

Le marxisme et la question internationale

Comment évaluer si le mouvement indépendantiste au Québec aide ou non la classe ouvrière québécoise et internationale contre la bourgeoisie et l'impérialisme?

La peinture au Canada

Histoire d'une lutte

Contre la lutte entre la soumission coloniale aux cycles artistiques des centres impérialistes et la recherche de formes autonomes au service des réalités nationales et populaires.

Ce qu'il faut lire dans
les livres d'école

Les conditions réelles de travail dans les usines et les bureaux, le chômage, les maladies industrielles, les luttes ouvrières et en particulier les grèves, bref, l'histoire du peuple québécois et des formes concrètes de sa vie quotidienne, cela les manuels scolaires n'en parlent pas.

**Entretien
avec
Bernard
Dort**

Les rapports entre l'esthétique et la politique dans le travail théâtral en France et au Québec.



Bibliothèque Nationale du Québec

S

som
Ligne c
Entretie
Chroni

Inform

chro

Case Po
Collectif
geron, T
Jean-Ma
ravi, Lau
Courrier
légal à
Maquette
couvertu

sommaire

Vol. 1, no 4
avril 1975

VEK
C-89
5

- Ligne ouverte** 2. Deux lecteurs nous écrivent
- Entretien** 7. Thérèse Arbic et Robert Chartrand rencontrent Bernard Dort
- Chroniques** 21. Le marxisme et la question nationale, par Jean-Marc Potte
24. Ce qu'il faut lire dans les livres d'école par Céline St-Pierre
29. Les ratés du système: l'asile, la prison par Madeleine Gagnon
34. La tête me brûle par Philippe Haeck
39. Les "lutttes ouvrières" au TNM par Thérèse Arbic
43. Histoire d'une lutte par Laurent-Michel Vacher
49. Une télévision "éducative" par Noël Audet
54. Le Marketing innocent - I par Thérèse Dumouchel
59. Le cinéma, bien, mais plus que le cinéma par Patrick Straram le Bison ravi
64. De l'attitude cocon chez certains québécois par Léandre Bergeron
- Informations** 68.

chroniques

Case Postale 747, Succ. N, Montréal

Collectif de production: Thérèse Arbic, Noël Audet, Léandre Bergeron, Thérèse Dumouchel, Philippe Haeck, Madeleine Gagnon, Jean-Marc Potte, Céline Saint-Pierre, Patrick Straram le Bison ravi, Laurent-Michel Vacher, secrétaire à la rédaction.

Courrier de la deuxième classe: Enregistrement no 3451. Dépôt légal à la bibliothèque nationale du Québec.

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

ligne ouverte

Pierrefonds, le 14 mars 1975

Le Collectif de production,
Chroniques,
C.P. 747,
Succursale "N",
Montréal.

Lors d'une rencontre avec le Bison ravi, après la publication des deux premiers numéros, je lui ai fait part de quelques critiques qui me venaient au sujet de ces deux premiers jets de votre revue. Il m'a alors suggéré de vous écrire ces critiques. Ce que je fais aujourd'hui.

Deux des objectifs que vous exprimez dans l'éditorial de votre premier numéro m'avaient surtout intéressé: 1. la place du sujet dans le projet révolutionnaire, en théorie et en pratique; 2. la réintroduction des phénomènes culturels, plus précisément ceux de la "contre-culture" ou de l'underground, dans les objectifs d'analyse de la gauche québécoise, pour ne pas en laisser le monopole aux obscurantistes, qu'ils soient de "Mainmise" ou des libéraux de tous poils. Encore plus, je trouvais fondamental que les Québécois produisent leur propre rejet de la culture dominante, plutôt que de

nous servir des traductions comme le fait "Mainmise" introduisant dès lors déjà une nouvelle mystification, confinant à la fumisterie.

Plusieurs choses m'ont déçu avec vos deux premiers numéros; je vous les dis comme ça, sans ordre particulier.

1. Le langage.

Déjà votre objectif de contester le monopole obscurantiste sur la contre-culture vous expose à la haine de leurs papes. Voilà qu'à votre tour vous ouvrez flanc à leurs attaques par un langage qui rappelle malheureusement trop souvent un rejet dogmatique de toute manifestation qui n'attaque pas **explicitement**, selon des formes convenues, le système dominant. Avec le risque qu'un simple rejet au niveau du langage tienne lieu d'analyse-synthèse des dites manifestations. Et puis, à la longue ça écoeur!

2. Votre pratique/vos objectifs

Il y a effectivement "place et nécessité pour une revue qui couvrirait (...) les activités culturelles et politiques au Québec dans une perspective critique de lutte de classes" (No 1, éditorial).

Mais il ne faudrait pas que votre rejet de la mystification apportée par la "nouvelle culture" genre Mainmise vous fasse rejeter en même temps des phénomènes ou expériences de libération qui, pour n'être pas **formellement** dans la ligne marxiste-léniniste, représentent essentiellement des formes nouvelles basées sur une évolution des sociétés sur-industrialisées. Que ce soit au plan sexuel, psychédélique, artisanal, agricole, artistique, etc., Mainmise n'a pas créé les phénomènes de transgression dont elle profite pour re-mystifier le champ culturel. Non, ces phénomènes de transgression sont

issus d'un rejet réel des valeurs de la société bureaucratique, de type américain ou de type soviétique. Alors, il faut retenir de Mainmise l'éclairage qu'elle a mis sur ce rejet, il faut retenir la plupart des sujets que Mainmise traitait sans vraiment les analyser, et alors les analyser. Sinon, vous allez jeter le bébé avec l'eau du bain.

Vous me direz peut-être qu'après deux numéros il est trop tôt pour avoir couvert tout ce champ. Je veux simplement vous dire qu'après deux numéros, on peut déjà percevoir le champ que vous proposez de couvrir, et qu'il laisse de côté peut-être trop des manifestations révélées par les media de la "nouvelle culture".

3. Une p'tite citation.

Je veux vous donner ici une citation tirée d'une lettre d'Engels à J. Bloch, qui date de septembre 1890, donc après la mort de Marx.

"...C'est Marx et moi-même, partiellement qui devons porter la responsabilité du fait que, parfois, les jeunes donnent plus de poids qu'il ne lui est dû au côté économique. Face à nos adversaires, il nous fallait souligner le principe essentiel nié par eux, et alors nous ne trouvons pas toujours le temps, le lieu, ni l'occasion de donner leur place aux autres facteurs qui participent à l'action réciproque. (...) Mais, malheureusement, il n'arrive que trop fréquemment que l'on croit avoir compris parfaitement une nouvelle théorie et pouvoir la manier sans difficultés, dès qu'on s'en est approprié les principes essentiels, et cela n'est pas toujours exact. Je ne puis tenir quitte de ce reproche, plus d'un de nos récents "marxistes"..."

Voilà. Si je veux vous donner cette citation, c'est qu'elle me semble pouvoir contribuer à re-

donner de leur importance aux phénomènes autres qu'économiques dans le matérialisme dialectique, ce qui est le propos déclaré de votre revue. Il faut donc faire pour les autres phénomènes l'analyse que Marx et Engels n'ont pu faire complètement. Il faut le faire au Québec, un siècle plus tard. Cette citation s'applique imparfaitement à vous, j'en suis conscient, mais elle peut contribuer à expliciter ce que je veux vous dire quand j'accorde tant d'importance aux manifestations contre-culturelles.

4. Vos rencontres

Je ne peux m'empêcher de souligner que le questionnement, lors de ces rencontres, m'apparaît pauvre. Ça me met hors de moi de constater que souvent les questions ne permettent pas à la personne rencontrée de nous livrer le plus clairement possible sa pensée, mais l'enfargent plutôt. C'est de la maladresse qui est choquante, et qu'il serait assez facile d'éviter.

Voilà ce que j'avais à vous dire sur vos deux premiers numéros. En me relisant, je me rends compte de la sévérité et de l'apparence peut-être négative de mes critiques. Alors comprenez que: 1. la sévérité de ces critiques est due au fait que je ne me suis pas attaché à l'analyse exhaustive de Chroniques, et que j'ai choisi de ne parler que de ce que je trouve négatif; 2. si je veux vous le dire, c'est parce que je suis d'accord avec vos objectifs, donc positif envers vous au point de départ. Maintenant, vous êtes au courant de ce qui m'achale chez vous.

Laissez-moi vous dire que les critiques ci-dessus s'appliquent inégalement selon les collaborateurs considérés, mais que je ne veux pas commencer l'analyse

individuelle de vos probablement très charmantes personnes. Alors que ceux à qui le chapeau va le prennent, que les autres cherchent une deuxième fois pour voir si vraiment il ne leur va pas, puis salut.

Amicalement, avec camaraderie
itou,

Gaétan Tremblay

P.S. J'ai aussi lu votre troisième numéro. Il me plaît déjà plus. La question du langage est bien posée, bravo Léandre. Sur la mort, Piotte, c'est beau. Sur la folie, Madeleine, c'est fameux. Sur la T.V., Audet, c'est pertinent et clair. Merci. Le questionnement de Charron, par exemple, ça ne change pas la critique ci-dessus. Lâchez pas!

G.T.

chroniques et la musique

Par rapport à l'ensemble des textes de **chroniques**, la chronique musicale "situations de l'écoute" détonne en plusieurs points.

Le plus grave consiste en une position normative concernant l'écoute de la musique contemporaine. Comme si cette musique devait s'imposer **naturellement** à l'audition. On semble accuser les auditeurs-qui-ne-comprennent-pas de mauvaise volonté ("Ce jugement trahit une attitude fautive de l'auditeur face à la musique de son temps.", No 2). Cette paranoïa ressemble dangereusement au mythe de l'artiste incompris: "Ceux qui s'occupent de musique parlent de l'orchestre comme d'un fait contemporain, comme s'il était le

media principal de la musique aujourd'hui, pensant ainsi contrer la musique actuelle: en l'ignorant, la faire ignorer de la masse" (No 1). S'il y a censure contre la musique "actuelle", il serait important d'en citer des exemples précis; les difficultés rencontrées par cette musique sont-elles dues à une tentative d'étouffement concertée ou à des problèmes culturels plus larges qui concernent l'éducation et l'écoute musicales?; l'attitude de "la masse" face à l'orchestre n'est-elle pas d'indifférence plutôt que de respect?

Il faudrait faire une mythologie de la musique au Québec, afin de préciser quelle valeur mythique est accordée à l'orchestre, à la musique classique comme ensemble, à la musique contemporaine par rapport aux divers types de chanson, par exemple. Avant d'interpréter le supposé refus d'écouter telle musique, il apparaît important d'analyser les conditionnements et les fonctionnements de l'écoute musicale.

Ce n'est pas la tentative d'imposer une écoute idéale ("C'est ainsi qu'il faut écouter la musique de Xénakis.", No 2) qui fera **entendre** la musique. Qui, en effet, **peut** écouter de la façon proposée? Cette question essentielle de la pédagogie musicale **de l'écoute** (et non de la technique de composition) semble absente ici. Il y a des gens pour qui la musique "classique" est plate (sans relief), pour qui la musique contemporaine ne produit que du bruit (au sens de perturbation de la communication ou, au mieux, en tant que fond sonore): il faut se demander pourquoi **telle** musique est inaudible, et pour qui (tel texte illisible, pour qui).

Dans l'optique de **chroniques**, il serait nécessaire non seulement de poser ces questions de la pédagogie

gie musicale, mais aussi de justifier l'importance politique de la musique

ment introduire à cette musique, mais aussi pourquoi). (Autre point discutable: cette écoute proposée est-elle la seule possible? on "devrait" écouter Xénakis non pas linéairement mais de façon "massive". Oui. Cependant, cette définition formelle de l'écoute qui rejette "l'expression musicale au sens romantique" se double contradictoirement d'un retour de l'interprétation humaniste: "sa musique est l'expression de la douleur et de la peur dans l'attente d'une libération" (No 2). Ce qui repose totalement le problème: l'écoute formelle - attentive aux transformations de la masse sonore - ne peut pas évacuer le pouvoir mythologique de la musique et la tendance à la représentation (récit, figuration) dans l'écoute).

Il est significatif qu'à cette attitude normative corresponde une réduction du politique à certains effets de surface: les "aspects politiques" de la musique de Xénakis seraient un "retour à la nature" et un "désir de diffusion" (No 2)! Quel rapport existe-il entre l'"engagement politique formel" de Ferrari et sa musique (No 3)? Le politique est souvent cité mais peu analysé dans ses fonctionnements. Si "les faits musicaux ont autant de résonance historico-politique significative que tout fait artistique en général" (No 1), il serait essentiel de préciser quelle histoire, quelle politique, quelle signification. Et d'interroger les prétentions politiques de certaines musiques autant que l'apolitisme des autres. (Ce manque d'analyse politique qui tient parfois du cliché surprend à l'intérieur du projet collectif de chroniques).

Cette absence de critique fait

place au mythe surréaliste de la création: cet "instinct créateur présent en tout homme" (No 1), comment une musique peut-elle le "libérer" (surtout si elle est inaudible pour tel public)? dans quelle mesure la musique ancienne opprimerait-elle cet "instinct"? Si la musique puise dans le "fond sonore universel" (?), est-ce suffisant pour qu'elle soit "rendue à la collectivité", "accessible à tous" (No 3)? Au contraire, cette prétendue liberté camoufle une autre écoute normative: "il (l'auditeur) devra écouter activement puisqu'il devient responsable de la musique" (No 3).

La croyance selon laquelle certaines oeuvres contemporaines provoquent à la "création" semble assez suspecte: d'abord, parce qu'elle se pose universellement en méconnaissant les luttes idéologiques (qui crée, pour qui, selon quels codes?), et aussi parce qu'elle occulte les modes de production de l'"oeuvre", qui ne sont pas exclusivement formels (ne peut-on pas être aussi "responsable" de la musique de Beethoven? ou de Hendrix? pourquoi cette "participation" à la musique serait-elle plus forte, plus avancée chez Xénakis (surtout pour ceux qui n'ont même pas assimilé la musique "linéaire")?)

