

démission

9 troupes d'agit-prop A.Q.J.T.

Un geste théâtral qui n'a d'égal que la
amaturgie mélo-dramatique des troupes
de tournées des années '40.

Entretien avec Volker Schlöndorff, cinéaste

suivi d'une analyse de son dernier film **L'Honneur**
 perdu de Katarina Blum.

Histoires d'O

Le sexe joue la vie lorsqu'il est jouissance et plaisir partagés.

Urgence de la critique

Réponse à Gérald Godin, directeur des éditions Parti Pris.

som

LIGNE

EDITOR

DEBAT

ENTRE

TEXTE

CHRO

INFO

sommaire

numéro 14
février 1976

LIGNE OUVERTE	2
EDITORIAL	6
La démission des troupes d'agit-prop de l'A.Q.J.T.	
DEBAT(S)	
Désir: de classe, d'individu par Philippe Haeck	20
ENTRETIEN	
Patrick Straram le Bison ravi et Laurent-Michel Vacher parlent avec Volker Schlöndorff, cinéaste	23
TEXTES A L'APPUI	
L'Honneur Perdu de Katarina Blum de Volker Schlöndorff par André Morf	40
Le Parti Communiste Français et la Question Littéraire 1921-1939 de Jean-pierre Bernard, un compte rendu par Pierre Aubery.	44
CHRONIQUES	
Histoires d'O par Madeleine Gagnon	56
L'urgence de la critique par Philippe Haeck	62
La loi du père par Réjean Jacques	68
Jaws ou les dents du bon Dieu puritain par Jocelyne Lefebvre	73
Un labor boss par Jean-Marc Pottle	80
INFORMATIONS	86

ligne ouverte

question de stratégie: pourquoi je quitte le collectif

Pour moi — et dans la mesure où je suis conscient des motifs de ma décision — la raison de mon retrait du collectif de production est désespérément simple: je suis profondément opposé à l'éditorial paru le mois dernier en réponse à **Stratégie**. Conformément aux règles que j'avais eu moi-même pour tâche d'énoncer dans l'autre éditorial du même numéro, je ne pouvais alors que me rallier ou partir.

Toute cette histoire s'est enchaînée pour moi comme un piège qui peu à peu se referme. Lorsque j'ai trouvé dans le casier postal de la revue l'exemplaire de **Stratégie** et la lettre l'accompagnant, j'ai aussitôt lu leur article: je l'ai trouvé partial et sévère, injuste et inutilement sectaire pour l'ensemble mais bien senti et non dénué de justesse sur quelques-uns des aspects relevés. J'ai annoncé au collectif que nous avions reçu ce texte en ajoutant qu'il s'en prenait surtout à des articles de Patrick, de Madeleine et de Jean-Marc, mais que je l'avais trouvé intéressant. Lorsque tout le monde eut pris connaissance du texte, il y eut au collectif une discussion à ce sujet: j'étais en Allemagne, j'appris à mon retour qu'il avait été décidé de ne pas rédiger de réponse. Ce qui me surprit, mais nous avions en effet d'autres tâches. Quand le sujet revint par hasard en discussion, il apparut que plusieurs avaient changé d'avis et il fut finalement résolu de répondre. Je sentais dans notre groupe beaucoup d'agacement et d'impatience contre la charge de **Stratégie**.

Je n'avais pu malgré tout imaginer un texte comme celui qui fut présenté au collectif : fébrile, vengeur, sans nuances, mettant presque tous les torts du même côté, n'acceptant aucune des remarques critiques faites à l'endroit de **Chroniques**, faible de surcroît dans son argumentation, tel m'apparut-il aux premières lectures ébahies que j'en fis. Lorsque la discussion me montra que les premiers intervenants approuvaient sans réserve un texte que je rejettais viscéralement, j'ai commencé à sentir que les choses m'échappaient. Il faut croire que j'étais bouleversé puisque, bien que j'aie parlé d'abondance et que je me sois débattu de mon mieux, je n'ai pas réussi à vraiment m'expliquer.

Le fait est que je n'ai, à aucun moment, perçu le texte de **Stratégie** comme une attaque : même si je percevais clairement les «attaques» qu'il contenait, cela me laissait froid. L'idée de fesser en retour ne m'est jamais venue. A mes yeux, c'est une démarche totalement erronée : les forces progressistes ne sont pas si fortes. Si l'un commet l'erreur d'affaiblir l'ensemble par la polémique, il est absurde de rentrer dans ce jeu en répondant au même niveau — absurde et politiquement mauvais. Démonter, dénoncer et condamner est trop facile, trop tentant, trop dangereux et trop inutile. Je voyais donc, non pas une réponse **réactive**, mais une réponse **active**. On pouvait, bien sûr, rétablir certains faits (concernant par exemple l'entretien avec Charron), replacer telle ou telle citation dans son contexte, indiquer les plus évidentes partialités et expliquer pourquoi la tactique de **Stratégie** nous paraissait nocive. Mais le plus important aurait encore été de montrer, à l'occasion des critiques qui nous étaient faites, comment nous savions nous-mêmes poser nos problèmes et dépasser nos contradictions.

Dans la conjoncture actuelle, toute démarche fondée sur le **chauvinisme de groupe** m'est inacceptable : qu'un autre groupe adopte une telle démarche à l'encontre du mien ne m'incite nullement à agir de même, au contraire. Dans ces conditions, les marques de dépit qui jalonnent la réponse de **Chroniques** (allant jusqu'à s'étonner que **Stratégie** n'ait pas tenu compte des mentions favorables à son sujet parues dans notre revue), la passion mise à contester telle ou telle citation bien ou mal interprétée, l'empressement inquisitorial à exiger des réponses complètes à des questions en feu roulant («Où? Comment? Quand?...» «d'où vient la sémiologie? etc...» «De quelle psychanalyse? etc...»), la

prétention à l'évidence pour des notions ou des références utiles mais fort peu assurées (sujet / individu, langue / langage), les insinuations («nivelement constant des contradictions" à **Stratégie**) — en un mot tout ce qui fait de cet éditorial un facile et fiévreux plaidoyer **pro domo**, m'était totalement étranger (et étrange, à tel point que j'ai même à présent du mal à expliquer comment un tel texte a pu et peut encore paraître **bon** à sept camarades avec lesquels je n'avais jamais eu de désaccord grave). Ce sentiment d'isolement et d'étrangeté, si la règle du ralliement aux textes éditoriaux n'avait pas existé, aurait sans doute suffi à me mettre à part. (Nietzsche: «Une bonne fois, considère donc avec toi-même combien sont divers les sentiments, partagées les opinions, même entre tes relations les plus proches, combien même des opinions semblables se trouvent avoir, dans la tête de tes amis, une orientation ou une force tout autre que dans la tienne, de combien de centaines de façon se présentent les occasions de mésentente, de séparation dans une fuite hostile. Après tout cela tu te diras: que le sol est incertain sur lequel reposent toutes nos liaisons et amitiés, que sont proches les froides averses ou le mauvais temps, que tout homme est isolé!" **Humain, trop humain** paragr. 376.)

A partir de là, j'ai un peu le sentiment que mon départ s'est fait tout seul, sans que j'y puisse rien. Je ne faisais plus partie du groupe, ne me reconnaissant pas dans un texte commun qu'en théorie j'aurais dû au moins endosser et qui me renvoyait de **Chroniques** une image grimaçante, fantomatique, pour moi **intenable**. Ceux qui s'y connaissent mieux que moi en désir, en fantasme et en sujet diront si je rends bien aujourd'hui ce qui est aussi l'histoire d'un amour déçu. Je demanderai seulement qu'on n'aille pas à **trop bon compte** chercher à mon geste des raisons vagues et secrètes (autres que celles que j'en donne). Que les lecteurs de **Chroniques** sachent bien que sans ce maudit texte-là, j'avais et je garderai de leur revue une image nettement positive, à tel point que si le collectif avait accepté (ce dont je conçois facilement qu'il ait refusé de le faire) de maintenir ma chronique j'en aurais été heureux. Ce départ n'est qu'une péripétie peu importante par rapport à la poursuite du travail de critique et d'information accompli par **Chroniques** (1)

Laurent-Michel Vacher
1er janvier 1976

Laurent-Michel Vacher a adhéré à l'orientation de **Chroniques**, telle que définie dans les éditoriaux, sauf pour la réponse à **Stratégie**. Il reproche à celle-ci son ton mais sur le fond du débat intervenu entre les deux revues, ici comme dans les discussions que nous avons eues avec lui, il ne se situe pas. Or, pour nous, c'est là la dimension véritable du débat. Au lecteur, donc, de juger.

Le collectif de production

1- Auquel je participerai en proposant, comme n'importe quel lecteur de la revue peut le faire, divers textes au collectif de production, en commençant par ceux qu'en dehors de ma chronique j'avais déjà promis de rédiger.

la démission des troupes d'agit-prop de l'ajjt

Le 5 décembre dernier eut lieu à Québec le 18^e Congrès de l'Association Québécoise du Jeune Théâtre. Dès l'ouverture, quatre troupes d'agitation-propagande (1): LA GABOCHE, LE THEATRE EUF!, LE TIC TAC BOOM, LES GENS D'EN BAS donnèrent lecture d'un MANIFESTE POUR UN THEATRE AU SERVICE DU PEUPLE. (2) Ce manifeste fut endossé par le Conseil d'administration de l'A.Q.J.T. qui avait démissionné en bloc deux mois auparavant sans en avertir les membres. Le C.A., dont les membres sont élus en assemblée générale, était composé en majorité de membres des troupes d'agitation-propagande. A la suite de la démission des troupes signataires du Manifeste, le Comité exécutif ainsi que trois troupes d'agit-prop: LE THEATRE EN VRAC, LE THEATRE COMMUNAUTAIRE et LE THEATRE DES CUISINES quittèrent également l'Association. Le manifeste, lu par les troupes signataires, ne fut pas discuté par les membres présents au Congrès. Les troupes quittèrent les lieux immédiatement après sa lecture. Maintenant vidée de ses membres les plus progressistes, l'Association ne regroupe plus que des troupes étudiantes, que des troupes qui oscillent entre la voie contre-culturelle ou nationaliste et certains membres individuels qui cherchent à se situer

1- Sur l'agit-prop., voir: «La Rénovation urbaine, à qui ça sert...», *Chroniques* no 2, février 1975, p. 45.

2- Le Manifeste est reproduit à la fin du présent éditorial.

sur des positions prolétariennes sans pour autant avoir choisi le théâtre d'agitation-propagande.

Comme nous le soulignons dans un récent éditorial sur le théâtre québécois, l'Association Québécoise du Jeune Théâtre permettait un certain espoir quant à l'influence du jeune théâtre sur l'évolution du théâtre québécois, compte tenu du rôle de leadership qu'exerçaient en son sein les troupes engagées dans un travail théâtral au service du peuple. En même temps prenait forme un lieu de rencontres, de discussions, de débats, d'affrontements même, mais également de formation, à partir duquel un véritable travail politique et théâtral pouvait s'effectuer. Mais les troupes d'agit-prop ont préféré leur geste théâtral, tenu secret jusqu'à la dernière minute, à la tâche de formation politique qui leur incombait ainsi qu'à la lutte idéologique qu'ils devaient mener au sein de l'A.Q.J.T. et qui nécessitaient «un travail long, lent et prudent» pour reprendre les termes mêmes de Lénine dans *LA MALADIE INFANTILE DU COMMUNISME*. Un geste théâtral qui n'a d'égal que la dramaturgie mélodramatique des troupes de tournée des années '40, avec lequel nous sommes en désaccord, même si nous adhérons entièrement à leurs déclarations de principes.

Mais pour les troupes d'agitation-propagande démissionnaires de l'A.Q.J.T. leur analyse de la conjoncture actuelle, posant comme prioritaire la liaison avec la classe ouvrière, semble exclure tout travail culturel et politique en milieu petit-bourgeois et nier, dans la période actuelle de fascisation du régime, la nécessité de regrouper les forces progressistes, c'est-à-dire tous ceux qui, à un niveau ou un autre, s'opposent à l'impérialisme américain et aux monopoles canadiens.

D'autre part, — ici, réside l'ambiguïté du Manifeste — le texte ne définit jamais le terme «peuple», aucune clarification de la notion de peuple n'est apportée dans le Manifeste même si on s'y réfère continuellement.

Le peuple, actuellement au Québec et au Canada, est constitué, selon nous, de la classe ouvrière, des

3- Lire l'analyse de Céline St-Pierre, dans *Socialisme Québécois* no 24, «Classes sociales dans le mode de production capitaliste».

4- Voir le texte de Mao Tsé-Toung sur la conception stratégique du «peuple» dans *Quatre essais philosophiques*, «De la juste solution des contradictions au sein du peuple» p. 89, Ed. en langues étrangères, Pékin 1966.

salariés prolétariés (par exemple, les employés d'hôpitaux) de la petite-bourgeoisie traditionnelle, de la nouvelle petite-bourgeoisie (3) et même d'une fraction de la bourgeoisie, bref des classes ou fractions de classes qui ont objectivement des intérêts anti-monopolistes et anti-impérialistes. (4)

A l'A.Q.J.T., nous retrouvons une portion de la nouvelle petite bourgeoisie qui cherche à se situer sur des bases prolétariennes sans pour autant avoir choisi, dans le champ culturel, un travail d'agitation-propagande et une fraction de jeunes des écoles secondaires, âgés de 13, 14 et 15 ans dont les positions de classe sont encore déterminées par leur origine de classe. Assimiler ces derniers aux petits-bourgeois libéraux c'est évacuer rapidement le rôle de formation que les militants devaient assumer auprès de membres de l'A.Q.J.T. Pour les observateurs de l'extérieur, aux deux derniers festivals du printemps, à Rimouski en 1974 et à Sherbrooke en 1975 (5), ce fut l'exemple de querelles passionnées entre deux tendances opposées, souvent provoquées par la maladresse des militants qui accusaient plutôt que d'analyser. Selon les témoignages de membres de l'A.Q.J.T., l'attitude des troupes d'agit-prop envers les «non-politiques» en était une de mépris et de rejet.

Dans le Manifeste, cette ambiguïté autour de la notion de peuple n'est pas indépendante de l'idéalisation qui est faite de l'ouvrier. Le terme «peuple» semble recouvrir uniquement la classe ouvrière, de plus, celle-ci semble être posée comme si elle n'était pas profondément conditionnée par l'idéologie bourgeoise. Pour ces militants, leur conception de la liaison à la classe ouvrière les amène à exercer leur action dans des lieux privilégiés comme les comités de citoyens, les regroupements régionaux, les comités de femmes, les syndicats progressistes et à nier l'efficacité de tout travail politique à l'extérieur de ces groupes restreints.

Mais le peuple désorganisé, conditionné par l'idéologie dominante à travers les mass media et qui, actuellement, constitue une majorité dont les aspirations sont modelées par la bourgeoisie, se retrouve dans les syndicats réactionnaires, les associations larges

5- Un compte rendu du dernier Festival à Sherbrooke a été donné dans *Chroniques*, Vol. 1, no 8/9, Théâtre politique / théâtre d'avant-garde? p. 137. Ce texte a été reproduit dans le dernier bulletin de l'A.Q.J.T. **Jeune Théâtre.**

subventionnées par l'Etat bourgeois, dans l'industrie, dans les usines, dans les écoles, etc. Les luttes doivent aussi se mener par et pour cette fraction importante du peuple. Au nom de quoi devrions-nous la laisser aux mains du pouvoir bourgeois?

Le refus de travailler à l'intérieur d'un organisme subventionné par l'Etat bourgeois peut se justifier par un choix individuel d'oeuvrer en milieu restreint pour former une avant-garde ouvrière consciente en vue de la formation d'un parti ouvrier. Mais ce choix ne doit en aucune manière exclure le travail politique partout où se retrouve le peuple. Les déclarations de principes des troupes d'agit-prop, à l'A.Q.J.T. aussi justes soient-elles, auraient dû inciter à la réflexion, à l'action et non pas susciter le repliement et le durcissement des positions de part et d'autre.

De par leur formation même les militants devraient être en mesure d'établir un rapport dialectique en milieu petit-bourgeois comme en milieu ouvrier, d'être à l'écoute du peuple pour apprendre et mieux servir. Sinon l'on verra se reproduire les vieux schèmes traditionnels du rapport autoritaire inhérent au pouvoir bourgeois, de ceux qui ont le pouvoir théorique à ceux qui ne l'ont pas, de ceux qui ont la ligne juste... et des autres.

Quant à la question du théâtre populaire, tout en admettant l'importance du travail politique des troupes d'agitation-propagande, tout en reconnaissant la difficulté de travailler politiquement dans le champ culturel officiel, CHRONIQUES cherche une voie qui tiendrait à la fois compte de la recherche formelle et du conditionnement idéologique des masses. (6) Jusqu'à ce que se réalise la révolution prolétarienne et la société communiste, selon l'analyse que nous faisons actuellement de la conjoncture politique, tenant compte du niveau de développement de la conscience de classe des travailleurs québécois, nous favoriserons tout travail d'intervention tendant à combattre l'idéologie bourgeoise dans les productions culturelles et à y introduire des éléments socialistes pour une compréhension accrue des intérêts du peuple dans une perspective de lutte de classes.

Le travail des troupes d'agit-prop à l'intérieur de l'A.Q.J.T. constituait pour nous un lieu important d'interventions à cause de la prolétarianisation grandissan-

6- Notre point de vue à ce sujet a été développé dans un récent éditorial, **Chroniques** no 12, décembre 1975.

te des travailleurs culturels dont la situation précaire favorise une prise de conscience sociale. Mais leur analyse très peu dialectique leur fait dire: «l'A.Q.J.T. ne peut plus progresser, elle ne peut que régresser, ou, à la rigueur, maintenir le statu quo. Alors que le peuple évolue, que les luttes du peuple progressent, l'art qui se met à son service ne peut plus se permettre de s'arrêter, de tourner en rond, d'essayer de convertir des petits-bourgeois qui croient que le progrès c'est de déguiser le capitalisme, en le civilisant.» Attitudes méprisantes et pessimistes masquant un certain idéalisme et qui les amènent à conclure: «Nous quittons l'A.Q.J.T. parce que nous voulons subordonner le culturel au politique, ce que le Ministère se permet et nous refuse.» Pour nous, un militant ne doit pas attendre la permission de l'Etat bourgeois pour lutter contre lui surtout quand il est en position de force à l'intérieur d'un organisme.

Quitter à ce stade l'A.Q.J.T. manquer à ce point de tactique, c'est abandonner un lieu d'intervention politique et la jeunesse qui s'y retrouve entre les mains de la bourgeoisie. Jamais le gouvernement libéral ne leur en sera plus reconnaissant!

Le Collectif / par Th. A.

manifeste pour un théâtre au service du peuple

deux intérêts contradictoires

En société capitaliste, il y a deux visions du monde: la première découle de l'exploitation et parle au nom du profit; elle soutient la bourgeoisie, c'est-à-dire les industriels, les financiers, les grands commerçants et leurs alliés; c'est la vision capitaliste. La deuxième découle des luttes contre toutes les formes de domination et parle au nom des hommes et des femmes exploités et opprimés: c'est la vision socialiste.

La bourgeoisie minoritaire possède le capital, les matières premières et les moyens de production qu'elle s'est injustement appropriés aux dépens de la collectivité. Ces moyens lui permettent d'acheter la force de travail des ouvriers et, en leur volant une partie de leur travail, elle réalise des profits qui engendrent toujours d'autres profits.

Cette force de travail doit être constamment renouvelée et entretenue. La bourgeoisie doit donc s'approprier d'une part la fonction reproductrice des femmes par un contrôle des natalités, et d'autre part le travail gratuit des ménagères.

Lorsque le capitaliste investit, mais encore ne le fait-il que lorsqu'il est certain de réaliser des profits, il parle de création d'emplois, sans parler de salaires dérisoires et de conditions de travail le plus souvent

lamentables; il parle aussi d'essor régional, sans parler de bouleversement de la vocation agricole ou domiciliaire d'une région, ni d'expropriations injustifiées.

En assurant ainsi son pouvoir économique par l'exploitation des hommes et des femmes, la bourgeoisie s'est acquis le privilège de contrôler tous les aspects de sa vie, mais elle ne peut y arriver qu'en contrôlant aussi tous les aspects de la vie de la majorité.

Par exemple, en établissant les rapports sur une base de domination-soumission, elle fausse la sexualité des hommes et des femmes. Elle régit nos conditions de vie en en diminuant la qualité: on exproprie les quartiers ouvriers et on sacrifie les terres arables au profit d'une minorité; on nous conditionne à une mauvaise alimentation; on refuse d'identifier les causes réelles des maladies et on nous soigne vite et mal. L'éducation nous apprend à respecter les valeurs établies telles la soumission à l'autorité et l'esprit de compétition. Elle perpétue les différences de classe et les différences sexuelles.

La mainmise de la bourgeoisie sur nos vies ne peut s'exercer que si son pouvoir économique est soutenu par son pouvoir politique.

L'Etat, sous le couvert de la démocratie, favorise directement les intérêts économiques de la classe dirigeante. La loi pseudo-anti-inflationniste de Trudeau n'en est qu'un exemple.

Les services que l'Etat doit assurer à la majorité sont orientés de façon à consolider l'ordre établi et à profiter à la classe dominante. L'Etat tire plus de revenus des petits contribuables que de l'industrie; de cette façon, n'ayant pas à payer pour la formation de la main d'oeuvre et les services de santé publique, l'industrie s'en tire à bon compte.

Cette bourgeoisie arriérée a, de plus, le contrôle des médias d'information, les journaux, la radio et la télévision qui entretiennent la confusion et favorisent son idéologie par le statu quo.

Mais quand le peuple prend conscience de son exploitation et de son oppression et qu'il commence à s'organiser, le pouvoir en place fait appel à l'appareil juridique et aux forces répressives: la police et l'armée. Par exemple, la répression contre les ouvriers de la United Aircraft.

Tous ces moyens ont été mis en place par la bourgeoisie pour faire accepter au peuple l'ordre établi et le conditionner à refuser tout changement. Car ce

n'est qu'en exploitant le peuple que la bourgeoisie peut exister en tant que classe et maintenir ses privilèges.

Malgré tous les moyens dont dispose la bourgeoisie, le peuple lutte pour le droit au travail, de meilleurs salaires, de meilleures conditions de travail, la stabilité d'emploi, contre l'expropriation, pour une maternité librement choisie, pour des garderies populaires, pour l'école au service du peuple. Ces luttes quotidiennes contribuent peu à peu à sa conscientisation face à ses véritables intérêts de classe: la prise en main des moyens de production et l'abolition de la classe bourgeoise.

Cet objectif implique un changement radical des structures de la société, changement qui ne viendra jamais de la bourgeoisie, qu'elle soit canadienne ou québécoise. La bourgeoisie présente l'appartenance au peuple comme une faute, alors que c'est une force: les intérêts du peuple et de la bourgeoisie sont contradictoires et irréconciliables.

L'exemple international nous montre clairement que ce sont les luttes du peuple qui sont le moteur de l'histoire.

L'individualisme, la concurrence, la libre entreprise, la réussite personnelle, les profits sont les mots d'ordre de la classe bourgeoise.

Le regroupement, l'organisation et la solidarité sont ceux du peuple.

l'art n'est pas neutre

Dans toutes les sociétés de l'histoire de l'homme, de la société primitive à la société capitaliste en passant par la société féodale, le culturel est subordonné au politique, qui est lui-même soumis à l'économique. Le capitalisme ne fait pas exception. Le socialisme, société progressiste et plus humaine, met la politique au poste de commande en tout.

