultent ou déniaient les mythologies qui nous tiennent lieu d'"informations" et d'analyses.)

Les policiers canadiens exigent du gouvernement qu'il réimpose la peine de mort.

Grande bourgeoisie d'affaires et latifundiaire, bourgeoisie rurale des évêques et des curés de campagne, technocrates et anciens hauts fonctionnaires ou exécutants de la P.I.D.E., forts de l'appui de la C.I.A. et de la Communauté Economique Européenne, aident le Parti Socialiste de Mario Soares (soutenu par la République Populaire de Chine) à passer entièrement à droite, passage auquel consent le Parti Communiste d'Alvaro Cunhal (soutenu par l'U.R.S.S.) qui se désolidarise ensuite et soutient les luttes anti-gouvernementales, tous voulant d'abord se débarrasser de tout "pouvoir populaire" des commissions et assemblées de base, et la tentative de socialisme au Portugal est brutalement interrompue.

Franco ne voit pas d'autre moyen d'assurer sa succession qu'en décuplant la répression, sans plus aucun souci de la moindre justice, avec l'approbation des U.S.A.

Les Etats-Unis évincent l'U.R.S.S. du Moyen-Orient, et la Pax Americana se fait au détriment des peuples arabes, à commencer par le palestinien. (L'écrivain israélien Israël Shadak, à partir de faits rigoureusement rapportés, écrit dans "Le racisme de l'état d'Israël", Guy Authier éd.: "...je ne crains pas de dire que les Juifs israéliens — et avec eux la plupart des Juifs dans le monde — connaissent actuellement un processus de nazification." Voir "Politique hebdo" 190, du 25 septembre au 1er octobre 1975.)

Le Brésil donne l'exemple à l'Amérique latine, qui ne torture plus pour faire parler, pour obtenir des renseignements, mais pour que cela serve d'exemple, "dissuade", avec des méthodes très raffinées enseignées par des militaires yankees très spéciaux.

Bonn a enfin convaincu Washington qu'une guerre nucléaire peut très bien avoir lieu en Europe, et que l'O.T.A.N. se limite en fait à la "Bundeswehr" de la République Fédérale Allemande, où va se dérouler le plus grand exercice militaire de l'après-guerre, où est en train d'être levé l'interdit sur la vente à l'étranger d'armement, de façon à ce que tournent à plein rendement le Konzern Flick, Krupp, Messerschmitt, les chantiers de construction navale de Hambourg et de Brême, qui approvisionnaient les troupes d'Hitler.

Les intérêts capitalistes en Afrique sont à l'origine de conflits sanglants entre armées de libération et troupes gouvernementales / mercenaires un peu partout (Angola, Tchad, Zambèze, Zambie, etc.). Situation explosive au Liban, où l'impérialisme utilise les fanatismes religieux. L'état policier d'Iran se dote d'une des armées les plus puissantes au monde.

La crise et l'injustice atteignent un point culminant en France, où sectarisme communiste et 'opportunisme socialiste empêchent toute unité de la gauche.

Jamais la situation n'a été aussi grave dans le monde depuis 1936.*

Ici, qu'en pense-t-on?

A Westmount et d'autres localités du West End la population fait pression sur les maires pour qu'ils organisent des patrouilles de "Vigilants", de véritables polices parallèles que la population est prête à payer 2 fois ce qu'elle paie la police de la C.U.M., qu'elle estime négligentes. Polices parallèles à quelles fins exactement?

Il est vrai que la police de la C.U.M. travaille. Ses directeurs se sont chaudement félicités de l'action menée contre un dangereux bandit, qui "s'est suicidé" lorsque les motos-patrouilles réussirent à immobiliser le mini-autobus écoliers dans lequel il s'était enfui. L'opération coûta la vie à un enfant de 6 ans. Il est vrai que c'était un enfant "attardé" et de parents portugais.

Georges-Hébert Germain ne supporte pas que Pauline Julien mette Bertolt Brecht en exergue de son programme du T.N.M. — "Ainsi va le monde, et il ne va pas bien! Ce n'est pas, c'est changer le monde." —, aussi écrit-il dans *La Presse* le 30 septembre 1975: "Il faudra toujours changer le monde. Mais il est peut-être assez grand aujourd'hui pour se changer tout seul..." "Le Jour" (qui refuse que j'écrive un billet chaque samedi) est encore plus explicite le lendemain, lorsque Bruno Dostie, que les contradictions dans son texte ne dérangent pas, écrit: "Le coup de barre à gauche que veut donc donner Pauline Julien avec ce tour de chant du T.N.M. (...) avant Beau Gominage qui rend plutôt compte pour l'instant d'un malaise subjectif qui est le résultat personnel et quotidien de cette dégradation générale, est comme un coup d'épée dans l'eau..." ("J'ai écrit du nouveau disque de Beau Gominage que je sentais que c'était un disque que j'aimerais de plus en plus. Et le fait est que je l'aime de plus en plus. Je m'y reconnais...") "On se sent de moins en moins concerné, autant par ce qu'elle chante que par la façon qu'elle a de le chanter qui ne touche plus les vrais problèmes et n'atteint plus la sensibilité actuelle. (...) ...un déphasage de la sensibilité comme du message me semble élever toute portée à un art qui paraît n'avoir plus prise aujourd'hui."