Il s'agit ensuite de tenter de concilier l'écoute formelle avec cette mythologie de la création: bien que Xénakis introduise les mathématiques dans la composition musicale, on s'empresse d'affirmer qu'il sauvegarde "sa liberté créatrice" (No 2); si Ferrari, lui, perd "sa singularité créatrice" (!), c'est afin de "redonner à tous le privilège de la création" (No 3): s'il ne s'agit pas ici du mythe de la création comme invention du monde, comme expression d'un contenu "intérieur" (ou, aussi, comme

"retour à la nature": chez Xénakis, "l'échelle naturelle de l'écoute musicale" (No 2): comment une écoute peut-elle ne pas être **culturelle**, conditionnée et conditionnante à l'intérieur de structures idéologiques (en lutte)? les violences de l'art contemporain ne peuvent pas retrouver cette mythique origine, cette oreille pure, mais seulement agir dans le sens d'un certain déconditionnement de l'écoute qui ne peut que provoquer en retour la construction d'une "nouvelle écoute", mais tout cela à un certain niveau, pour un certain groupe), il serait important de définir les rapports entre cet effet "créateur" - que l'on dit provoqué par la musique - et le désir comme force de rupture, et de différencier les musiques à ce niveau (même la musique de Ferrari demeure dans le champ de la musique "d'auteur" puisque le geste artistique peut se limiter au choix, à la désignation, à la signature (Marcel Duchamp), ce qui n'entraîne pas que l'auditeur en "crée" plus).

✓ Cette survalorisation de la créativité se double de l'idée de l'avant-garde: "C'est une musique proche de l'homme d'aujourd'hui" (No 2); mais, justement, cette musique demeure élitique, elle ne touche pas encore les femmes et les hommes d'aujourd'hui (pour des raisons complexes qui demeurent à analyser); quant à "l'homme d'aujourd'hui", "il" est plus que mythique, c'est une case vide où l'humanisme met en scène ses justifications en constant déplacement.

Ces points illustrent les difficultés qui surgissent lorsqu'il s'agit de parler sur la musique. Dans les textes à venir, il serait intéressant d'analyser vraiment les "situations de l'écoute" et les modes d'intervention expérimentés

(pédagogie de l'écoute, animation musicale), de poser la question du rapport musique/politique non en termes d'"engagement" du compositeur mais au niveau de la signification du tissu musical (comment un "langage" sans signifié codé peut-il produire du sens?), étudier les modes d'inscription sociale de la musique (à l'aide des travaux de la sociologie et de la sémiologie de la musique), établir le rapport psychanalyse/musique (comment la musique agit sur le sujet, le corps, le rythme, le pousse à quelle jouissance, à l'entrée de quelles écritures).

André Lamarre

Sur le travail théâtral

Thérèse Arbic et Robert Chartrand
parlent avec
Bernard Dort

Un itinéraire

Chroniques: Vous êtes actuellement à Montréal où vous donnez, à l'Université de Montréal, un cours sur Brecht. A Paris, vous êtes professeur à l'Institut d'Etudes Théâtrales. Vous êtes également écrivain et critique de théâtre. Vous avez publié, entre autres, *Théâtre public*, *Théâtre réel* et *Lecture de Brecht*. Pouvez-vous, d'abord, au début de cet entretien, nous tracer rapidement votre itinéraire d'homme de théâtre?

Bernard Dort: J'ai commencé à écrire sur le théâtre en 1950, le premier article que j'ai publié était consacré au *Tartuffe* monté par Louis Jouvet et joué par Louis Jouvet. Il a paru dans la revue de Sartre *Les Temps Modernes*. Mais, à cette époque, je m'intéressais, à part égale, au théâtre, à la littérature et, peut-être même davantage, au cinéma. Un des deux événements qui m'ont fait me consacrer presque exclusivement au théâtre, me spécialiser, si on peut dire, c'est le Festival d'Avignon. (1), en 1951, le premier Festival d'Avignon auquel ait participé Gérard Philippe (2) et d'où est sorti, vers la fin de l'année, le TNP (Théâtre National Populaire) (3) de Jean Vilar, (4) avec Gérard Philippe.

Le second événement, peut-être plus important encore pour moi, c'est la représentation de *Mère Courage* de Bertolt Brecht, par le Berliner Ensemble (5), à Paris, en 1954. A Avignon, j'ai eu la révélation d'un nouveau rapport entre le théâtre et le public, un rapport d'enthousiasme et de communion. C'est la cérémonie théâtrale qui m'a

fasciné, cérémonie qui n'était pas abstraite, qui se situait vraiment dans la société, qui n'était plus celle des théâtres parisiens dont les usages restaient très marqués par le 19e siècle, par la bourgeoisie du 19e siècle.

Chroniques: Quel aspect de cette cérémonie vous fascinait le plus, le lieu théâtral, le jeu de l'acteur, ou quoi?

Bernard Dort: C'était tout à la fois. Il y avait une sorte d'accord que je n'avais pas rencontré jusque là, ou pour ainsi dire pas, entre les oeuvres choisies — c'était de grands classiques dont l'un était très connu et l'autre presque inconnu — *Le Cid* de Corneille et *Le Prince de Hombourg* de Kleist — et le style de mise en scène de Vilar, la simplicité de ce style de mise en scène, son caractère direct. C'était le jeu des acteurs et, particulièrement de Gérard Philippe, le lyrisme de ce jeu. C'était, aussi et surtout, la réunion, dans un lieu ouvert, la Cour du Palais des Papes (6), d'un public jeune. Un rapport profond semblait exister entre la cérémonie théâtrale et la Cité, à Avignon, entre une manifestation artistique et la vie sociale. Le second événement, *Mère Courage* du Berliner Ensemble, est venu, en quelque sorte, corriger le premier. C'est-à-dire que, assez rapidement, le style de Vilar au TNP, les rites de la cérémonie de la représentation vilarienne, étaient devenus une rhétorique; le coefficient mythologique de ce qu'était le théâtre populaire m'est apparu assez rapidement. Dans la présentation de *Mère Courage* par le Berliner Ensemble, dans un cadre beaucoup plus traditionnel puisqu'il s'agissait du Théâtre Sarah Bernhardt (7), de l'ancien Théâtre Sarah Bernhardt, maintenant le Théâtre de la Ville, ce

(1) Avignon: ville du sud-est de la France, où se tient chaque été un important Festival de Théâtre, fondé en 1942 par Jean Vilar.

(2) Gérard Philippe: comédien français de théâtre et de cinéma, devenu célèbre au début des années '50. Il faisait partie du TNP et jouait régulièrement à Paris et à Avignon. Lors de la tournée du TNP, à Montréal, Gérard Philippe a interprété entre autres *Le Cid* et *Lorenzaccio*. Il est mort en 1959 alors qu'il n'avait pas encore 40 ans.

(3) *Le Théâtre National Populaire:* une entreprise théâtrale française considérée durant plusieurs années comme un modèle du "Théâtre populaire". La troupe présentait régulièrement des spectacles au Palais de Chaillot à Paris au cours de la saison et à Avignon durant l'été. Jusqu'en 1966 le TNP assumait seul la programmation du Festival d'Avignon. Depuis 1972 le sigle du TNP a été attribué au Théâtre de la Cité de Lyon-Villeurbanne sous la direction de Roger Planchon, Patrice Chéreau et Robert Gilbert.

(4) *Jean Vilar:* directeur du TNP de 1951 à 1963 puis directeur artistique du Festival d'Avignon jusqu'à sa mort survenu en 1971. Il était également metteur en scène et comédien.

(5) *Berliner Ensemble:* une troupe de théâtre allemande fondée par Bertolt Brecht et sa femme Héléne Weigel en septembre 1949 à Berlin-est.

(6) *La Cour du Palais des Papes:* la cour intérieure du Palais des Papes d'Avignon transformée en lieu théâtral à l'occasion du Festival.

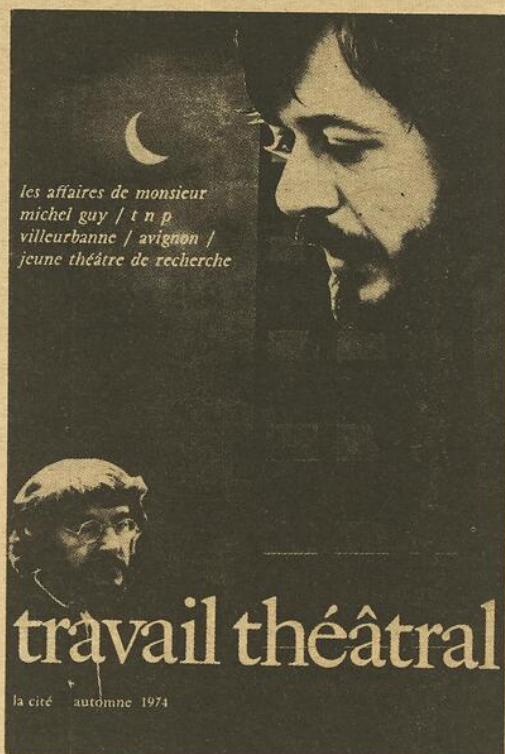
(7) *Théâtre Sarah Bernhardt:* salle de spectacles à Paris devenu depuis le Théâtre de la ville



Héléne Weigel et Ernst Busch, *Mère courage* de Bertolt Brecht (Hainer Hill).

qui m'a frappé c'est un véritable engagement, quoique le mot soit mauvais, un engagement politique de tous les signes de la représentation théâtrale. On l'a beaucoup dit depuis, d'ailleurs. Ce spectacle m'a donné un sentiment absolu de maîtrise du rapport entre l'esthétique et la politique, entre les signes et les significations. C'est dans ce sens-là qu'il m'est apparu exemplaire de ce que pouvait être un véritable art politique moderne, conscient, à la fois, de son caractère artistique et, en même temps, de sa fonction politique. A partir de là, à partir aussi de la découverte progressive de l'oeuvre de Brecht, j'ai eu tendance à me spécialiser dans le théâtre, mais je suis toujours resté, je le suis encore, dans une certaine mesure, marginal par rapport à ce que vous appelez l'Institution Théâtrale, dans la mesure même où je n'ai jamais été sauf à une très courte période, critique de théâtre au sens habituel du terme. J'ai exercé la fonction de critique à *l'Express*, un an et demi, entre 1953 et 1955, mais assez rapidement, un désaccord a surgi entre la direction de *l'Express* et moi, peut-être parce que, sans en être toujours conscient, je me refusais à être un critique de la consommation théâtrale parisienne. Maintenant, ma position est double mais je pense que ces deux aspects sont convergents. Je poursuis une activité de critique, non pas de critique institutionnel, officiel, par

l'intermédiaire des journaux, que ce soit les quotidiens ou les hebdomadaires, mais comme membre du comité de rédaction d'une revue de théâtre qui paraît tous les trois mois, la revue *Travail Théâtral*. D'autre part, je suis professeur à l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université de Paris III. Enfin de compte, on pourrait dire que, dans l'un et dans l'autre cas, il y a un élément commun, c'est l'élément pédagogique.



Dans *Travail Théâtral* si nous tâchons, évidemment, de donner un reflet de l'activité théâtrale parisienne et, plus largement, française, voire européenne, notre premier but reste d'élaborer une réflexion suivie sur les voies et les moyens du théâtre aujourd'hui, ceci dans une perspective politique, en gros, disons, une perspective marxisante. A partir de là, au lieu d'une critique de compte rendu, d'une critique de consommation, nous essayons, d'une part d'amener nos lecteurs à réfléchir, avec nous, sur la responsabilité des signes de la représentation théâtrale, la responsabilité politique de ces signes et, d'autre part, de poursuivre, en commun avec certains hommes de théâtre, — pas tous, bien sûr, il y a un choix fondamental — un examen des différents modes de l'activité théâtrale aujourd'hui. Une mutation essentielle s'est

roduite entre 1951, l'année de la naissance du TNP, et aujourd'hui; 'est que, si en 1951, on pouvait encore croire à la possibilité de existence d'un grand théâtre populaire unique, presque universel, on e peut plus y croire maintenant. Il y a aujourd'hui autant de théâtres u'il y a de luttes sociales, qu'il y a non seulement de classes mais de roupes sociaux.

Sur le plan de l'Institut d'Etudes Théâtrales, par ailleurs, je ne me efuse pas à une fonction universitaire de type traditionnel, c'est-à-dire la constitution d'un savoir plus ou moins objectif sur le théâtre, qui va e l'histoire du théâtre à la sémiologie théâtrale. Je crois que c'est mportant, dans la mesure où ce savoir n'est pas encore constitué: il a oujours été masqué par le savoir littéraire, en France, peut-être plus ncore que dans les pays anglo-saxons ou qu'en Allemagne. Les Histoires du théâtre, en France, sont des Histoires de la littérature ramatique, ce ne sont pas des Histoires du Théâtre. Mais dans mon ctivité d'enseignant, je retrouve aussi ce que je fais au niveau de la evue *Travail Théâtral*, c'est-à-dire une sorte de formation dialectique, la fois de moi-même comme enseignant, des étudiants comme futurs pectateurs et aussi, peut-être, comme futurs hommes de théâtre, dans ne perspective qui n'est pas du tout une perspective éclectique, qui est ette perspective d'un théâtre qui peut intervenir par ses moyens ropres dans les luttes de la vie sociale.

Expériences et problèmes

Chroniques: Parlez-nous en gros du théâtre français actuel, de ses endances?

Bernard Dort: L'expression même de théâtre français est sujette à caution. Il n'existe pas un théâtre français, il existe *des* théâtres français et ces théâtres sont parfois plus différents entre eux qu'ils ne diffèrent de certains théâtres étrangers. Par exemple, entre une comédie de boulevard, un spectacle de Roger Planchon (8) et un spectacle d'André Benedetto (9), il y a des différences absolument fondamentales. Une comédie de boulevard française est plus proche d'une comédie musicale américaine, de par sa structure et par sa fonction, que d'un spectacle de Roger Planchon. Tandis qu'un spectacle de Roger Planchon est plus

8) *Roger Planchon:* metteur en scène et auteur dramatique, d'abord à Lyon puis à Villeurbanne en France. Actuellement co-directeur du TNP.

9) *André Benedetto:* directeur de la Nouvelle Compagnie d'Avignon, également metteur en scène, acteur et auteur dramatique. Cette compagnie existe depuis 1961.