Il n'y a aucun art au-dessus des classes et de la lutte de classe. Ce qui différencie l'art bourgeois de l'art du peuple, c'est le rôle qui lui est donné. L'art de la classe bourgeoise ou petite-bourgeoise donne au culturel la priorité, par exemple: l'art pour l'art, l'art de divertissement, etc..., alors qu'il a un rôle politique **non-avoué** qui est de glorifier la bourgeoisie et la petite-

bourgeoisie, de prôner l'individualisme, d'aplanir la lutte de classes, de consolider la dictature de la bourgeoisie sur le peuple et la démocratie pour la bourgeoisie, de ridiculiser la classe ouvrière et les couches populaires, de masquer les contradictions du système capitaliste en lui donnant des allures de progrès.

L'art au service du peuple subordonne le culturel au politique. Il a un rôle politique **avoué**. C'est la ligne politique qui est maîtresse en tout. Il propage le socialisme, système de production progressiste, et un art à son service. Il exige la démocratie pour la majorité, c'est-à-dire le peuple, celui qui n'a pas les mêmes intérêts que les bourgeoisies québécoise, canadienne, américaine, et il prône la soumission de la minorité (les capitalistes et leurs valets) à la majorité. Il appuie la lutte des classes. Il travaille à l'organisation de la classe ouvrière et des couches populaires. Il croit à la transformation du monde, à celle de l'homme et de sa mentalité. Il transforme l'individu en agent conscient du changement. Il soutient le peuple dans sa lutte victorieuse.

Ces deux cultures luttent entre elles, tout comme les deux classes opposées et irréconciliables qu'elles représentent. C'est dans ce sens qu'il n'y a pas d'art au-dessus des classes et de la lutte des classes.

Et tous les arts qui se disent neutres sont des arts hypocrites. La neutralité n'existe pas. Etre neutre, c'est être d'accord avec celui qui a le pouvoir. Donc, tout art neutre est un art de classe, de la classe qui est au pouvoir, la bourgeoisie capitaliste. Si on choisit l'art pour l'art ou l'art de divertissement, c'est-à-dire détourner le peuple de ses véritables intérêts, on choisit une place privilégiée au royaume capitaliste décadent. Notre théâtre, lui, veut montrer les relations entre les gens dans la dépendance du rapport de production (à qui appartient quoi, qui le transforme, dans l'intérêt de qui). Ces relations entre les hommes, à telle époque, sont la conséquence directe des rapports de production. Le théâtre qui ne montre que les conséquences et non les causes, qui sont les rapports de production, est un théâtre de parti-pris. Il prend donc le parti de ne montrer que les effets.

L'art bourgeois affirme impossible le passage du politique en oeuvre d'art et s'avère incapable de présenter correctement l'histoire contemporaine et le théâtre contemporain et il a trouvé des termes injurieux à coller à ces oeuvres-là: «théâtre de pancartes, de propagande, sérieux, simpliste, pas universel, solution

universelle et abstraite, régional, manque de perspective historique, anti-national, reposant sur le quotidien, fermement ancré aux allures de bonne nouvelle, tellement didactique qu'on se demande si on peut encore appeler ça du théâtre». Le devoir de l'artiste serait donc de parler pour ne rien dire!

Comme chaque critique d'art est lui-même le produit de son milieu social, ses jugements esthétiques seront toujours déterminés par les qualités de ce milieu. Voilà pourquoi il ne pourra jamais éviter de préférer une école à une autre, qui lui est contraire.

théâtre populaire

Nous définissons notre théâtre comme étant un théâtre populaire. Il vient du peuple car ce sont les luttes qu'il mène qui nous ont amenés à prendre position pour les intérêts du peuple, contre la minorité bourgeoise.

Nous voulons briser le rapport capitaliste producteur-consommateurs. Dans ce sens, le théâtre populaire s'éloigne du théâtre objet de consommation, du théâtre pour passer le temps, celui qu'on achète pour se regarder et le laisser derrière soi. C'est pour cela que nous faisons en sorte que prioritairement, nos spectacles soient encadrés par des organisations populaires: comités de citoyens, regroupements régionaux, comités de femmes, syndicats progressistes. Il est indispensable pour nous de connaître la composition du public. Nous ne faisons pas un théâtre d'unité, qui aurait pour but de réconcilier tous les hommes entre eux: nous faisons un théâtre qui divise les spectateurs en fonction de leurs intérêts de classe. Une discussion sur le contenu accompagne toujours nos représentations. Ainsi, nos spectacles se modifient, s'enrichissent et restent ouverts aux changements sociaux.

Notre théâtre s'oppose au théâtre populiste qui, soi-disant, est une version falsifiée de la représentation du peuple, version qui emprunte largement au peuple, mais qui ne restitue que mesquinement des représentations pessimistes, fatalistes et sans issue.

Par contre, nous affirmons que le peuple a le droit d'être **correctement** représenté sur scène, d'y voir ses intérêts défendus, ses ennemis identifiés, ses conquêtes

tes illustrées. Il a le droit de se réjouir de la progression de ses luttes représentée sur scène.

Etre au service du peuple, c'est montrer les rouages du système capitaliste, à travers les situations qui nous concernent directement: les grèves qui durent dans nos villes, l'expropriation de nos maisons, de nos quartiers et de notre coin de pays, la mainmise des monopoles, les politiques natalistes de l'Etat, l'exploitation des femmes, l'école au service des boss, l'assistance sociale, le chômage, les maladies industrielles, la rénovation urbaine, la coalition Eglise-Etat, la trahison du gouvernement et des chefs syndicaux.

Notre théâtre remonte dans son analyse jusqu'aux causes en montrant tous les mécanismes qui produisent l'exploitation du peuple. Ces démonstrations expliquent qui fait produire le peuple et pour qui, qui le sous-paye, qui l'exploite et comment il est dirigé par des gouvernements à la solde des capitalistes.

Dans notre théâtre, le politique prime volontairement sur le culturel, le fond sur la forme. Concrètement, cela veut dire que la préparation d'un spectacle est basée sur la documentation et l'analyse du sujet. Ce théâtre recherche la clarté et l'efficacité qui font bien comprendre autant le fond que la forme. **C'est un théâtre résolument didactique qui veut enseigner, apprendre:** enseigner à l'homme son histoire, lui apprendre qu'il peut avoir prise sur le réel et que le changement viendra de lui seul. Le théâtre populaire s'oppose donc à l'illusion, aux ficelles dramatiques traditionnelles et à la surcharge émotive: tout s'explique, rien de magique.

qu'est-ce que l'aqjt?

L'AQJT est une structure culturelle officielle, reconnue par le pouvoir capitaliste libéral, subventionné par lui, dépendante de la politique culturelle bourgeoise, soumise à l'idéologie de la bourgeoisie, ayant des limites certaines dans son autonomie.

L'AQJT n'est pas un regroupement, mais une accumulation de troupes vis-à-vis un théâtre populaire. Une accumulation de troupes disparates, qui font des théâtres particuliers. Elles sont constituées à partir de méthodes de fonctionnement:

1. la vieille formule hiérarchique et à sens unique, de

l'auteur ou de l'animateur omnipuissants jusqu'à l'accessoiriste;

la formule de démocratie primitive ou tous sont égaux, personne n'est responsable, personne ne mène;

fonctionnement de répartition de tâches en fonction des aptitudes de chacun, selon ses capacités innées et la nouvelle tendance (nouvelle à l'AQJT mais bien établie dans la métropole) où un noyau de permanents constituant une sorte d'entreprise, engage selon ses besoins des comédiens à responsabilité limitée;

répartition des tâches culturelles en fonction des tâches politiques.

L'AQJT s'est toujours présentée comme un organisme culturel, mais c'est un mensonge. Elle a toujours un but politique. Dans l'idée du pouvoir bourgeois, regroupement culturel large" pour désigner l'AQJT, l'est admettre la lutte entre les tendances. Mais depuis que cette lutte prend un caractère anti-bourgeois, le ministère des affaires culturelles rappelle constamment

l'AQJT que son rôle c'est d'admettre toutes les tendances et non pas la victoire des troupes progressistes. Et pour aplanir la lutte des classes, notre gouvernement a des alliés sûrs, tel ce critique du Devoir, Adrien Gruslin: «Les troupes qui ont un engagement politique, bien légitime, n'ont pas le droit d'agir en enseignants, de mépriser ceux qui ont opté pour un autre genre, serait-il «l'ignoble divertissement» ni même pour une autre idéologie. Leur intolérance ne leur permettra jamais d'atteindre leur but qui est en définitive de rendre la société plus humaine en aidant les gens» (citation). Ce critique bourgeois prône donc la collaboration entre les classes ennemies, et le maintien de la dictature bourgeoise sur le peuple, au nom du seul humanisme.

pourquoi nous quittons l'aqjt?

Nous avons assisté ou participé, selon le cas, ces dernières années, à l'évolution lente de l'instrument culturel petit-bourgeois vers un regroupement uniquement culturel où s'affrontent des intérêts de classe irréconciliables. Ce changement était axé principalement sur la volonté de démocratie à l'intérieur du

regroupement. Aujourd'hui, nous sommes conscients que la «démocratie» qui peut s'appliquer à l'AQJT, c'est la démocratie libérale, camouflant la lutte de classes. La démocratie populaire, elle, par contre, s'appuyant sur la lutte de classes, n'est pas applicable ici, parce que l'AQJT regroupe une majorité d'éléments petits-bourgeois libéraux.

Cette volonté de démocratiser la culture et de la mettre au service des luttes du peuple a été soutenue par une lutte idéologique entre les deux cultures contradictoires. La lutte idéologique entre les deux tendances, a aiguisé cette contradiction. Mais présentement, la structure de cet organisme reconnu par la bourgeoisie et soutenu financièrement par celle-ci, ne souffre plus aucun changement idéologique, parce que l'AQJT ne peut contenir que des éléments réformistes, à la rigueur contestataires, mais toujours en dehors d'une prise de position favorable aux luttes du peuple. En dépit de sa bonne volonté, ce regroupement n'a jamais réussi à représenter culturellement ces luttes menées à l'échelle nationale. Cette volonté a toujours été contredite par les éléments réactionnaires, anarchistes, neutres ou opportunistes de tout poil. C'est la preuve, une fois de plus, qu'il n'y a pas d'art au-dessus des classes et de la lutte des classes. Mais ce caractère contradictoire de l'AQJT est désormais un frein à son émancipation idéologique vers la défense des intérêts de la classe ouvrière et des couches populaires.

L'AQJT ne peut plus progresser, elle ne peut que régresser, ou, à la rigueur, maintenir le statu quo. Alors que le peuple évolue, que les luttes du peuple progressent, l'art qui se met à son service ne peut plus se permettre de s'arrêter, de tourner en rond, d'essayer de convertir des petits-bourgeois qui croient que le progrès c'est de déguiser le capitalisme, en le civilisant.

Nous ne pouvons plus admettre que la base qui nous unit soit le théâtre. Le théâtre comme art de classe a un rôle politique précis. S'il a un rôle politique bourgeois, il ne peut pas s'unir avec celui qui a un rôle politique opposé. Vouloir les faire cohabiter signifie accepter la collaboration de classes, ce qui est contraire aux intérêts de la classe ouvrière et des couches populaires avec qui nous luttons.

Nous quittons l'AQJT parce que nous voulons subordonner le culturel au politique, ce que le Ministère se permet et nous refuse.

MANIFESTE POUR UN THEATRE AU SERVICE DU
PEUPLE

signé par :

LA GABOCHE
LE THEATRE EUH!
LE TIC TAC BOOM
LES GENS D'EN BAS
ET LE COMITE DE DIRECTION

plus

VRAC
COMMUNAUTAIRE
CUISINES
C. EXECUTIF.

Québec, le 5 décembre 1975
3e Congrès d'AQJT

débat(s)

désir: de classe, d'individu

1

Le désir: ce qui circule dans nos corps-esprits. Et si le désir appartenait à cette chaîne où le plus gros maillon est Dieu. Mais qu'est-ce que Dieu? Cet épouvantail, ce juriste dont le clergé a usé pour maintenir son pouvoir. Ou une image de l'infini, de l'impossible, de l'amour.

2

Difficulté de circonscrire le désir comme s'il était parallèle à la vie: inachevé comme elle.

3

J'ai des désirs de classe: renverser la classe bourgeoise qui possédant les moyens de production contrôle les forces de production de la classe ouvrière. Désir d'individu: je ne suis pas heureux de voir à côté de moi, en moi, des femmes, des hommes aliénés, opprimés.

4

J'ai des désirs d'individu: vivre avec celles et ceux que j'aime. Désir de classe: nécessité d'être plusieurs pour agir, transformer.

5

Il y en a qui accumule le désir comme d'autres le capital. A quelle fin sinon à maintenir le pouvoir, du pouvoir c'est-à-dire des classes. Le désir comme le capital devient (op)pressant.

6

Il ne suffit pas d'énoncer des désirs pour croire qu'ils sont miens: qu'ils viennent de mon individualité, de ma classe. Je peux vivre sous la domination d'un individu (le père qui indique à son fils ses désirs de

ère), d'une classe (la classe bourgeoise qui indique à la classe prolétarienne ses désirs bourgeois: la fraude totale: faire des désirs bourgeois des aspirations des individus de la classe ouvrière). Et comment quand je viens de la classe ouvrière pourrais-je avoir des désirs de classe si cette classe est silencieuse, n'a pas la parole - c'est-à-dire ne contrôle pas les moyens de communication de masse—?

7

Et si j'arrive à mes désirs j'arrive à mes différences: mes plaisirs d'individu et mes luttes de classe. Mes différences c'est-à-dire mes forces. Mes plaisirs d'individu relèvent de mes liens amoureux à des personnes vivantes ou mortes, proches ou lointaines; mes luttes de classe relèvent d'une prise de conscience de mon appartenance de classe, de ma pratique d'enseignant — l'appartenance à un syndicat, le rôle d'informateur culturel—.

8

Avoir le courage de satisfaire mes désirs au risque de l'isolement. Mais ne pas cultiver cet isolement: le considérer comme temporaire, en trouver les causes. Travailler en même temps sur mes désirs qui rejoignent ceux des autres.

9

Le désir qui pour toute durée choisit l'instant est dur, blessant. Lui préférer le désir qui se déroule dans une histoire, trame fragile qui risque continuellement de rompre mais qui si on est assez fin (la finamour) pour la réserver se révèle dans sa fragilité même infiniment résistante.

10

Le désir s'il n'est qu'un mot de passe à la mode chez les intellectuels ne m'intéresse pas; il m'intéresse en tant que mot d'ordre chez ceux qui ont envie de leur vie, d'une vie plus abondante pour chacun(e).

11

Stratégie. 1. Identifier mes désirs, m'assurer qu'ils sont miens. 2. Me lier à des personnes qui ont les mêmes désirs. 3. Trouver ensemble des moyens pour satisfaire nos désirs, pour les produire, les conduire à notre satisfaction.

12

Le triomphe du désir mien, nôtre ne va pas sans lutte contre le désir leur; le triomphe du désir montant du peuple ne va pas sans lutte contre le désir dominant de la bourgeoisie.

13

Ce qui est intolérable: qu'on parle tant du désir et qu'il y ait si peu d'individus capables de (leur) désir. C'est le fâcheux besoin de sécurité qui annihile toutes les plus belles forces désirantes: alors les femmes et les hommes font de leurs désirs des chaises qu'ils peuvent plier au premier vent contraire.

14

Quel est le désir intellectuel de la petite bourgeoisie universitaire? D'un côté la rigueur théorique qui dans trop de cas se mord la queue: le théoricisme, de l'autre l'absence de théorie, vue comme une émancipation, qui mène au refus de toute action collective. Mais d'une théorie liée à la pratique, d'une pratique liée à la théorie, il y a grande rareté.

15

Le désir d'une sexualité pleine: je est bisexuelle. Je est couvert de féminin et de masculin; je désire toute la féminine et tout le masculin. Je ne veut pas se priver de l'autre ni du même. Son pénis n'est pas assez multiple pour pénétrer toutes les illes, son vagin pas assez grand pour tenir tous les illes. Je coule: nappes de cyprines et bouquets de spermes.

Qu'il est difficile à cause de nos histoires (familiale, sociale) d'être bien dans nos corps-esprits, dans nos sexâmes.

16

Ille dit SEXAME, OUVRE-TOI, et dans l'instant la porte s'ouvre toute grande. Ille s'était attendu à voir un lieu de ténèbres et d'obscurité; mais Ille fut surprise d'en voir un bien éclairé, vaste et spacieux, creusé de main de femme, en voûte fort élevée, en gorge fort profonde. Ille vit de grandes provisions de bouche, des étoffes de soie et de vie, des tapis de grand poil, et surtout des fleurs et du miel blanc; à voir toutes ces choses ille lui parut qu'il y avait, non pas de longues années, mais des siècles que cette grotte servait de retraite à des voleurs qui avaient succédé les uns aux autres.

Ille nous laisse deviner les noms des voleurs (on raconte que les voleurs furent exterminés par une esclave).

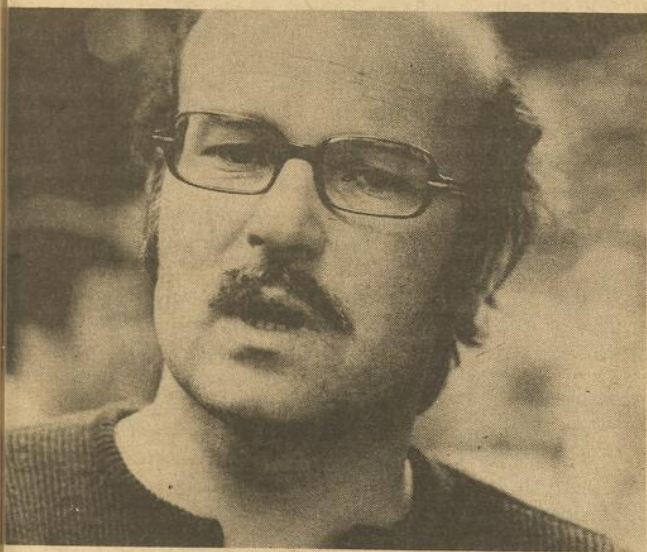
17

Désir d'enseignant: ne pas (en)saigner les étudiant(e)s mais les aider à trouver leur sang (de classe, d'individu).

Philippe Haecke

entretien

**patrick straram le Bison ravi
et laurent-michel vacher parlent
avec volker schlöndorff**



note sur qui esr schlöndorff

Chroniques: L'autre soir quand tu as présenté *l'honneur perdu de Katharina Blum*, tu l'as situé dans contexte allemand contemporain et je me demande

jusqu'à quel point tu n'a pas **guidé** notre lecture du film; je n'ai pas vu dans le film la présence de l'Etat telle que tu l'indiquais dans ton discours de présentation...

Volker Schlöndorff: C'est un film qui évidemment s'adresse d'abord au spectateur allemand; il a fallu le situer dans le contexte parce que c'est un film qui est né de l'événement, comme le livre de Böll et je pense que cette présence de l'Etat que tu réclames, pour le spectateur allemand d'abord elle est déjà là au moment où il va dans la salle puisqu'il vit dans le présent, et deuxièmement lui voit clairement dans le film que la police qui enquête ici ce n'est pas l'inspecteur qui s'occupe des crimes et délits ordinaires mais que c'est un inspecteur politique et qu'il est secondé par un procureur représentant de l'Etat qui lui non plus n'est pas un procureur s'occupant des crimes ordinaires mais bien un spécialiste politique. Là, il y a d'ailleurs toute une contradiction car, mettons même que Katharina serait ce qu'eux appellent une "terroriste", mettons qu'elle ait fait ça dans le cadre d'une lutte politique, on lui refuse d'une part ce statut politique en criminalisant ce qu'elle a fait, en refusant l'argumentation politique, en mettant tout sur le plan d'un hold-up ou d'un délit d'arme pour transformer son acte politique en un crime ordinaire, et d'autre part — c'est là le paradoxe — on fait mener l'enquête par des gens qui sont ouvertement du département politique.

Chroniques: ...ce que font toutes les polices capitalistes: les américains ont fait la même chose avec les Black Panthers..

V.S.: ...voilà. Ca se continue d'ailleurs en prison après, parce qu'on dit d'un côté «il n'y a pas de prisonniers politiques»; mais d'un autre côté «puisque c'est du monde avec des convictions politiques il faut leur infliger un traitement spécial»!

Chroniques: ...C'est ça. L'autre soir, tu disais que tu n'avais pas voulu faire fondamentalement un film révolutionnaire, que tu avais filmé une histoire qui te passionnait et que tu voulais communiquer passionnante. De là découlent d'une part l'absence de la classe ouvrière, de ses conflits avec l'Etat — ce qui ne dérange pas tellement parce qu'en fait pour traiter un sujet il faut souvent s'y tenir —; d'autre part un manque qui, par contre, gêne davantage: on a l'impression que toute l'articulation repose sur le personnage de Katharina et on ne voit pas très bien les rapports qui s'effectuent avec ce que j'appellerais le moment historique.

H.S.: Oui... Deux choses. D'abord je ne crois pas qu'on ait parlé de film révolutionnaire mais de film d'agitation ou de film militant, parce que je ne vois pas très bien ce que le premier terme pourrait signifier. Effectivement nous avons fait l'expérience qu'un film militant ou un film d'agitation ne peut être fait que dans un système de diffusion également militante, que ces films-là supposent une autre façon d'être échangés avec le public. Dans une distribution par une société cinématographique, où le spectateur va pour payer sa place, quelque soit le film, d'agitation ou autre, il est de toute façon ramené à un produit commercial qui ne peut pas avoir l'effet d'agitation dont nous parlons. Donc en faisant ce film, je savais **a priori** que ce serait un produit commercial, qui serait distribué d'une certaine façon, et que ce ne serait pas un film militant. Si vous voulez c'est un film tout à fait dans le système, aussi loin qu'on peut aller dans le système sans mettre en question les règles du jeu. J'avais donc un but absolument limité. Sur le deuxième point, l'absence de la classe ouvrière, c'est parfaitement juste. C'est une analyse que nous n'avons pas faite, car nous sommes partis d'un personnage, Katharina — qui d'ailleurs est une ouvrière, même si dans le film cet aspect-là n'est presque pas traité. Pour moi, la force du film n'est pas tellement dans l'analyse de ce contexte, elle est dans ce que ce personnage exprime de foi, d'espoir. Et ça c'est très important pour Böll déjà au départ, qui dit qu'un personnage qui peut à un tel point irradier l'espoir et simplement la foi en la possibilité de vaincre et de survivre, qui est donc un personnage à contre-courant de la vague de résignation qui est en train de nous submerger, ne peut venir que d'un milieu ouvrier (et qui plus est de la campagne). C'est un peu un mythe, Katharina...

Chroniques: ...c'est la dimension mythique qui gène un peu...

V.S.: ...oui, et en même temps c'est la dimension qui m'a tenté, parce que je sens dans tous nos essais de travail politique, pour nous qui ne sommes pas de la classe ouvrière, que notre principal moteur est presque mythique: il est l'expression d'espoirs, d'aspirations au changement. Il y a là une dimension qui n'est pas vraiment matérialiste mais qui relève encore, aussi, de l'idéalisme.

Chroniques: Au moment où nous nous parlons, nous n'avons pas encore pu voir tous tes films. Pourtant, à propos de personnage mythique, on pense à



ton «**Michael Kohlhaas**», présenté hier soir: le personnage, lui, est complètement mythique, faussant donc la révolte des paysans, elle-même fomentée à partir d'un élément complètement privé, le vol de deux chevaux par un Junker, et d'autre part tu l'amènes à un échec: à la fin il est floué par le pouvoir et il est condamné, torturé et tué... Comment fais-tu le lien de Michael Kohlhaas à Katharina Blum?