On peut donc espérer la musique qu'il faut — stéréotype américain le plus inconsistent, juste un peu "folklorisé" pour faire plus persuasive l'entreprise d'ingorantisation, de déresponsabilisation, de déshistoricisation — pour que Ottawa sanctionnera l'incompétence et l'incurie

dictées à Bourassa, imposant pour premier ministre au Québec un Marc Lalonde, tandis que hautes finance et pègre, que sert le parti libéral, obtiendront la création au gouvernement d'un ministère des affaires ukrainiennes, puis un des affaires italiennes, puis un des affaires grecques, et l'on pourra alors mettre en exercice celui des affaires québécoises, et le projet du grand "savant" Hermann Kahn aboutira: Montréal sera le siège toutes les multinationales américaines (dont les affaires avec l'étranger seraient plus faciles sous pavillon canadien et dans un site digne de la mégalomanie de Drapeau), une Singapour ou une Hong-Kong du continent américain nord, où fonctionneront à plein, comme ne les toléreraient pas chez eux les Américains, jeu, prostitution, trafics de drogues et "règlements de comptes" internationaux, accélérant le génocide du peuple québécois (qui ne commettra pas l'erreur d'une résistance vietnamienne: prévenu par Beau Dompage & Co.: il sait que "le monde est assez grand aujourd'hui pour se changer tout seul").

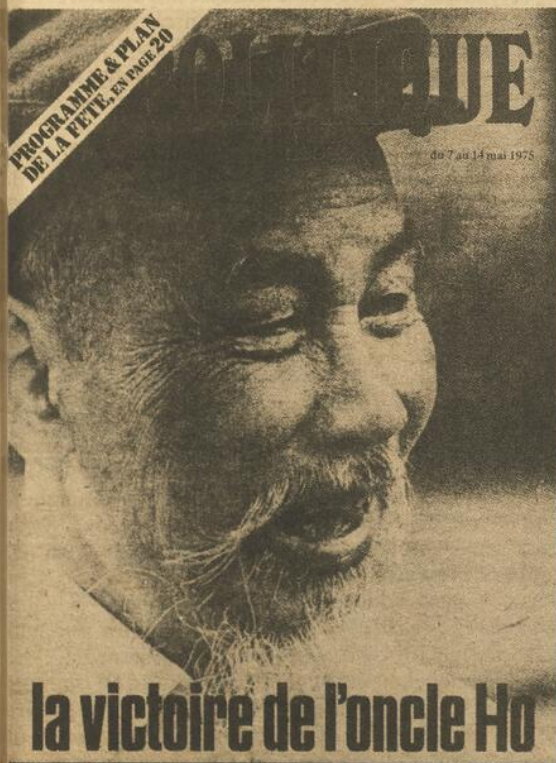
A moins qu'une guerre nous évite ce progrès.

Quelle irritante paranoïa! Redevenons "cool". Les Films Prospec inc. ont leur siège social à Montréal, des bureaux à New York et Paris. Porte-parole du conseil d'administration, Dominique Michel souligne que les Films Prospec ont "recherché des films de très grande qualité réalisés par les meilleurs metteurs en scène et avec les plus grands comédiens". Ainsi va-t-on voir à Montréal, grâce aux Films Prospec, "**Histoire d'O**", de Just Jaeckin, avec Corinne Cléry, Uda Kier et Anthony Steel, d'après le roman de Pauline Réage (Dominique Aury). "Politique-hebdo" 187, du 4 au 10 septembre 1975, Evelyn Le Garrec: "Du film lui-même, il y aurait peu à dire tant il est insignifiant, grotesque, débile et d'un mortel ennui, si sa sortie ne s'accompagnait d'un matraquage publicitaire sans précédent. (...) Entreprise commerciale, certes, mais cela n'explique pas tout. Entreprise idéologique aussi, parfaitement résumée en un paragraphe de la publicité d'une page parue dans "Le Nouvel Observateur" du 26 août: "**Est-ce un film qui méprise les femmes? Toute femme conviendra que les chaînes que l'on n'a pas envie de briser sont celles qu'une femme passe elle-même à ses poignets parce qu'un amour total la rend consentante à tout. Enfin toute femme sera fière de découvrir la morale du film: "O" la soumise est en réalité le vrai vainqueur. Elle a asservi l'homme à sa propre soumission.**" (...) La vérité la voilà, simple et nue: il s'agit de persuader les femmes que leur libération passe par la soumission et par la torture. (...) La campagne déclenchée autour d'"**Histoire d'O**" justifie l'asservissement des femmes au nom de leur propre liberté. (...) S'il existe au monde des femmes vraiment libérées, ce sont, à n'en pas douter, les prisonnières chiliennes."