10) *Peter Stein:* un metteur en scène allemand, membre d'un collectif de production théâtrale composé de tous les travailleurs du théâtre, à la Schaubühne am halleischen Ufer, à Berlin-Ouest.

11) *La Schaubühne am halleischen Ufer:* une entreprise théâtrale de Berlin-ouest, qui, d'un point de vue juridique, est un théâtre privé mais qui bénéficie d'importantes

proche, peut-être, d'un spectacle monté par Peter Stein (10), à Schaubühne de Berlin (11), ou par Giorgio Strehler (12) au Piccolo Teatro de Milan (13) que de cette comédie de boulevard française.

Disons que je m'intéresse surtout à deux directions de l'activité théâtrale actuelle qui, pour être assez éloignées l'une de l'autre, ne s'excluent pas — il y a des points de passage entre l'une et l'autre — qui constituent les deux pôles de la vie théâtrale française. La première est la plus traditionnelle, c'est la constitution d'un grand théâtre de répertoire ou de reprise en charge de la dramaturgie nationale et internationale et de création d'une nouvelle dramaturgie sur une base institutionnelle. Le TNP de Vilar en a été un grand exemple. Je crois que le TNP de Planchon et de Patrice Chéreau (14) aujourd'hui, pour être différent qu'il soit, en est, également, un exemple. L'objet central de cette recherche, de ce travail, c'est la réalisation de représentations de théâtres d'une grande richesse, d'une grande complexité, qui, bien entendu, rompent avec une pseudo-tradition des classiques. Planchon a été, en France, dans ce sens, l'homme qui a poussé le plus loin l'exploitation de la leçon brechtienne de l'historicisation des classiques (15). Ces représentations sont proprement contemporaines: dans leur problématique, le public d'aujourd'hui peut retrouver ses propres problèmes confrontés avec les données des classiques et la méthode brechtienne. Cela va d'un spectacle comme *Le Tartuffe*, la récente, la dernière version du *Tartuffe* de Molière monté et présenté par Planchon en 1973-74, qui constitue une véritable somme moliéresque, la fois au niveau historique (c'est-à-dire, de l'ensemble des interprétations passées de *Tartuffe*) et au niveau des moyens d'expression du théâtre actuel, jusqu'à des spectacles beaucoup plus subjectifs comme ceux que Patrice Chéreau a monté au TNP: *Massacr*

subventions du Sénat de Berlin-Ouest. L'équipe qu'anime Peter Stein en a fait ces dernières années, le théâtre le plus influent de la République Fédérale Allemande.

(12) *Giorgio Strehler*: co-fondateur et co-directeur du Piccolo Teatro de Milan, avec Paolo Grassi, de 1947 à 1968. A repris, seul, en 1972, la direction du Piccolo Teatro. Il est actuellement le metteur en scène italien le plus célèbre.

(13) *Piccolo Teatro de Milan*: une entreprise théâtrale italienne fondée en 1947, par Giorgio Strehler et Paolo Grassi, le Piccolo Teatro a dominé la vie théâtrale italienne depuis la guerre.

(14) *Patrice Chéreau*: jeune metteur en scène français qui, après avoir travaillé à Paris et en Italie (au Piccolo Teatro de Milan) est depuis 1972 co-directeur du Théâtre National Populaire à Lyon-Villeurbanne.

(15) ...la leçon brechtienne de l'historicisation des classiques: extrait de *Achat du cuivre* de Brecht: "...dans les oeuvres de Shakespeare, il y a de ces précieuses ruptures où le nouveau lutte contre l'ancien. Nous aussi, nous sommes pères de temps nouveaux et fils de temps anciens, l'homme est l'ensemble de tous les rapports sociaux de tous les temps. (...) l'essentiel est de jouer ces vieilles oeuvres de façon historique, c'est-à-dire: de les mettre en opposition vigoureuse avec notre époque. Car c'est seulement sur la toile de fond de notre époque que leur forme se révèle être vieille, et je doute que, sans cette toile de fond, cette forme puisse, de quelque manière, se révéler."

à paris d'après Marlowe et *La Dispute* de Marivaux. J'ai beaucoup de choses, personnellement, à objecter aux spectacles de Chéreau: leur caractère baroque, un goût du faste qui, parfois, va jusqu'à une espèce d'auto-complaisance. Mais il est incontestable que ces spectacles émoignent, de façon assez remarquable, d'une maîtrise des moyens l'expression théâtrale actuels et, en même temps, de la possibilité, pour le metteur en scène, de s'exprimer de manière aussi complète que lorsqu'on écrit un roman ou qu'on fait un film. Ça, c'est un aspect du théâtre. On pourrait citer bien d'autres exemples que le TNP de Planchon.

Chroniques: Le financement de ces théâtres institutionnalisés...

Bernard Dort: Evidemment, un des problèmes qui se posent, c'est que ce genre d'activité suppose des moyens économiques très importants. Le TNP de Planchon a une subvention de plus d'un million de dollars par an — je viens de lire dans *Le Monde* que le TNP a un trou de plus de deux cent mille dollars pour l'année 1974 — c'est un théâtre de luxe. On peut s'interroger sur le poids que représente un tel théâtre, ou de tels théâtres, dans le système théâtral français dans son ensemble, à côté de la pauvreté des petites troupes, des petites compagnies.

L'orientation «marginale»

Chroniques: Vous avez parlé de deux directions différentes du théâtre français actuel, quelle serait la deuxième direction?

Bernard Dort: L'autre direction qui m'intéresse peut-être davantage et qui me semble plus importante aujourd'hui, c'est le travail de certaines compagnies dites "marginales" (entendez, par rapport au système théâtral établi), qui s'inscrivent beaucoup plus directement dans la problématique sociale française contemporaine. Cela va de toutes petites compagnies, pour la plupart fondées en 1968, pendant ou après Mai 1968 — beaucoup ont disparu depuis mais d'autres se sont affermies — à des troupes plus larges et mieux établies, on peut citer, par exemple, le Théâtre éclaté d'Annecy (16). La plupart de ces troupes n'ont réussi à subsister qu'en établissant des rapports étroits avec la collectivité dans laquelle elles travaillaient, la ville, le faubourg, etc. Mentionnons aussi une autre troupe: La Nouvelle Compagnie d'Avignon, que dirige André Benedetto. Celui-ci en est, à la fois, l'auteur, le metteur en scène et le principal acteur. Cette troupe a été fondée avant 1968 et, actuellement, évolue dans le sens d'une participation directe à la lutte occitane: elle est l'une des plus vivantes, des plus productives parmi les groupes de théâtre français. Mais dans ce domaine, l'exemple, évidemment, le plus important du théâtre français actuel, c'est le Théâtre du Soleil, la compagnie qu'anime

(16) *Le Théâtre éclaté d'Annecy:* une troupe de théâtre directement liée à l'existence d'Annecy Action Culturelle qui regroupe les associations de la Ville d'Annecy, un centre d'animation culturel.



Ariane Mnouchkine. Le travail du Théâtre du Soleil est capital plusieurs niveaux: au niveau de l'organisation de la troupe, à celui de la création d'un nouveau lieu théâtral et à celui des spectacles et de leurs rapports au public.

Au niveau de l'organisation de la troupe parce qu'il s'agit d'un groupe qui pratique le travail collectif sans tomber dans la mystique communautaire, travail collectif qui va de l'élaboration du texte à la réalisation et à la diffusion du spectacle.

Au niveau de la création d'un nouveau lieu théâtral parce que, après avoir tenté, avec difficulté d'ailleurs, de s'installer dans des lieux déjà constitués comme le Cirque Medrano par exemple, le Théâtre du Soleil s'est fixé à la Cartoucherie de Vincennes, dans de grands hangars et réussi à transformer la Cartoucherie en un véritable lieu d'attraction théâtrale. D'autres troupes, d'ailleurs, sont venues rejoindre le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie. Le public y est un public jeune et dans une large mesure "populaire" — en mettant le mot entre guillemets, car on ne peut le mettre qu'entre guillemets — maintenant habitué à ce lieu géographiquement excentrique, il prend plaisir à aller à la Cartoucherie. Il faut ajouter qu'il est important de faire du théâtre dans des lieux qui ne soient pas des théâtres à l'italienne construits selon la conception bourgeoise du 19^e siècle: presque toutes les entreprises théâtrales aujourd'hui, éprouvent le besoin de rompre avec la scène et la salle traditionnelles.

Enfin, à un autre niveau, bien sûr, celui des spectacles du Théâtre du Soleil. A cause de la réussite surtout, à mon sens tout à fait exceptionnelle, que constitue le diptyque sur la Révolution française 1789 et 1793. Il faudrait en parler, bien sûr, longuement mais je crois qu'il y a là deux choses essentielles. 1789 et 1793 relèvent d'un véritable

théâtre épique qui reprend, en la prolongeant et en la modifiant la conception du théâtre épique de Brecht, alors que, très souvent, quand on joue Brecht, on ramène, au contraire, les pièces de Brecht à un modèle dramatique antérieur. Deuxièmement, à cause de l'importance du thème traité. Il est assez rare dans le théâtre français que l'histoire de la France soit le sujet même du spectacle, de manière non commémorative, véritablement critique. De ce point de vue, il faudrait faire une analyse beaucoup plus précise du discours des deux spectacles: 1789 comme 1793 et montrer que, contrairement à ce qu'on a pu croire, il ne s'agissait pas seulement d'une exaltation de la Révolution comme Fête, mais, en même temps, d'une critique de cette notion de la Révolution, conçue uniquement comme fête, sous une apparence de célébration populaire. 1789 et 1793 sont précisément des spectacles qui donnent à réfléchir sur l'idéologie révolutionnaire française dans une perspective prolétarienne puisque le problème posé, c'est le problème du rapport entre la Révolution et le peuple.

Le rôle de l'Etat

Chroniques: Comment situez-vous ces entreprises théâtrales par rapport aux troupes institutionnalisées?

Bernard Dort: A ces deux directions théâtrales correspondent, évidemment, deux secteurs théâtraux. Disons en gros qu'il s'agit du secteur public ou parapublic du théâtre et du secteur marginal. Il y en a un troisième, évidemment, c'est le secteur uniquement commercial, du théâtre privé traditionnel dont nous ne parlons pas ici. Cette division, qui apparaît presque satisfaisante lorsqu'on en parle, pose en réalité beaucoup de problèmes.

Le secteur public du théâtre, c'est le secteur qui est soutenu par des subventions de l'Etat, des subventions qui sont sans doute insuffisantes mais qui sont quand même assez élevées (globalement, de l'ordre de 20 millions de dollars). Le système français, de ce point de vue, est à cheval entre le système anglo-saxon, à dominante privée, et le système allemand qui repose presque uniquement sur les subventions des Etats ou des municipalités. Il ne fait pas de doute, les événements récents d'ailleurs le montrent, que le subventionnement n'est pas inoffensif.

L'intervention de l'Etat, dans ce secteur, peut prendre un caractère répressif. On a interdit, par exemple, une pièce d'Armand Gatti *La Passion du Général Franco* pourtant rebaptisée *Passion en violet, jaune et rouge* au TNP en 1969 en arguant du caractère "national" du TNP. Mais, surtout, cette intervention pèse et structure en quelque sorte ce secteur, sans compter qu'elle suscite une auto-censure de la part des directeurs de théâtre.

D'autre part, la solution de la marginalité n'en est pas une. De ce point de vue aussi, la Théâtre du Soleil est exemplaire. Actuellement, il

ne s'est pas intégré et n'a pas été intégré dans le secteur public ou para-public, il ne fait pas partie des entreprises de la décentralisation, il ne bénéficie de subventions qu'au titre des jeunes compagnies — quoiqu'il ait déjà plus de dix ans d'âge — comme la modeste petite compagnie qui se forme et qui bénéficie d'une petite aide. Or, l'importance de l'entreprise du Théâtre du Soleil, les méthodes que suppose le travail collectif — plus d'un an de travail a été nécessaire à la troupe pour élaborer son prochain spectacle et la troupe compte actuellement près de 50 personnes — toutes ces données font que l'entreprise est très lourde financièrement. Elle est, d'une part, condamnée au succès, c'est-à-dire menacée d'être intégrée au circuit traditionnel du théâtre, elle a à subir le poids des journaux, de la critique. D'autre part, elle ne peut continuer sans une augmentation des subventions de l'Etat. Récemment, sa subvention est passée de \$100,000. à \$200,000. ce qui lui permet, provisoirement, de résoudre le problème du nouveau spectacle prévu pour janvier 1975 mais ne résout absolument pas le problème plus général du fonctionnement de la troupe. Un des dangers qui menacent également ces entreprises, c'est de se voir opposer leur propre image de marque. C'est ce qui est arrivé au TNP: son public voulait retrouver les spectacles qu'avait fait Vilar au début du TNP, il n'en voulait pas d'autres. On peut craindre aussi que le public du Théâtre du Soleil, en raison même du succès remporté par le diptyque de la Révolution française ne s'attende à des spectacles comparables. A partir de ce moment-là, il devient très difficile d'échapper à l'institutionnalisation. Il n'y a de solutions que dans l'essaimage progressif, c'est-à-dire dans la formation de groupes d'essai qui proposent d'autres spectacles et qui se détachent progressivement de la maison-mère.

Chroniques: Existe-t-il des groupes qui refusent de participer à l'institution théâtrale officielle de quelque manière que ce soit?

Bernard Dort: Ce qu'il faut dire aussi, c'est que la notion même d'entreprise théâtrale doit être soumise à examen. Autant il est nécessaire, pour faire du théâtre, de constituer un groupe et que ce groupe produise un véritable travail collectif, autant il est dangereux que ce groupe se fige en institution. C'est un problème extrêmement aigu actuellement, particulièrement dans une société comme la société française où coexistent des tendances à l'institutionnalisation encouragées, bien entendu, par l'Etat et des forces centrifuges qui vont dans le sens de ce qu'on appelait autrefois la "décentralisation". Au-delà de la double existence d'un théâtre institutionnalisé et d'un théâtre marginal, il faut tenir compte, bien sûr, de l'évolution de ce qu'on appelait autrefois le théâtre d'amateurs et qu'il serait plus juste d'appeler le théâtre non-professionnel. Si ce théâtre a été, pendant longtemps l'apanage ou le fief de simples troupes de patronage religieuse ou laïque, il connaît aujourd'hui une transformation profonde. Certains groupes sociaux, comme par exemple les ouvriers

immigrés se servent des moyens du théâtre pour exprimer leur propre situation, la faire connaître et, peut-être, mieux la connaître eux-mêmes. Ici, un nouveau rapport acteur/spectateur se dessine et, il me semble, que c'est une des choses auxquelles nous devons être le plus attentifs aujourd'hui.