V.S.: Je crois que la façon dont le personnage est analysé dans «**Michael Kohlhaas**» était juste: c'est un bourgeois, de la bourgeoisie montante, qui se révolte contre certaines règles féodales surannées (c'est au début du XVIème siècle) et s'allie pendant un certain temps parce que ça sert ses intérêts dans cette révolte contre les structures féodales, avec les paysans qui eux, à tort, croient avoir trouvé un leader en lui. Mais au moment où il s'est fait une position de force il traite avec les féodaux parce qu'il croit pouvoir réaliser son intérêt de marchand bourgeois de la classe mercantile naissante en traitant avec le gouvernement. Il laisse tomber immédiatement les paysans, puisque de toute façon ils ont d'autres intérêts que lui. En traitant avec les féodaux et en se coupant des paysans, qui sont la vraie force et le mouvement auquel il aurait dû s'intégrer au lieu de s'en servir, il perd sa force et donc il est mené à l'échec. A la

fin il a to
que nous
justemen
stade des
dégagent
image
quelles s
s'en teni
l'actualis
vidées» d
gadgets e
après ce
d'abord a
Partir no
d'arriver
idée. Et
descripti
donné de
soudaine
moi est
Michael
une lutte
plus per
parlaim
ce qui s
paysans
s'aperçoi
paysans
de nos j
mouve

Chr
V.S.
Totschla
Chr
l'intérieur
personna
gars qu'e
vois auss
négligé e
comme s

fin il a tout perdu. C'était là la parabole dans l'histoire que nous avons voulu raconter. Le grand tort est justement que ça reste au stade de cette analyse, au stade des idées, et que jamais ces choses-là ne se dégagent vraiment des faits. On aurait dû donner une image précise de l'époque à laquelle ça se situe, montrer quelles sont les forces en mouvement à ce moment-là et s'en tenir strictement au XVIème siècle au lieu de s'actualiser en mettant là-dessus le modèle de nos «idées» de 1968 — même pas des idées, disons des gadgets et images très superficielles. Je pense que c'est après ce film-là que j'ai véritablement recommencé, d'abord avec «Baal», à approcher le cinéma autrement. Partir non plus d'idées mais des faits, pour essayer, d'arriver en fin d'analyse des faits, éventuellement à une idée. Et même si on n'en trouve pas, s'en tenir à la description des forces en mouvement à un moment donné dans un contexte précis. Dans ce sens, «**La soudaine richesse des pauvres gens de Kombach**» pour moi est un «remake» ou une occasion de corriger «**Michael Kohlhaas**» parce que ça revient justement sur une lutte paysanne mais alors à l'échelle infiniment plus petite, dans une autre époque, et la laissant parfaitement dans son contexte et s'en tenant à analyser ce qui s'est passé à ce moment-là, en 1820, quand six paysans ont volé une diligence. En fin de film, on s'aperçoit que ce qu'on a appris sur l'aventure de ces six paysans en 1820, c'est une vérité qu'on peut appliquer, de nos jours et partout ailleurs dans le monde. Mais le mouvement ne peut jamais dans le sens inverse.

note sur le film et lettre de schlöndorff à la presse

Chroniques: J'enchaîne avec «**Vivre à tout prix**»...

V.S.: ...qui s'appelle d'ailleurs «**Mord und Totschlag**», c'est-à-dire «**Fait divers**»...

Chroniques: ...là encore, j'y vois un discours à l'intérieur d'un monde très clos, limité à deux ou trois personnages (la fille qui a tué par accident et les deux gars qu'elle raccole pour faire disparaître le corps). J'y vois aussi un traitement qui se voudrait à la fois un peu négligé et percutant, un peu à la Fassbinder... C'est comme si c'était un cinéma prenant le cinéma à la légère

et voulant aller plus loin. Est-ce que tu pourrais expliquer comment tu as fait ce film-là? Parce qu'il fait se questionner... il laisse insatisfait...

V.S.: C'est marrant ce que tu dis, Patrick. Fassbinder n'était encore qu'un acteur à l'époque. C'était son film de chevet. Il m'avait dit que c'était ça le cinéma qu'il rêvait de faire... Moi j'étais, malgré le succès, insatisfait de «Toerless» parce que je me rendais compte que, après tout, le cinéma n'avait fait que traduire le livre et encore, en en trahissant une grande partie et en se collant trop à la situation dramatique du livre sans aller plus loin. Réagissant à cette adaptation littéraire, j'ai pensé qu'il fallait partir d'un fait divers quelconque, essayer de donner, à travers ce fait divers, une image de la société et d'une génération. L'idée, avec le personnage d'Anita dans «Vivre à tout prix», était justement de montrer une génération qui vivait sans perspective (c'était en '67), sans attendre quoi que ce soit de la vie, s'arrangeant comme ça d'une minute l'autre, ce qui est aussi le crédo hippy. Se croyant débarrassée de toute obligation et morale, et envers la loi, et autres... C'est finalement le tableau d'une désolation...

Chroniques: Je trouve que ton film est fait comme si tu n'attendais plus rien du cinéma.

V.S.: Pourtant j'en attendais beaucoup quand j'ai fait ce film. J'ai cru aller plus dans le sens du cinéma qu'avec «Les désarrois de l'élève Toerless» où j'appliquais vraiment le cinéma classique tel que l'avais connu. Pour «Vivre à tout prix», j'avais plus foi au cinéma car je me disais: il suffit de montrer les gens, même sans avoir une véritable construction dramatique ni une histoire à base de conflits, il suffit d'y aller et de montrer. Il se trouve que ce n'est pas suffisant non plus parce que ce qui manque, en dernier ressort, quand on regarde le film aujourd'hui, c'est justement le point de vue analytique!

Chroniques: Revenons-en à «Katharina Blum», qui me paraît beaucoup plus articulé, cohérent et fort. Néanmoins, est-ce qu'il n'y a pas le danger de ce qu'on appellerait le cinéma-reflet, le cinéma-miroir, le cinéma spéculaire?

V.S.: Il y aurait tout ce danger-là si ce n'était pas aussi, comme je le disais tout à l'heure, un film qui à travers ce personnage **donne courage**. C'est un film que j'aime parce que j'ai l'impression qu'il exprime une force, qu'en dernier ressort il dit qu'on peut se défendre, qu'il

faut se défendre, et que nous serons des hommes; même si Katharina est emmenée en prison à la fin, c'est quand même une victoire pour elle et tout ce cheminement qu'elle fait, d'une petite bonne qu'elle était, sans véritable conception autre que de réaliser le rêve de l'appartement à avoir etc., la conduit à s'apercevoir que toutes ces choses-là ne valent rien, que son appartement au fond ça lui est totalement égal. Je crois qu'elle a une force libératrice et que montrer un personnage comme ça, c'est quand même plus que de refléter simplement.

Chroniques: Ce film, est-ce qu'il s'adresse à la petite bourgeoisie ou à la classe ouvrière? Et est-ce qu'il s'adresse au lecteur des journaux de Springer qui sont dénoncés par le film?

V.S.: Il s'adresse d'abord aux lecteurs des journaux de Springer justement. Le spectateur allemand, et petit-bourgeois et ouvrier, va se trouver en conflit avec sa lecture de tous les jours. Il va comprendre le personnage de Katharina, il va comprendre sa révolte contre cette presse — que lui pourtant, avant d'être venu au cinéma et en en sortant, il va lire!

Chroniques: A ce moment-là est-ce que le film n'est pas fait selon un discours qui, d'une certaine façon, est parallèle à celui de Springer? Est-ce qu'au lieu de raconter une histoire dénonçant Springer mais dans des termes qui sont un peu les siens il n'aurait pas fallu changer l'angle de prise de vue littéralement? Est-ce que ce n'est pas ça qui est important: modifier la façon de montrer les choses sur un écran afin de provoquer la réflexion?

V.S.: Je crois qu'il y a quand même une différence fondamentale, c'est dans les méthodes! Les méthodes du journalisme à la Springer sont inhumaines, dans ce sens qu'il ne s'intéresse jamais à l'homme. Or le film, tout de même, quand il dénonce la presse de Springer, ne se sert pas des personnages comme de pions mais s'intéresse d'abord aux hommes qu'il décrit. Le film est surtout le portrait d'un groupe de personnages, plus ou moins représentatifs, qui chacun en tant qu'être humain est pris au sérieux et qu'on essaie d'analyser, de rendre crédible et compréhensible, même si c'est au détriment du discours anti-Springer.

Chroniques: D'accord; c'est à ce niveau-là que le film est intéressant. Il demeure que c'est un film, si tu veux, assez conventionnel...

V.S.: ...oui...

Chroniques: ...au niveau de la possibilité du matériel "cinéma". Là je me pose deux questions. Ton film est commercial, n'est-ce pas? Bon. Je me réfère à Brecht dans sa préface à «**Mahagonny**»: Est-ce qu'on peut faire, à l'intérieur d'un appareil, un produit qui modifie les façons de penser et les réalités, sans modifier d'abord l'appareil? Deuxième question: comment toi, cinéaste, te situes-tu par rapport à un Godard ou à un Jean-Marie Straub qui eux, justement, cherchent à modifier complètement l'instrument qu'ils utilisent?

V.S.: La réponse à la question de «**Mahagonny**» elle est «non», mais il s'impose une contre-question: «comment peut-on travailler en dehors de l'appareil?» Dans la situation actuelle en Allemagne, nous avons choisi de faire ce film commercial parce que nous avons cru aussi que si on réussit avec un film allemand de ce genre à ouvrir une brèche dans le cinéma américain ou autre tel qu'il est distribué — c'est-à-dire si ce film peut être comme un film pilote à la suite duquel le cinéma allemand peut prendre aussi une dimension sur le marché — c'est un pas à faire qui n'est pas négligeable. Bien qu'il y ait toujours cette question de «**Mahagonny**» qui est à la base... Mais nous ne pouvons pas penser le cinéma en dehors d'un travail politique. Et je crois qu'autre chose est de faire du cinéma sous le Front populaire comme Renoir en 1936, où effectivement c'est une expression des masses qui ont pris conscience et qui se trouvent dans une lutte politique, autre chose est d'en faire dans la léthargie allemande où, malgré les essais de travail de base de tous les groupes politiques, la classe ouvrière est totalement apathique, voire réactionnaire...

Chroniques: ...donc entièrement manipulée par exemple par la presse de Springer...

V.S.: ...par toutes ces choses-là.

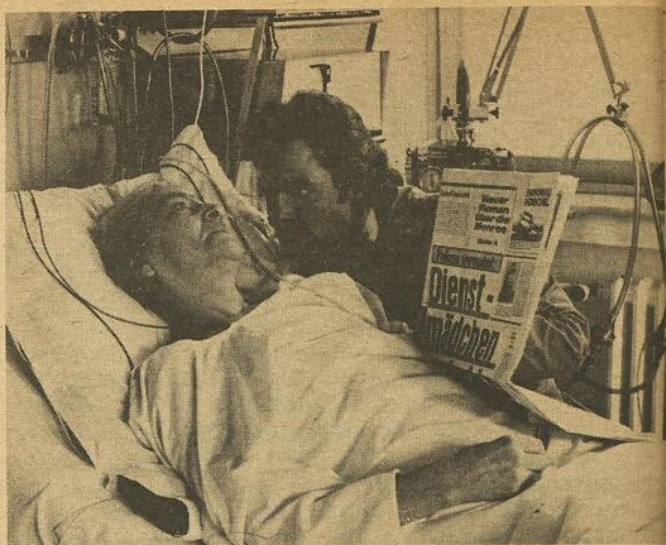
Chroniques: C'est le problème que se pose Godard qui fait du cinéma aujourd'hui au niveau du vidéo, contre la télévision qu'il considère comme le moyen d'endocrinement le plus dangereux à l'heure actuelle.

V.S.: Quand tu me mets devant Godard et Straub il m'est extrêmement difficile de répondre parce que j'ai un énorme respect pour ce qu'ils font et en même temps je ne me vois pas faire la même chose. C'est aussi simple que cela. Quand je m'attaque à faire ce film «commercial», je crois qu'il se distingue tout de même des autres produits fabriqués parce qu'il contient une grande part d'**expérience**. Expérience de Boell, d'abord,

qui n'a pas écrit ce livre comme ça dans une tour d'ivoire, mais c'est né d'une confrontation qu'il a vécu pendant des années et ça contient aussi beaucoup de rage et d'émotion — c'est, à son niveau, un livre sorti de sa lutte. En le traduisant à l'écran, nous (Margarethe von Trotta aussi bien que moi aussi bien que les acteurs) ne l'avons pas fait comme une chose avec laquelle on n'a rien à voir, chacun au contraire y a apporté de l'expérience: de l'expérience faite avec des enquêtes policières, de l'expérience — au contact de journalistes, des expériences faites dans la vie quotidiennement en habitant dans un grand immeuble. Il y a donc toute une part d'expérience que des hommes, acteurs et réalisateurs, ont faites, qu'ils reflètent, et qu'ils proposent à regarder à d'autres hommes. Or le cinéma, si ce n'est déjà qu'un échange d'expérience d'un homme à l'autre, c'est toujours quelque chose, puisque ça ajoute à la vie. Ce n'est pas une chose bien puissante, mais ce n'est pas si souvent que je peux échanger une expérience avec un autre homme et c'est surtout ce qui manque dans la plupart des films. Or il y a là sur les prisons, sur la façon dont est mené un interrogatoire par la police, la façon dont aussi un monde homme et un point de vue femme s'opposent ici, où les uns ne cherchent que des «preuves» et où elle croit qu'un interrogatoire c'est fait pour chercher la vérité, il y a donc là-dedans des tas de petits éléments dont je pense que moi, en tant que spectateur, je peux être déjà content quand on me les propose. Ça me donne quelque chose d'avoir vécu l'expérience d'un autre, d'avoir pu y participer: ça fait partie de la vie!

note sur «katharina blum»

Chroniques: En présentant ce personnage révolté sur une base aussi affective et émotive d'une part, aussi narrative d'autre part (c'est une histoire, qui retient par la dimension mythique du héros), est-ce qu'il n'y a pas danger de renforcer le caractère de «normalité» de la situation qu'on cherche à dénoncer? Katharina est peut-être une femme naïve, courageuse et extraordinaire, qui séduit et émeut, mais elle est si peu enracinée face à la réalité tellement forte de la presse et de la police que je me demande si en sortant du film on ne



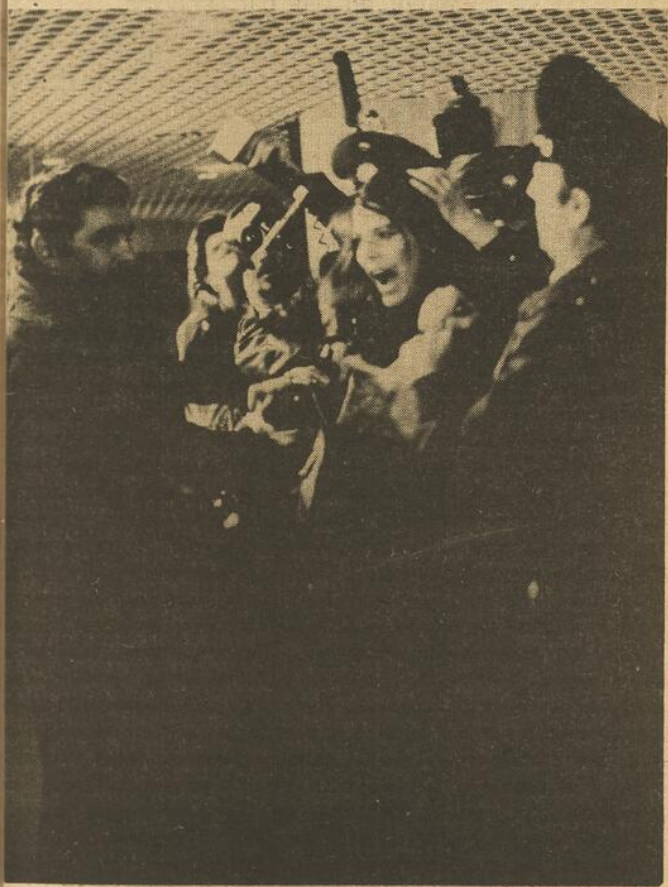
retrouve pas l'impression qu'en somme, ce qui est normal, malgré tout, c'est l'état quotidien de résignation, de durcissement du pouvoir — et que le reste est idéalisme, poésie, rêve...

V.S.: Si le film est tel que tu le décris il doit être épouvantable. Il serait comme ça si on s'en était tenu à un naturalisme de description. Or je crois que justement le film est réaliste en ce sens qu'il brise aussi le carcan du naturalisme et qu'il va plus loin que ce qui est simplement quotidien. Aussi bien Katharina, que le personnage du journaliste, que l'éditeur après, que la simplicité, l'exemplarité de la situation, sont précisément autre chose que quotidiens: ils sont un peu poussés plus loin, de façon à se décaler juste de la réalité quotidienne et c'est ça le véritable réalisme je crois. C'est la réalité mais représentée tout de même très artificiellement. Il y a une grande part d'artifice dans le film (ne serait-ce que par le travail de tous les éléments qui concourent: ça va de la couleur jusqu'à la musique, jusqu'à la façon dont les acteurs jouent): tout est poussé un cran au-delà de la crédibilité naturaliste vers une exemplarité...

Chroniques: Cette exaltation et cette exemplarité font sans doute saisir des enjeux et des valeurs, mais peuvent-elles aider à comprendre les mécanismes qui

...sont en dessous des réalités? Par exemple le spectateur
...ra-t-il comprendre pourquoi il se laisse prendre par la
...presse de Springer?

V.S. : Ca je ne sais pas s'il va comprendre, parce
...que le film donne effectivement assez peu d'aide dans
...cette analyse, comme il n'analyse pas non plus les
...méthodes de cette presse et pourquoi Springer travaille
...comme ça, mais qu'il montre seulement les effets. C'est
...un peu raconté comme une chanson populaire, comme
...la ballade d'une domestique, de la boniche violentée et
...qui prend un couteau de cuisine et le rentre dans le
...ventre de quelqu'un... Mais ça a tout de même,
...justement, la force de ce genre d'histoire-là — et ça en a



aussi les limites. La force du film est peut-être dans le fait qu'il fait confiance au lieu de faire peur. Si le spectateur a compris ça c'est déjà quelque chose... S'il comprend qu'il n'a pas besoin d'avoir peur mais qu'il peut avoir confiance, qu'il peut se défendre, que la perte même d'un appartement pour une cellule de prison n'est pas si terrible s'il gagne la vie pour autant... S'il sent cette foi de Katharina, qui est la foi de beaucoup de gens qui, pour des raisons politiques, sont en prison en Allemagne... C'est leur phrase: «Wir werden Menschen sein», nous serons des hommes. Ca c'est un impact émotionnel qui lui aussi a sa place au cinéma, je trouve. Il y a beaucoup de choses qu'on comprend par l'émotion et qu'on ne comprendrait pas par l'analyse.

Chroniques: Comment se situe ton travail dans le contexte socio-culturel en Allemagne fédérale?

V.S.: D'abord, à la base du travail même de faire un film, il y a quand même un accord: on dit, je vais faire de la culture, je crois à la culture, je trouve que ça aussi ça a une place et il faut que je le fasse avec autant de sérieux que d'autres font du travail politique. Je ne crois pas qu'on puisse remplacer l'un par l'autre. L'alternative imposée de faire un choix entre travail politique ou jouer son rôle de petit rouage de la culture, d'ailleurs, ça me paraît un petit peu jacobin et arbitraire. L'activité politique telle que, depuis '68, divers groupes avec lesquels j'ai travaillé et je travaille toujours ont essayé ne m'a pas paru, par expérience, suffisamment convaincant pour lâcher le cinéma pour autant. Personnellement, je me réalise plus en faisant des films, je reste plus près de la vie (la mienne aussi bien que la vie tout court) qu'en travaillant dans un groupe où d'autres se trouvent parfaitement bien — qui, eux, seraient probablement malheureux comme des pierres s'ils devaient faire des films pour une compagnie américaine...

De ce premier pas découle un deuxième, c'est qu'il faut trouver la **possibilité** de faire du cinéma allemand, qui n'est pas du tout donnée par la réalité. Le marché n'a pas besoin de films allemands. Le système de production et de distribution européennes et internationales en est arrivé au point qu'on dit, en Europe il y aura deux centres de l'industrie cinématographique, Rome et Paris, c'est là qu'on va faire les films, avec des vedettes fabriquées là, et les autres pays, l'Allemagne en tête, contribueront au financement des films et l'ensemble de la communauté européenne sera le marché de ces

produits-là! Dons là il n'y a pas de place pour une expression de la société allemande et nous nous voulons l'exprimer dans ce contexte. Il a fallu faire toute une lutte contre cette «harmonisation» du marché européen pour qu'il puisse y avoir une place là-dedans pour le produit national spécifique que sera le film allemand. Si la société allemande ne s'exprime plus par des films, nous croyons que c'est une perte de vie et que ça fera encore moins exploser les contradictions à l'intérieur de cette société, le cinéma pouvant y contribuer pour une toute petite part, tout de même. IL est donc pour nous important de passer à la pratique: on ne pouvait pas attendre. Depuis trois ou quatre ans, nous nous sommes débattus, même avec toutes les ruses du système parlementaire, lobbyisme d'une part, provocation de l'autre, pour arriver à faire passer, il y a un an et demi, une loi sur le cinéma qui a permis justement la réalisation de ce film, «Katharina Blum», qui va permettre la réalisation de toute une série d'autres films annoncés ici dans la série des «Films d'auteur» allemands. C'est aussi dans ce sens-là qu'il nous a paru important, après l'échec que nous avons connu en Allemagne comme ailleurs de toutes les tentatives de circuit parallèle et de toutes les initiatives de cinéma 16mm, films d'agitation pour groupes précis, etc., de ne pas laisser tomber, nous qui avons grandi dans le cinéma industriel, qui savons comment ça fonctionne, toute cette branche-là. Je peux faire mieux mon travail dans ce système dont je connais les contradictions, que je peux faire jouer dans mon sens, plutôt que de renoncer complètement à ça.

Chroniques: Le dernier cinéaste allemand avec lequel j'ai parlé, c'était en 1967 lors du dernier Festival international du film de Montréal, c'était Fritz Lang. Hier soir, un ami, Jean Billard, me disait retrouver dans tes films une démarche lui rappelant le Lang de «**Metropolis**» et de «**M. le maudit**». Est-ce que tu pourrais parler de Fritz Lang, de ce que ça représente pour toi, cinéaste allemand, même si Lang depuis le nazisme est devenu citoyen américain?

V.S.: En faisant «**Les désarrois de l'élève Toerless**», j'étais parfaitement conscient des parallèles avec «**M. le maudit**» et le cinéma de Lang que j'ai vu et revu pendant des années à la Cinémathèque parisienne a été longtemps pour moi effectivement la tradition avec laquelle il fallait renouer si on refaisait du cinéma en Allemagne, parce que c'était tout de même, à part Pabst

et d'autres, le seul cinéma réaliste qui s'était fait. Lang était tout de même une sorte de figure sur laquelle on pouvait et devait s'orienter (aussi pour échapper à l'influence française, parce que comme j'ai beaucoup appris à Paris je me sentais mal à l'aise pour appliquer le cinéma français en Allemagne). Il y a une raison pour laquelle les films de Lang étaient tels qu'ils étaient, et je me suis toujours senti un intérêt très spécial pour lui. D'ailleurs je suis allé le voir souvent, j'ai discuté avec lui et il y a seulement six semaines je recevais une lettre de lui de Los Angeles — il est devenu aveugle d'ailleurs, entre-temps, comme Sartre. Et il y a dans «**Katharina Blum**», à nouveau, quelque chose dont je n'étais pas conscient tellement pendant le tournage mais plutôt quand le film a été terminé, qui me fait penser à «**Fury**», le premier film américain de Lang, avec également la contradiction que les deux films sont une démonstration de l'injustice en partant d'un innocent. De même que «**Fury**» aurait été plus fort, comme dit Lang, si le personnage principal avait été non pas un blanc innocent mais un noir coupable, «**Katharina Blum**» serait un film plus intéressant si le personnage était, disons, Ulrike Meinhoff — mais à ce moment-là le film n'aurait pas pu être fait en Allemagne aujourd'hui, pas plus que «**Fury**» à Hollywood en 1930, et je trouve quand même que c'était bien que «**Fury**» se fasse à ce moment-là comme je trouve bien que «**Katharina**» puisse être fait maintenant. Mais là je crois s'arrêtent aussi les parallèles et, au-delà de Lang, c'est plutôt vers une recherche du réalisme de Jean Renoir que nous avons tout intérêt à aller chercher: savoir restituer la vie au cinéma. Dans un monde de plus en plus déshumanisé, il faut essayer d'avoir dans des films des personnages qui sont convaincants, par leurs expériences vécues, ce qui permet d'échapper un peu au schématisme d'un Lang. Je crois qu'il y a un véritable besoin de cinéma humain, dans lequel on voit des hommes...