Si je n'articule pas un discours suffisamment théorique quant à la dialectique politique / culturel, du côté des pouvoirs plusieurs agissent sans se tromper, qu'aident l'innombrables scribes s'assurant profits et privilèges, et sous les confort dont l'intellectuel, à légitimer les produits qui réduisent à l'état de chose et tiennent loin du réel.

Il me semble que tout dogmatisme et tout opportunisme, désormais, contribuent objectivement à l'état de crise dans lequel nous précipite l'impérialisme américain (aidé par ses alliés, ceux qui savent l'être et ceux qui le sont "innocemment"), alors qu'il n'y a plus peut-être qu'une seule dernière chance: un Front Commun de la gauche le plus vigilant et le plus radicalement opposé au e-qui-va-de-soi, avant que l'aliénation soit telle que l'extermination puisse se faire sans que personne **comprenne**.

A part ça, le billet d'autobus et de métro passe de 35 à 50 cents, et quant à moi, après 10 semaines de recherche, de demande d'un emploi, je vais devoir redemander l'assistance du Bien-Etre Social (185 dollars par mois).



(Ni "La Presse", ni "Le Devoir", ni "Le Jour", ni "Montréal-Matin", ni "Le Journal de Montréal", ni aucun hebdomadaire ne sont autorisés à fournir une information et l'analyse qu'elle nécessite. Ni "L'Express" ni "Le Nouvel Observateur". Voici qui fait l'importance de "Politique-hebdo", 14-16 rue des Petits-Hôtels, Paris 75010, France.)

— 3-4 octobre 1975

(Il y a 5 ans mouraient Jimi Hendrix et Janis Joplin, qui me manquent assez atrocement cet automne.)

* L'Histoire que nous vivons commence en 1936, qu'actualise 1975. Marcel Niedergang la "résume", l'empruntant sans doute au livre de Georges Soria **"Guerre et révolution en Espagne"** (Livre club Diderot, 146 rue du Faubourg-Poissonnière, Paris 75010, France — en souscription) dont il rend compte dans "Le Monde" du vendredi 10 octobre 1975, citant d'une part le peintre Miró, écrivant sur une affiche en 1937: "Dans la lutte actuelle, je vois du côté fasciste les forces périmées, de l'autre côté le peuple, dont les immenses ressources créatrices donnent à l'Espagne un élan qui étonnera le monde...", et d'autre part, exactement en face-à-face sur un même axe, le général Franco, répondant à un journaliste britannique le 25 juillet 1936: "Je prendrai la capitale. — Même si vous deviez pour cela tuer la moitié des Espagnols? — Je triompherai, quel qu'en soit le prix." Voilà l'Histoire que nous vivons, aujourd'hui à l'un de ses moments les plus critiques — quand bien même le rapport des forces n'est plus le même: ce qu'a gagné depuis 36 le socialisme dans le monde est ce qui extrême d'autant plus le fascisme.

Ainsi faut-il comprendre que des intermédiaires du gouvernement français aient fait échouer le projet d'une série pour la télévision que Sartre devait consacrer à l'histoire de France — et cet autre point inégalable du ridicule qu'atteint la France ne devrait pas dissimuler la panique de l'Autorité et alors la fascisation de son Ordre, qui légitiment une **interdiction** aussi grave (la réplique en 1975 d'Edouard Herriot lançant à son collègue du Front Populaire Léon Blum à propos de la guerre d'Espagne: "Surtout, mon petit, ne vas pas te fourrer là-dedans!")

La réaction à l'oeuvre ici, dans le champ culturel, l'illustre un sinistre Albert Léonard, pas pour rien professeur à l'Université du Québec, ne se plaçant pas pour rien sous le "patronnage" de Jacques Godbout (malgré le contresens: il n'y a pas plus parisien que Godbout), qui dévalorise lui-même le plus intéressant de sa réflexion (quand il aborde la langue) de l'articuler selon une politique anti marxiste périmée et fasciste, pour "Le Devoir" évidemment, les 27 septembre et 4 octobre 1975.

Informations

Ionisation

Ionisation: dissociation d'une ou plusieurs molécules en ions; formation d'ions.

"Je n'écris pas de la musique expérimentale. Mon expérimentation est faite avant que je fasse la musique. Après, c'est à l'auditeur d'expérimenter." Attitude exemplaire que celle d'Edgar Varèse, un des créateurs les plus importants de la modernité, dont la musique est aussi passionnante aujourd'hui qu'hier.

La Société de Musique Contemporaine du Québec ne pouvait mieux célébrer sa 10^e saison d'activité indispensable qu'en rendant hommage à Edgar Varèse.

L'ensemble de la S.M.C.Q. dirigé par Serge Garant, Julius Eastman baryton.

"Octandre", "Intégrales", "Ecuatorial", "Ionisation", "Déserts".

C'est le jeudi 6 novembre à 20h. 30, à la salle Pollack, 555 ouest rue Sherbrooke. S.M.C.Q.: 4858 Côte-des-Neiges, apt. 1403, 739-5329.

P.S.