Approches du théâtre québécois

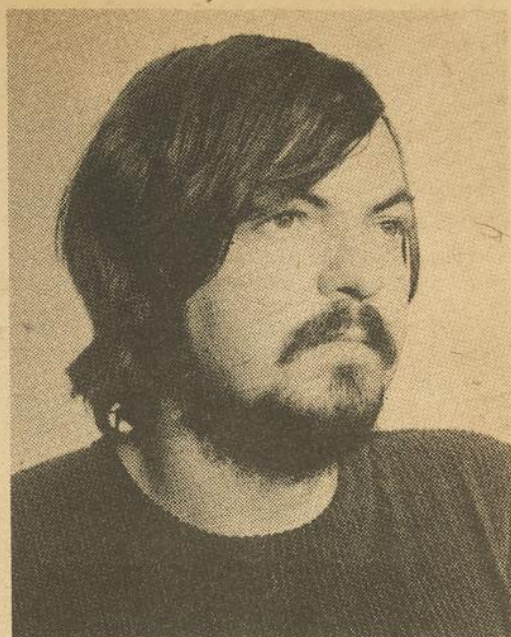
Chroniques: Connaissez-vous le théâtre québécois? Qu'est-ce que vous avez vu à Montréal et qu'est-ce que vous en pensez?

Bernard Dort: Un théâtre qu'on ignore jusque-là intéresse toujours, c'est un très bon moyen de connaissance du pays dans lequel on vit. Pour connaître le Québec mieux vaut voir un spectacle de Tremblay-Brassard que lire *La Presse*. De ce que j'ai vu pour l'instant (17), je retiendrai surtout deux pièces de Tremblay *A toi pour toujours*, *ta Marie-Lou* et *Bonjour là, bonjour*, ainsi que le film de Tremblay et Brassard *Il était une fois dans l'est*, mais mon intérêt est nuancé de perplexité. Mon intérêt porte paradoxalement sur ce que je comprends le moins, c'est-à-dire la langue. Un dés acquis du théâtre européen, au XXe siècle, que le théâtre français n'a guère connu, sauf peut-être maintenant avec les textes d'André Benedetto, c'est l'irruption, c'est la possibilité de création d'une langue théâtrale à partir d'une langue parlée qui soit différente de la langue écrite. Je crois que c'est un des atouts du théâtre québécois. Ceci dit, je ne suis pas assez versé pour savoir quelles sont les différences entre le joual, l'acadien, etc. mais il me semble que dans les pièces de Tremblay — dans un film comme *Les Ordres* aussi ça m'a beaucoup frappé — ce qui est capital c'est l'existence d'une langue québécoise orale. En France, le théâtre utilise la langue écrite non la langue parlée. C'est un des problèmes du théâtre français au XXe siècle. Toutes les grandes oeuvres dramatiques du XXe siècle ont été, peu ou prou, "dialectales", en rupture avec les langues écrites littéraires. Brecht a utilisé les dialectes allemands, le théâtre de Pirandello est un théâtre d'origine sicilienne comme le théâtre de Sean O'Casey est irlandais. Je crois qu'ici au Québec le théâtre est enrichi du fait de l'existence d'une langue parlée mais en même temps cette virtualité est affaiblie du fait que la langue écrite reste une langue d'ailleurs. Tremblay fabrique une langue à partir même pas d'un dialecte mais d'une façon de parler d'un quartier relativement restreint de Montréal. Ce choix d'une langue, de ce parlé "joual" me paraît extrêmement important. Un phénomène comparable mais inverse s'est produit en France dans les années '50: les dramaturges du "Nouveau Théâtre" (Ionesco, Adamov, Beckett, etc.) avaient choisi de nier la langue, d'écrire une langue complètement incolore et d'atteindre par une sorte de provocation à un degré zéro de la langue. Mais, je ne crois pas qu'on puisse résoudre le problème du théâtre uniquement par le

(17) Je mentionnerai aussi *Wouf*, *wouf* de Sauvageau et *Quatre à quatre* de Michel Garneau que j'ai vus après cet entretien.

choix d'une langue et sans celui d'un nouveau type de dramaturgie et de représentation théâtrales. Or, à ce niveau, le théâtre québécois reste timide. Il me semble que les pièces de Tremblay, surtout *A toi pour toujours, ta Marie Lou* sont représentatives de la mythologie québécoise en même temps qu'elles tentent de s'en libérer: le problème de la famille, des deux générations, des marginalités, etc. Problèmes certainement fondamentaux dans le passage d'une civilisation paysanne à une civilisation industrielle, d'une civilisation catholique à une civilisation laïque et d'une civilisation puritaine à une civilisation permissive. Tout ça se trouve dans les pièces de Tremblay. Leur contenu socio-mythologique est très riche et j'ai l'impression que les québécois s'y reconnaissent. Reste la question du choix de la dramaturgie. En tant qu'auteur naturaliste, au meilleur sens du terme, Tremblay est très doué, mais il a des ambitions autres. C'est ce qui fait problème. La naturalisme (je ne suis pas du tout contre le naturalisme mais à condition que ce soit un naturalisme rigoureux, de rupture, qui casse le discours théâtral) met le spectateur en présence de fragments de réalité; il ne lui propose pas de conclusion, il le désoriente. Or, chez Tremblay, on retrouve le désir de faire un discours d'ensemble sur la société québécoise, à partir d'éléments très restreints, c'est-à-dire, à partir du milieu familial. Et Tremblay de passer du microcosme familial au macrocosme social. C'est là où je commence à ne plus être tout à fait d'accord. Il y a, chez Tremblay, un goût de la généralisation, un penchant au classisme qui me paraît contradictoire avec son ambition première de description précise, presque clinique. Une pièce comme *Bonjour là, bonjour* en est très significative. Loin de réussir à passer de la description d'une famille à la description d'une société, Tremblay réduit la société à un problème familial. Il truque même ce problème familial dans la mesure où, dans *Bonjour là, bonjour*, ça me paraît évident, l'inceste est mis à la place d'autre chose, sans doute d'une relation homosexuelle. Il y a réduction de la société à la famille, réduction des conflits de classe au conflit oedipien et Tremblay aboutit au contraire de ce qu'il souhaitait sans doute: il renoue avec une idéologie familiale rurale contre laquelle la société québécoise s'inscrit en faux. C'est à ce moment-là qu'on se demande s'il n'y a pas un danger de régression, du moins de nostalgie du passé. La réconciliation du père et du couple incestueux à la fin de *Bonjour là, bonjour* m'a fait tressaouter: c'est restaurer la "normalité" dans la marginalité, c'est souscrire au rétablissement de l'ordre (ancien). De plus, Brassard semble hanté par la tragédie grecque. La mise en scène casse le naturalisme et vise au statique. Le chœur des filles, de la famille dans *Bonjour là, bonjour*, les deux personnages immobilisés dans leurs losanges dans *A toi pour toujours, ta Marie Lou*, cette monumentalité tragique...

Le public québécois déchiffre très bien certaines des traces historiques de *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*, moi, j'y ai plus de



Michel tremblay

mal. Ce fut particulièrement le cas devant l'espèce d'anthologie de l'oeuvre de Tremblay-Brassard qu'est *Il était une fois dans l'est*. Ils y ont empilé des conflits familiaux: au conflit du couple homosexuel se superpose le conflit familial du cabaret, au conflit familial des *Belles-Soeurs* se superpose le conflit de la fille qui est enceinte et qui veut se faire avorter, mais, si j'ose dire, il n'y a pas de tissu conjonctif entre ces conflits, tous répètent le même conflit familial, primitif et l'ensemble ne peut se terminer que dans une sorte d'apocalypse, le désastre mouillé d'orage et de pluie sur quoi se termine *Il était une fois dans l'est*, qui est d'ailleurs émouvant mais qui correspond à un refus de comprendre une société. C'est du super-Tremblay...et du super-Tremblay, c'est le désastre! De plus, je trouve que dans aucune des pièces de Tremblay le problème du rapport économique entre une minorité et une majorité — ces rapports sont renversés selon qu'on est au Canada ou au Québec — n'est vraiment posé: ce rapport n'apparaît pas. Le contexte socio-politique-économique est occulté ou réduit au lieu familial. La figure grandiose et impuissante du père sourd, du père paralysé, surgit de la nuit des temps.

Conflits familiaux ou conflits sociaux

Chroniques: Mais est-ce que la venue sur scène du prolétariat ne constitue pas un progrès? Ce côté "tranche de vie", d'ailleurs...

Bernard Dort: Je ne suis pas contre la tranche de vie. La tranche de vie avait un sens dans le théâtre européen, à un certain moment; par opposition au théâtre bourgeois du 19^e siècle, elle préparait un autre théâtre. Ce qui, chez Tremblay, me paraît contestable, ce n'est pas la tranche de vie, c'est qu'il tend à réinscrire la tranche de vie dans une grande forme dramatique. C'est ça qui est discutable: ou la tranche de vie est saignante ou il faut reconstituer le boeuf entier, mais Tremblay veut nous faire prendre sa tranche de vie pour le boeuf entier.

Chroniques: La forme "dramatique" au Théâtre peut-elle rendre compte de la réalité du monde actuel ou...

Bernard Dort: Il me semble qu'au delà du cas de Tremblay et du jeune théâtre québécois c'est un problème théorique fondamental qui se pose, celui des formes d'un nouveau théâtre aujourd'hui. Ce qui m'inquiète chez Tremblay et même chez d'autres auteurs québécois — dans 4 à 4 de Michel Garneau aussi — c'est la volonté de retrouver, de revivifier des formes dramatiques anciennes proprement classiques: une action fondée sur la cellule familiale et la notion de conflit, les conflits familiaux renvoyant aux conflits sociaux. Un théâtre qui va jusqu'à proposer au spectateur *une* vérité, *une* solution, même si celle-ci ne consiste que dans la fuite ou dans la marginalité — voir la chanteuse western de *Marie-Lou* ou encore la constitution d'une nouvelle famille "anormale" dans *Bonjour là, bonjour*. De ce point de vue, la leçon brechtienne me semble toujours valable. Il ne faut pas seulement des sujets nouveaux (ici des sujets québécois), il faut en parler de manière nouvelle — pour Brecht c'était la forme épique du théâtre — et, plus encore, nouer entre la scène et la salle des rapports nouveaux, des rapports actifs. J'irai même plus loin: c'est entre le lieu théâtral et le lieu social qu'il faut trouver des relations nouvelles. Jouer une pièce de Tremblay dans ce Temple de la Culture que constitue la Place des Arts (ce titre est significatif), c'est déjà figer Tremblay en une sorte de classique québécois. Or, aujourd'hui, tous les classisismes sont suspects, ils consolident toujours le pouvoir de la classe dominante. C'est en ce sens que le naturalisme, à condition d'être brut, peut être un élément positif: le document (ou la tranche de vie) s'inscrit en faux contre la parole idéologique. Mais bien sûr, il faut dépasser le naturalisme. Pour cela, la voie indiquée par Brecht, celle d'un théâtre épique qui est le théâtre de nos comportements et de nos contradictions, reste valable aujourd'hui, à condition, bien sûr, de ne pas tomber dans l'imitation servile de Brecht. Celle d'un nouveau théâtre tragique, qui ne serait qu'un théâtre naturaliste ennobli et figé (comme dans *Bonjour là, bonjour*) risque fort de n'être qu'une impasse.

Novembre 1974

Jean-Marc Piotte

Le marxisme et la question nationale

Les éditions l'étincelle (Québec), en collaboration avec les éditions Maspéro (France), viennent de publier, à l'automne 1974, une anthologie de textes marxistes, allant de Marx (1848) à Lénine (1914), anthologie intitulée *Les marxistes et la question nationale (1848-1914)*. L'anthologie est précédée d'une introduction du marxologue (1) Georges Haupt, qui met l'accent sur la diversité de points de vue des marxistes sur la question nationale, et est close par l'excellent texte de Michael Lowy qui situe dans une perspective historique et politique, m'apparaissant juste, l'ensemble des documents publiés dans l'anthologie. Cette anthologie, utile du point de vue de la connaissance historique, ne peut cependant être d'une grande valeur pour comprendre la question nationale au Québec, car elle ignore les textes de Mao et de Lénine — si on excepte la

publication de fragments de *Notes critiques sur la question nationale* et *Du droit des nations à disposer d'elles-mêmes* — qui nous donnent les instruments pour bien situer, ici, la question nationale.

Lénine de la première période

Dans *Notes critiques sur la question nationale (1913)* et *Du droit des nations à disposer d'elles-mêmes (1914)*, Lénine affirme que les révolutionnaires doivent lutter pour la reconnaissance du *droit* à la séparation des nations dominées—comme ils doivent lutter pour les autres

(1) Le marxologue est un intellectuel, généralement professeur d'Université, qui enseigne le marxisme ou qui écrit des textes sur le sujet, sans être marxiste ou, du moins, en cherchant à séparer Marx de la pensée de Lénine et de Mao et en oeuvrant à disjoindre les textes marxistes du mouvement ouvrier et communiste qui les a marqués.

droits démocratiques (droit au divorce, à l'avortement, etc.)— et doivent combattre toute tentative des nations dominantes désirant s'opposer par la violence à la volonté d'autodétermination des nations dominées. De plus, ils doivent lutter, concrètement, contre toutes les injustices faites à une nation. Mais lutter pour la reconnaissance du droit des peuples à l'autodétermination et contre les injustices nationales ne signifie absolument pas qu'il faut appuyer tous les mouvements d'indépendance politique. Les révolutionnaires doivent appuyer ceux-ci *dans la mesure seulement* où ils aident la lutte du prolétariat national et international contre la bourgeoisie. A cette époque, soit avant le déclenchement de la première guerre mondiale, Lénine jugeait exceptionnels les cas où les révolutionnaires devaient appuyer les mouvements de libération nationale: dans la majorité des pays, ceux-ci devaient être combattus car ils renforçaient, selon Lénine, la bourgeoisie au détriment du prolétariat.