Chroniques: L'autre soir, à la Cinémathèque québécoise, tu disais que tu t'étais souvent servi de textes parce que tu aimais les histoires bien faites et qu'elles existaient déjà dans la littérature, ce qui me paraît très juste. Mais je me demande d'un autre côté s'il n'y a pas une spécificité de l'écriture et une spécificité du cinéma, et si on ne devrait pas viser à un cinéma qui ne repose absolument sur aucun texte (ou quasiment pré-texte) littéraire. J'aimerais savoir comment tu réagis...

V.S.: Moi je trouve qu'il y a plusieurs genres de cinéma comme il y a plusieurs genres de littérature et plusieurs genres de peinture et que, comme il y a une peinture narrative et une littérature narrative, il peut y avoir aussi un cinéma narratif. C'est celui que je crois pouvoir pratiquer. Il y a d'autres genres de littérature, de peinture et de cinéma... Même en m'en tenant à des structures narratives empruntées à la littérature, qui elle-même d'ailleurs les a empruntées au récit oral, on peut développer là-dedans une spécificité narrative cinématographique. Il y a souvent des choses qu'on prend, dans le récit littéraire, et il y en a d'autres qu'on laisse; c'est moins la dramaturgie conflictuelle qui compte que la force des personnages. Finalement, c'est le personnage de Katharina, tel qu'il est vu en gros plan, qui mène le récit, qui est la continuité narrative plus que le récit proprement dit. On en arrive même à accepter toutes sortes d'in vraisemblances ou à dépasser des étapes de narration... Je crois qu'il n'y a pas de contradictions en cela et que l'avantage de la littérature vient seulement d'un besoin, vu l'absence de collaborateurs scénaristes...

Chroniques: Même si ce n'est pas ce que tu veux dire, est-ce qu'il n'y a pas un danger, dans la façon dont tu expliques le choix que tu fais de ce que tu fais, d'encourager d'abord l'individualisme (je fais du cinéma parce que moi j'aime ça raconter des histoires...) et ensuite de donner l'impression que tout se vaut (il y a tel et tel genre, et tel autre, chacun fait ce qui lui convient). Est-ce que n'importe quelle tendance, n'importe quel style, etc., ça se vaut?

V.S.: Non, non, c'est pas ça! Je dirai que ça se vaut à condition d'être fait avec une conscience politique ou sociale. Ça dépend comment on le fait. La vérité n'est ni dans l'abstraction d'une part ou la figuration de l'autre, le problème c'est dans la conscience avec laquelle c'est fait. Je ne dirais pas à priori qu'un cinéma non narratif, qui procéderait d'une spécificité cinématographique (que je comprends mal d'ailleurs), serait forcément supérieur au point de vue progressiste qu'un autre parce que ça peut aussi bien aller vers un avant-gardisme esthétique dénué de substance politique. Je pense que le métier de faire des films ne se distingue pas tellement des autres métiers qui sont exercés dans une société, pas plus que la culture ne se distingue des transports en commun, mais que ce sont des métiers à faire, comme tous les métiers, avec une conscience po-

litique visible dans le produit.

Chroniques: Tous ces métiers sont conditionnés par une idéologie qui est forcément celle de la classe possédante / dominante, laquelle idéologie existe à travers un discours, qui n'est absolument pas innocent mais de plus en plus calculé et qui réduit de plus en plus à l'état de consommateur sinon à l'état de chose l'individu. Est-ce qu'il ne faut pas mener de pari avec le simple travail de composition cinématographique un travail de déconstruction de ce langage qui reconduit toujours l'idéologie de la classe possédante / dominante?

V.S.: Oui, je me sens pris en faute ici, effectivement, et je te donne entièrement raison. C'est un problème pour lequel je n'ai pas de solution pratique. Mais de fait... Je n'ai pas du tout l'impression que voilà, «**Katharina Blum**» c'est ça la solution, je vais faire pendant trente ans des films comme ça... C'est un essai et en même temps je me rends compte dans quelle mesure c'est tellement tributaire du cinéma non-émancipateur tel qu'il est pratiqué par l'emploi de toutes les formes de montage, de prise de vue, etc., de tout ce langage qui assujettit le spectateur au lieu de le libérer. C'était valable, en ce moment, de faire ce film tel quel en Allemagne, mais je n'en ferais pas un modèle de ce qu'il faut faire.

Chroniques: Moi aussi, «**Katharina Blum**» me semble indispensable. Je le trouve très dense et je me questionne en le voyant, ça me prouve que le film fonctionne (ce qui n'est pas le cas pour «**Les ordres**» de Michel Brault, ou pour «**Z**» ou autre produits)...

V.S.: Ecoutez, le film est un peu aussi une provocation parce que, dans le contexte allemand où nous avons donc réussi à faire passer cette loi qui a rendu ce film possible, tout le monde crie: «pourquoi ne peut-on pas faire chez nous un film de qualité et de tenue?» alors je vais leur montrer ce film et leur dire: «en voilà un!» Ils ne vont pas pouvoir dénier qu'il correspond à tout ce qu'ils attendent d'un film de qualité bien fait mais en même temps ce dont il traite et la façon dont il le traite les met en contradiction et ça va donc provoquer un débat. Sans être un film à thèse (ce n'est pas ça du tout), le film en tant que tel, tel qu'il se propose provoque la discussion. Parce qu'il va falloir qu'ils décident si c'est ce genre de cinéma qu'ils veulent subventionner — ou si c'est pas ça...

Volker Schlöndorff

Né le 31-3-39 à Wiesbaden, études en France, assistant de J.P. Melville, Louis Malle, Alain Resnais.

1965 «**Les Desarrois de l'Elève Toerless**», d'après le roman de Robert Musil, avec Mathieu Carrière, Barbara Steele.

1966 «**Vivre à tout prix**», (Mord oder Totschlag) avec Anita Pallenberg,

1967 / 68 «**Michael Kohlhaas**», d'après une nouvelle de Heinrich Kleist, scénario d'Edward Bond, avec David Warner, Ina Karina.

1969 «**Baal**», d'après la pièce de Bertold Brecht avec Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta (TV).

1970 «**La Soudaine Richesse des Pauvres Gens de Kombach**», avec Reinhard Hauff, Margarethe von Trotta.

1971 «**La Morale de Ruth Halbfass**» avec Senta Berger, Helmut Griem.

1972 «**Feu de Paille**» avec Margarethe von Trotta

1973 «**Une Nuit au Tiro**l» avec Margarethe von Trotta, Reinhard Hauff (TV)

1974 «**Les Raisons de Georgina**», d'après Henry James avec Judith Clever, Joachim Bissmeyer (TV)

1975 «**L'Honneur Perdu de Katharina Blum**».

Margarethe von Trotta

Né le 21-2-42 à Berlin, études à Munich et à Paris, théâtre Dinkelsbühl, Stuttgart, Francfort, nombreux rôles dans les films du jeune cinéma allemand.

FILMOGRAPHIE

1969 «**Baal**», Volker Schlöndorff. «Dieux de la Peste», R.W. Fassbinder

1970 «**Le soldat américain**», R.W. Fassbinder «**Mise en garde d'une putain sacrée**», R.W. Fassbinder «**La soudaine richesse des pauvres gens de Kombach**», Volker Schlöndorff

1971 «**La morale de Ruth Halbfass**», Volker Schlöndorff

1972 «**Feu de Paille**», Volker Schlöndorff «**Desaster**», Reinhard Hauff

1973 «**Une nuit au Tiro**l», Volker Schlöndorff

1974 «**Invitation au château**», de Claude Chabrol d'après Henry James «**Les raisons de Georgina**», Volker Schlöndorff, d'après Henry James «**L'ambiance d'Andechs**», Herbert Achternbusch

SCENARISTE DE

1970 «**La soudaine richesse des pauvres gens de Kombach**»

1972 «**Feu de Paille**»

1974 «**Le coup de grâce**» d'après le roman de Marguerite Yourcenar (en préparation)

1975 «**L'honneur perdu de Katharina Blum**»

l'honneur perdu de katharina blum

de volker schlöndorff

par andré morf

Le dernier film de Volker Schlöndorff vient d'être présenté au public montréalais dans le cadre de la rétrospective des films de ce réalisateur allemand à la cinémathèque québécoise. Avant la projection, le cinéaste a expliqué en quelques mots le contexte socio-politique de son film et après, il a répondu aux questions du public.

En Allemagne Fédérale, d'après le cinéaste, la contestation étudiante de la fin des années soixante prit comme caractéristique spécifique des attaques soutenues et virulentes contre le monopole de la presse écrite d'Axel Springer qui contrôle soixante pour cent de la presse quotidienne de ce pays et un pourcentage encore plus élevé de la presse du dimanche. Presse réactionnaire, sensationnaliste dont certains reporters servent d'informateurs à la police. La contestation étudiante ne put, d'après Schlöndorff, déboucher sur un mouvement d'organisation politique prolétarienne faute de traditions socialistes ou communistes ouvrières. Les syndicats, dit-il, se considèrent, à l'instar des Trade Unions, comme des partenaires du patronat. La contestation essoufflée ne put entraîner qu'un mouvement isolé de guérilla urbaine dont nous connaissons la Bande à Baader. Les quelques actions de ce groupe ont fourni un prétexte au gouvernement pour mettre en place un appareil de répression qui se manifeste notamment par l'interdiction de l'accès à la fonction publique, y compris l'enseignement, à toute personne qui est soupçonnée

l'avoir des sympathies pour des groupes de gauche. C'est cette puissance de la presse ainsi que le danger de la perte des libertés civiles que voudrait dénoncer Volker Schlöndorff dans son dernier film, **l'Honneur Perdu de Katharina Blum**.

Le scénario est une adaptation de la nouvelle de Heinrich Böll dont le film emprunte le titre. Katharina, une jeune domestique de réputation impeccable, ramène chez elle après un party un jeune inconnu que la police soupçonne d'avoir trempé dans des activités terroristes. Le lendemain matin, une brigade de policiers armés de mitraillettes font irruption dans son appartement pour y surprendre le suspect mais celui-ci a déjà pris la fuite. Katharina subit stoïquement les interrogatoires, au cours desquels policiers et procureurs cyniques et vicieux fouillent et souillent les détails intimes de sa vie privée. Elle leur tient tête. Lorsque les policiers remplissent la déposition d'insinuations grossières concernant sa liaison avec le jeune homme elle les biffe et met à leur place des expressions qui parlent de tendresse. La presse s'empare de l'affaire. Un reporter absolument sans scrupules n'hésite pas à provoquer la mort de la mère de Katharina en lui arrachant sur son lit d'hôpital un commentaire qu'il déformera de toutes façons. Les manchettes présentent la jeune femme comme une innocente et une criminelle et dans les articles on s'évertue à lui trouver les traits héréditaires qui l'auraient rédestinée à devenir criminelle. Confrontée à une telle image d'elle-même, Katharina perd son équilibre psychologique et finit par assassiner le reporter. Les représentants du pouvoir font passer cet acte désespéré pour une attaque pernicieuse perpétrée par les terroristes contre la liberté de la presse. Le film se termine avec cet avertissement: «Toute ressemblance entre le type de journalisme représenté dans ce film et celui que pratique la **Bild-Zeitung** n'est ni fortuite ni volontaire, elle s'impose».

D'après ce que nous a dit le cinéaste à la suite de la projection, le monopole journalistique d'Axel Springer et plus particulièrement son produit infect à grand tirage, le quotidien **Bild-Zeitung**, réussit à «criminaliser» à outrance les détenus politiques dans une large partie de l'opinion publique. Et ce qui est encore plus grave, il conditionne si bien les attitudes de la majorité silencieuse que les politiciens, aussi progressistes qu'ils puissent être, sont contraints d'adopter des mesures réactionnaires. Cet appareil idéologique

puissant facilite, dit le cinéaste, l'instauration du climat de chasse aux sorcières qu conduit aujourd'hui l'Allemagne Fédérale vers le «maccarthysme». Puisque **L'Honneur de Katharina Blum** sortira dans les salles commerciales il rejoindra un bon nombre des lecteurs des journaux Springer et devrait, au moins le cinéaste l'espère, les mettre en contradiction avec eux-mêmes.

La fonction politique de ce film n'est pourtant pas aussi claire. Une thématique qui ne couvre que des aspects secondaires d'un problème plus vaste et qui, de surcroît, se trouve mystifiée par un mode de narration raccoleur font de **L'Honneur Perdu de Katharina Blum** autre chose qu'un film progressiste. En Allemagne Fédérale, les difficultés économiques croissantes, que connaît d'ailleurs l'ensemble du monde capitaliste, imposent aux Allemands la douloureuse prise de conscience que leur miracle économique ne peut garantir leur prospérité future. La confiance aveugle en leur supériorité économique fait place à l'incertitude et le régime, qu'il soit libéral ou social-démocrate, cherche des boucs émissaires là où les analyses du malaise socio-économique risquent de tomber juste: dans les formations politiques de gauche. Les média de masse assurent la propagande nécessaire pour qu'une partie importante de l'opinion publique appuie passivement les mesures répressives. Or les thèmes qu'aborde le film se limitent principalement aux fonctions policières et au rôle de la presse écrite sans déboucher sur les contradictions principales de la société allemande d'aujourd'hui. La thématique est, de plus, assez manichéenne: d'un bord, la fille qui a toutes les vertus, de l'autre, les policiers et procureurs cyniques et vicieux. Quant au journaliste, c'est presque un vampire. Les problèmes sociaux se trouvent ainsi individualisés dans la psychologie des personnages. Le pathos domine. Le spectateur s'identifie à l'héroïne sans qu'aucun procédé de distanciation, aucune sollicitation à la réflexion ne vienne interrompre sa délectation passive d'une histoire émouvante. Il y a tout au plus ce procédé au début du film où l'on suit des déplacements du jeune suspect à travers l'objectif de la caméra des policiers qui le filment au cours de la filature. Le spectateur peut éprouver un peu de gêne à se voir obligé d'adopter le point de vue des policiers-limiers. Mais pour le reste, on s'adonne à la consommation tranquille sans que l'on soit incité à s'interroger sur l'affrontement des forces économiques et sociales dont la répression

policière n'est en fin de compte qu'un symptôme.

Schlöndorff semble assez conscient du caractère peu progressiste de son dernier film. Au cours de la discussion il a répété à plusieurs reprises que son film n'était ni révolutionnaire ni même politique. Le film politique «ne marche plus» en Allemagne Fédérale, nous l'a-t-il affirmé. Il a tenu quand même à nous dire qu'il faisait partie d'un mouvement d'appui aux prisonniers politiques mais que sa pratique du cinéma restait surtout technique. Il a envie de raconter des histoires qui lui tiennent à cœur. «L'émotion est venue comme ça» nous a-t-il dit à propos de **L'Honneur Perdu de Katharina Lum**. On comprend difficilement comment il peut nous desservir le mythe de la technique apolitique. Dans certaines de ses réponses, il a laissé percer l'attitude de désignation du cinéaste impuissant face aux média de masse. Pourtant, le cinéma est un art de masse. Il semble croire que tout film qui par sa forme se range dans la lutte des classes du côté des forces progressistes est voué aux tablettes ou, tout au plus, à une distribution de ciné-clubs et de cinémathèques. Pourtant un film qui fait réfléchir n'est pas forcément un film intellectuel, inaccessible à la compréhension du grand public. A la cinémathèque, un spectateur a parlé de Costa Gravas. Schlöndorff n'a pas prisé la comparaison. Pourtant son dernier film, comme ceux de Costa Gravas, reste un produit de consommation dont il a puisé le sujet dans l'actualité politique. Ce qui brouille les cartes, car un bon nombre de spectateurs l'ont pris, l'on en juge d'après leurs interventions, pour un film politique susceptible d'attirer au réalisateur les foudres des autorités de son pays. En fin de compte, on se demande si les ambiguïtés de ce cinéaste ne reflètent pas tout simplement les contradictions de la petite-bourgeoisie libérale. Celle qui, tout en profitant du partage des richesses et de la division du travail en société capitaliste, dénonce par mauvaise conscience les abus d'un pouvoir dont elle renforce par ailleurs les bases idéologiques avec son mythe de la technique politique et ses produits artistiques démobilisateurs.

André Morf

le parti communiste français et la question littéraire 1921-1939

de Jean-pierre bernard

un compte-rendu
par pierre aubery

L'auteur, dont il est difficile de faire abstraction, maître-assistant à l'Institut d'Etudes Politiques de l'Université des Sciences Sociales de Grenoble, nous communique dans ce volume un important dossier, richement documenté sur la question toujours actuelle et toujours controversée des rapports du Parti Communiste Français avec la littérature et les littérateurs. Cet ouvrage, bourré de faits, de citations, de références précises à vingt ans d'histoire littéraire, constitue l'exposé clair et cohérent d'une évolution présentée dans sa foisonnante diversité. Rendre compte des grandes lignes d'un ouvrage aussi divers, aussi riche d'analyses nuancées sans simplifier excessivement la souple et parfois subtile argumentation de l'auteur est une tâche bien difficile à entreprendre. Nous ne prétendons donc pas tout résumer, tout commenter mais nous nous bornerons à tenter de signaler quelques aspects de ce travail qui donnent particulièrement à penser et contribuent à nous éclairer sur la politique du Parti Communiste Français ainsi que sur les hommes chargés de la définir et de l'appliquer.

Disons dès l'abord qu'en dépit d'incursions parfois aventurées dans toutes sortes de questions connexes par exemple celles des relations plutôt difficiles des Surréalistes avec le Parti et des flirts plus ou moins prolongés des «grands écrivains» de l'époque avec le communisme, on ne perd jamais vraiment de vue

le propos de l'ouvrage, fortement énoncé dès sa préface et son introduction. Il vise à établir comment le Parti Communiste s'efforce tantôt de définir à priori de manière théorique les conditions et les modalités de l'existence d'une littérature authentiquement ouvrière, tantôt de rassembler autour de lui l'éventail le plus large possible d'oeuvres et d'auteurs qu'il peut considérer comme sympathiques à ses objectifs.

A travers les journaux, les revues, les congrès qu'il contrôle ou qu'il influence, le Parti n'a cessé de prêter attention et d'attacher une grande importance à la littérature en général et à la vie littéraire de l'époque. Marx, Engels, Lénine, Trotski ont laissé des textes qui soulignent le rôle révolutionnaire que peut jouer la littérature, en donnant un tableau documentaire mettant à nu les contradictions et les tares de l'époque qui l'a vu naître, en servant d'arme offensive dans la lutte des classes ou bien en consolidant l'acquis de la Révolution à où elle a été victorieuse.

On voit déjà qu'une distinction s'impose, dans cette perspective, entre la littérature des pays capitalistes et celle des pays socialistes. La littérature des premiers sera valable, aux yeux des communistes français, dans la mesure où elle constituera un témoignage à charge, qu'on pourra présenter à l'appui de la mise en accusation du règne de la bourgeoisie. Quant à la littérature soviétique, elle représentera à leurs yeux, le modèle des formes d'art que seule peut produire et développer une société socialiste. Pourtant, l'étude et la critique de la littérature soviétique par les intellectuels chargés d'exprimer les positions culturelles du parti, tiennent assez peu de place dans l'ensemble de l'activité "littéraire" du parti, si l'on s'en rapporte à l'attention que P. Bernard leur consacre dans son livre. C'est qu'il n'y a pas eu de réussite éclatante en Russie soviétique entre 1921 et 1939. Les romans et les poèmes les plus vantés qu'on y publiait se transposaient mal dans le contexte socio-économico-culturel de la France de l'entre-deux-guerres. Les organes de presse directement influencés par le Parti y cherchaient surtout des exemples illustrant le caractère progressiste des innovations et des réalisations soviétiques dans l'édification d'une société nouvelle plutôt que des oeuvres d'art, tandis que les revues littéraires de gauche tentaient d'y discerner, sans grand succès, le prolongement et l'épanouissement de la riche tradition littéraire russe.

J.P. Bernard étudie en plus grand détail les efforts du Parti pour définir théoriquement puis pour susciter sans vraiment y croire, une littérature prolétarienne au cours d'une période qui va en gros de 1921 à 1934. Il montre comment à partir de 1927, mais surtout entre 1934 et 1939, le parti qui a renoncé à son mot d'ordre "classe contre classe", se rallie dans l'atmosphère du Front Populaire à une politique de rassemblement qui consiste à accueillir tous les écrivains qui acceptent de soutenir l'action politique du parti sur un point de vue ou un autre, sans trop se préoccuper du genre de littérature qu'ils produisent. Cette pratique prit peu à peu une fort grande expansion dans l'espace et dans le temps.

Les écrivains de tous les pays et de toutes les époques, que l'on pouvait présenter comme critiques des structures sociales oppressives de leur temps et de leur milieu, ou qui répandaient des idées de nature à contribuer à la victoire future du prolétariat, furent libéralement accueillis dans une sorte de Panthéon proto-marxiste en constante expansion et sans rigueur idéologique. A lire J.P. Bernard on discerne mieux comment le Parti Communiste Français a constamment hésité, et en fait refusé de choisir, entre les ambitions normatives en matière littéraire des plus orthodoxes et des plus ardents de ses intellectuels, et les pratiques, purement descriptives, de la littérature qui existait et se faisait, des critiques qui écrivaient dans sa presse.

J.P. Bernard consacre de nombreuses pages, solidement informées, à la question de la littérature prolétarienne. Mais on sent bien, à le lire, que comme la plupart des intellectuels du Parti, il doute de son existence en tant que «littérature» et plus encore qu'il n'est nullement convaincu qu'elle ait, même théoriquement, une chance de se développer. Lorsqu'il nous parle de livres écrits dans une optique prolétarienne, par des écrivains qui ont vécu la condition prolétarienne, il retombe trop souvent dans les clichés péjoratifs pour la caractériser. Il évoque notamment le «naturalisme abâtardi, forme que prirent en France les oeuvres prolétariennes», les «besogneux essais de littérature prolétarienne», «l'absence d'une littérature prolétarienne», ou encore, opposant les oeuvres des compagnons de route, écrivains de métier, aux écrits des correspondants ouvriers, les **rabcors**, il note que «leur style reste varié, leurs héros sont plus complexes que ceux présentés par la rpose prolétarienne. La psychologie, les passions jouent un rôle dans leurs romans». (p. 289). Ce qui en dit

ong sur tout ce qui ferait défaut à la «version simplifiée
es auteurs prolétariens», ces auteurs «dénudés de tout
ens artistiques»!

A coups de citations de Marx, Engels et Trotski, la
possibilité théorique de la naissance et du développe-
ment d'une littérature de classe peut être sérieusement
mise en question. On connaît leur argumentation. Marx,
dans **L'Idéologie Allemande** écrit par exemple: «La
classe qui dispose des moyens de la production
matérielle dispose, du même coup, des moyens de la
production intellectuelle, si bien que, l'un dans l'autre
ces pensées de ceux à qui sont refusés les moyens de
production intellectuelle sont soumises du même coup à
cette classe dominante.» Toute littérature produite en
régime capitaliste ne peut qu'être le reflet des rapports
de force qui s'y font jour. Les idéologies élaborées par
les «penseurs», que ce soit sous forme de système
conceptuels ou fictions qui donnent l'illusion de
représenter «la vie», ne pourront s'écarter que dans une
très faible mesure de «l'expression idéale des rapports
matériels dominants». Ce n'est donc qu'après le
triomphe de la Révolution que pourra naître une
littérature révolutionnaire. Mais alors celle-ci ne saurait
plus être «prolétarienne» puisque la première tâche de la
révolution sera la suppression des classes antagonistes
et l'avènement de l'homme, d'une classe unique à
vocation universelle qui ouvrira la voie à «une culture
humaine» selon le mot de Trotski dans **Littérature and
Revolution** (p. 186).