Québec 75

Une exposition intitulée **Québec 75** se déroulera au Musée d'art contemporain de Montréal du 16 octobre au 23 novembre. Elle sera accompagnée d'une série impressionnante de tables rondes, conférences, ateliers,

rencontres, etc. Parallèlement se dérouleront des présentations sur le cinéma québécois récent (à la Cinémathèque québécoise à partir du 28 octobre) et sur le vidéo (lieu non connu). On trouvera des éléments de présentation dans l'entrevue accordée par Normand Thériault, principal organisateur de **Québec 75**, à la nouvelle revue trimestrielle d'art contemporain **Parachute** (n°?). On annonce la participation à cette exposition de: Edmund Alleyn, Pierre Ayot, Jean-Serge Champagne, Yvon Cozic, Melvin Charney, Christian Knudsen, Réal Lauzon, Suzu Lake, Serge Lemoyne, Mihalcean, Claude Mongrain, Gunther Nolte, Lee Plotek, Roland Poulin, Gar Smith, Serge Tousignant, Bill Vazan, Robert Walker et Irène Whittome.

L.-M.V.

Le film d'une actrice

A la Cinémathèque Québécoise, 1700 rue St-Denis (programme sur demande: 866-4688), le mercredi 5 novembre à 19h.30 un film très important de la période mexicaine de Luis Buñuel, **"Don Quintin l'amer"**. Le jeudi 6 à 20h. **"Denyse Benoit comédienne"**, un film de 25 minutes qu'a fait cette année Luce Guilbeault, soit un essai de réflexion sur son métier de comédienne, la situation d'actrice dans le cinéma, la condition de la femme québécoise — qu'une actrice passe de l'autre côté de la

caméra, voilà qui indique à tout le moins le désir d'une analyse: le fait est d'importance, et rare.

P.S.

Hier et aujourd'hui

A l'Outremont, qui fait peu neuve et a maintenant une librairie / cinéma (un de mes "rêves"), programme / revue gratuitement sur demande: 277-4145, en "spectacle" le jeudi 6 novembre à 21.30 et le vendredi 7 novembre à 22 et 24h. Plume, un contestataire québécois très à la mode, le vendredi 14 novembre à 21h.30 et 24h. Papa John Creach, un extraordinaire violoniste noir américain, qui devint fameux à la fin des années 60 lorsque se l'adjoignirent le Jefferson Airplane puis le Hot Tuna, un musicien d'hier dont l'invention et le lyrisme manquent terriblement aux vedettes d'aujourd'hui.



Six films d'un maître du cinéma américain d'hier, six films sans véritable égal aujourd'hui dans le domaine du suspense, et très au-delà: la réflexion sur la mise en scène et le questionnement du sens de vivre. Alfred Hitchcock (voir "Chroniques" 10,

octobre 75). Le mercredi 5 novembre à 19h.30 "Suspicion" et à 21h.30 "Saboteur", le mercredi 12 novembre à 19h. "Shadow of a doubt" et à 21h.30 "Spellbound", le mercredi 26 novembre à 19h. "Notorious" et à 21h.30 "The Paradine Case".

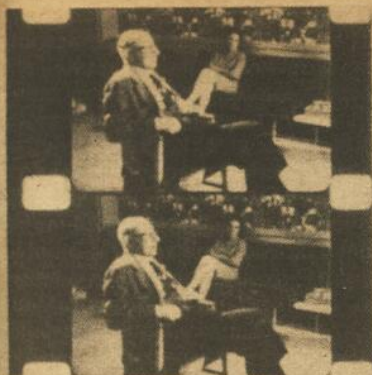
P.S.

Un autre regard sur la folie

De Bruno Bettelheim et Daniel Karlin, dans la collection Dire / Stock 2.



Pour ceux surtout qui ne sont pas "spécialistes" de la psychanalyse freudienne et de la schizophrénie, ce livre, qui est en fait la retranscription du scénario et du film tourné par Daniel Karlin (réalisateur de l'ORTF) à l'école orthogénique de Chicago où le psychanalyste Bruno Bettelheim passa sa vie à "ouvrir au monde des enfants autistiques, repliés sur eux-mêmes, blessés à jamais par la folie", ce livre donc, sera sans doute plus accessible que les autres textes scientifiques du même Bettelheim, dont le plus connu **La Forteresse vide** (portant sur une étude de cas de schizophrénie). Ré-écriture du film présenté à l'ORTF en 1974,



mais aussi commentaire dans de très émouvantes préfaces et post-faces de Karlin et Bettelheim: où la progression du jeune réalisateur vers la **compréhension** de la folie et le bilan d'une vie du vieux psychanalyste témoignent, chacun à leur façon, du sens **critique** des deux auteurs grâce auquel le film et le texte peuvent non seulement contribuer à l'avancement de la psychiatrie mais aussi (et surtout) atteindre à l'**efficacité politique** dont cette science—pas plus que les autres—ne saurait se passer.