Les effets de l'impérialisme

Mais la guerre '14-'18 entraîna Lénine à approfondir ses positions sur la question nationale. Les articles "La révolution socialiste et le droit des nations à disposer d'elles-mêmes" (1916) et "Bilan d'une discussion sur le droit des nations à disposer d'elles-mêmes" (1916) et, surtout, l'important livre de la même période, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*, sont les résultats des

nouvelles positions de Lénine. Ne nous trompons pas: les bases d'analyse demeurent les mêmes (lutte pour la reconnaissance du droit à la séparation; lutte contre toutes les injustices nationales; appui à un mouvement de libération nationale dans la mesure où il affaiblit la bourgeoisie au bénéfice de la classe ouvrière). Mais la guerre mondiale rend Lénine conscient de la nature de l'impérialisme et de ses deux effets politiques majeurs. D'une part, la bourgeoisie des pays impérialistes, grâce à l'exploitation des pays du Tiers-Monde, réussit à acheter l'appui de la couche supérieure du prolétariat, couche qui défend le réformisme et le chauvinisme au sein de la classe ouvrière: "...le capitalisme a assuré une situation privilégiée à une *poignée* (moins d'un dixième de la population du globe où, en comptant de la façon la plus "large" et la plus exagérée, moins d'un cinquième) d'Etats particulièrement riches et puissants, qui pillent le monde entier (...). On conçoit que ce gigantesque *sur-profit* (car il est obtenu en sus du profit que les capitalistes extorquent aux ouvriers de "leur" pays), *permettre de corrompre* les chefs ouvriers et la couche supérieure de l'aristocratie ouvrière". (2)

D'autre part, l'impérialisme augmente l'oppression nationale et entraîne donc la multiplication et la radicalisation des luttes de libération nationale. Les révolutionnaires des pays industrialisés doivent donc — et ceci est le changement majeur dans la posi-

(2) *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*. T. 22, éd. Sociales, p. 210.

tion léniniste — appuyer tous les mouvements de libération nationale qui luttent contre les impérialistes dominants. Lénine favorise ainsi une alliance qui unirait, contre la bourgeoisie et l'impérialisme, la classe ouvrière des pays industrialisés et les mouvements de libération nationale des pays surexploités.

Lénine nous donne donc les bases pour analyser correctement la question nationale au Québec: 1- lutte pour la reconnaissance par la nation "canadian" du droit du peuple québécois à l'indépendance politique; 2- lutte contre toutes les injustices de la nation dominante, "canadian", contre la nation dominée, québécoise (3); 3- appui au mouvement d'indépendance du Québec dans la mesure où il aide la classe ouvrière québécoise et internationale contre la bourgeoisie et l'impérialisme. Mais c'est le troisième point qui pose problème: comment évaluer si le mouvement indépendantiste au Québec aide ou non la classe ouvrière québécoise et internationale contre la bourgeoisie et l'impérialisme? C'est Mao qui nous vient ici à la rescousse avec son texte décisif, *De la contradiction*.

La contradiction principale

Dans toute société, il existe une contradiction principale, une contradiction qui est dominante et qui structure l'ensemble de la société: "Il apparaît donc que si un processus comporte plusieurs contradictions, il y en a nécessairement une qui est la principale et qui joue le rôle dirigeant, déter-

minant, alors que les autres n'occupent qu'une position secondaire, subordonnée. Par conséquent, dans l'étude de tout processus complexe où il existe deux contradictions ou davantage, nous devons nous efforcer de trouver la contradiction principale". (4) En posant bien la contradiction principale d'une société, les révolutionnaires peuvent tracer la stratégie qui, en s'attaquant à cette contradiction, permettrait la transformation radicale de la société. Comme je l'ai expliqué ailleurs, (5) la contradiction principale au Québec est celle qui oppose la classe ouvrière à l'impérialisme américain. Tout ce qui sert à masquer idéologiquement cette contradiction principale et tout ce qui divise les alliés potentiels de la classe ouvrière québécoise contre l'impérialisme américain renforce celui-ci et est donc à combattre. C'est pourquoi, à mon avis, les socialistes du Québec doivent se démarquer clairement du projet indépendantiste qui masque la contradiction principale, en centrant tout le débat sur Québec versus Ottawa ou bourgeoisie anglo-canadienne, et qui divise les forces canadiennes qui ont des intérêts anti-impérialistes (classes ouvrières et petites-bourgeoisies québécoises et "canadians").

(3) Lénine distingue soigneusement le nationalisme des nations dominantes, qui est toujours réactionnaire, du nationalisme des nations dominées qui est progressiste dans la mesure où il combat les injustices.

(4) Mao, *De la contradiction*, in *Quatre essais philosophiques*, éd. de Pékin, p. 60.

(5) "Une question de stratégie", *socialisme québécois*, no. 24, pp. 5 à 8, et "Lutte de classes et question nationale", *chroniques*, vol 1, no. 2, pp. 26-28.

Céline Saint-Pierre

Ce qu'il faut lire dans les livres d'école.

"Le capitalisme peut signifier un régime caractérisé par le rôle prépondérant de la propriété privée ou du capital. Ce régime favorise l'initiative, le rendement, le progrès; il économise beaucoup d'efforts; il respecte l'homme, ses droits, en particulier celui qu'a tout homme de posséder des biens et d'en disposer; il a fait faire à l'humanité d'immenses progrès. Au reste, il est perfectible; l'expérience le montre. Sous cette forme, il n'est pas à rejeter, il est acceptable." (1)

Dans mon analyse sur la division du travail dans la société capitaliste parue dans le premier numéro de CHRONIQUES, j'ai tenté de démontrer très brièvement comment l'école demeure encore aujourd'hui, dans la phase du capitalisme monopoliste, la plateforme centrale de trans-

mission des valeurs de la classe bourgeoise et des objectifs du mode de production capitaliste fondé sur le rapport de classes CAPITAL-TRAVAIL. Je vais appuyer cette analyse sur des faits concrets en me référant à une étude qui a été menée par une équipe de recherche rattachée à la Centrale d'Enseignement du Québec (CEQ). (2) Avant de présenter certains des résultats de cette étude, je veux mettre en garde contre une interprétation mécaniste de ces fonctions d'intégration et de reproduction de l'école. L'école (de la maternelle à

(1) Bouvier, Emile *Les rouages de l'économie*, p. 59 manuel québécois utilisé en Secondaire IV et V.

(2) *Ecole et luttes de classes au Québec*, étude réalisée par la Commission d'Enquête sur le rôle de l'école et de l'enseignant (CEREE) rattachée à la CEQ, 2e éd. 1974

l'université) a une fonction première de reproduction des rapports de classes et de transmission de l'idéologie dominante, celle de la classe bourgeoise. Cependant, l'école est traversée par les rapports de classes qui sont ceux de l'ensemble de la société et elle est donc marquée par la dynamique du développement de ces rapports. Elle connaît des luttes dans lesquelles s'affrontent les fractions de classes et les classes propres à la société québécoise. Dans la période actuelle, au Québec, l'école est un champ d'intervention de la nouvelle petite bourgeoisie qui elle-même oscille entre une alliance avec la bourgeoisie et une alliance avec le prolétariat. C'est donc dire que l'école ne doit pas être analysée comme un appendice de la classe dominante mais comme un lieu où s'exercent les contradictions propres à la société québécoise.

Je vais aborder dans la présente chronique l'étude de certaines composantes de *l'idéologie* transmise par l'école à travers les manuels utilisés dans l'enseignement au primaire et au secondaire. Dans une prochaine chronique, je poserai la question de la reproduction des rapports de classes à travers les structures d'autorité qui sont celles de l'école et que les règles de discipline ont pour fonction de supporter. Nous analyserons la *fonction répressive* de l'école.

Division sexuelle du travail

Dans leur étude sur "l'idéologie transmise par l'école," les mem-

bres de l'équipe de la CEREE ont effectué une analyse de contenu des manuels, des programmes et des volumes de bibliothèque utilisés surtout dans les premières années de l'école primaire, années de scolarité obligatoires pour tous. A partir de cette analyse de contenu, ils procèdent à une étude spécifique de certains thèmes considérés comme les fondements de l'idéologie transmise par l'école: la famille, la femme, la société, les loisirs et le travail. C'est ainsi que dans les manuels utilisés dans l'enseignement à l'école primaire, la famille est présentée comme un lieu non conflictuel où les rapports entre les parents et les enfants sont des rapports harmonieux et de bon ententisme. La famille des manuels scolaires est une famille aisée où la femme est une "ménagère épanouie" et l'enfant, un être obéissant dont la soumission est la condition nécessaire, le prix payé pour avoir droit à l'affection de ses parents. Il vit dans une maison unifamiliale, pratique plusieurs sports, voyage pendant les vacances, possède beaucoup de jouets et des animaux. La division du travail au sein de la famille s'effectue sur une base sexuelle. La famille est, la plupart du temps, identifiée à la mère et le père demeure le pourvoyeur économique et le détenteur de l'autorité. Il faut voir dans la production de ces images comme représentatives de la réalité, le fonctionnement propre de l'idéologie dans son travail de brouillage et de masquage de la réalité vécue par la majorité des individus à qui elle est transmise. Que la division des tâches au sein de la famille corresponde à une

division sexuelle du travail, on ne peut le nier, mais présenter cette division comme étant naturelle et non sociale, c'est là un effet du brouillage produit par l'idéologie bourgeoise. L'évacuation des problèmes sociaux tels le chômage, le divorce, le logement et la pauvreté qui caractérisent la majorité des familles dont les enfants fréquentent l'école primaire, nous signale une trace du travail de l'idéologie. L'apprentissage des rôles sociaux est une des fonctions premières de l'école primaire. Il vous faut lire les manuels pour voir les modèles que l'on propose aux enfants; un exemple: "Oui, c'est une besogne pour nous, approuva Pierre (...) Demain jeudi nous tiendrons une réunion." "L'après-midi en rentrant de l'école, Jeannette ECRIVIT les convocations (...)" "Pierre SIGNA au bas de la page." (3) A travers l'étude sur la division des tâches, les chercheurs ont fait un relevé des valeurs présentées comme "valeurs et attitudes féminines". Elles s'identifient ainsi: la beauté, la patience, la douceur, la compréhension, la bonté, la tolérance, la générosité, la serviabilité et la soumission.

La société capitaliste: la meilleure au monde

"La concurrence a de grands avantages: elle facilite singulièrement le classement des hommes (sic); elle est le stimulant le plus énergique de l'activité humaine; elle facilite et hâte les progrès industriels; elle attire les capitaux et les personnes là où ils peuvent rendre davantage; elle

met aux prises et en jeu toutes les variétés de jugements humains, elle prévient ainsi les engouements et les paniques." [4]

Qu'il s'agisse de manuels utilisés pour l'enseignement de l'économie ou pour celui des sciences et des mathématiques, ils présentent tous la même caractéristique à savoir l'utilisation d'une argumentation fondée sur la pseudorationalité scientifique pour justifier voire même faire l'apologie du système capitaliste. A titre d'exemple, voici ce que les adolescents apprennent dans leur cours de chimie, à propos de la bombe sur Hiroshima: "On estime que lors de l'explosion de la première bombe atomique sur Hiroshima environ un gramme de masse a été converti en énergie: 2.1×10^{13} calories" (5). L'objectif visé par l'utilisation de la bombe n'est pas mentionné; on ne dit rien sur les utilisateurs et on ne parle pas des effets de cette bombe. La guerre d'Hiroshima est réduite à une formule mathématique.

Quant à la division du travail, le manuel d'économie utilisé au Secondaire IV en donne l'explication suivante: "(...) chaque travailleur: le tailleur, la tisseuse, le poseur de formes du barrage, etc., est assigné à une tâche. Le travail est réparti et distribué comme au jeu: à chacun des

(3) Blyton, Enid *Le clan des 7 à la rescousse*, p. 11 reproduit à la p. 72 de "Ecole et luttes de classes au Québec".

(4) Bouvier, E. *Les rouages de l'économie* p. 62 (voir document de la CEREE, p. 81)

(5) Ladouceur, Emile *Chimie Générale*, Secondaire III et IV, p. 502-503 (document de la CEREE, p. 84)

joueurs sa position, sa tâche. La répartition des tâches est l'opération en vertu de laquelle les travailleurs se divisent entre eux la besogne, chacun se spécialisant dans certains actes, un ou plusieurs, que requiert la fabrication du produit. L'homme trouve ainsi dans la collaboration avec ses compagnons le moyen de multiplier le rendement de ses efforts."

(6) Pour convaincre l'étudiant que le respect de la liberté individuelle est assuré dans la société capitaliste, on lui présente une comparaison entre les conditions de travail de l'ouvrier Tremblay le québécois et celles de l'ouvrier Malenkov de l'Union Soviétique. L'ouvrier Tremblay est libre de choisir son emploi, discute son salaire avec son employeur, choisit son syndicat, peut épargner s'il le désire, ouvrir une petite usine à son compte et, par l'intermédiaire de son syndicat, négocier une convention collective et faire la grève; l'ouvrier Malenkov, quant à lui, ne peut rien faire de tout cela, le socialisme privant tout citoyen de ses droits individuels et de sa liberté. (7) Les conditions réelles de travail dans les usines et dans les bureaux, les maladies industrielles, les luttes ouvrières et en particulier les grèves, bref, l'histoire du peuple québécois et des formes concrètes de sa vie quotidienne, cela les manuels n'en parlent pas. Ils reproduisent une société-fiction, celle que la classe bourgeoise dit être la société dans laquelle tous les hommes sont heureux de vivre et si ce n'est pas le cas, comme dans les pays socialistes par exemple, la société dans laquelle ils souhaitent vivre.