Les raisonnements les plus ingénieux et les plus
subtils ne peuvent rien cependant contre l'évidence que
nous révèle l'examen des faits. Car elle existe, cette
littérature prolétarienne, elle est représentée par des
oeuvres et elle était consciente de son originalité bien
avant la fondation du Parti Communiste, aux alentours
de 1848 par exemple, lorsque les Lamartine et les
George Sand se mirent à découvrir et à révéler au public
ces oeuvres des écrivains ouvriers. Mais dès les débuts
de la période étudiée par J.P. Bernard, Henri Poulaille
qu'on peut situer comme appartenant au courant le plus
profond de la gauche ouvrière qui creuse son lit entre les
libertaires et les marxistes, définissait la littérature
prolétarienne comme étant «l'expression d'une classe»,
«réalisant les aspirations, les volontés de cette classe» à
travers des «oeuvres de combat». (v. son livre **Nouvel
Age Littéraire**, Paris, Valois, 1930, p. 42). Et plus loin il
précisait les critères qui permettaient de déterminer la

valeur de tels ouvrages. «...l'oeuvre est belle par ce qu'elle apporte de vie, de ce qu'elle amasse et dispense d'observations, d'expériences vraies. Mais ces observations n'existent que si elles sont faites à même la glaise malléable, mais non facile du quotidien. La vie ne s'apprend pas dans les livres, ni dans les bibliothèques. Notre littérature à nous, est trop une littérature de chambre...» (Ibid. p. 102). La littérature prolétarienne veut être témoignage, c'est de son authenticité qu'elle tire sa force, c'est du caractère unique de l'expérience qu'elle cherche à traduire en mots qu'elle dérive sa vigueur et son unicité. Elle veut être la voix des silencieux, la voix des opprimés accédant pour la première fois à travers l'écriture à la parole, à la conscience et par là même à une sorte de dignité, ne serait-ce que celle du malheur. Apparemment les préoccupations des marxistes français préposés à la chose littéraire du type Fréville et Garmy, fort influents à **L'Humanité** dans les années trente étaient tout autres. Pour eux comme le note bien J.P. Bernard «la littérature prolétarienne étant un idéal lointain, les oeuvres sont moins importantes et la doctrine compte plus... (ils sont) plus soucieux de la forme désincarnée de la littérature prolétarienne.» (p. 25).

Ce refus de reconnaître franchement l'existence et l'importance de la littérature prolétarienne qui s'est épanouie surtout en marge et en dehors du parti communiste et du marxisme orthodoxe depuis Fourier et Proudhon, avec Agricole Perdiguier, Martin Nadaud, Marguerite Audoux, Henri Poulaille et bien d'autres dont J.P. Bernard cite d'ailleurs les noms en note (pp. 24, 25, 27, 28), est fort révélateur. Il marque les limites de l'information de l'auteur et de sa compréhension des courants profonds qui animent la vie intellectuelle et culturelle de la classe ouvrière en France au cours des années qu'il étudie. On ne saurait d'ailleurs les lui reprocher étant donné la nature du matériel documentaire dont il s'est servi. Comme beaucoup d'hommes de sa génération (il est né en 1940) il tend à assimiler, un peu rapidement, prolétariat, classe ouvrière, mouvement ouvrier au seul parti communiste, augmenté pendant de brèves périodes, telles celles du Front Populaire, de quelques fractions de la gauche politique. On a bien vu, pourtant, en mai 1968, combien ces formations organisées demeuraient marginales, inefficaces, anachroniques, désaccordées, lorsque le peuple prenait pour bon la parole et faisait retentir sa voix aux mille échos,

aisant ses refus et ses aspirations profondes. Mais pour en revenir à J.P. Bernard et à l'époque 1921-1939, ce qu'il ne dit pas mais que pourtant son livre suggère avec force, c'est qu'alors non seulement le Parti Communiste était isolé dans la nation mais que ses cadres intellectuels et littéraires étaient, pour la plupart, profondément étrangers à la classe ouvrière. En dehors de Poulaille et de Maurice Lime il semble bien que pas un seul ouvrier authentique n'ait joué un rôle dans les organes «littéraires» du Parti ou même n'ait vu son oeuvre étudiée et discutée avec compréhension et sympathie par les grosses têtes du Parti.

Dans ses sphères «intellectuelles» le Parti Communiste Français est bien un parti de classe, mais cette classe n'est pas, tant s'en faut, la classe ouvrière, c'est plutôt une solide bourgeoisie. Ceux de ses représentants qu'on y rencontre sont nés et ont grandi dans des milieux fort aisés, ils sont souvent passés par les grandes écoles, collectionnant les titres les plus prestigieux que la République bourgeoise réserve aux «Héritiers» dont Bourdieu et Passeron ont si fortement mis en lumière le recrutement de classe et le rôle de validations de l'ordre établi, par leur mérite même et leur carrière.

Il semble d'ailleurs qu'en ces matières le Parti Communiste n'ait fait que se conformer à une tradition déjà bien établie à la rédaction de **L'Humanité** de Jaurès où, parmi les collaborateurs littéraires les plus en vue on relevait les noms de: Anatole France, Abel Hermant, Tristan Bernard, René Viviani, Léon Blum. Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici, tant à l'intention de J.P. Bernard que de nos lecteurs, un texte peu connu de Charles Péguy consacré précisément à la carrière de journaliste littéraire d'extrême gauche de Léon Blum. Il figure dans un «**Courrier de Russie**» recueilli dans le tome II des **Oeuvres Complètes**: **Oeuvres de Proses** p. 369. Le voici: «Jaurès a mis et il a, aujourd'hui, à la tête de ses services littéraires, s'il y est encore, un homme qui manifeste avec enthousiasme, le seul enthousiasme qu'on lui ait jamais connu, le violent désir qu'il aurait d'être ailleurs, un homme qui fait jouer ses influences, qui fait marcher ses amis, un homme enfin qui au vu et au su de tout Paris donnerait quinze ans et quart de la vie de son patron pour montrer de **L'Humanité au Temps**... Ils sont d'ailleurs d'immenses quantités, dans le parti socialiste que l'on nous a fait, qui n'ont jamais vu dans leurs situations socialistes que

des marche-pieds pour atteindre à des situations bourgeoises, beaucoup plus sérieuses, qui, pour passer dans l'autre camp, n'attendent qu'un moment favorable, qui voudraient toutes les saintes huiles pour être appointés cinq cents francs (or) par mois, qui enfin donneraient cent cinquante et un ans de la vie de la cité socialiste pour seulement passer au **Figaro**».

Dans les années 1921-1939 l'arrivisme n'était peut-être pas aussi éclatant dans les rangs des intellectuels du Parti mais leurs liens avec la classe ouvrière n'en demeuraient pas moins plutôt théoriques qu'effectifs. Même le sympathique Marcel Martinet qui fut l'ami de Monatte et dirigea la rubrique littéraire de **L'Humanité** de 1918 à 1924, avait échappé à la condition ouvrière au moins depuis 1907 date de son entrée à l'Ecole Normale Supérieure. Raymond Lefebvre, l'un des fondateurs de **Clarté**, venu d'un milieu de solide bourgeoisie protestante avait longtemps, tout en poursuivant non sans dilettantisme ses études supérieures, oscillé entre l'**Action Française** et l'Eglise Catholique. Il ne devait trouver sa voie, à gauche, en réaction aux infamies dont il est témoin pendant son service militaire, que pendant la première guerre mondiale. Henri Barbusse qui de 1926 à sa mort est le «grand écrivain» du Parti, était le gendre de Catulle-Mendès et avait amorcé une belle carrière littéraire bourgeoise avec **L'enfer** qui date de 1908, bien avant de pratiquer la fidélité inconditionnelle au gouvernement de l'Union Soviétique plutôt qu'à la classe ouvrière de son propre pays qu'en fait il ne fréquentait guère. La mince notice biographique que nous avons pu nous procurer sur Jean Fréville, Directeur littéraire de **L'Humanité** de 1930 à la déclaration de guerre, ne semble pas indiquer de profondes attaches prolétariennes chez ce lauréat de la Faculté de Droit, critique et romancier qui connaît parfaitement l'allemand, le russe et l'anglais.

Louis Aragon et Pierre Abraham, qui jouaient déjà avant guerre un certain rôle au sein des instances littéraires du Parti, rôle qui n'a fait que prendre de l'importance depuis, curieux des traditions, des moeurs, des valeurs, des soucis et des luttes quotidiennes des travailleurs français, et soucieux de participer aux luttes politiques, n'ont jamais prétendu faire oeuvre d'écrivains prolétariens. Aragon lui-même nous rappelait un jour que son père Louis Andrieux avait été Préfet de Police de Paris de 1879 à 1881 et l'homme à poinge de la République parlementaire qui en fit son ambassadeur à Madrid. Andrieux qui publia ses mémoires en 1885 y

racontait comment il s'y était pris pour repérer les anarchistes en fondant un journal apparemment dévoué à leurs idées. Ce n'est ni les études de médecine, ni le passage parmi les surréalistes, ni la direction de **Ce soir**, ni celle des **Lettres Françaises** qui ont dû véritablement rapprocher Aragon de la condition ouvrière.

Donc quelle que soit la générosité de leur engagement la plupart des intellectuels communistes sont sortis depuis longtemps de la condition ouvrière ou même ne l'ont jamais connue par eux-mêmes. Ce sont des raisons d'ordre idéologique et philosophiques qui les ont incités à placer leur espoir de voir surgir une société plus juste, plus fraternelle, plus efficace aussi, dans la classe ouvrière. L'expérience directe de la vie ouvrière, du coude à coude avec les travailleurs manuels et les petits salariés qui forment l'immense majorité de la nation et de la population mondiale leur est restée, croyons-nous discerner à travers leurs prises de position et le genre de rôle qu'ils ont choisi de jouer, profondément étrangère.

S'il est vrai, comme l'enseignent Freud et ses disciples, que notre système de valeurs, que le schéma de notre relation au monde, aux autres, sont fixés, à jamais, dès la petite enfance, il n'est pas indifférent de noter ce qu'a été l'origine sociale et l'éducation des fils de famille que le Parti Communiste Français a placés à la tête de sa presse et de ses maisons d'édition. Ce n'est pas, après tout n'a rien d'étonnant. Il est certain que le parti trouve parmi ces grands bourgeois des esprits plus dociles, mieux disposés à se soumettre aux hiérarchies et à exécuter les ordres venus d'en haut que parmi les militants ouvriers passés par la rude école des combats syndicalistes et de la répression patronale et policière. Les lauréats des Grandes Ecoles n'ont pas subi sans en garder le pli une longue formation qui les a préparés à réussir ces concours dont la règle consiste à plaire et à s'incliner devant de vieux serviteurs du régime blanchis sous le harnais. Rien de plus normal donc au fond que les postes de direction des journaux, des hebdomadaires, des maisons d'édition, fussent-ils nominalement extrême gauche, soient remplis tout comme les chaires des Facultés et du Collège de France par des hommes issus de milieux semblables et ayant reçu une éducation analogue.

Qu'ils aient, fussent-ils membres du Parti Communiste Français, une attitude somme toute ambiguë à l'égard de la littérature prolétarienne produite en France

n'a rien de surprenant. ce que cette attitude révèle c'est une sorte de méfiance à l'égard du peuple, de ces foules mystérieuses, aliénées et silencieuses, au nom desquelles le Parti prétend parler. Rien de moins sûr que les mots d'ordres du Parti, surtout en matière littéraire, correspondent aux aspirations populaires et à tout ce qui bouillonne d'inconnu sous la surface apparemment calme des multitudes de pauvres qui couvrent la terre.

Tant que les moyens matériels de la littérature seront aux mains des fondés de pouvoir des soi-disant «élites intellectuelles», il n'y a guère de chance de voir la littérature prolétarienne prendre de l'ampleur. Elle demeurera au mieux une curiosité folklorique promise à une diffusion limitée. Et pourtant ces barrages de classe seront certainement franchis le jour où, armés de magnétophones et de caméras, les pauvres, les sans-grade, les humbles prendront la parole pour dire leur condition humiliée et opprimée, pour faire entendre bien au-delà de leurs ateliers, de leurs bureaux, de leurs asiles et de leurs prisons une voix d'une bouleversante nouveauté. Il y a d'énormes potentiels d'expression, sur tous les plans et à tous les niveaux, au sein des masses où tant d'individualités ont le don, le génie parfois de la parole descriptive, analytique, satirique, revendicative ou même parfois prophétique et révolutionnaire. Les tentatives de donner à ces prises de parole — très sporadiques dans notre monde — l'écho élargi qu'elles méritent sont encore fort rares. Mais elles existent. La plus connue est sans doute celle du sociologue américain Oscar Lewis avec ses transcriptions si éloquents de ses conversations avec les membres de la famille Sanchez de Mexico. Leur richesse psychologique et sociologique fait pâlir auprès d'elle la plupart des romans sociaux écrits selon les normes acceptées. Seule une authentique parole prolétarienne peut décrire, exprimer et affirmer les dimensions réelles de la culture véritable de l'immense majorité de l'humanité soumise au régime de la pauvreté. Cette culture, ou ces moeurs si l'on veut, n'ont pas grands rapports avec les institutions et les monuments érigés par les classes possédantes. Mais ils sont l'authentique réaction des masses innombrables aux faits primordiaux qui conditionnent leur vie: la pauvreté, l'humiliation, la répression. La réaction créatrice des foules de misérables explique leur survie au sein des situations les plus difficiles. Elle est admirable parce qu'elle affirme la puissance du besoin de dignité qui les anime. Or, là-dessus, la littérature

critique par des bourgeois ou des fils de bourgeois aussi bien intentionnée soient-ils ne peut qu'être muette car elle n'a pour ainsi dire aucun contact avec la culture de la pauvreté sans laquelle une large proportion de l'humanité actuelle serait vouée à un prompt anéantissement.

Le livre de J.P. Bernard, redisons-le pour conclure, offre riche matière à réflexion. Il nous donne l'occasion de passer en revue nombre de problèmes dont on discute aujourd'hui encore dans des termes analogues à ceux dont on se servait entre 1921 et 1939, tels celui de la possibilité et des modalités d'une littérature ouvrière. Il montre que les critiques communistes, surtout s'ils appelaient Nizan, Fourier, Henri Lefebvre, n'étaient pas dépourvus de perspicacité quand il s'agissait de juger les hommes et les oeuvres, Gide, Malraux, Céline et Pierre Drieu La Rochelle par exemple. Mais surtout il établit, en examinant les attitudes du Parti Communiste Français entre les deux guerres sous l'angle étroit et très particulier de sa politique littéraire, que celui-ci n'a guère fait que jouer, sous la République bourgeoise, le rôle d'une loyale opposition. Ce qui, dans son idéologie, semblait le plus authentiquement révolutionnaire, comme les mots d'ordre «classe contre classe» ou l'antimilitarisme, a été bien vite abandonné lorsque l'ordre établi a paru être mis en cause. C'est avec une sorte d'allégresse que le Parti Communiste Français est lancé dans le processus d'intégration à la société politique bourgeoise, processus qui depuis le Front populaire n'a pas été sans reculs ni déboires. Dans l'ensemble il a cependant réussi puisque de nos jours le Parti Communiste Français est devenu un élément essentiel de la République gaullienne, à l'équilibre politique de laquelle il a puissamment contribué. Karl Marx aurait fait la théorie de l'inévitabilité de ce curieux avatar dans **L'Idéologie Allemande**. Il écrivait que certains idéologues actifs de la classe dominante pouvaient parfois sembler élaborer des illusions et des pensées différentes, voire en opposition avec celles des membres actifs de cette classe. «Mais, dès que survient un conflit pratique où la classe tout entière est menacée, cette opposition tombe d'elle-même tandis que l'on voit s'envoler l'illusion que les idées dominantes ne seraient pas les idées de la classe dominante et qu'elles auraient un pouvoir distinct du pouvoir de cette classe.» (Sur Feuerbach).

L'auteur permettra bien à un vieux confrère, qui a

passé plus de temps dans les ateliers d'imprimerie et les salles de rédaction à «préparer de la copie» que dans les séminaires, les amphithéâtres et les bibliothèques, de déplorer qu'il n'ait pas fait réviser son texte par un correcteur professionnel avant de l'envoyer à l'impression. On lutte sur les erreurs typographiques, les fautes d'orthographe, les barbarismes presque à chaque page et c'est dommage car cela gêne la lecture d'un ambitieux ouvrage par ailleurs passionnant et d'une incontestable valeur documentaire.

Pierre Aubery

State University of New York at Buffalo
Buffalo, N.Y. 14214

100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

madeleine gagnon

histoires d'o

(O comme ouverture, comme réceptivité, comme passivité, comme béance...)

Toutes ces histoires d'O me disent à leur façon la guerre des sexes. Elle ne sont pas toutes écrites par des femmes. Les films les plus populaires aujourd'hui, une profusion de films pornos, éclatent cette violence. Cela prend des proportions gigantesques jusqu'au «Supermen contre Amazones», à se demander si toute cette imagerie neutralise toutes les paroles de femmes disponibles en librairies. Ou encore cette autre imagerie sonore, celle des clubs de l'Est, où les échos qui m'en parviennent n'ont plus rien à voir, sous la forme d'un western étriqué, avec notre musique populaire traditionnelle. La femme y chantait délirante: «Aimer, souffrir, pardonner, obéir / ON est fait l'un pour l'autre / toé d'un bord mi moé de l'autre / il n'y en aura point d'autre / pour toujours je suis à toi». C'était au jour de l'An 1976, dans un club de la rue Rachel.

Ces récits seraient élaborés par des hommes qu'il n'y aurait somme toute, pas trop de problèmes. Ne serait-ce pas normal, au moment où de plus en plus de dominées revendiquent et dénouent les chaînes qui les lient, que les bons vieux maîtres se rebiffent et réclament, sous tous les modes, le statu quo? Mais tout n'est pas aussi simple. Les femmes elles-mêmes, du moins certaines, se servent du récit pour que l'histoire se marquent par elles aussi, des rapports maîtres-esclaves qui les tissent à l'autre sexe. Elles entrent dans

l'histoire par le symbolique, par une ouverture où elles ne peuvent jouer — ni sublimer, ni rationaliser — où elles déjouent cependant les luttes linéaires. Et de plus, elles semblent jouir de cette brèche qu'elles ouvrent. Car si il est vrai que notre sexualité fut souvent d'offrande et de douleur, elle fut pensée, écrite par les hommes, et de prétendre aujourd'hui accéder à l'égalité et à la solidarité des sexes sans que nous traversions à notre tour les régions du fantasme ne nous ferait qu'entrer dans le jeu de l'autruche. Comment imaginer, si nous avons été dominées sur toutes les autres scènes par la politique du mâle, que notre sexualité seule aurait échappé au partage? Comment imaginer une sexualité spontanée, isolée, libre de toute contrainte, de toute attache? Et puisqu'au coeur de toute vie sexuelle, la jouissance s'y détermine, comment penser une jouissance autre que de soumission?

Ce registre de la sexualité féminine ne recouvre toutefois pas les catégories positivistes de la psychologie ou de la psychanalyse officielles. Il n'a rien à voir avec les catégories supposément naturelles du sadomasochisme. Il s'agit bien d'un registre historique, tenant compte de tous les rapports séculaires mâles-femelles, de l'économique à l'affectif. Registre historique ne recouvrant pas mais re-coupant, sur un jeu de son parcours, les analyses de la psychologie, comme autant de symptômes de la vie sexuelle des hommes et des femmes. Comme syndrome: parfois symptômes répétés et familiers telle l'hystérie des femelles ou toutes ces marques douloureuses sur les corps non jouissants; parfois symptômes isolés et caricaturaux telle la perversion mâle ou ces marques sur le corps étranger: ainsi, le viol. Mais symptômes qui mesurent tous la peur de l'autre corps, comme en toute peur il y a compétition, rivalité, agression.

Les histoires d'O sont le contraire de la peur. Abandon à l'autre, acceptation totale de l'histoire des dominations, soumission absolue à la logique de notre histoire des sexes. Mais aucune peur. Défi à l'autre et à son histoire. La femme attachée, soumise aux coups de fouet ou de cravache, n'a pas peur de celui qui frappe. Elle sait qu'elle n'en mourra pas. Elle sait qu'elle s'y trouve pour jouir et finalement lui aussi. Ils ne font que mettre en scène leurs rapports. Ils jouent comme des enfants la guerre des sexes.

(O comme violence, comme agressivité, comme spectacle, comme démence...)



Je me souviens de **Belle de jour** de Bunuel; je me souviens de **Justine**; tout près, maintenant, de ce récit de femme Lina Wertmuller, **Swept Away**...; ou encore ce film de Jaeckin, **Histoire d'O** reprenant et récupérant dans le sensationnalisme le récit du même nom de Pauline Réage. Cette dernière prenant le risque, malgré le pseudonyme, (1) de cet aveu fracassant avant que les écrits militants du féminisme ne voient le jour. Double aveu: de l'amour tel que des femmes peuvent le vivre sous le mode du fantasme et dans la réalité. Comme de Penthésilée à Achille: «Dans l'affolement, c'est au bout de l'amour qu'elle s'élançait; manger Achille, l'incorporer.

1- Depuis l'on sait qu'il fut écrit par Dominique Aury: Le risque du nom à l'époque du féminisme ouvert est aussi significatif.

de dévorer de baisers. **L'espace de la métaphore s'est effondré, les fantasmes s'effectuent.** Pourquoi pas?» (H. Cixous, *La Jeune Née*, p. 226). Entre la vie courante des femmes et des hommes et la vie affolante d'O et de ses amants, il n'y a qu'un **déplacement**, un jeu de bascule qui soudain nous fait mieux voir la folie de la première: vivre une vie où sur toutes les autres scènes la femme est assujettie et faire l'amour comme des anges ou jouer dans le sexe l'assujettissement et pousser à son paroxysme l'absurde de cette vie.

Je ne voudrais pas tirer de ce récit d'amour certaines conclusions politiques carrément réactionnaires, reprises par des mâles férus de chauvinisme qui ne lâcheront pas de sitôt leur pouvoir: que ces aveux de femmes consacrent à jamais leur infériorité et leur désir de soumission. Comme cette préface au livre de Pauline Réage et signée Jean Paulhan (éd. Jean-Jacques Pauvert, 1954) qui, du parallèle avec les affranchis Noirs de la Barbade s'étant révoltés pour re-devenir esclaves, suggère avec complaisance, le même retour morbide pour les femmes. C'est évidemment confondre fantasmes et désirs. Comme s'il y avait une contradiction entre désirer s'affranchir et mettre en scène les fantasmes accumulés par des siècles d'histoire et qui peuvent justement, tant qu'ils demeurent dans le non-dit, servir d'entraves aux désirs et luttés et à la réalisation de ces désirs. Le féminisme n'est pas la guerre des sexes, il la termine. Encore, faut-il, pour parvenir à cette fin, au début de l'amour, que les batailles soient démontrées, expliquées: «Ce qui se passe entre O et ses amants, c'est ce qui arrive tous ces jours, à mots voilés, à gestes amortis, chez les couples — fausse douceur parfois plus meurtrière encore que violence ouverte. Et pas seulement dans l'amour. C'est à tous les niveaux qu'entre les hommes et les femmes il y a «bataille»...D'où la portée d'Histoire d'O.» (Madeleine Chapsal, le choc d'«Histoire d'O», *l'Express*, 1-7 sept. 1975).