C'est d'ailleurs cette efficacité politique indéniable qui fit qu'en France la série des quatre films provoqua un tel remous: comment la révolution psychiatrique peut-elle autant bouleverser le

"monde ordinaire", c'est-à-dire les bien portants? Comment la transformation d'une institution fermée à caractère répressif en un lieu de libre accès aux fantasmes, aux désirs et à la **parole** peut-elle à ce point provoquer les réactions haineuses des journaux de droite—et de la droite en général, c'est-à-dire de tous ceux qui sont intéressés à maintenir telle qu'elle est la vie sociale qui les privilégie—mais aussi de certaines orthodoxies de gauche pour qui toutes les transformations sur les scènes autres qu'économiques devraient attendre le grand jour? **Un Autre regard sur la folie** nous fera comprendre un peu plus toutes ces questions—et d'autres encore.

Après les critiques dont fut l'objet D. Karlin et dont l'a été B. Bettelheim tout au long de sa vie pour avoir osé enfreindre certains des grands principes de la psychiatrie et de la psychanalyse orthodoxes—voici le témoignage écrit qu'il recevait d'un correspondant "...Je suis un malade manteau car j'ai eu des méningites.... **CAR ON A BESOIN DE L'AIDE ETANT QU'ON ET SANS DEFENSE ET QU'ON ET SEUL?**"

Pour finir, B. Bettelheim: "Ayant appris les réponses que le film a fait naître, les controverses qu'il a soulevées, je suis très satisfait qu'il ait servi le but qui m'avait poussé initialement à donner mon accord à sa production: offrir une autre perspective non seulement sur la folie mais aussi sur la manière de la traiter et entamer une discussion publique sur ce problème très important".

M.G.

Sur le cinéma

En juin '74, avaient lieu à Montréal, sous l'instigation du **Comité d'Action Cinématographique** dont l'animateur est André Pâquet, des **Rencontres internationales pour un nouveau cinéma**. Sous ce titre, le **Comité** a déjà publié quatre cahiers: cahier 1, projets soumis et résolutions adoptées lors des **Rencontres**; cahier 2, répertoire, pour les cinq Continents, des groupes et des collectifs progressifs de cinéma; cahier 3, conférences données et textes soumis lors des **Rencontres**; cahier 4, dossier de la presse nationale et internationale sur les **Rencontres**. De plus, le **Comité** annonce la parution prochaine d'un cahier no 5 qui consistera en un inventaire bibliographique des textes théoriques et critiques sous le thème général de "Cinéma et politique".

Le répertoire contenu dans le cahier no 2 est indispensable pour tous les groupes progressistes en cinéma qui veulent établir des liens internationaux.

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



cahier 3
conférences/textes/bibliographie

La bibliographie qu'on annonce pour le cahier no 5 sera sans doute aussi un instrument d'une très grande utilité.

M'a particulièrement stimulé les cellules du cerveau le cahier no 3(1). Le texte central des **Rencontres** me semble être celui de Thomal H. Guback, "Derrière le jeu d'ombres sur l'écran", dans lequel celui-ci décrit les grandes caractéristiques des monopoles américains dans l'industrie cinématographique. J.G. Espinoza de Cuba, F. Solanas, E. Palero et H. Rios d'Argentine et F. Boughe-dir, T. Cheriaa et M. Hondo d'Afrique posent la question fondamentale: comment faire des films progressistes, qui ne s'adressent pas qu'à une élite cinématographique, mais qui rejoignent le peuple alors que celui-ci a été profondément conditionné par le cinéma américain qui en est un essentiellement d'évasion? (2) Et chacun cherche d'apporter une réponse nuancée à cette question. La communication de S. Hartog, trop technocratique, le texte du communiste français, J.-P. Lebel, trop général, et surtout la communication du marxologue G. Aristarco, un peu gauchiste, sont intellectuellement intéressants, mais beaucoup moins concrets politiquement dans la mesure où ils n'affrontent pas directement le noeud du problème: comment rejoindre par le film un peuple qui a été et est aliéné culturellement par le cinéma américain?

(1) Le seul reproche qu'on peut faire est le nombre incalculable de coquilles: le correcteur d'épreuves fautif devrait être condamné à les apprendre par coeur.

(2) Comme le canal 10, la *télévision*, selon ses propres annonces publicitaires.

On peut se procurer ses cahiers en écrivant au Comité l'Action cinématographique, 60, rue McGill, ch. 212, Montréal.

J.M.P.

L'amour total

En 1930 un film fait scandale, rigue contre lui toutes les organisations de droite, est interdit. C'est que l'auteur a pensé un cinéma qui ne soit pas un spectacle commercial renforçant l'idéologie de la classe possédante / dominante. L'homme a voulu rapper, en poète et en terroriste. André Breton écrit dans **"L'Amour fou"** (éd. Gallimard): "Ce film demeure, à ce jour, la seule entreprise d'exaltation de l'amour total tel que je l'envisage et les violentes réactions auxquelles ses représentations de Paris ont donné lieu n'ont pu que fortifier en moi la conscience de son incomparable valeur." Ce film, dans lequel sont Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévert, c'est le 2e, après en 1928 **"Un chien andalou"**, de Luis Bunuel, **"L'âge d'or"**.