Je n'ai donné que quelques

exemples pour appuyer mon hypothèse mais ces exemples deviennent des preuves dans la mesure où ils ne sont pas le produit du hasard d'une lecture rapide des manuels mais celui d'une étude systématique de leur contenu telle que menée par l'équipe de la CEREE. Le processus même du travail de l'idéologie, dans l'école en particulier, oblige à distinguer deux moments qui, bien que distincts, sont dans un rapport étroit l'un avec l'autre: il s'agit du moment de production et du moment de reproduction. Etudier le contenu des manuels scolaires, c'est mettre l'accent sur la production de l'idéologie; mais il faut aussi pour comprendre comment l'idéologie travaille, saisir ses outils de reproduction. Dans l'appareil scolaire, l'outil principal de reproduction de l'idéologie transmise par les manuels scolaires demeure l'enseignant. Celui-ci les utilise comme support de ses interventions et très souvent il se réfugie dans la répétition de leur contenu pour ne pas avoir à prendre parti. Ce travail de décodage de l'idéologie des manuels scolaires ne sera pleinement efficace que dans la mesure où il sera utilisé comme instrument de conscientisation des enseignants. Les effets d'une telle prise de conscience devraient les amener non seulement à dénoncer l'école comme instrument de la classe bourgeoise mais à se donner les moyens nécessaires pour rendre l'école au peuple québécois et se mettre eux-mêmes

(6) Bouvier, E. *Les rouages de l'économie*, p. 46 (document de la CEREE, p. 92)

(7) Bouvier, E. *idem*, p. 73-74 (document CEREE, p. 93)

au service des objectifs de libération révolutionnaire du prolétariat. Les enseignants y arriveront dans la mesure où ils s'assureront des moyens nécessaires à leur propre désenbourgeoisement.

(prochaine chronique: la discipline à l'école)

"Les humanistes qui nous ont enseigné nous affirmaient que la culture n'était pas un pur savoir mais une affaire personnelle. Faisant cela ils pensaient sans doute bien faire mais il ne faisaient que servir "la classe d'exploiteurs" en nous cachant que la culture était d'abord une affaire sociale, collective."

(Philippe Haeck, L'Action restreinte/de la littérature, éd. de l'aurore, 1975)

"Cessons de dire que les étudiants qui participent activement au syndicalisme étudiant ne représentent pas la majorité; disons plutôt que ces étudiants militants travaillent pour tous les étudiants en faisant de l'étudiant un interlocuteur valable."

(Philippe Haeck, L'Action restreinte/de la littérature, éd. de l'aurore, 1975)

"Il faudrait donner à chaque cégépien un document où on lui indique qui prend les décisions à propos de sa démarche d'apprentissage et pourquoi: pourquoi cette personne et pas lui, et pourquoi cette décision plutôt que telle autre."

(Philippe Haeck, L'Action restreinte/de la littérature, éd. de l'aurore, 1975)

"Toute matière a une histoire et le montrer à l'étudiant lui permettra de saisir les rapports de cette matière avec une société donnée."

(Philippe Haeck, L'Action restreinte/de la littérature, éd. de l'aurore, 1975)

Madeleine Gagnon

Les ratés du système: l'asile, la prison

*"Certains tuent et acceptent de mourir pour que, dans l'immobilité mortelle, quelque chose arrive, se mette à vivre, à bouger, à questionner, à déranger. L'événement est liberté; il tranche comme une lame, ébranle, déjoue ou prend à revers toute espèce d'institution. Événement exemplaire, le meurtre ici vise, dans un monde figé, l'intemporel de l'oppression et l'ordre du pouvoir." J.P. Peter et J. Favret dans "L'animal, le fou, la mort" tiré du document *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* [Un cas de parricide au XIXe siècle présenté par Michel Foucault], éd. Gallimard 1973.*

La prison, comme l'asile, protège la société de ses déviants. Les deux systèmes, asilaire et pénit-

tentiaire, ont ceci en commun qu'ils permettent à tous de reconnaître un système normal et de se reconnaître en lui. Les barricades qui entourent l'asile ou la prison confèrent à ces sous-systèmes le statut d'en dehors ou d'au-delà du système; permettent de ne pas les considérer comme des sous-produits ou des symptômes d'un ensemble gravement troué. L'anormalité institutionnalisée sécurise. Elle dit à tous qu'en deça d'elle c'est le lieu de la normalité, lieu où tout fonctionne dans la loi et l'ordre du pouvoir dominant. Il est important que chaque individu "normal" puisse identifier les enclos culturels qui circonscrivent les déviants, fous ou criminels; il est même important que ces deux enclos se confondent comme à Pinel ou à Leclerc où les fous dangereux — criminels qui ont

plaidé la maladie mentale — sont gardés par les flics et les psychiatres. La complexité croissante des sous-systèmes de la déviance garantit la simplicité du premier. Tout se multiplie à une vitesse folle dans les deux sous-systèmes: les avocats, les psychiatres, les travailleurs sociaux, les criminologues, les fous, les criminels, les institutions de prévention, de détention, de ré-adaptation, les maisons spécialisées pour les jeunes déviants, les écoles spéciales, les classes spéciales dans les écoles normales, "les psychologues, les orienteurs. De plus en plus d'information, à la télévision, à la radio et dans les journaux, traitent des cas spéciaux. La coupe normal/anormal garantie par le double système remplace celle qui caractérise l'ensemble: classes exploitées/classe qui exploite.

La prison, pour qui ?

Dans *Le Capital*, Marx avait bien démontré que l'immense majorité des criminels, en Angleterre au siècle dernier, était composée de sous-prolétaires des nouvelles villes champignons de la montée de l'industrialisation. Sous-prolétaires issus de la paysannerie que le capitalisme avait délogés de leurs terres et empilés dans les villes. Chômeurs pour la plupart, ils constituaient ce que Marx appelait "l'armée de réserve" du grand capital. Dans tous les pays industrialisés du XIXe siècle, l'accroissement du taux de criminalité (et de folie) correspondait à l'anarchie de l'organisation sociale du travail. En France, à la suite de la

révolution bourgeoise, c'est la paysannerie qui fournira la plupart des fous et des criminels, au XIXe siècle. Telle est l'analyse du crime que nous proposent Michel Foucault et ses collègues dans le livre cité en exergue. Si "l'ordre féodal" s'est écroulé en France sous la poussée des masses pauvres paysannes, utilisées par le nouvel ordre bourgeois qui a eu tôt fait, par ses fictions juridiques de l'égalité pour tous, de récupérer les velléités révolutionnaires de ceux-ci, "*le transfert immense de propriété*" dans les campagnes, la course privée au rachat des terres seigneuriales a eu raison de la "*masse de ceux qui ne possédaient que leurs bras à louer*" (p. 247). Mais le droit bourgeois leur dit que "*maintenant ils sont libres et égaux en droit, ils sont hommes, enfin identiques à tout autres. Comme tels, ils peuvent contracter. Dans le contrat et dans l'avidité pour la terre que le contrat règle, assouvit et relance, la vie paysanne désormais s'investit*" (*ibid*). C'est dans ce contexte de course à la propriété que l'ordre de la nouvelle société libérale "a disposé ses instances de contrôle", dont le contrat, "*pour y tenir en main et y perpétuer hiérarchies et inégalités, mais cette fois, dans le faux-semblant, librement consenties*" (p. 247), c'est dans ce contexte que s'inscrit la criminalité: la course au désordre et à la révolte.

Ici, au Québec, et il en va de même pour tous les pays capitalistes, c'est le prolétariat pauvre et le sous-prolétariat urbains qui fournissent aux prisons et aux asiles l'immense majorité des

déviants. Alors que les journaux jaunes genre *Allo Police* pullulent et fournissent, encore une fois aux individus des classes défavorisées, la ration quotidienne de faits divers et d'histoires de cas, ils empêchent par leur traitement individualisé des problèmes, de poser justement le problème de la déviance en termes de classes. C'est là leur fonction idéologique principale. Morceler la réalité atomiser les symptômes, maintenir par les détails et les descriptions morbides l'attention sur les écarts à la norme. Et ne jamais poser la question de la norme et du pourquoi des révoltes, ne jamais voir que ces révoltes sont la réponse anarchiste des classes les plus défavorisées. Anarchiste, comme disait Marx et non révolutionnaire, parce que cette réponse au système d'exploitation est donnée par les couches marginalisées du prolétariat ou par le sous-prolétariat: ouvriers pauvres, assistés sociaux, chômeurs, anciens paysans que l'absence de planification économique a garrochés dans les villes. Autour d'eux gravitent divers réseaux qui les maintiennent et garantissent leur entrée dans les sous-systèmes de la déviance: commerces interlopes, prostitution, journaux jaunes, etc. Anarchistes et non révolutionnaires puisque leur isolement dans ces couches marginalisées, loin de favoriser la solidarité de classe des travailleurs, conduit davantage à la rivalité entre clans d'une même classe (le cas Blass en est un bel exemple) et à des désirs d'ascension de classe plaqués sur le modèle bourgeois de la réussite individuelle.

Le pouvoir a besoin de ses bandits...

Ce qu'il faut voir c'est que *"l'ordre dominant maintient les faibles dans leur révolte"* (ib., p. 257), pour mieux se maintenir. Qu'ils se tuent entre eux, que leurs colères soient fondées sur des rivalités racistes (par exemple, le clan Blass qui se donnait comme objectif d'éliminer le clan des italiens du nord de Rosemont et vice-versa) ou sexistes (le marchandage des prostituées femelles, le viol, etc.), tant mieux! Pourvu qu'ils ne se mettent pas ensemble à contester l'ordre de classes qui les détermine. S'ils exagèrent dans la tuerie, en s'attaquant à des innocents normaux (par exemple les meurtres du Gargantua), on leur fera savoir qu'ils vont trop loin - les autres normaux paniqueraient - qu'il y a une justice pour protéger les bons sujets, et les flics recevront l'ordre de les éliminer (l'assassinat de Blass). Et d'ailleurs, les fameux gardiens de l'ordre deviennent de plus en plus importants. Seul le meurtre d'un policier ou d'un gardien de prison est passible de peine de mort maintenant, au Canada. Les chefs d'Etat n'ont même plus cet honneur. Ce fait est d'autant plus intéressant qu'il indique un déplacement historique et montre l'importance que prend l'appareil policier. Alors qu'en France, au XIXe siècle, c'est l'appareil familial surtout qui assurait la reproduction de l'ordre en place, seul le parricide menait définitivement à la peine capitale: *"Le code pénal a fait du parricide le crime capital, plus définitif et total que l'assassinat,*

l'infanticide, l'empoisonnement... Au code civil qui établit l'autorité du père et sanctifie la famille en lui consacrant la majeure partie de ses dispositions réglementaires, le Code pénal répond en scellant par la peine la plus grave l'inviolabilité la plus grande". (ib., p. 286). Et même le régicide est puni de la peine du parricide, le roi étant le père de tous et l'idéologie familiale ayant pour fonction de le faire voir ainsi.

...il en fait même des héros

Même quand les bandits sont emprisonnés ou tués, s'ils ont réussi à se hisser par leur exploits individuels au rang de vedettes, comme les vedettes sportives ou artistiques, ils deviennent des héros. On en fait des héros et tout y concourt pour eux. Encore une fois, on n'a qu'à consulter le fameux *Police Dossier* février 1975: *Blass, sa vie, sa mort* pour voir comment les flics, les geoliers, les journalistes ont tout mis en oeuvre - jusque dans le récit intitulé "Blass et sa carrière" - pour individualiser le problème d'un "petit gars pauvre de Rosemont": lettres à sa mère, entretien avec celle-ci, analyse de l'album-journal intime de Blass (rempli de photos de ses vedettes du crime), description de ses coups, de sa mort, etc. Le rôle de tous ces récits de crimes c'est justement de les continuer, d'empêcher ceux qui les pratiquent ou qui les constatent, d'en faire une analyse véritablement politique. Comme dit Michel Foucault: "*le meurtre et le récit du meurtre sont consubstantiels...le récit du crime*

n'était point, pour les contemporains (de Pierre Rivière), en dehors du crime et au-dessus de lui, ce qui devait permettre d'en saisir les raisons; c'était un élément faisant partie de sa rationalité et de sa déraison" (ib., p. 226).

C'est, comme l'explique encore Foucault, la revanche historique de ceux qui ne font pas l'Histoire, la grande, la vraie - celle des conquêtes économiques, politiques, militaires - c'est une façon à eux de produire "*une histoire en dessous du pouvoir et qui vient buter contre la loi*" (p. 270) et en cela ils sont assistés, pour ne pas dire moussés, par le discours des journaux à potins qui vient donner un sens à leurs gestes et une garantie de survie dans la mémoire des leurs. "*Le meurtre rôde aux confins de la loi, en deça ou au-delà de la loi, au-dessus et au-dessous; il tourne autour du pouvoir tantôt contre lui, tantôt avec lui*" (p. 271). Et les nombreux récits de meurtre, de même que les enquêtes publiques et les procès, en insistant sur les lois et les gardiens de celles-ci, ne font que maintenir ces marginalités à la périphérie du pouvoir économique et politique.

Les crimes qui commencent à marquer la bourgeoisie et qui se révèlent dans les enquêtes genre *Watergate, Commission Cliche, Enquête sur le crime organisé*, etc., indiquent, en plus de ses contradictions que la bourgeoisie avait réussi à camoufler depuis un siècle, que les besoins de marginalisation doivent être assumés par cette classe aussi, mais ce qui compte avant tout c'est de sauver la face du système d'ex-

exploitation et du pouvoir politique qui le supporte: les individus sont coupables, ils seront punis, l'ordre qui les maintient sera d'autant moins questionné. Si la bourgeoisie peut punir les déviants - y compris les siens - c'est la preuve irréfutable qu'il y a une justice pour tous et qu'une minorité des normaux pourra

continuer d'exploiter une majorité de normaux.

P.S. Il faudrait voir comment la Chine, après la révolution de 49, a entrepris de solutionner le problème alors énorme de ses déviants, dans *La Santé Mentale en Chine* de Gregorio Bermann, éd. Maspéro 1973.

Mais nous en reparlerons.