Pas plus pour les femmes que pour les hommes, dans le sexe, il n'y a de recette magique. Le sexe joue la vie lorsqu'il est jouissance et plaisir partagés. Le sexe mort, c'est la reproduction pure et simple de la vie quotidienne et de tous les rapports d'inégalité. Le sexe mort c'est l'agression ou le viol, le froid ou l'impuissance. Mais pour l'autre sexe, le vivant, celui où malgré tout le désir s'est taillé une place, celui qui au fil des années s'anime à partir de pulsions, d'images de

premières tendresses, de premières amours, il n'y a rien de simple. Aucune recette définitive, théorique ou pratique, sinon la certitude qu'un trop de douleur au plaisir c'est souffrance; comme un plus de plaisir que douleur c'est jouissance. Et les femmes qui aiment, et les hommes qui aiment veulent jouir. Qu'à cette jouissance l'on ne parvienne souvent qu'après combat, que dans le combat, faudrait-il se surprendre, lorsque tout le reste est bataille? Que les femmes soient peut-être mieux placées pour vivre et parler ces combats amoureux? «...elle est, dans son impuissance, celle qui est à la disposition du désir de l'autre, l'objet, la prostituée. Qu'est-ce que c'est, un désir de femme, dans ces conditions? Qu'est-ce qu'il en reste? Quel déploiement, quel élan coupé, coupable?» (*La Jeune Née*, p. 219). A la fois déploiement et manque. Richesse des fantasmes, de tous ces désirs coupés dans le réel mais transformés, multipliés, joués dans les imageries des corps.

C'est par millier que d'autres histoires d'O vont se mettre à couler. Je fus mise au monde dans la violence. Je fus aimée dans la violence. C'est dans la violence que pour le moment j'aime encore. Voici ce que j'entends. Voici ce que je veux entendre encore, tant que «celle qui a tourné dix mille fois sept fois sa langue dans sa bouche avant de ne pas parler, ou elle est morte, ou elle connaît sa bouche et sa langue mieux que tous. Maintenant, je — femme vais sauter la Loi: éclatement désormais possible, et inéluctable; et qu'il se fasse, tout de suite, dans la langue» (*La Jeune Née*, p. 175). Qu'il se fasse dans toutes les langues et selon tous les modes de récits. Tous les fils invisibles qui nous relient objets et qui nous jouissent, toutes les cordes, toutes les chaînes, tous les noeuds ne seront dénoués un jour qu'à se jouer, se parler, se dire: «c'est l'ascension vers la nouvelle histoire, où toute angoisse épuisée, toute guerre rendue à sa stérilité, il n'y aura plus entre reine et roi d'autre enjeu que de connaître et de reconnaître la beauté, d'autre loi que le désir insatiable des corps» (*ibid*, p. 222).

Qu'aux revendications, aux luttes pour l'égalité des sexes sur les scènes économique et politique, viennent s'ajouter d'autres récits de femmes qui parlent de ces lieux obscurs — de secrets réservés jusqu'ici à l'alcôve coupable, au confessionnal, au divan du psychanalyste ou encore de secrets dérobés par la pornographie sexiste — le féminisme ne fera qu'y gagner. Il ne faudrait

urtout pas que l'histoire des sexes se rejoue à l'envers
out aussi déformée: si la vie des fantasmes ne fait que
nettre en scène les rapports sociaux de domination, que
a récupération de ceux-ci par les discours moralisateurs
ou pervers les utilisent désormais comme ferments de
idéologie phallocrate.

(O comme jouissance, comme récit, comme
lépassement, comme conscience...)

Parce que la guerre des sexes veut se terminer
epuis que les femmes sortent de leur silence, nous
ommes dans ce temps, comme entre deux histoires,
l'exploration des luttes et des batailles passées. Mais
ussi actuelles et présentes, ne pouvant pas naître
outes et tous de naissance spontanée aux corps que
ous voulons nouveaux. Explorations, explosions,
écits d'aveux, récits d'ouvertures. De conscience lucide
n ce qui nous fait paroles et désirs. Dans ce temps
l'arrêt et d'éveil, un peu encore comme les amants de
leist dont Hélène Cixous parle avec tant d'ardeur,
usqu'à esquisser la seule véritable théorie de la
isexualité, sous des modes que notre histoire des
exes n'a jamais éprouvés, pour avoir installé entre les
eux, violence et terreur. Jusqu'ici.

«Toute la bataille, avec ses phrases
essoufflées, est une façon de faire leur
premier amour, celui qui doit passer par le
feu, tout près de la mort: ils se blessent,
s'abattent, perdent leur sang, leur force,
mais jamais leur désir. Dans l'échange le
plus poignant, tout se passe comme s'il
fallait qu'ils aient détruit quelque chose
pour arriver ensemble ailleurs. C'est là leur
tragique. Avant de pouvoir baigner l'un dans
la paix de l'autre, ils doivent abattre
mutuellement en eux le guerrier, l'ennemi,
que la société a inscrit dans leur mémoire,
ils doivent tuer la force guerrière pour
délivrer la force amoureuse. Ce à quoi,
merveilleusement, ils parviennent.» (p. 221)

Tuer la force guerrière pour délivrer la force
moureuse. Mais pour la tuer encore faut-il parler du lieu
ù elle se trouve. Aucun meurtre ne se fait sans
enonciation, sans parole, quels que soient le désir et la
orce qui tuent. Les Histoires d'O sont des paroles
guerrières.

philippe haeck

l'urgence de la critique

Je prends ici prétexte de la lettre de Gérald Godin publiée dans **Chroniques** (no 13, p. 2-3) pour décrire le fonctionnement de ma pratique critique en reprenant la plupart des points des six paragraphes de cette lettre.

1

Godin commence par jeter de la poudre aux yeux. Il prétend croire que les critiques ont toujours raison pour mieux montrer ensuite qu'ils ont toujours tort. De telles propositions demeurent invérifiables quand on escamote le lieu d'où part la critique et la fonction de la critique. Si cet escamotage n'était pas pratiqué, Godin comprendrait pourquoi hier Blais, Sylvestre & Marcotte descendaient la plupart des livres de Parti Pris et pourquoi aujourd'hui Haeck descend la plupart des livres de Parti Pris des trois dernières années. Ne procédant pas à cet escamotage il n'aurait pu laisser entendre que les critiques, Marcotte ou Haeck peu importe, se trompent pour les mêmes raisons. Pourtant les raisons sont bien différentes: un Marcotte devait descendre les parutions de Parti Pris parce qu'il était du côté de l'ordre établi, d'une littérature «gratuite» qui ne tente pas de transformer le lecteur mais vise seulement à lui donner de l'agrément alors que les livres de Parti Pris entre 1964 et 1972 secouaient les valeurs établies. Un Haeck

descend les récentes parutions de Parti Pris parce qu'il est pour une littérature progressiste qui tienne compte de la pensée moderne (Marx, Nietzsche, Freud) et qu'il explique difficilement comment le directeur de la collection «Paroles» peut accepter de publier des livres où le religieux, le métaphysique reviennent; dernier exemple de ce retour du mysticisme: la vie d'Irradiéu racontée par Jacques Renaud dans **Le Fond pur de l'errance irradie** (je n'ai lu que les quatre premières pages tout de suite convaincu que radiéux Irradiéu ira à Dieu: ce qui ne m'intéresse pas). Haeck se trompe donc car il n'est pas accueillant comme le directeur de la collection «Paroles» à tout ce courant mystique qui vient détourner les forces de femmes et d'hommes de la lutte idéologique contre la pensée idéaliste (une exception cependant: le livre de Marcelle Brisson **Par delà la clôture**; Tire l'analyse qu'en donne France Théorêt dans **Chroniques** no 13, p. 50-52).

2

Dans le deuxième paragraphe Godin fait un bref rappel historique qui lui permet de classer les critiques des années soixante en trois groupes: ceux des petits journaux de province qui aiment la littérature, ceux de Montréal qui pratiquent le silence sur les livres de Parti Pris, ceux de Parti Pris qui aiment les livres de Parti Pris. Classement qui laisse entendre qu'à Montréal les critiques n'aimaient pas la littérature parce qu'ils n'aimaient pas les livres de Parti Pris. Mais ce critère, l'amour de la littérature, est bien idéaliste: l'amour de la littérature ne serait le fait que de critiques éclectiques, sans parti pris. Que de tels critiques puissent exister je ne le nie pas, mais ce sont justement des critiques idéalistes qui refusent de voir les luttes idéologiques dans le champ littéraire; les Marcottes moins naïfs travaillent à la défense d'une littérature idéaliste, rassurante, répétitive par le mépris qu'ils affichent face à une littérature engagée, bouleversante, neuve — ce mépris se traduit ordinairement par de brèves injures ou par le silence sur les oeuvres progressistes, ou plus subtilement par une lecture de récupération qui disserte sur l'esthétique d'une oeuvre révolutionnaire en oubliant de dire quelle intervention idéologique elle pratique —. Pour ma part il n'y a que deux sortes de critiques: ceux

qui font de la littérature un produit de consommation, et les rares autres qui en font une activité de transformation: ces derniers peuvent habiter à Montréal ou en province!

3

Argumentation bien faible que celle du troisième paragraphe: les critiques se trompaient il y a dix ans, ils se trompent donc aujourd'hui. C'est toujours le même procédé: faire appel à un fait sans l'expliquer. Ne pas donner d'explications fait l'affaire de Godin car il serait amené dans le cas contraire à voir que la situation aujourd'hui n'est pas comme il y a dix ans, qu'on ne peut confondre un Pilon et un Haeck, un livre comme **Le Fond pur de l'errance irradié** (1975) et un livre comme **Le Journal d'un hobo** (1965). L'argument qui consiste à demander où était Philippe Haeck quand on publiait **L'Inavouable** et qu'on répond qu'il était sans doute à la petite école en train de lire Spirou est une tarte qui fait rire mais qui ne sert qu'à brouiller les cartes: comment Godin peut-il reprocher à un critique d'être né l'année où il est né? Et si on demandait à Godin où il était quand Gauvreau publiait **Brochuges** et qu'on suggérait qu'il était encore en province probablement en train d'écouter les feuillets à la radio, est-ce que Godin trouverait que ça explique pourquoi il publie aujourd'hui des livres réactionnaires?

4

Les généralités du quatrième paragraphe manquent tout à fait de sens critique: comment soutenir que «les livres d'aujourd'hui ne plaisent pas aux critiques d'aujourd'hui»? S'il y a quelques années on pouvait faire ce reproche aux professeurs de collège et d'université qui ne voulaient pas parler d'oeuvres contemporaines sous prétexte qu'ils manquaient de recul historique, on ne peut guère faire ce reproche aux critiques qui sont ceux qui doivent indiquer aux lecteurs quelles parutions sont intéressantes et pourquoi. Si Godin est amené à

avancer de telles généralités qui ne tiennent pas debout c'est qu'il a généralisé un cas particulier: un tel procédé conduit la plupart du temps à des propositions fausses. Le paragraphe devrait se lire ainsi pour être vrai: "Les livres d'aujourd'hui de Parti Pris ne plaisent pas aux critiques. Ils aiment mieux les anciens livres de Parti Pris. C'est peut-être parce qu'ils sont des critiques d'hier." N'ayant pas fait d'enquête sur les critiques littéraires je ne peux juger de la raison avancée dans cette dernière phrase; quant à moi Godin se fera fort de démontrer que je suis un critique d'aujourd'hui par la «complaisance» que je témoigne à la poésie de l'Aurore.

5

«Toute la poésie que l'Aurore publie bénéficie automatiquement d'une complaisance de monsieur Haeck.»; de mon point de vue je traduis ainsi cette phrase de Godin: Actuellement un critique de poésie ne peut faire autrement que de suivre avec intérêt la revue **Les Herbes rouges** et la collection «Lecture en vélocipède», toutes deux dirigées par François et Marcel Hébert qui sont les seuls directeurs de revue et de collection à connaître suffisamment l'histoire de notre poésie depuis Saint-Denys Garneau et la production actuelle pour juger du caractère transformateur d'un texte poétique. Qu'il n'y ait que les frères Hébert qui soient compétents dans leurs fonctions je ne peux que déplorer; je ne peux que souhaiter qu'il y ait une deuxième collection de poésie qui soit progressiste. Quant à dire que je «prouve que tout ça est de gauche, évolutionnaire, prolétarien et tout et tout» cela prouve une seule chose: que Godin ne s'intéresse pas à la critique et qu'il n'a pas lu mes chroniques (du moins j'espère qu'il ne les a pas lues: dans le cas contraire il ne peut pas lire). Lisant mes chroniques il aurait d'abord remarqué que je ne parle pas de toute la production des **Herbes rouges** et de «Lecture en vélocipède»: les frères Hébert pratiquent un éclectisme avec lequel je ne puis être d'accord, éclectisme qui repose sur la nouveauté formelle au détriment de l'efficacité de l'oeuvre au niveau de la lutte idéologique. Que Godin refuse de définir les orientations de la collection «Paroles» ne m'étonne pas: il doit être bien incapable d'expliquer ses derniers choix

par rapport au contenu progressiste de la collection ; mais cela est bien regrettable car les maisons d'édition qui acceptent de publier des textes progressistes sont rares et ces maisons auraient intérêt contrairement aux autres à indiquer clairement aux lecteurs quelles orientations elles suivent et pourquoi.

6

Le dernier paragraphe de la lettre de Godin définit ce qui serait sérieux dans une chronique de littérature — «la description de l'empire Benjamin News et Hachette sur la librairie et les 12,000 points de vente au Québec» — par rapport à ce qui ne l'est pas : contribuer à la lecture des livres progressistes et attaquer les livres réactionnaires. Sans nier l'importance de sujets comme celui du contrôle de la vente des livres — voir notre éditorial dans le no 13 :

Nous sommes conscients du travail qu'il nous reste à accomplir pour faire porter nos recherches sur les infrastructures socio-économiques du champ culturel (conditions de vie et de travail des artistes, marché des biens culturels, nature des publics, revenus et profits, politiques gouvernementales, mécénat public ou privé, institutions culturelles, enseignement artistique, etc.). Il y a là un immense champ d'investigation dont le rôle vital pour une juste analyse marxiste du champ culturel ne nous échappe pas. Toutefois, dans les limites de notre parution mensuelle, l'insuffisance des données et l'énormité du travail de documentation et d'enquête à accomplir place cette tâche au-dessus de nos moyens. Nous essaierons pourtant d'aborder ces questions et nous sommes vivement intéressés à publier les résultats de recherches qui pourraient nous être communiqués dans ce domaine. (p. 16-17) —

Je ne suis pas d'accord avec le mépris qu'affiche Godin envers les critiques : «on aime mieux se faire valoir et arborer les oriflammes et coller les étiquettes et défendre les petits amis (...) merde aux critiques d'hier,

aujourd'hui et de demain». Si «arborer des oriflammes» est montrer ses couleurs, ne pas faire semblant de considérer tous les livres comme d'une égale valeur, ne pas craindre de porter des jugements en fonction du déroulement de la lutte idéologique, comment ne pas souhaiter que chacun arbore les siens: n'est-il pas plus facile alors de savoir qui sont nos amis et qui sont nos ennemis? Mais Godin préfère être éclectique c'est-à-dire ne pas décider de sa position d'éditeur dans la lutte idéologique: ce qui lui permet de publier n'importe qui. Ses «coller des étiquettes» c'est dire en quelques mots pourquoi tel livre ou tel livre ne mérite pas d'être lu, il fut bien le faire: c'est justement ce que le lecteur qui a moins de temps pour lire que le critique attend de ce dernier. Quant à moi j'aime mieux parler de livres intéressants; le métier de critique est assez pénible par cette obligation de presque tout lire ce qui paraît au détriment de ce qu'on aurait envie de lire qu'on ne pourrait exiger trop souvent de lui qu'il parle de livres intéressants: faut-il dire que ma chronique sur la collection «Paroles» n'a pas été faite avec plaisir? elle a été faite par nécessité: il était temps que quelqu'un dise de cette collection importante s'en va à la débandade. Et si Godin a l'impression que lorsque je parle de livres intéressants je ne fais que «défendre les petits amis» cela ne montre de sa part que son mépris de toute critique; il s'agit de faire croire aux lecteurs que tous les critiques défendent une clique, qu'ils sont des vendus — excellente façon de «se faire valoir» n'est-ce pas? Godin se fait valoir quant à lui par une absence de sens critique camouflée sous une petite colère ornée d'insinuations mesquines —. Il ne lui viendrait pas à l'esprit qu'un critique puisse défendre une conception de la littérature qui corresponde à sa pratique, à sa vie; non il aime mieux croire qu'ils sont des vendus: il est alors plus facile de leur dire «merde».

L'oriflamme se déploie comme une fenêtre qui s'ouvre. L'oriflamme-flamme, celle que nous avons tissée de notre insomnie, devient un point d'appui, un point de repère pour nos voyages lointains, sans itinéraire, sans carte géographique, sans autre boussole que la pointe vibrante du coeur constamment en éveil.

Roland Giguère, **Yeux fixes**

réjean jacques

la loi du père

l'appropriation

Il s'agit d'abord d'un récit pour enfants; une fois de plus, la mise en scène est patriarcale, l'histoire est celle de l'homme, du père se faisant reconnaître par l'autre, ici le fils: un enfant regardait deux rouès et autres objets, il regardait, il regardait, il pensait, il pensait mais ne savait qu'en faire. Alors il va voir son père, il parle à son père des roues et des objets. Son père écoute et pense, il remue toutes ces choses dans sa tête jusqu'à ce qu'il trouve le moyen d'en faire quelque chose. Il le décrit à son fils, celui-ci court jusqu'aux roues et autres objets et les rassemble tel que son père le lui a indiqué. Dans le schéma de la reconnaissance, l'appropriation de l'objet (la construction d'un charriot), l'appropriation du langage et de son ordre symbolique se réalisent sous la loi de l'homme. Le désir du père au fils, du fils au père, le désir masculin est ainsi détourné, codifié par le désir du père de s'approprier et de conserver dans l'autre le procès de production; l'histoire se déplace du père au fils pour se répéter, le cercle, la roue en miroir, la codification du masculin est marquée d'un jeu phallogocentrique de l'identité; ce jeu ne permet pas l'ouverture, le père craint la perte de se voir distancié. Il refuse alors la reconnaissance de la différence de l'autre: femmes et mères sont absentes du schéma de l'appropriation, personnages écartés de l'histoire, forces annihilées

sexuelles, politiques et économiques; mais l'autre est aussi le fils, il est annulé en partie à son tour, il ne pourra être reconnu que s'il s'est adéquatement assujéti à la loi phallogocentrique du père où le féminin de l'homme comme le féminin de la femme sont marqués de interdit: tous les deux refoulés, mais d'une manière différente selon la place qu'ils, qu'elles occupent dans le procès de production.

la reconduite à la mort

La reconnaissance sexuelle obéit à un rapport de domination où la division des tâches au sein de la famille et de la société assure la reconnaissance de la division antagoniste de la différence des sexes. Le pouvoir phallogocrate travaille à la répression du féminin: chez la femme, le féminin par la place qu'il occupe (ou l'absence) aux différents niveaux de la formation sociale et utilisé comme moyen de (re)production, l'homme en fait l'appropriation; chez l'homme, le féminin, ce qu'il doit être son féminin, celui-là même qu'il désigne pour la femme est refoulé. Le rapport dans lequel est vécu la différence sexuelle, rapport antagoniste, duels, luttes, oppressions, désirs dressés à la dureté et à l'autorité du phallus, hiérarchie, ne permet pas en tant que code constitué, normalité naturalisée, le retour de chacun et chacune à son propre corps dans l'autre, masculin et féminin. Conflit, violence, répression, subordination de l'individu sexuel à son rôle social; dans la société patriarcale, l'hétérosexualité a ses assises sur les contraires, elle fonctionne à l'assujettissement d'un sexe par l'autre, elle est définie par opposition à l'homosexualité. Pour le sujet sexuel mâle, le manque de retour à son corps féminin, la face cachée de son désir sexuel du masculin ne permettent pas de comprendre à distance de quoi est composée sa propre différence. Quel sera le féminin futur?, demande Hélène Cixous dans **La Jeune Née**, question dont la réponse exige pour l'homme d'être sorti du phallogocentrisme, «produit de l'économie en tant que loi de l'appropriation», substitut, masque narcissique au plan sexuel, reconduite du féminin dans la mort. Perséphone, au moment où elle tend la main vers l'objet de son désir, retourne, enlevée par un dieu puissant, au monde

souterrain de la mort: sortie de l'histoire; l'interdit du féminin conduit Narcisse à la contemplation de son image phallique dans l'eau; le désir du phallus, du phallus autre: désir refoulé dans la loi du père, le fils est dressé à marquer sa différence sans l'appropriation du corps masculin de l'autre, ratures, Narcisse ne sort pas de la reconnaissance symbolique de sa propre ressemblance, la mort donc dans ces deux récits du narcissisme, le fils est l'image du père dans l'eau.

L'affranchissement de l'homme, l'écriture de son masculin futur exigent la reconnaissance de l'affranchissement de la femme, «la rentrée de tout le sexe féminin dans l'industrie publique» (Engels); abolition des antagonismes sociaux, produit de la société divisée en classes, abolition des antagonismes sexuels dont la division prend place dans la division familiale et sociale du travail; levée de l'interdit de la loi du père, loi une, lui opposer, sorties de la représentation phallogocentrique, le désir de l'autre, hommes et femmes à ne plus s'exclure dans la différence, à ne plus être exclus, exclues.— le corps, bisexuel —«de la multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps» (**La Jeune Née.**).

la peur de perdre

«Et on s'aperçoit que l'Empire du Propre s'érige à partir d'une peur qui est en effet typiquement masculine: **peur de l'expropriation; de la séparation; de la perte de l'attribut** (c'est moi qui souligne). Autrement dit, impact de la menace de castration. Qu'il y ait une relation entre la problématique du non-propre (donc du désir, et de l'urgence de la réappropriation) et la constitution d'une subjectivité qui ne s'éprouve qu'à faire éprouver sa loi, sa force, sa maîtrise, cela se comprend à partir de la masculinité, dans la mesure où c'est depuis la perte qu'elle se structure. Ce qui n'est pas le cas de la féminité» (**La Jeune Née.**).

Ici, le récit du marteau, le père a peur de perdre l'image de son sexe, le fils a transgressé les lois du procès de la reconnaissance. Alors qu'ils participent à une corvée que la division des tâches réserve à l'homme, le fils sort du cercle, il sort de l'identité à l'autre masculin pour revenir à lui-même, il s'attarde dans la

prêt, — il ne s'agit pas ici d'une métaphore — pour perdre de vue les hommes en procès de travail, il égare, s'exproprie de ce qui l'assujettit dans ce procès, retour au jeu, il en a assez de rentrer son sexe à coups de marteau dans l'écorce — c'est la représentation symbolique qui circule de l'une à l'autre masculinité présente et qui demande à se faire reconnaître, rires —, oui, retour au désir, tendresse du jeu, sortie de la violence et de la ruse complice de l'ordre symbolique de la masculinité, jeu encore indifférent à la différence (antagoniste) des sexes, le fils en oublie ce qui marque cette violence: il perd le marteau, un objet à partir duquel il est désigné dans la division des tâches et à travers lequel, objet métaphorique sexualisé, il est appelé à faire la reconnaissance de sa différence sexuelle; le fils perd ce qui lui a été attribué dans l'organisation du travail, organisation masculine, il transgresse les lois de la propriété privée, il exproprie le bien du père; le père a l'impression de perdre ce qu'il appelle à être lui-même, l'objet de la maîtrise de son autorité; colère, inquisitions, le fils lui parle des cerce-neige qu'il avait observés; répression, négation, la loi du père s'oppose à ce qui lui paraît castré, ce que tout son langage désigne être de la féminité. Le père entend rien à ce qui se trame en souterrain sous la neige, il n'entend rien à ce qui menace de percer, il craint la sortie, il revient sans cesse à l'histoire du marteau, le bien, son plus cher et le plus beau, ou plutôt il ne quitte jamais l'histoire qui le ramène à lui-même, «d'abord, ce qu'il veut, lui, que ce soit au niveau des échanges culturels ou personnels, qu'il s'agisse de capital ou d'affectivité (ou d'amour, de jouissance) — c'est que lui devienne un supplément de masculin: plus-value de virilité, d'autorité, de pouvoir, argent ou plaisir qui renforcent en même temps son narcissisme phallogocra- que» (La Jeune Née).