"Le chien andalou"

Au conservatoire d'Art Cinématographique, Université Concordia, 1455 ouest boulevard de Maisonneuve (879-4349), le lundi 3 novembre à 20h.30 **"Un chien**

andalou" et **"L'âge d'or"**. Un moment fracture du cinéma.

Au Conservatoire d'Art Cinématographique, aussi le 4 novembre à 20h.30 **"Vampyr"** de Carl Th. Dreyer, le 10 novembre à 20h.30 **"A propos de Nice"** et **"Zéro de conduite"** (autre film interdit en France, celui-ci jusqu'après la dernière guerre) de Jean Vigo, le 11 novembre à 20h.30 **"Blonde Vénus"** de Josef von Sternberg avec Marlène Dietrich, le 17 novembre à 20h.30 **"Boudu sauvé des eaux"** de Jean Renoir avec Michel Simon, le 18 novembre à 20h.30 **"La Belle et la Bête"** de Jean Cocteau, cet admirable film méconnu sur le merveilleux.

P.S.

Films demandés

On voit dans des délais assez brefs les films de quelques cinéastes "célestes" d'outre-Atlantique (Bergman, Antonioni, Bunuel, Resnais, etc.). Pour le reste, Montréal est retombée au point zéro d'avant 1960. Les films les plus essentiels d'aujourd'hui ne nous sont pas montrés.

8 films qu'il faut demander d'urgence:

"Leçons d'histoire" de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (d'après le roman de Bertolt Brecht **"Les affaires de Monsieur Jules César"**).

"Moïse et Aaron" de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (l'opéra de Schönberg).

"Souvenirs d'en France" de André Téchiné — ("l'un des films les plus intéressants, les plus novateurs, au niveau de l'écriture, qu'il nous ait été donné de voir



Moïse: Günter Reich
Aaron: Louis Devos

depuis bien longtemps", Hervé Delilia, "Politique-hebdo").

"Le voyage des comédiens" de Theo Angelopoulos (Grèce) — ("...peut-être ce que l'on a réalisé de plus bouleversant depuis des décennies. (...) La leçon d'histoire et de cinématographe est admirable." Jean Dufлот, "Politique-hebdo".)

"J'étais, je suis, je serai" de Walter Heynowski, Gerhard Scheuman et Peter Hellmich (R.D.A.) — ("La réalité de la répression au Chili dépasse l'imagination. Il faut voir ce document pris à l'insu des militaires de la Junte. C'est une arme de combat pour l'avenir." Roger Dosse, "Politique-hebdo".)

"Chile" de Carlos Ortiz Tejeda et Carlos Velo (produit par le Mexique) — ("Plus qu'un document de journaliste, une leçon de courage et de dignité." "Le Nouvel Observateur".)

"Viva Portugal" de Malte Rauch, Christianne Gerhards, Samuel Schirmbeck (R.F.A.) et Serge July ("Libération") — ("Une introduction captivante, discutable, donc à discuter sans tarder." "Le Nouvel Observateur".)

"L'ennemi principal" de Jorge Sanjinés (Bolivie) — ("...un film "producteur" d'analyses, de réflexions et peut-être aussi de films, qui plus tard représenteront la voie juste de la lutte armée en Amérique latine, sur laquelle travaillent depuis quelques années les masses et les avant-gardes." Alfonso Gumucio-Dragón et Marcelo Quezada, "Cahiers du cinéma".)

Tout distributeur ou exploitant qui se prétend "progressiste" est un imposteur s'il ne présente pas ces films à Montréal.

"Le voyage des comédiens"



Si aucun ne le fait, peut-on espérer que la Cinémathèque Québécoise nous les projette? Demander à Robert Daudelin: 866-4688, 360 rue McGill, Montréal.

P.S.

Propos de J.-L. G. à propos de no 2

“Numéro deux”, c’est un film tendre de lien entre des images de vie quotidienne et de discussions de vie quotidienne. Ce sont deux enfants, une petite fille et un petit garçon, une fille et un type qui sont les parents des deux enfants. Il y a aussi le grand père et la grand mère. Le père a un boulot et la mère n’en a pas. Ou plutôt si, elle a le sien, le boulot de ménagère. Elle s’ennuie, il y a une inégalité dans l’activité des deux, et aussi inégalité de la conscience des deux.

“Godard voulait faire un film initialement pour la télévision, mais tout en sachant que jamais la télévision ne le prendrait.

“Alors il tourne des images en audio-visuel” (en vidéo) “et refilme le tout en 35mm. On voit donc des petits écrans sur un grand écran noir, dans une salle obscure de cinéma.” (B.J. dans “Libération”, 15 septembre 1975.)

A Hervé Delilia et Roger Dose, pour “Politique-Hebdo” 189, du 18 au 24 septembre 1975, et à B.J. pour “Libération”, Jean-Luc Godard “raconte”:

“Numéro deux”, c’est un film ethnologique. On pourrait l’intituler: “l’économie sexuelle chez les habitants du bas-Grenoble”.