"L'école avec le travail qu'elle donne à l'étudiant le force presque à sublimer sa sexualité. Ainsi ceux qui ne peuvent sublimer c'est-à-dire qui tentent de vivre leur sexualité sont presque amenés à échouer leurs études puisqu'ils n'y mettent plus autant d'heures de travail. Ou le travail (demandé par la société) écrase la sexualité de l'individu, ou la sexualité écrase le travail. Il faudrait qu'on travaille à résoudre ce dilemme."
(Philippe Haeck, *L'Action restreinte/de la littérature*, éd. de l'aurore, 1975)

"Ce qu'il faudrait mettre en clair dans chaque classe c'est le partage des pouvoirs entre le ministre, l'enseignant payé par le ministre et les enseignés que la société envoie à l'école."
(Philippe Haeck, *L'Action restreinte/de la littérature*, éd. de l'aurore, 1975)

Philippe Haeck

La tête me brûle

La lecture de *Portraits du voyage* de Jean-Marc Piotte, Madeleine Gagnon et Patrick Straram le Bison ravi (L'Aurore, 1975) et de *Demain les dieux naîtront* de Paul Chamberland (L'hexagone, 1974) ne peut que m'amener à ce que quelques-uns pourraient appeler des débordements "subjectifs". Mais il faut bien voir que celle ou celui qui écrit, que celle ou celui qui lit par conséquent, le font justement parce qu'ils ont envie de connaissances neuves; quels intérêts aurai-je à lire ce que je sais déjà à part celui de tuer le temps ou encore celui de cultiver un sentiment de vanité: le lecteur qui peut en montrer à l'auteur n'a qu'à écrire s'il n'est pas content de "ses" auteurs. Ainsi qui décide de lire la production littéraire qui essaie de transformer certaines représentations ne peut qu'être en

situation inconfortable devant l'oeuvre; la tête peut lui brûler puisqu'on l'invite à penser d'une façon différente de celles qu'il connaît déjà, à déborder, à sortir de ses gonds. Devant les oeuvres, j'ai de moins en moins envie de jouer au censeur qui condamne parce qu'il ne reconnaît pas ses catégories, je veux plutôt essayer de comprendre, de me laisser prendre par ce que je lis, alors je ne peux que fournir une description de ma lecture sachant bien qu'il y a d'autres lectures possibles. Cela ne veut pas dire que ma lecture ne prendra pas parti; prendre parti ce n'est pas jouer au censeur, c'est après avoir questionné l'oeuvre, décider pour soi si telle oeuvre est utile à notre vie: je dis "notre" parce que comme Miron je ne crois pas au salut individuel - ce serait pour moi facile et intolérable.

L'androgynisme, l'oeuf

L'écriture de Chamberland a toujours eu des ailes de Papillon, ses yeux sont de cristal ou de pollen, le prince de Sexamour est à des années-fusées de moi. Son livre est celui d'un prophète qui menace: "on est entré dans le règne des chiens, ceux qui veulent satisfaire leur goût de japper, de mordre, de punir, peuvent le faire impunément dans le cadre légal, celui du "law and order", que ceux qui, partout, font acte d'autorité prennent bien garde de ne pas se faire les fossoyeurs les plus efficaces de la communauté des hommes, arrangez-vous comme vous voudrez LE CAPITALISME est notre ennemi à tous" (p. 198), qui annonce un temps nouveau: "des êtres viennent qui sacrifieront tout à la beauté, à la lumière, à la santé suprême. Ils défieront tous les obstacles, avec la logique de l'enfance, de l'enfance inconquise, intraitable et sauvage." (p. 108). *Demain les dieux naîtront* est du côté de l'utopie, des contes de fée, des enfants (que Chamberland oppose aux porcs); tout cela est d'une beauté bien fragile à côté du système qui est dénoncé ici et là. Qu'on rêve d'un monde parfait, d'un oeuf cosmique, de l'énergie amoureuse qui circulerait sans aucun interdit, je n'ai rien contre, mais je ne marche plus quand je lis: "chose certaine, rien à faire sans le rejet inconditionnel du pouvoir. Je ne veux plus rien savoir de la théologie révolutionnaire héritée de la première moitié du XXe siècle: TOUT LE POUVOIR AU PEUPLE, C.A.D. A NOUS." (p.

103) ou Personne n'est autorisé à donner des mots d'ordre, à imposer des méthodes." (p. 88). Chamberland alors fait l'ange; les anges ici, nous en avons un par génération: Rina Lasnier, Fernand Ouelette, Paul Chamberland, Juan Garcia, au lieu de nous apprendre à voler nous auront freinés, nous auront retenus dans l'enfance et l'adolescence. Je n'aime pas qu'on parle de l'enfance comme d'un paradis, de la force amoureuse comme d'une puissance qui fera tomber les murs du capitalisme: tout ça est bon pour les chansons qui bercent, qui mettent un baume sur la misère économique, morale, intellectuelle de la plupart. Je reproche à Chamberland de vouloir être beau comme un Dieu, d'être romantique aujourd'hui encore, de rêver à l'âge d'or: une telle activité qui tire sa force de la passivité, qui voudrait nous réduire à des photons, à un rayonnement lumineux, me paraît un luxe, un diversissement dans les conditions historiques présentes. Le travail de Chamberland "ne concerne que les consciences libres" (p. 7), celles qui peuvent affirmer: JE N'AI PLUS RIEN A VOIR AVEC TOUT CE QUE L'HOMME A ETE DEPUIS SES ORIGINES" (p. 214 et 236); cela ne veut rien dire, est impensable, il y a là une pureté impossible; la conscience toujours chargée de traces, il ne suffit pas de les nier pour les effacer, la conscience de Chamberland n'échappe pas à ce fait: tout son texte est bourré de citations des hommes suivants: Rimbaud, Ducasse, Breton, le groupe Jefferson Airplane, les Beatles. Ce que je n'accepte pas

dans ce livre c'est le passage d'un amour particulier ("présentement, je suis passionnément amoureux d'un enfant de 13 ans. Jamais je n'ai été si proche du délicieux impossible, de l'unique, magnifique et désespérant, qui arrive sous les espèces de ma chair et ma conscience. Ce violent amour saccage tous mes états de conscience antérieurs." p. 183) à une utopie valable pour tous: "Tout commencera vraiment le jour où l'on reconnaîtra LA ROYAUTE NATURELLE DE L'ENFANT:"(p. 125). Cela amène Chamberland à répéter: "J'AI RENONCE A MA CONDITION D'ADULTE." (p. 104 et 117). Tout cela ne peut pas me concerner, l'opposition enfant/adulte, le royaume des enfants/la porcherie des adultes, nie la réalité: à savoir que l'enfant est aussi aliéné que l'adulte. Le travail de désaliénation ne se fera pas par des enfants, ni par des adolescents ("L'ADOLESCENT PORTE LE GENIE DE LA TRANSMUTATION EROTIQUE-ENERGETIQUE DE LA VIE" p. 104), mais par des adultes qui ont pris conscience de leur aliénation produite par la famille, l'école, l'église, le travail. Pas plus acceptable non plus la substitution d'un point de vue métaphysique sur le corps ("SEXE est la gloire de DIEU" p. 262; "L'ANDROGYNE EST LE SEXE DES DIEUX" p. 138) à un point de vue matérialiste: "LE CORPS est l'alphabet de l'esprit tout est écrit dans le corps QUI EST LA PREMIERE REVELATION" (p.26). Ce livre où il faut "écrire afin de parler juste" (p. 38) est un livre qui

mêle les cartes la plupart du temps, à côté d'un paragraphe qui sonne juste (par exemple: "l'affirmation de la vie doit être aidée jusqu'à son plein développement, sous sa forme subjective d'affirmation du plaisir sexuel et sous sa forme objective de planification démocratique du travail!" p. 261) on en trouve des dizaines qui ressemblent à des oeufs cosmiques, à des manifestes surréalistes qui pratiquent la confusionnisme.

Trois écritures

Le lecteur aurait intérêt à commencer *Portraits du voyage* qui est un livre difficile par le troisième texte, "une journée dans la vie de camarades", où Patriek Straram dans une écriture simple, intime, tendre aux camarades et rageuse à l'endroit de l'intelligentzia québécoise, narre les fait qui ont entouré l'événement qui est au centre de ce livre: un "mauvais" voyage à l'acide de Jean-Marc Piote: "D'abord, Pio et la Lionne (c'est le nom amérindien de Madeleine Gagnon) devenaient vieux, très vieux, il n'y avait plus qu'eux au monde. Puis il fallait sauver le monde. L'amour résisterait-il? C'est ensuite qu'il est devenu un loup, la Lionne une louve. Tempête. Bientôt, il n'y aurait plus d'autre issue pour le loup que de dévorer sa compagne." (p. 68-69). Straram raconte tout ce qui lui vient à l'esprit comme il en a coutume: des scènes du passé reviennent à la surface et se mêlent aux faits et aux pensées de cette journée. Les écritures de Straram ne cessent de vouloir rendre compte de son quotidien; il a décidé d'être selon

le mot de Brecht, son propre historien. Ce travail peut agacer des marxistes qui ne veulent pas entendre parler des individus, des esthètes qui sont tannés d'entendre Straram penser tout haut, rappeler ses amours et la lutte pour transformer les rapports de production, il n'en reste pas moins que ces écritures de la quotidienneté avec toutes leurs informations sont parmi les plus nécessaires à une époque pré-révolutionnaire. Ensuite on peut lire le premier texte, "Famicide", de Jean-marc Piotte qui a déjà publié dans la collection "Aspect" à Parti Pris: *La Pensée politique de Gramsci* (1970), "Jour après jour" dans *Québec occupé* (1971) et *Sur Lénine* (1972). "Famicide" opère avec "Jour après jour" la conjonction de Freud et de Marx: "Conjonction, j'insiste, et non fusion, car toutes les tentatives d'intégration n'ont abouti qu'à émousser le tranchant révolutionnaire de ces deux théories, qu'à émasculer leur rigueur scientifique respective au profit d'idéologies fumeuses, même si bien intentionnées." (p. 28-29). Il faut savoir reconnaître le projet de Straram et de Piotte, à savoir "la disparition de la coupure entre vie privée et vie publique" (p.30), et pour cela l'impossibilité de nier les avancées de la science moderne; l'analyse freudienne qui nous permet de fouiller nos histoires sexuelle et familiale ("M'enfoncer au fond de mes labyrinthes. Il faut que je me dépoussière." p. 16) et la théorie marxiste. L'écriture de Piotte est laborieuse, tantôt inquiète, tantôt affirmative, comment pourrait-il en être autrement quand il s'agit pour un

homme de questionner son rapport à la famille (frères, soeurs, mère, père), son lien avec la femme aimante, et quand cet homme n'est guère familier avec l'écriture littéraire dont les fonctionnements ne suivent pas nécessairement ceux de la raison dialectique. Après on peut lire le deuxième texte, "Amour parallèle", de Madeleine Gagnon où je retiens dans la première partie "Rebours" les trois propositions suivantes: 1. "Je n'est pas l'autre." (p.35) qui transforme le "Je est un autre." de Rimbaud; 2. "Ce n'est pas vrai qu'il ne faut plus parler d'amour. Ni de je." (p.37); 3. "On ne pourra vraiment connaître la camaraderie amoureuse, si l'on ne s'est pas attaqué à, et débarrassé de, - la jalousie. Et de son corollaire: l'amour idyllique, abusif, métaphorique: l'amour symptôme." (p. 38-39). Dans les deux parties suivantes, "Surgir" et "Relire", Madeleine Gagnon nous invite à la folie, au délire qui va laisser passer nos désirs, "Déjouer les censures." (p.52). La dernière partie "Poursuivre" rappelle la première phrase du texte: "Je commence à donner forme à ce qui ne l'est pas." (p. 35). Donner forme à "la disparition de la coupure entre vie privée et vie publique", entre pratique individuelle rupturante et théorie générale systématisante, ce serait peut-être donner forme à l'écriture neutre (1) ni féminine ni masculine parce que les deux. Il faut malgré (ou plutôt à cause de) sa difficulté lire *Portraits du voyage*, il y a là trois écritures

(1) Par référence à *Neutre* d'Hélène Cixous qui travaille autant du féminin au masculin que du masculin au féminin.

fouisseuses, qui grattent notre terre familiale et sexuelle; le voyage à l'acide cette fois-ci ne conduit pas à des rêveries cosmiques où on trempe dans le

grand Tout, il conduit à une réflexion qui essaie de penser les articulations de nos vies: rien n'est simple alors.

"Cette mise au point est essentielle: non-directivité ne veut pas dire anarchie dans les rapports qu'ont les membres d'un groupe mais plutôt marque que le savoir n'est pas directif, absolu. Etre non-directif c'est élaborer un savoir à partir du groupe au lieu d'imposer au groupe un savoir établi d'avance. Etre non-directif c'est engager le groupe dans un effort de compréhension du milieu qui l'entoure par le biais d'un savoir particulier."

(Philippe Haeck, L'Action restreinte/de la littérature, éd. de l'aurore, 1975)

"Un non-directivisme qui amènerait les gens d'un groupe à s'accepter inconditionnellement vient d'un sentimentalisme réactionnaire car il contourne les conflits et évite ainsi de s'engager dans des luttes formatrices. Il faut que les désirs jaillissent et que des luttes s'engagent si nous voulons transformer le monde."

(Philippe Haeck, L'Action restreinte/de la littérature, éd. de l'aurore, 1975)

Thérèse Arbic

Les luttes ouvrières au TNM

La barrière, une pièce de Marc F. Gélinas

Un aspirant "jobbeur" de bleuets, Daniel Tabarly, sa femme Laura, deux cueilleurs de bleuets, Le Grand et Le Coune, un gardien, Tabarly Barrière, le surintendant de la Compagnie, Watchtou, un juge et un avocat, tous deux également appelés "Tabarly": tous ces personnages s'affrontaient, il y a quelque temps, sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde. L'enjeu: une barrière. Mais une barrière symbolique, qui, une fois enlevée, pouvait conduire Daniel Tabarly, à la tête des autres travailleurs, à la reconquête d'une route, d'un bois, d'un moulin et de leur dignité. Mais une Compagnie ne se laisse pas déposséder aussi facilement. C'est ainsi que, confidentiellement, par la bouche de

son surintendant, Watchtou, elle informe les cueilleurs de son intention de transformer le moulin et "d'en faire le moulin le mieux équipé de tout le pays, le plus efficace, le plus automatisé." A la suite de cette communication, qui ramène l'ensemble des cueilleurs à leurs intérêts immédiats, la majorité abandonne la lutte et Daniel devient l'ennemi principal des "boss", la forte tête qu'il faut éliminer. La première partie se termine donc par la mort mystérieuse de Courne Tabarly, simple cueilleur promu depuis peu au sein de la Compagnie: il est tué au cours d'un affrontement entre les travailleurs et les représentants de la Compagnie et l'on rend Daniel responsable de ce meurtre.