Dans la famille patriarcale, en tant que cellule et unité économiques de la société divisée en classes, le jeu fonctionne comme passivité, passion par opposition à activité, action; pour l'enfant, fils, fille, il est une des premières manifestations de la division des tâches et des sexes. Le fils y fait l'apprentissage de la domination, la fille est toujours du côté de la passivité. Quand le fils répelle dans sa leçon, identité, miroir du père, le père et la mère sont la face cachée de l'histoire: homme / enfant; chien / chiot; cheval / poulain; bouillon / agneau, lion / lionceau, canard / caneton. Le

fils n'aime pas ce qui grenouille, il tue, il chasse, il joue au chat et à la souris; pourtant, plus tôt, il aime aussi jouer à la poupée.

Tout un travail reste à faire à reconsidérer le jeu comme structure et encadrement de l'interdit de la loi du père mais aussi comme possible de sortie, comme lieu de la transgression. Aujourd'hui encore, le jeu sexuel des enfants, linceste, bisexualité, est réprouvé dans l'ordre symbolique et économique de la loi du père.

Peur de perdre quoi?

Le «primat du phallus». Le narcissisme est un produit de l'économie masculine.

«Alors toutes les histoires seraient à raconter autrement, l'avenir serait incalculable, les forces historiques changeraient, changeront, de mains, de corps, une autre pensée encore non pensable, transformera le fonctionnement de toute société. Or nous vivons justement cette époque où l'assise conceptuelle d'une culture millénaire est en train d'être sapée par des millions d'une espèce de taupe encore jamais reconnue.

Quand elles se réveilleront d'entre les morts, d'entre les mots, d'entre les lois» (**Hélène Cixous, La Jeune Née**), ils et elles ont tout à gagner à lever la loi du nombre un.

Jocelyne Lefebvre

Jaws ou les dents du bon dieu puritain

Il faut bien le constater, il y a un phénomène **Jaws**. Parallèlement au dumping de cette production cinématographique dans de nombreux cinémas à travers le Québec, l'image du requin à la gueule si photogénique a fait l'objet d'une gigantesque promotion: pour ne donner que quelques exemples, elle apparaît sur posters, T-shirts, chaussons de laine, et les enfants reçoivent à Noël un charmant requin de plastique en guise de tirelire! Dans cette chronique, je m'en tiendrai au roman de Peter Benchley, d'abord publié dans sa version française aux éditions Alain Stanké, et maintenant livré par tranches aux lecteurs de **La Presse**. D'emblée on peut postuler l'importance de la valeur d'usage sociale de ce récit, son utilité idéologique, dans la conjoncture économique et politique actuelle, pour la classe qui en fait la promotion commerciale. Car c'est bien rare qu'un récit est promu au rang de best-seller sans qu'il serve les intérêts de la classe dominante.

le roman

Peu avant l'ouverture de la saison estivale dans une petite station balnéaire de l'est des Etats-Unis, Amity, le chef de police, Martin Brody, découvre sur la plage les

restes du corps d'une jeune femme manifestement victime de l'attaque d'un requin d'une taille extraordinaire. Cette découverte débouche sur un affrontement entre Brody et le pouvoir municipal. Le policier veut fermer immédiatement la plage: cette fermeture implique pour la population d'Amity la faillite et le chômage, toute la vie économique de la petite ville étant fondée uniquement sur le tourisme estival. Toutefois, les pressions et les menaces exercées sur Brody viennent exclusivement du maire, Vaughan, propriétaire d'une agence de location de villas. Menacé d'être démis de ses fonctions, comptant sur l'improbabilité d'une seconde attaque du requin, Brody cède aux pressions et ne ferme pas les plages. Il est vite puni de sa faute: le requin récidive et dévore malencontreusement un enfant et un vieillard. Brody reconnaît sa culpabilité, ferme la plage et maintient sa décision en dépit des interventions répétées du maire. La présence dans les eaux environnantes aura des répercussions d'ordre public et privé. D'une part, une enquête révèle les rapports qui lient le maire à la mafia newyorkaise. D'autre part, l'auteur consacre plusieurs chapitres à l'aventure de la femme du chef de la police, Ellen, avec un jeune ichtyologiste (zoologiste spécialisé dans l'étude des poissons) appelé sur les lieux par la municipalité. Il faudra que Brody, Hooper (l'homme de science) et Quint (un pêcheur engagé par la municipalité) entreprennent une chasse finalement victorieuse au requin, chasse étalée sur plusieurs jours et qui entraîne la mort de Hooper et de Quint. Brody est épargné de justesse. Entretemps, l'ordre est rétabli à Amity: Vaughan, complètement ruiné, quitte la ville; quant à Ellen, elle comprend que son véritable bonheur se trouve dans la vie conjugale.

les techniques narratives

Somme toute, la recette est simple: à une mauvaise imitation de *Moby Dick* (dont on n'atteint jamais, de loin, la dimension épique), on ajoute le thème éculé de l'adultère et un problème de corruption politique. Le résultat: un récit banal, certes, mais dont l'efficacité idéologique est difficilement contestable. Le principal procédé narratif qui fonde cette efficacité est sans doute le «réalisme» du récit. Réalisme au niveau de

la représentation du contexte spatio-temporel, vraisemblance de l'histoire du requin (vraisemblance dont le discours scientifique de l'ichtyologiste constitue le principal support), mais surtout, réalisme au niveau de la représentation de la quotidienneté: j'entends par là tout ce qui vous donne l'impression qu'en dépit de son caractère extraordinaire, l'action se déroule dans le bungalow de votre voisin de banlieue. Fidèle au principe du réalisme, l'auteur accumule les détails insignifiants qui «incarnent» un personnage. Ainsi le lecteur conserve-t-il de Brody non seulement l'image du héros qui affronte le requin et tient bon devant le pouvoir politique corrompu, mais aussi l'image plus quotidienne d'un bon diable qui bande à la moindre évocation de ce qu'il appelle si plaisamment «une partie de jambes en l'air» avec sa femme, ou qui poursuit une conversation sur le fond sonore de son interminable jet d'urine. Réalisme au niveau du gonflement de détails insignifiants (mais significatifs) qui élaborent une image modeste, accessible, du héros, mais aussi au niveau du choix des thèmes: ébranlement de la morale publique et privée, insouciance des riches privilégiés, drogues, criminalité. L'auteur semble avoir abordé les «problèmes» de la société contemporaine américaine à travers un discours qui se pose d'emblée comme transparent: que le lecteur regarde à travers cette vitrine il devra conclure que c'est bien là LA réalité.

De plus l'auteur a choisi le point de vue du narrateur omniscient ce qui lui permet de produire, à peu de frais, un effet de suspense sur le lecteur qui suit à la fois les évolutions sous-marines du requin et celles du malheureux personnage inconscient du danger qui le menace. Toutefois, si cette technique permet de chatouiller le sado-masochisme du lecteur et de lui procurer quelques délicieux moments d'effroi, dans l'ensemble, elle a surtout pour fonction de le rassurer. Elle permet au lecteur de tout connaître: l'histoire d'Amity, ses problèmes économiques, les motivations des personnages, leurs désirs, leurs fantasmes, et même les sensations et réactions instinctives du requin. L'oeil du Dieu-narrateur sonde les reins, les coeurs, les profondeurs sous-marines et livre au lecteur un monde parfaitement transparent, sans incertitude, sans ambiguïté. C'est ainsi que l'auteur, même s'il aborde le thème du monstre surgi des abîmes, évite au lecteur le véritable effroi des récits fantastiques: le «monstre» est connu, circonscrit, maîtrisé par le regard et l'écriture. L'effroi se

limite dès lors à voir le requin ingurgiter sans discernement troncs, membres et têtes. **Jaws** constitue un bon exemple d'une écriture au service de la classe dominante. Sa foncormité au code esthétique de la littérature de masse (1) (fondé sur le réalisme naïf) assure certes la valeur d'échange du produit, sa valeur commerciale: **Jaws** n'en finit plus d'avalier des millions. Toutefois, s'il fait l'objet d'une telle promotion commerciale, c'est que sa valeur d'usage social est importante. C'est à ce niveau qu'il me reste à le questionner.

le mal au service du bien

Le roman développe, de façon inégale, deux discours sur le requin. Le discours scientifique insiste surtout sur les limites de la science dans ce domaine: le requin demeure une espèce au comportement imprévisible, énigmatique. «La frontière entre le naturel et le surnaturel est extrêmement floue» dira l'ichtyologiste. Ainsi, le discours scientifique sert de support au discours mythique. Le requin, c'est le monstre, le diable, c'est Léviathan. «Nul mortel ne pêchera ce poisson-là» profère la plus vieille femme du village. Dans la littérature de masse américaine, encore grossièrement tributaire d'un héritage puritain, le Mal doit être identifiable, incarné. C'est le péril Jaune. C'est les méchants Russes. Mais à l'heure de la Détente, comme on ne peut plus décentement représenter les communistes en train de manger de petits enfants pour déjeuner, ce sont les catastrophes naturelles qui vont assumer cette fonction (**Jaws, Earthquake...**).

Toutefois, ce requin ne croque pas n'importe qui. Faisons l'inventaire de ses victimes. La première, une jeune fille ivre qui vient de fornicuer sur la plage. Puis, deux victimes innocentes, un enfant et un vieillard, rappellent Brody à l'ordre. Suit la mort de Hooper, coupable d'adultère avec la femme de Brody, et celle de Quint, puni de son avidité, de ses manoeuvres illégales,

1- Sans tomber dans le mécanisme, on peut affirmer, je pense, que le récit de masse en société capitaliste se caractérise, entre autre, par l'absence à toutes fins pratiques de distorsions, d'entorses faites aux normes esthétiques et linguistiques en vigueur à l'époque de sa diffusion.

de son amoralisme. Quant au maire Vaughan, impliqué avec la pègre dans des spéculations plus ou moins frauduleuses, complètement ruiné par la présence du requin dans les eaux d'Amity, il est forcé de quitter la ville. Finalement, ce requin est au service du Bien. C'est un requin très puritain toutefois qui punit plus sévèrement la fornication que la corruption politique. En somme, dans ce récit optimiste, le Mal est un mal nécessaire. Il amène le rétablissement de l'ordre conjugal et politique. **Jaws** reprend donc le thème biblique du déluge: la catastrophe à la fois naturelle et surnaturelle qui anéantit les méchants et qui épargne les justes.

la victoire de l'intégrité et du bon sens

Le plus juste, comme par hasard, c'est le chef de la police. Mais c'est un héros modeste, familial, faillible et pedonnant qui se dévoue à «l'intérêt public», au maintien de «l'ordre et du bon sens». De son origine sociale, il conserve un sentiment d'infériorité vis-à-vis les riches estivants. Il se méfie des riches et surtout, il n'a pas les défauts que le roman leur impute, en particulier l'insouciance. Quelques détails qui confirment le côté populiste du personnage: il préfère le sandwich au salami à l'agneau mariné; le raffinement, le décorum le gênent. Stéréotype de l'Américain moyen, en qui le lecteur se reconnaît, auquel il s'identifie.

Le héros, c'est sa fonction, se doit d'affronter le monstre. Brody l'affrontera avec deux compagnons qui servent de repoussoir aux caractéristiques qui font de Brody le héros. Au premier abord, la comparaison lui est défavorable. Brody ne possède ni l'habileté, ni l'assurance de Quint, ni les connaissances scientifiques de Hooper. Il est maladroit, il a peur, et n'est pas loin de tenir le requin pour un être surnaturel. Mais c'est au niveau de la motivation que se situe l'héroïsme de Brody. Lui seul agit par conviction morale et dans «l'intérêt public» (il va de soi que les contradictions de classe n'existent pas, que dans cette affaire, tous, commerçants, ouvriers, femmes de chambre ont rigoureusement les mêmes intérêts). Quint chasse le requin pour son propre profit (il est grassement payé par la municipalité), Hooper par soif de connaissances

scientifiques. D'ailleurs la science semble frappée d'un interdit, ce qui renforce l'allure biblique du récit : la mort de Hooper, la plus atroce, semble être une punition, non seulement de la fornication, mais de sa curiosité scientifique. De toutes façons, le message est assez clair : en période de crise, la science est impuissante à cerner le problème et à le résoudre. Le dénouement du récit consacre le triomphe du « bon sens » et des valeurs morales sur l'habileté et sur la science.

un instrument de propagande

Les récits de catastrophe connaissent actuellement une certaine vogue. Leur efficacité idéologique est redevable en grande partie au mécanisme du déplacement par lequel la crise n'est pas imputée aux contradictions du système économique, mais à l'intervention d'une force majeure. Comme les Américains en pleine période de stagflation, les habitants d'Amity sont menacés par le chômage et les faillites. Mais cette menace renvoie à une cause mystérieuse, naturelle ou surnaturelle, le requin : bel exemple de ces voies d'évitement vers lesquelles ce type de récit détourne l'attention des classes qui souffrent le plus du malaise économique. Quant à l'insatisfaction d'Ellen Brody, elle n'a rien à voir avec l'oppression que subissent les femmes à l'intérieur de l'institution de la famille. Tout simplement elle n'a pas encore bien compris, ça viendra, toute la grandeur du mariage petit-bourgeois, « Cette somme de menues épreuves et de minuscules triomphes qui lui apportaient quelque chose qui ressemblait de près au bonheur ». Enfin la corruption du pouvoir politique n'est pas liée aux contradictions inhérentes au système capitaliste mais à la faiblesse, au manque d'intégrité, à l'absence de sens moral des individus.

En somme, dans **Jaws**, les bouleversements de la société s'expliquent par une crise des valeurs morales. C'est pourquoi le roman est finalement si rassurant. Certes il reconnaît l'infiltration du monde des affaires et du pouvoir politique par la pègre. Mais c'est là un problème strictement moral et individuel. Il suffit dès lors qu'un homme comme Brody, un citoyen intègre et consciencieux accomplisse son devoir dans l'intérêt du « bien commun » pour que tout rentre dans « l'ordre ». A ce

niveau, **Jaws** tient un discours qui se rapproche singulièrement de celui de Jérôme Choquette. (cf. **Chroniques** no 13, «L'Oreille et la voix du peuple»).

A travers une image valorisante de la petite bourgeoisie, (magnifiée dans le personnage de Brody) qui se méfie des riches, des multinationales, des intellectuels, le roman prêche le retour aux valeurs traditionnelles et véhicule ainsi une morale presque créditiste. De plus il nivelle les intérêts de classe, masque les conflits raciaux: les braves commerçants d'Amity se soucient autant sinon plus du chômage qui affectera leurs employés (massivement des noirs, comme par hasard,) que de leur propre faillite.

Jaws constitue donc, comme l'ensemble de la littérature de masse, un instrument de propagande de la classe capitaliste. Toutefois, ce qui fonde son efficacité, ce n'est pas uniquement le contenu réactionnaire qu'il véhicule. Les techniques narratives du réalisme naïf (fondé sur l'identification) imposent une lecture univoque de la réalité, qui oblitère les contradictions de classe et confère aux idées dominantes «cet air de transparence au réel qui leur permet de s'imposer comme relevant de 'la nature même des choses'» (France Vernier, **L'écriture et les textes**, Ed. Sociales, p. 92). La diffusion massive des récits de ce type nous rappelle l'importance de la lutte idéologique. Aux discours piégés, trompeurs, déformants de la classe dominante, il importe d'opposer une écriture qui dévoile les contradictions, la véritable nature de l'oppression, du chômage, des problèmes économiques et contribue au développement de la conscience de classe du prolétariat.

sans espoir, avec conviction

jean-marc plotte

un labor boss

Jean Gérin-Lajoie est le directeur du puissant district 5 des Métallurgistes Unis d'Amérique, un des plus importants syndicats ouvriers au Québec (et dans les provinces maritimes) tant par le nombre de ses membres que par le secteur stratégique où il oeuvre (la métallurgie) et l'influence qu'il exerce au sein de la F.T.Q.

Jean Gérin-Lajoie — après avoir pris le contrôle des Métallos par des jeux de coulisse qui ont peu d'affinités avec une véritable démocratie syndicale et en éliminant ses concurrents les plus immédiats, dont celui qui est devenu son fidèle serviteur, Emile Boudreau — a mis sur pied les assemblées annuelles des Métallos. Etant élu au suffrage universel et ayant plein pouvoir d'affectation sur les permanents, Jean Gérin-Lajoie jouit d'un pouvoir incontesté et, actuellement, quasiment incontestable. Par les assemblées annuelles de ses membres qui précèdent toujours de peu les congrès de la F.T.Q., lorsqu'ils ont lieu, les Métallos sous la très ferme direction de leur directeur peuvent se présenter aux Congrès de la F.T.Q. en défendant majoritairement les orientations de Gérin-Lajoie.

un syndicalisme d'affaires

Les Métallos pratiquent un syndicalisme d'affaires aguerris. Le pattern de négociation est généralement défini ailleurs, chez les filiales mères, américaines il va sans dire, des entreprises et du syndicat. Il s'agit de partager «le gâteau». On s'entend aux U.S.A. sur le partage; au Québec, on discute des modalités d'application. Il ne s'agit donc pas d'un syndicalisme de boutique: les revendications ouvrières ne sont pas subordonnées aux desiderata de chaque patron. Les Métallos ont d'ailleurs mené de dures luttes pour faire reconnaître aux patrons réactionnaires ou récalcitrants la nécessité de négocier le prix de la force de travail. Il ne s'agit pas non plus d'un syndicalisme de combat. Gérin-Lajoie veut ignorer la réalité de la lutte de classes: la lutte syndicale n'a donc pas pour objectif de promouvoir, entre autres, le développement d'une conscience politique de classe. C'est bien d'un syndicalisme d'affaires dont il s'agit: sous le mythe de la reconnaissance de deux partenaires égaux dont le garant est l'Etat dans sa belle neutralité, les Métallos acceptent de fait, même si c'est sous le mode de la méconnaissance, la domination de la classe bourgeoise.

Un labor boss, c'est-à-dire un haut dirigeant syndical qui pratique un syndicalisme d'affaires, doit en plus être réformiste s'il veut vraiment être efficace et canaliser dans un sens acceptable pour la bourgeoisie les revendications ouvrières. C'est ce que fait notre Jean Gérin-Lajoie national. D'une part, il respecte l'Etat et ses lois. Sous divers prétextes, il s'est toujours opposé au principe d'une grève générale. Et, tout en critiquant les mesures dites «anti-inflationnistes» de Trudeau, il invitait les Métallos, à la suite de ceux de Thetford Mines, à négocier le plus rapidement possible afin de pouvoir, en quelque sorte, arriver à une entente avant l'application de la loi. Aucun moyen de combat n'était proposé: la dénonciation verbale des mesures Trudeau masquait une politique de soumission. D'autre part, il voudrait que les libertés syndicales soient élargies. La Suède est son modèle de société idéale, et comme là-bas, il aimerait qu'il soit possible, ici, d'obtenir une accréditation syndicale sectorielle qui permettrait de négocier pour l'ensemble des travailleurs d'un secteur industriel ou commercial. On peut discuter de la solution proposée, qui pose un certain nombre de problèmes, même en

Suède. Mais elle met le doigt sur un problème réel que les marxistes ne peuvent négliger: la non syndicalisation de près des $\frac{2}{3}$ des travailleurs qui, compte tenu de la structure économique capitaliste et du Code du travail existant, sont peu syndiqués.



la solution politique

Pourquoi la liberté de se syndiquer est-elle aussi limitée au Québec? Pourquoi tant d'entraves à la liberté de faire la grève? Jean Gérin-Lajoie répond: «Je dirai tout de suite que ces désordres de notre société résultent d'abord de l'inégalité, de l'incohérence et de la faiblesse avec laquelle l'Etat a joué, ou refusé de jouer, son rôle de défenseur des libertés syndicales.» (1) Pourquoi l'Etat n'a-t-il pas joué son rôle? La réponse de Gérin-Lajoie est simple: c'est que l'Etat est dirigé par un mauvais gouvernement. Il faut donc changer celui-ci et élire un parti qui défendrait les libertés syndicales. Or ce parti existe, c'est le P.Q.: «Ici au Québec, seul le Parti Québécois, un parti social-démocrate, a endossé les revendications syndicales par des lois favorisant la

1- Jean Gérin-Lajoie, «11e assemblée annuelle des Métallos du Québec», Québec, 27-28 novembre 1975, p. 4.

syndicalisation des travailleurs. Aucun des partis unioniste, créditiste, libéral, ni aucun des partis «ouvriers» marxistes ou révolutionnaires ne l'a fait.» (2)

On pourrait affirmer qu'une des caractéristiques essentielles d'un parti social-démocrate est le fait qu'il soit organiquement relié aux syndicats, ce qui n'est pas le cas du P.Q., qu'un parti social-démocrate, une fois au pouvoir, ne défend pas nécessairement les revendications syndicales comme l'a démontré, entre autres, le Gouvernement néo-démocrate de Barret en Colombie-Britannique, que le P.Q., même dans l'opposition, a toujours fait attention de ne pas prendre carrément position pour les syndicats lors de conflits qui passionnaient l'opinion publique, mais ces divers arguments demeureraient secondaires dans la mesure où ils se situent sur le même terrain que celui où se place Gérin-Lajoie,

Toute l'orientation syndicale et politique de Gérin-Lajoie se résume à ceci: la pratique d'un syndicalisme d'affaires organisée et centralisée, qui ne refuse pas d'utiliser l'arme de la grève selon le rapport de forces et les avantages pécuniers que les travailleurs peuvent en retirer, tout en respectant le cadre et les lois de l'Etat bourgeois; l'appui à un parti politique réformiste bourgeois, le parti québécois, qui pourrait apporter des réformes favorables aux syndicats s'il prenait le pouvoir. La pratique d'un syndicalisme d'affaires couplé à l'appui à un parti progressiste bourgeois, voilà le fin mot de la philosophie politique de ce labor boss.

Jean Gérin-Lajoie a l'intelligence de reconnaître qu'il existe un seul véritable opposant à sa philosophie: les marxistes. Et, avec cohérence et opiniâtreté, en utilisant tous les moyens à sa disposition, il les pourchasse systématiquement dans les syndicats des Métallos, à la F.T.Q. et même au C.T.C.. Pour ce labor boss, il n'existe qu'un véritable ennemi à l'orientation qu'il défend: les marxistes, quelles que soient leurs tendances.

le marxisme

Evidemment, Jean Gérin-Lajoie a une vision étriquée, biaisée et déformée du marxisme. On a

2- Ibidem, p. 23.

souvent l'impression qu'il ne connaît du marxisme que ce que les professeurs thomistes lui ont dit lorsqu'il étudiait la philosophie dans les collèges d'avant la révolution tranquille. Peut-être, aussi, qu'un certain marxisme dogmatique, qui prévaut dans certains groupes, lui donne des moyens faciles pour justifier démagogiquement la répression qu'il mène au sein du mouvement syndical contre les marxistes. Car l'antimarxisme de Gérin-Lajoie n'est pas que théorique: demandez-le aux marxistes qui militent ou militaient dans un syndicat métallo: il est pratique.