On pourrait faire des dizaines de rapports à partir du film.”

“Numéro deux” te fait faire du boulot, aussi, mais il ne te force pas du tout à faire le boulot du film. C’est très bien que le film te fasse faire du boulot, enfin, ce que j’appelle du boulot, de l’exercice, du sport, de la pensée, du plaisir.”

“Tu ne fais pas exister le film: il est un peu plus près de toi, mais sans être contre toi, ni toi contre lui ou contre ceux qui l’ont fait. C’est un film pour penser la maison plutôt en termes d’usine, c’est juste ça. C’est pour que les gens puissent parler, ce dont je suis pas sûr, et parlent un peu entre eux. Soit se disputent, soit ne se disputent pas. Le but est atteint, si tant est qu’il y ait un but, quand les gens se mettent à discuter de leurs problèmes, d’un truc concret de leur relation à eux, travail, salaire, etc., parce que le film les a aidés. Qu’ils ont ressenti la nécessité de ne pas remettre à plus tard cette discussion qu’ils devaient avoir. Ça passe par le plaisir, tout ça. (...) Comme moi de le faire, ça peut aider... C’est ça que je trouve intéressant. Ce n’est pas ce que fait la télé tous les jours: elle fait se taire quand il faut parler, et parler quand il faut se taire.”

Propos qui mettent en situation “Numéro deux”, nécessaires et suffisants pour que je désire voir le film.

P.S.

La somme et le reste, suite

“Pour argumenter sur du concret, ce qui suit sera personnel.” Bertolt Brecht, “Sur le réalisme”

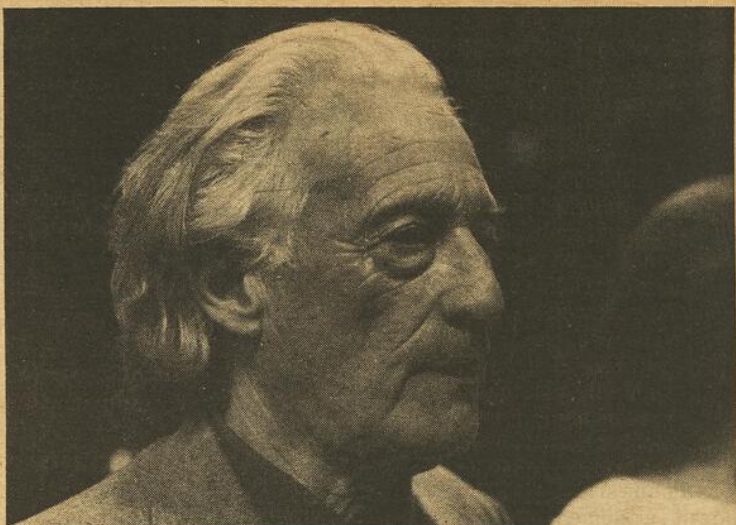


photo: Errol Gagné

(coll. "Travaux" 8 / l'Arche éd.).

Après "**La somme et le reste**", 13 juin-4 octobre 1958, (La Nef de Paris éd. ou réédition partielle Bélibaste éd., 1973) dans "**Le temps des méprises**" (éd. Stock) Henri Lefebvre raconte son histoire, qui a lieu dans l'histoire du parti communiste français, l'histoire de la pensée moderne, l'histoire des nouveaux champs découverts par les sciences humaines, l'Histoire.

Rackam, dans "Libération" le 15 septembre 1975: "...une sorte d'autobiographie philosophique qui raconte sa vie, son époque communiste, sa rupture avec le P.C., son périple à Nanterre, son flirt avec les situs" (Internationale Situationniste) "et ses projets actuels. (...) Et quand on est marxiste et communiste et philosophe comme Lefebvre et qu'on commence à se dire que la simple prise du pouvoir central n'empêchera pas seule les autres

pouvoirs d'exister et de jouer les **cinquièmes colonnes** à tout moment, nous disions donc, quand on se pose ce genre de questions, on se rend compte soudain de l'effarant dogmatisme centralisateur dans lequel on a voulu nous enfermer."

Henri Lefebvre, "**Le temps des méprises**": "Pour rompre avec le dogmatisme du marxisme, il faut en arriver à cette idée, le mouvement de l'action révolutionnaire et subversive portée au langage, au concept, à la théorie, et c'est à cela que je réserverai le nom de marxisme: cet ensemble, je l'appellerai "les marxistes". Il y a donc des tendances et, à chaque instant, une droite et une gauche dans ce mouvement. (...) Cet ensemble extraordinairement riche, il faut l'appeler "marxisme", et non tel ou tel."

Lire, réfléchir, produire, vivre.

P.S.

Quand le culturel étrange une politique

"Art Press" (43 rue de Montmorency, Paris, 75003, France) 13, mai / juin 1975: Marie-Claude de Rouilhan interviewe Jean-Marie Straub et Danièle Huillet à propos de leur dernier film, *Moïse et Aaron* (l'opéra de Schoenberg).

"Votre film est dédié à Holger Meins... diverses pressions se sont exercées sur vous afin que vous éliminiez cette dédicace..."

S.— Effectivement. Et nous avons dit que si elle était coupée il faudrait également couper nos autres noms. H. Meins était un ami bien avant qu'il ne s'engage dans son action politique, il avait vu *Chronique d'Anna Magdalena Bach* qui l'avait profondément touché. C'était un élève de l'Ecole de Cinéma de Berlin, et il avait fait un excellent court-métrage. Pour nous c'était un public potentiel. Nous aurions aimé lui montrer nos travaux postérieurs et comme il était en prison il n'a pas pu les voir. C'est aussi une protestation, il est inadmissible de garder des gens en prison 2 ans et demi sans les juger, c'est même anti-constitutionnel. Et selon l'article no 5 de la Constitution de la Bundes Republik, et selon la déclaration des droits de l'Homme tout suspect est présumé innocent tant que sa culpabilité n'est pas prouvée. Enfin, c'est une protestation contre le délire anti-communiste qui sévit actuellement en Allemagne, et il faut savoir que le groupe Baader-Meinhoff n'est pas la même chose que le groupe du 2 mars comme la police et le gouvernement tentent de le faire croire.

D.H.— On en est à écrire sur les maisons et même dans les appartements "Kommunisteschwein! Cochon de communiste!" à la peinture rouge. (...) De surcroît il existe en Allemagne une institution qui s'appelle "Freiwillige Selbstkontrolle der Filmindustrie" qui est une forme suprême d'hypocrisie: c'est l'industrie qui est sensée se censurer elle-même, car la censure est une institution de Goebbels qui, évidemment, a été supprimée après la guerre. Cette censure a déclaré que le film était interdit aux moins de 18 ans, c'est risible, surtout si on connaît la vague de films pronographiques en Allemagne. Et encore, à condition que nous enlevions la dédicace, sinon le film est simplement interdit. (...) De plus ils se sont adressés aux éditeurs de Schoenberg, puis directement à son fils Lawrence qui vit aux U.S.A. et qui a répondu: "Absurde. Si ce film doit être dédié, alors seulement à Arnold Schoenberg. Confirmez". Bref, c'est comme si les auteurs du film n'existaient pas."

"Cahier du cinéma" (9 passage de la Boule-Blanche, Paris, 75012, France) 257, Mai / juin 1975:

"Nous protestons vigoureusement contre l'indécence des autorités de la télévision allemande et autrichienne, ainsi que de l'éditeur allemand et du porte-parole américain des héritiers d'Arnold Schoenberg, et contre le caractère anti-constitutionnel de l'autocensure de l'industrie du cinéma allemand, qui réclament la coupure d'une dédicace manuscrite (48 photogrammes = 2 secondes) à un jeune homme mort de faim au terme de deux années et demi de prison et de torture — sans procès, donc innocent.

Aucune institution démocratique ne peut contester à Danièle Huillet et Jean-Marie Straub le droit de dédier à Holger Meins, qui fut l'un de leurs collègues cinéastes et un ami, un film dont ils sont les auteurs (bien que ce film soit une adaptation de l'opéra "**Moses und Aaron**" d'Arnold Schoenberg)."

C'est l'une des fonctions de "Chroniques" au Québec que de s'associer fermement à une telle protestation, puisque nous considérons qu'il n'y a de critique que

politique (dénonçant toute critique "humaniste").

Le collectif de production: Thérèse Arbic, Madeleine Gagnon, Philippe Haeck, Réjean Jacques, Jean-Marc Pottle, Céline Saint-Pierre, Patrick Straram le Bison ravi, Laurent-Michel Vacher.

Chacun, tous, peuvent envoyer leurs noms aux "Cahiers du cinéma".

6 octobre 1975

formule d'abonnement

Nom.....

Adresse.....

..... tél.:.....

A partir du numéro.....

Date..... Signature.....

Abonnement d'un an (douze numéros): \$20.00; Abonnement de soutien: \$40.00 et plus.

Veuillez expédier votre chèque ou mandat à l'ordre de: **CHRONIQUES**, case postale 747, succursale "N", Montréal, Qué.

10
20
30
40
50
60
70
80
90
100
110
120
130
140
150
160
170
180
190
200
210
220
230
240
250
260
270
280
290
300
310
320
330
340
350
360
370
380
390
400
410
420
430
440
450
460
470
480
490
500
510
520
530
540
550
560
570
580
590
600
610
620
630
640
650
660
670
680
690
700
710
720
730
740
750
760
770
780
790
800
810
820
830
840
850
860
870
880
890
900
910
920
930
940
950
960
970
980
990
1000

Prix: \$2.00

Les mots d'ordre généraux comme "servir le peuple", "puiser dans les masses et retourner aux masses", "développer une culture prolétarienne", appellent non pas tant à un **style** d'oeuvre, à des thèmes précis ou à des **positions** de principe qu'à une **pratique** autre de l'art. Seule une nouvelle insertion communautaire de l'art a des chances de nous éloigner à l'heure actuelle des impasses du modernisme.

BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE
DU QUÉBEC