Écoutons ce labor boss: «Le dogme marxiste n'admettra pas que l'Etat puisse adopter une loi utile aux travailleurs, puisque l'Etat est nécessairement un «rouage de notre exploitation» au service du capitalisme tant que celui-ci ne sera pas renversé». (3) Tout en affirmant que l'Etat, dans le mode de production capitaliste, est l'Etat de la bourgeoisie, le marxisme reconnaît que l'Etat peut passer des lois utiles aux travailleurs, soit parce que ceux-ci, par leurs luttes, l'y contraignent, soit que la bourgeoisie accepte, par l'intermédiaire de son Etat, de sacrifier certains intérêts économiques immédiats au profit d'une consolidation de son hégémonie sur les travailleurs (Gramsci), soit pour ces deux raisons. La position marxiste sur l'Etat est donc beaucoup plus complexe que la caricature qu'en fait, sciemment ou non, Gérin-Lajoie.

Il dit aussi: «Le dogme marxiste se prête aussi fort mal à la défense des libertés démocratiques et parlementaires, puisqu'il y voit là des pièges de l'appareil bourgeois, incompatibles avec une action de type révolutionnaire.» (4) Je ne sais pas quel auteur a inspiré (peut-être un thomiste qui parlait du marxisme) Gérin-Lajoie. Mais s'il avait lu, par exemple, Marx et Lénine, il aurait appris que les marxistes, non seulement reconnaissent ces libertés, non seulement admettent que la bourgeoisie a permis à l'humanité de progresser, mais affirme qu'un des objectifs du socialisme est d'approfondir et d'élargir ces libertés.

Evidemment, le système parlementaire a été créé par la bourgeoisie... et à son profit. Ceux qui pensent que conquérir le Gouvernement c'est contrôler l'Etat devrait réfléchir à l'expérience chilienne. Cependant, comme le dit Lénine, la lutte parlementaire ne doit pas

3- Ibidem, p. 21.

4- Ibidem, p. 22.

tre négligée, même si ce n'est qu'une des formes de lutte de la classe ouvrière et même si l'objectif stratégique est bel et bien la destruction de l'Etat bourgeois. Mais, Gérin-Lajoie, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, véhicule les préjugés les plus éculés qui ont été fabriqués et répandus par les appareils idéologiques bourgeois, dont l'école.

un objet d'étude

Nous devons étudier le mode d'organisation et de fonctionnement, l'orientation et la pratique du district 5 des Métallurgistes Unis d'Amérique. Sous la direction de Jean Gérin-Lajoie, avec une cohérence qu'on ne retrouve pas souvent chez les autres syndicats «d'affaires», se trouvent réunis les traits typiques d'un syndicalisme qui combat avec intransigeance, pratiquement et théoriquement, les marxistes, qui défend, pratiquement et théoriquement, le syndicalisme d'affaires (même s'il refuse ce terme qui a mauvaise presse chez les syndiqués) et qui appuie, sur la scène politique, un parti politique progressiste bourgeois. Il faut étudier les Métallos qui, sous la direction de Gérin-Lajoie, représentent l'exemple typique du leadership que la bourgeoisie peut exercer sur la classe ouvrière par l'intermédiaire d'un certain appareil syndical. Car il n'y aura pas de parti communiste de masse au Québec tant qu'on ne pourra pas comprendre et expliquer comment des individus comme Gérin-Lajoie peuvent contrôler des secteurs importants de la classe ouvrière et tant qu'on ne pourra pas chasser du mouvement ouvrier ces labor boss qui défendent, au sein du mouvement syndical, une politique bourgeoise.

informations

femmes

Conférence

Conférence sur «les femmes et l'organisation politique»: les 4, 5 et 6 février à 19 hres en soirée. Au Palmer Howard Theatre de l'Université de McGill. Organisée par les féministes du «Women Collective Press», cette conférence réunira des militantes anglophones et francophones pour poser les divers problèmes reliés à l'organisation politique des

femmes. Toutes sont invitées.

Seule Ensemble

Une boutique de quartier où vous pouvez échanger du linge d'enfants. Apportez-en du vieux: on le refait. Repartez avec du neuf. Pas cher. Au 515 rue Marie-Anne, Tél. 521-2289.

Centre de Santé des Femmes du Quartier

M.G.

Conference/Symposium

Women in Political Action and Organizing La Femme et l'Action Politique

Margaret Benston - Professor, activist, author of "The Political Economy of Woman's Liberation"/
Professeur, activiste, auteur

Marlene Dixon - Author of several theoretical articles on Women's Liberation/Auteur de plusieurs articles théoriques de la libération de la femme

Miriam Grossby - Lawyer, community organizer/Avocate, organisatrice communautaire


Vera Jackson - Organizer in Montreal's Black community/Organisatrice dans la communauté Noire de Montréal

Francine Lalonde - President of the Fédération Nationale des Enseignants du Québec, (FNEQ, part of Common Front)/Présidente de FNEQ

Hélène Wavroch - President of United Nurses/Présidente des Infirmières Unies

Simultaneous translation provided
Traduction simultanée

Organized by the Women's Collective Press
Organisée par le Women's Collective Press
Sponsored by the Women's Union of McGill University
Patronnée par l'Union des Femmes de l'Université McGill



Kathy Kolozs

February 4, 5, 6 / les 4, 5, 6 février
Palmer Howard Theatre
McIntyre Medical Building
1200 Pine Avenue West
7:00 p.m.

For information/Pour renseignements
522-5045; 522-8922

un livre autobiographique

BRIBES 1

PATRICK STRARAM
LE BISON RAVI

PRE-TEXTES & LECTURES

L'AURORE

Patrick Straram a publié à l'Aurore **Bribes 1: Pré-textes & lectures** dans la collection «Ecrire». Ce livre tourne autour de «la maison, la matrice, le lieu des origines, le lieu où s'élabore tout le reste... Pour Patrick Straram et le Bison ravi, ce sont l'Asociacion Espanola plus de dix ans, les livres et l'histoire de Jack London et où il vécut, les posters dans son appartement-collage-documentaire, la métagraphie, sa réflexion sur le préalable transgressif de l'écriture qui

commencent, qui fondent celle-ci. Pour lui, pas d'écriture sans lectures: la «Maison» où l'on apprend à vivre / produire l'écriture, comme son vivre s'articule selon des prétextes indices d'une pratique quotidienne / historique, au Québec...»

Ph. H.

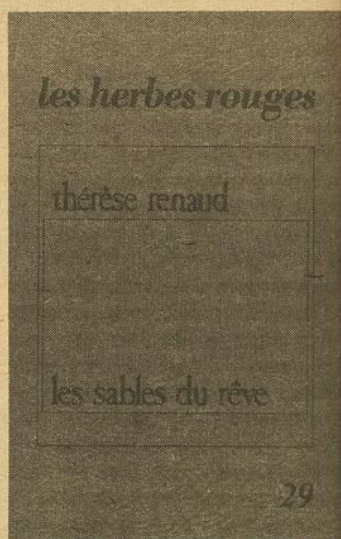
études sociologiques du québec

«Le Code civil et les rapports de classes», une étude de sociologie juridique faite par Dorval Brunelle et publiée tout récemment aux Presses de l'Université du Québec, 118 pages. C'est un livre à lire: une étude qui investigate dans un champ encore peu exploré par la sociologie: l'analyse matérialiste des rapports sociaux qui sous-tendent des formes juridiques spécifiques: la propriété privée et le contrat de travail, telles que définies par le Code civil de la Province de Québec, inspiré du Code Napoléon. Parmi les objectifs que se fixe Dorval Brunelle dans son étude, je relève celui-ci: «il ne s'agit pas seulement de révéler la problématique juridique que revêt la contradiction fondamentale classe dominante-classe

dominée, mais encore et surtout de montrer que ce rapport n'est pas un rapport d'équilibre où la lutte des classes serait une fois pour toute figée, mais un rapport dynamique où l'accumulation des droits chez l'un implique un cumul d'obligations chez l'autre. Il faut illustrer au moyen de la rationalité juridique la thèse économique du «développement du sous-développement».» Le livre se termine par une analyse sociologique de la loi canadienne de l'assurance-chômage. Vient aussi de paraître, le cahier II de la série: «**Les politiques sociales et les travailleurs**» d'Yves Vaillancourt et de Michel Pelletier. J'ai déjà parlé des cahiers I et IV parus antérieurement; celui-ci porte plus précisément **sur la période des années '30** et comporte trois parties, comme dans les autres cahiers: dans un premier chapitre, les auteurs présentent les caractéristiques économiques de la crise de 1929; dans un second chapitre, ils tentent d'expliquer quelle a été la dynamique des rapports de classes au Québec dans cette conjoncture économique et en particulier en regard des politiques sociales; le troisième chapitre leur permet de

présenter et d'expliquer l'évolution des mesures sociales dans le contexte économique et politique de cette période. Pour contacter les auteurs, vous devez écrire à: C.P. 204, station «E». Montréal ou téléphoner à 343-7025 ou 343-7081.

les herbes rouges



Vient de paraître aux **Herbes rouges** une importante réédition: **Les Sables du rêve** de Thérèse Renaud d'abord paru aux Cahiers de la file indienne dirigés par Eloi de Grandmont et Gilles Hénault en 1946. Ce livre qui se lit encore aujourd'hui avec plaisir serait notre premier livre surréaliste: «M'étant

couché avec les deux pieds dans le vinaigre j'ai vu à ses yeux que je lui imposais respect. Sa présence m'intimidant beaucoup je lui fis signe de la main de se retourner car je voulais me mettre nue devant lui cela pourrait créer le lien propre à unir les coeurs.» Qu'on compare ce livre à ceux que publiaient dans les mêmes années Anné Hébert ou Rina Lasnier! Sont parus en même temps aux **Herbes rouges: Le Corps certain** de Roger Des Roches, **Lisse** de Marcel Labine et **L'abcd'elles** de Roger Magini.

Ph. H.

es poèmes d'amour

Michel Garneau vient de publier dans la collection «Paroles» un paquet de poèmes d'amour aussi bons que ceux de **Moments** (éd. Danielle Laliberté). Ces deux recueils constituent une de nos plus belles sommes moureuses: «je vis vers la / et je parle pour le couple / que chacun ait chance d'amour», «je prends tout de nous puisque tout échange / semis semences ras embrassés mains moureuses», etc. Ce nouveau recueil s'appelle **La lus belle ile**.

Ph. H.

l'avant-garde

On trouve dans le no 6 de la revue **Digraphe** (éd. Flammarion) trente-huit réponses d'écrivains français aux quatre questions suivantes: Que signifie pour vous la notion d'avant-garde?; Pensez-vous en faire partie?; Quelle fonction politique lui donnez-vous?; Vous considérez-vous comme un(e) vivante ou comme un(e) mort(e)? Les réponses les plus satisfaisantes me paraissent venir de Jacques Derrida, **Dialectiques**, Anne Fabre-Luce, Michel Falempin et Henri Meschonnic. «Le sens de la notion d'avant-garde n'est pas fixé une fois pour toutes. Il est l'objet d'un enjeu de classes. Quand une avant-garde existe, qu'elle est organisée et qu'elle se manifeste par des actions multiples (pratiques, théoriques, polémiques et militantes) cela marque un recul de la bourgeoisie sur le plan culturel avec aussi un certain nombre d'effets secondaires (démasquage de pratiques régressives, d'organisations politiques hésitantes, répercussion à l'université, etc.). Mais, aujourd'hui, on assiste, au niveau littéraire, à la répétition d'un phénomène largement répandu depuis des années, dans le domaine

pictural, et qui vient des Etats-Unis, à savoir la prolifération des avant-gardes, l'une poussant l'autre; toujours plus radicale, plus décisive, plus révolutionnaire que l'autre. A ce stade, la mode et l'avant-garde ont d'étranges complicités. Cette prolifération est la marque d'une absence réelle: celle d'une véritable avant-garde correspondant par exemple à quelques critères institutionnels comme: homogénéité politique, homogénéité des pratiques théoriques et textuelles, activité militante (tracts, débats, interventions, agitation). La notion d'avant-garde sert aujourd'hui de caution au maquillage libéral de la classe dominante.» (extrait de la réponse de Michel Falempin).

Ph. H.

qu'est-ce que la dialectique?

Pour le savoir il faut lire le petit livre d'Alain Badiou, **Théorie de la contradiction** (collection Yenan «synthèses», éd. François Maspero), qui est un modèle de clarté. Le 1er chapitre commente la formule de Mao

Alain Badiou

Théorie de la contradiction



Yenan "synthèses"

François Maspero

Tsé-Toung «On a raison de se révolter contre les réactionnaires.»; le 2e examine les définitions qu'ont données de la dialectique Engels, Staline et Lénine: le 3e commente les cinq thèses dialectiques de Mao Tsé-Toung dans **De la contradictions**; le 4e explique les deux logiques à l'oeuvre dans la dialectique: une logique des places (dominantes, dominées) et une logique des forces (croissantes, décroissantes). Livre théorique et polémique (contestation de la thèse d'Althusser sur «le processus sans sujet», attaque contre saint Gilles (Deleuze), saint Félix (Guattari) et saint

Jean-François (Lyotard) qui sont comparés à Saint Max (Stirner) **défait** par Marx et Engels dans **L'Idéologie allemande**) qui a le mérite de donner beaucoup d'exemples politiques récents pour éclaircir les propositions théoriques.

Ph. H.

rat

L'Institut de recherche appliquée sur le travail (3290 rue Lacombe, Montréal — 39-2791), dont le Conseil d'administration est formé d'Universitaires et de représentants syndicaux, a publié un certain nombre d'études « techniques » sur les caisses de retraite, la sécurité au travail, l'inflation et la négociation des salaires, etc. On peut se procurer ces études, qui paraissent sous forme de bulletins, en se présentant au Centre de documentation de la rue Lacombe ou en écrivant directement à IRAT.

J.-M. P.

Le guardian et la situation internationale

... tout en affirmant que le révisionisme (et, à un

moindre degré, le trotskysme) constitue le danger principal de la gauche actuelle, **The Guardian** veut analyser ce qui se passe dans le monde, comme en Angola et au Portugal, sans suivre aveuglément les positions de **Pékin information**. C'est ce qui explique qu'il soit aussi violemment attaqué par les « révisionnistes » du P.C. que par les « gauchistes » de l'**October League** (ML). Voir, à ce sujet, « Guardian attacked from right and «left», by Jack A. Smith, **The Guardian**, Décembre 3, 1975.

J.-M. P.

un roman de régis debray

« Il a laissé bien loin dans sa chambre d'enfant ces survols planétaires de prophètes précautionneux cherchant des yeux sur leur mappemonde la révolution qui sortira gagnante à la loterie des mythes de demain. Avec les essais d'Albert Camus, les romans de Saint-Ex ou de Malraux. Encore que ce loustic-là soit le dernier des grands sorciers de sa tribu pour lequel il ait gardé tout son respect d'adolescent. » Régis Debray, **L'indésirable**, éd. du Seuil, 1975, p. 155.

Vers la fin de la période duplessiste, lorsque j'avais 18 / 20 ans, j'ai beaucoup aimé **L'Espoir, La voie Royale** et surtout **La condition humaine** de Malraux. Maintenant, à 35 ans, le roman de Debray — qui n'est qu'un sous-produit de Malraux et, cela, en 1975 — m'a plutôt vaguement ennuyé et laissé froid.

J.-M.P.

le divan du pauvre et les vieux docteurs

Le dernier numéro de la revue **Communication** (no 23, éd. du Seuil) porte sur le thème «Psychanalyse et cinéma»; il a été conçu par Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. Si tout le numéro paraît «fascinant», deux courts articles le sont beaucoup: l'un de Félix Guattari, «Le divan du pauvre», montre que «Le petit cinéma de l'analyse et la psychanalyse de masse du cinéma proscrivent, l'un et l'autre, les passages à l'acte, les **acting out**.»; l'autre de Catherine B. Clément, «Les charlatans et les hystériques», fait un rapprochement entre le docteur Caligari et le docteur Freud (et le docteur Lacan): «Qui aura la naïveté encore

de s'en tenir, quant à Freud, à cette figure de bourgeois rangé de Vienne, qui stupéfia son visiteur André Breton de ne s'auréoler d'aucune hantise de Ménades?» — elle propose encore un autre rapprochement: le bourgeois démoniaque, l'étudiant innocent et l'hystérique.

Ph. H.

les murs de l'école

Jeannette Colombel

Les murs de l'école



Cet ouvrage, paru dans la collection 10 / 18, de Jeannette Colombel est un beau livre comme il s'en écrit peu, un livre qui part de la

ratique: de sa pratique de militante et d'enseignante. Cette ancienne militante du parti Communiste Français avec qui elle a rompu en 1968, cette enseignante au département de philosophie de Vincennes dont l'Etat ne peut pas reconnaître la valeur des diplômes à cause des deux principes mis de l'avant par le département:

1. Assurer l'obtention des diplômes prévus par l'institution en refusant le principe de la sélection;
2. Maintenir, en une période où le gouvernement veut imposer sa conception politique propre à l'Université et généraliser la pression, le droit absolu à la pensée révolutionnaire et à l'activité militante.» Cette thèse réussit à se maintenir à égale distance du dogmatisme althusérien et de l'anarchisme de **Anti-Oedipe** de Deleuze et Guattari. La thèse que développe **Les Murs de l'école** peut se ramener à cette affirmation: «les luttes ne se développent qu'avec ce qu'elles comportent de désirs, de colères, de révoltes, de dérision, de révolte avec ce qu'elles ont de neuf, d'imprévisible, d'indéterminé.» Livre qui s'adresse à tous les enseignants progressistes, qui a le mérite d'être clair et de proposer une réflexion nourrie par la pratique.

la force de l'oubli

Les Presses Universitaires de France avec le concours du Conseil Canadien de recherches sur les humanités viennent de publier. **L'Oubli. Révolution ou mort de l'histoire** de Pierre Bertrand dans la collection «Philosophie d'aujourd'hui». Cet ouvrage fait l'apologie du désir: «le 'désir', tel qu'en parle **L'Anti-Oedipe**, avec ses intensités et sa 'force oubliuse', sera le point de convergence de tous nos propos.» Dans sa thèse l'auteur oppose la force libératrice de l'oubli aux forces répressives de la mémoire (l'analyse freudienne) et de l'histoire (le système hégélien). Du côté de l'oubli positif il y a «l'événement révolutionnaire, artiste, intensif, extatique, intempestif, inactuel», alors que du côté de l'oubli négatif il y a la mémoire et l'histoire qui parlent d'origine, de continuité, de totalité, d'unité, etc. Les références positives viennent majoritairement de Nietzsche et des trois écrivains suivants: Marcel Proust, Samuel Beckett et Henry Miller; c'est dire que l'événement «artiste» est privilégié dans ce livre de philosophie.

Ph. H.

Quatre réserves à faire

sur ce travail: 1. il oublie la lutte de classes: ce qui ne peut être considéré comme un oubli positif puisque se situer dans une perspective de lutte de classes c'est aller contre une conception de l'Histoire de type hégélien; 2. il répète le style philosophique: s'amuser avec des concepts, les tourner de tous les côtés, jouer du paradoxe et de la formule brillante, à la longue cela devient monotone, vain; il répète le style philosophique c'est-à-dire qu'il ignore la pratique (culture livresque); 3. si on suit Deleuze qui conseille de lire d'abord la conclusion d'un livre pour voir s'il mérite d'être lu (**Différence et répétition**, p. 1), celui-ci ne le mérite pas; 4. le sous-titre, **Révolution ou mort de l'histoire**, rend mal compte de l'objet du livre qui est de promouvoir la valeur de l'instant.

Ph. H.

2 ou 3 choses que je sals d'elles

Entre Elizabeth Schwarzkopf qui chante Mozart et Montserrat Caballé qui chante Verdi, j'aime écouter 4 femmes qui parlent l'Histoire à travers chacune son expérience / poétique.

Anne Sylvestre et Hélène Martin qui chantonnent une permanence, malgré les modes que celle-ci enfreint (critiquant «superbement») les simulacres avec lesquels on s'est débarrassé de tout romantisme à l'authentique incomparable avec consommation et «structuralisme»). La Riberro et la Magny, elles geulent l'aujourd'hui éclaté, versant contre-culture et versant politique (question parler sur musique, Lucien Francoeur devrait écouter Catherine, et question engagement, Pauline Julien devrait écouter Colette).

Composition et paroles, guitare, orchestrations, voix, c'est l'alliance de Anne Sylvestre qui séduit. Attention requise: il est facile de ne pas prendre garde à la respiration qui résonne ici. La romance est à fil de peau, c'est par les nerfs que le discours indique le sensible ici gravé, chaque «harmonie» trace d'un style de vie — je bois à cette **santé** une bouteille de Romanée Conti.

Hélène Martin «répète» la Résistance ou musique comme elle les entend Aragon, Genêt, Queneau. Plénitude et accents graves caressent, griffent. Déchirement et chaleur s'équilibrent, enveloppent la maturité de cette haute voltige qui est tendresse.

Catherine Ribeiro et Patrice Moullet (ils se connurent en tournant dans «**Les carabiniers**» de Godard) défoncent tout le conventionnel de la chanson. Table rase est faite, ici l'on dé-ränge. Il faut lire le «Poème non épique» en l'écoutant. Dit d'une grande désespérance, où fulgurent les idées d'une vie autre à forger. L'emporte-pièce inscrit quel amour demain oser, que sais-je la musique comme une seule note bruit global. Pyramides géantes où le corps fait mouche et mot.

Colette Magny, éploration pulvérisant toutes les scènes, tous les odes, c'est une rude preuve que l'entendre. Elle **affiche** éclaboussée de son outrance. Hurlements et free jazz se combinent éfractaires, c'est intolérable qui saisit. Mais le politique proclamé est sans équivoque. Rien jamais

de semblable dans le militantisme en français disant Black Panthers, impérialisme américain, Neruda ou Basques. Et au-delà des carnages et des rages, au-delà d'un viol infernal sans pareil de tout le ce-qui-va-de-soi, quelle solidité dans la passion juste, que manifeste par exemple la «Chronique du Nord». Et plus encore: déjà, dans les vociférations et les déconstructions, débordant l'amertume et la solitude, d'une politique tout le vital de l'amante en un univers sonore radicalement autre.

D'une extrême à l'autre, gentillesse et fureur, classicisme et iconoclastie, il y a dans ce qu'ont enregistré ces 4 femmes tout ce que j'aime le plus.

Par exemple: disques A Sylvestre 558 051, La fine fleur 1C-500, Philips 9101 003, Le Chant du Monde LDX 74444 et LDX 74476.

P.S.

chroniques

Case Postale 747, Succ. N, Montréal.

Collectif de production: Thérèse Arbic, Madeleine Gagnon, Philippe Haeck, Réjean Jacques, Jocelyne Lefebvre, Jean-Marie Piotte, Céline Saint-Pierre, Patrick Straram le Bison ravi
Collaboration spéciale: Léandre Bergeron. Secrétaire à la rédaction: Philippe Haeck.

Courrier de la deuxième classe: Enregistrement no 3451. Dépôt légal à la bibliothèque nationale du Québec. Couverture: Marie Leclerc. Maquette: Roger Des Roches. Composition: Agence de presse libre du Québec. Impression: Journal Offset.

Chroniques jouit d'une subvention du Conseil des Arts du Canada.

formule d'abonnement

Nom.....

Adresse.....

..... tél.:

A partir du numéro.....

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

Abonnement d'un an (douze numéros)
:individu, \$20.00; institution, \$25.00; abonnement de soutien, \$40.00 et plus.

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

Tous les numéros antérieurs sont disponibles. Ecrire à:
Chroniques, C.P. 747, Succ. N. Montréal.

Gap
ean
son
ire

51. D
re. I
agen

At

nt

de
ntité

crité

Prix: \$2.00

De par leur formation même les militants devraient être en mesure d'établir un rapport dialectique en milieu petit-bourgeois comme en milieu ouvrier, d'être à l'écoute du peuple pour apprendre et mieux servir. Sinon l'on verra se reproduire les vieux schèmes traditionnels du rapport autoritaire inhérent au pouvoir bourgeois, de ceux qui ont le pouvoir théorique à ceux qui ne l'ont pas, de ceux qui ont la ligne juste... et les autres.