La deuxième partie: le procès de Daniel au cours duquel on apprend que chaque homme "a un truck caché en queue part

dans'tête". Quand Daniel était petit il rêvait au joual magique de son pépère mais maintenant qu'il est grand, le joual est devenu un truck. Il a même été le premier à réaliser son rêve et à posséder un truck mais sa femme l'a abandonné parce qu'il l'avait acheté avec l'argent de la maison. Au cours du procès, Daniel comprend ses erreurs, il revend son truck et abandonne ainsi ses rêves pour assumer lucidement sa réalité. A la fin de la pièce, Daniel, condamné par le juge, mais "lavé de toutes possessions, est maintenant libre." La pièce se termine sur ces mots: "Joseph-Albert Daniel Tabarly tu es coupable d'assassinat". Daniel: "C'est pas vrai." Laura: "C'est pas vrai". Laura sait que Daniel est innocent mais surtout elle a compris que maintenant, malgré sa condamnation, Daniel est libre puisqu'il s'est intérieurement assumé.

**L'auteur parle de ses
choix dans l'Envers du
décor,
journal-programme
du Théâtre du
Nouveau Monde.**

"Daniel est un être ambivalent, entraîné par les événements, inconséquent; mais j'ai toutefois voulu que la somme de ses expériences *involontaires*, en fasse un être conscient et lui permette de faire une froide analyse de la société dont il fait partie. *Il parviendra à en accepter les lois arbitraires, à en être le coupable.*"

"Daniel s'est érigé en chef, sans y

avoir pensé et, encore moins, en ayant spéculé, mais *seulement poussé par un besoin profond de changement*. Il se trouve donc en possession d'un certain pouvoir, un peu ahuri d'avoir pu, si facilement, entraîner à sa suite un mouvement dont il a perdu le contrôle. *Cette attitude trahit chez l'individu, un profond désarroi, il croit pouvoir se débarrasser de sa propre angoisse à travers une collectivité, mais dans bien des cas, il accroît l'anxiété au groupe, il le contamine, sans parvenir à se départir de la sienne.*" "Chacun parle d'indépendance collective avant de songer à une libération individuelle, c'est pourquoi ces démarches avortent."

**Mon analyse politique
de la pièce aidée par
les textes de Lénine,
de Jean-Marc Piotte
et de bien d'autres sur
les luttes spontanéistes.**

Gélinas met en scène une lutte ouvrière spontanéiste rapidement récupérée par les patrons. Son analyse l'amène à conclure que l'homme doit abandonner ses rêves et assumer lucidement sa réalité s'il veut être libre. C'est par la somme de toutes les libérations individuelles contre cette machine infernale qui broie l'homme, que constitue le système dans lequel nous vivons, que notre société pourra se transformer, de conclure Gélinas.

Or, deux aspects principaux de la lutte à mener contre cette "ma-

chine infernale" me semblent exclus: d'une part, la conscience du travail que peut accomplir un intellectuel petit-bourgeois (ceci n'est pas une accusation mais une réalité objective) donc, ici, l'auteur, aux niveaux théorique et politique dans le développement d'une conscience collective des intérêts à court et à long terme de la petite bourgeoisie et de la classe ouvrière et, d'autre part, l'analyse du niveau de conscience des ouvriers par rapport à leurs luttes économicistes.

Dans la pièce de Gélinas, le déterminisme qui accable la classe ouvrière me paraît suspect, juxtaposé à la description de faits, remarquablement observés, démontrant l'habileté du patron à récupérer les luttes spontanées. Dans la deuxième partie de la pièce, par exemple, un jeu de bascule entre Daniel et le juge, tous deux, à la fois, juge et accusé, se termine par la victoire du juge et la défaite de Daniel. Mais une défaite apparente, dans l'esprit de l'auteur, puisque Daniel libéré intérieurement assume maintenant sa réalité.

Mais de quelle réalité s'agit-il? Apparemment, d'une réalité subjective, intérieure qui est vraisemblablement acceptation des rapports de production capitalistes et dans lesquels les ouvriers sont actuellement exploités. Pour eux, abandonner leurs rêves signifie abandonner la lutte essentielle pour que s'instaure un ordre social qui abolirait l'exploitation de l'homme par l'homme.

Or, en régime capitaliste, la classe ouvrière a toujours été coupée de la culture. Il revient

donc aux intellectuels de faire l'analyse critique des rapports de force de notre société et d'indiquer, en s'impliquant, le cheminement à parcourir. Mais encore faudrait-il qu'ils réalisent la place qu'ils occupent dans le processus de production; que leurs intérêts à long terme se situent du côté de la classe ouvrière et que perpétuer l'idéologie bourgeoise dominante va justement dans le sens de la libération individualiste, toujours contraire aux intérêts collectifs de la classe ouvrière.

La description des échecs des luttes spontanées des ouvriers, parce qu'elle n'est pas accompagnée d'une analyse des tâches de conscientisation et d'organisation qui devra mener à la formation d'un parti ouvrier regroupant toutes les forces progressistes et combatives de la petite-bourgeoisie et du prolétariat, amène nécessairement un public de théâtre à conclure en l'inutilité de toute lutte collective.

Actuellement toute lutte ouvrière spontanée, sans articulation politique, risque d'être réduite aux rêves refoulés et aux révoltes individuelles de chaque homme ou d'une minorité "d'agitateurs".

Que penser du rôle de Laure, la femme de Daniel ?

"Le personnage de Laura, me dit Marc F. Gélinas, est le plus sain de la pièce parce qu'il a compris que, pour être heureuse, une femme doit avoir des enfants, posséder un foyer, une maison. Laura a accepté sa réalité." Pour

sa part, Claude Jutra, le metteur en scène, déclare dans *l'Envers du décor*: "Laura représente la féminité dans son ensemble. Elle est encore tout d'une pièce. Aux yeux de Daniel, elle a une grande importance, il en est follement amoureux. *Il est cependant, déchiré entre sa vie politique et sa vie personnelle*, il essaie de réconcilier les deux, sans jamais y parvenir totalement. Laura, sa femme, peut, à certains moments, paraître négative, mais toutefois, elle apporte une grande tendresse, beaucoup de chaleur et d'intimité. Daniel craint de se laisser enfermer dans cette chaleur, et c'est en grande partie, la raison de leur malheur."

Cette survalorisation de la femme au foyer, éducatrice et mère, épouse fidèle dont le rôle est réduit à défendre l'ordre établi en maintenant "son homme" en bonne santé pour qu'il puisse le mieux possible servir l'exploitation systématisée, peut-elle encore se justifier? Dans quel siècle vivent donc notre auteur dramatique et son metteur en scène? N'ont-ils jamais encore entendu parler des mouvements de libération des femmes, de leurs revendications, de l'exploitation et de l'aliénation dont elles prennent de plus en plus conscience?

et du jeu de la comédienne, la seule femme du groupe ?

Louise Cuerrier a, paraît-il, détesté ce rôle. En refusant son personnage, elle en a donné une interprétation à distance, parce

qu'elle en a, consciemment ou pas, refusé l'aliénation. Le recul que la comédienne a pris et qui était évident dans son jeu, a fait dire à plusieurs qu'elle n'était pas "dans la peau de son personnage" (et pour cause!) qu'elle ne sentait rien (ça, c'est moins sûr!)

...ce qui m'amène à parler de la production du TNM.

Mais les autres: auteur, metteur en scène, acteurs, eux, ils y croyaient et le spectacle était, dirais-je, digne du TNM; propre, sans erreur apparente pour l'ensemble des voyeurs/spectateurs, dans une langue correcte, un décor bien planté, un éclairage qui correspondait à l'atmosphère générale de la pièce, dans un rythme lent mais bien adapté. Un théâtre sans surprise, sans audace, sans vitalité, adapté aux censures du système et aux attentes d'un certain public. Que l'action se situe en milieu ouvrier ne change rien à l'esthétique théâtrale du TNM établie, une fois pour toute semble-t-il il y a vingt-cinq ans, quelles que soient les oeuvres présentées, les auteurs, acteurs ou metteurs en scène invités. Une Compagnie Théâtrale qui n'en finit plus d'agoniser avec son demi-million de subventions par année.

Laurent-Michel Vacher

Histoire d'une lutte

Sans le conseil de Marcel Saint-Pierre, je me demande si j'aurais rencontré le livre de Barry Lord *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art* (Toronto, N.C. Press, 1974, 253 pp.), qui est la première et la seule tentative marxiste dans un tel domaine et donc une lecture absolument indispensable. Les fondements de ce vaste panorama sont pour le moins inhabituels, quand on songe à quel point les discours sur l'art sont monopolisés par l'idéalisme ou le conservatisme: ici, tout est mis en perspective sur la base des trois critères suggérés par Mao Tse-toung dans son texte *Sur la démocratie nouvelle*. Barry Lord les présente ainsi: "Pour l'art démocratie nouvelle d'un peuple colonisé engagé dans un combat pour l'indépendance à notre épo-

que, Mao propose trois critères: a) il est *national*. Il soutient la dignité et l'indépendance de la nation et s'oppose à la domination par les centres impérialistes. b) il est *scientifique*. Il favorise la recherche de la vérité à partir des faits, dépeignant les réalités de la lutte et du changement; en peinture, cela signifie: réalisme. La culture nouvelle-démocratie est opposée à l'idéalisme, à la métaphysique et au mysticisme. c) il est *démocratique*. Il sert les travailleurs, la grande majorité de la population, et il deviendra graduellement compris et défendu par eux. Ce n'est pas l'art d'une seule classe mais de toutes les classes de la colonie unies pour combattre l'impérialisme sous la conduite de la classe ouvrière. Il n'ignore nullement l'art des autres pays, ni ne refuse-t-il l'héri-



Miller Brittain

tage culturel national: il apprend plutôt d'eux" (p. 143). A partir de là, il faut le noter au passage, quel contraste avec le traitement "culturel" et simplement "progressiste" de Garaudy dont j'ai parlé le mois dernier: ici, il s'agit d'une histoire et non d'une initiation au langage plastique; il est question de deux peuples colonisés (le Canada et le Québec) et non plus des nations impérialistes européennes; on recherche dans les oeuvres le point de vue de classe et non la vertu novatrice ou la portée prospective; les critères d'évaluation sont ceux du réalisme

socialiste et non ceux d'un esthétisme social.

Le style et le sujet

Au premier abord, le travail de Barry Lord est enthousiasmant et les résultats de son approche se révèlent très valables. Un premier chapitre, consacré à l'art des Indiens et des Inuits, illustre le principe selon lequel les symbolismes culturels reposent sur des bases objectives (géographiques, économiques, techniques, sociales) hors desquels ils ne peuvent être correctement compris, et sans

lesquels ils perdent leur vitalité et leur sens. Dans les deux chapitres suivants sur la peinture québécoise et la peinture canadienne du XVII^{ème} siècle à la grande dépression, l'auteur met en place son dispositif analytique fondamental: montrer la lutte entre la soumission coloniale aux styles artistiques des centres impérialistes et la recherche de styles autonomes au service des réalités nationales et populaires. Cette lutte, située dans son contexte de classe (c'est la riche classe dominante et la bourgeoisie "compradore" qui cultivent l'aliénation culturelle), permet d'éclairer la signification peu apparente de plusieurs oeuvres. Qu'il s'agisse de contraster l'art d'Eglise, impérialiste et mystificateur, et l'art "naïf" des *ex-votos* où se cherche un réalisme documentaire véritablement populaire, ou encore qu'il s'agisse de brosser un panorama des classes sociales au Québec à travers les portraits du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} qui reflètent si fidèlement l'image que ces classes se faisaient (ou voulaient donner) d'elles-mêmes et les tares ou faiblesses qu'elles cachaient, la méthode est fructueuse.

Elle permet aussi de faire ressortir la perspective *anglaise* des tableaux de genre de Krieghoff, avec leurs habitants pittoresques chargés de conforter les riches acheteurs dans leurs préjugés sur les Canayens, par opposition au réalisme patriotique de Légaré dont la vigueur expressive continue la naissante "tradition québécoise" des peintures votives.

Côté canadien, Barry Lord montre comment l'émergence pé-

nible d'un art du paysage qui fasse primer l'authenticité nationale du sujet sur les normes formelles importées est déterminée par la montée de la bourgeoisie nationaliste. Ici encore, pour opposer Whale à Fowler et Watson, ou Morrice à Culler, le double critère de l'impérialisme et de l'authenticité est un instrument pertinent. Chez les uns, l'idéalisation ou la méconnaissance des sujets va de pair avec la soumission aux styles imposés par les capitales "métropolitaines" (Londres et surtout Paris), chez les autres, le réalisme des sujets appelle au contraire la production de formes autochtones. Les deux pôles entre lesquels oscillent les peintures québécoise et canadienne (parfois chez un même artiste) sont ainsi clairement établis et les analyses concrètes illustrent bien le processus socio-historique qui conduit (par exemple dans le cas du paysage canadien avec le Groupe des sept) de l'imitation coloniale aliénante à la reconnaissance picturale de nos réalités et à la formation de traditions stylistiques spécifiques.

La dernière partie de l'ouvrage ("Painting in the Age of U.S. Imperialism") pose davantage de problèmes au lecteur: c'est que le schéma dont je viens de parler (alternative entre formalisme impérialiste et réalisme du sujet national et social) est *lui-même* un effet de la situation coloniale, dont il reflète les limites. Comme le vingtième siècle a vu se transformer profondément les voies et les moyens de l'impérialisme, les structures socio-culturelles du Canada et du Québec ne se satisfont plus d'une interpréta-



Frederick Taylor

tion aussi simplificatrice. L'auteur se trouve alors pris dans un dilemme, qu'il résout par une fuite en avant. Tout l'art dit "moderne" ou "contemporain" tombe sous ses coups, avec à peine quelques nuances positives (par exemple sur la lutte anti-cléricale des automatistes): formalisme, décadence, trotskisme, la con-

damnation est globale et sans appel. L'histoire aurait dû suivre un cours linéaire: après avoir conquis le droit de montrer dans leur vérité les paysages et les gens du peuple, la peinture devrait aujourd'hui nous montrer les ouvriers et leurs luttes. Qu'il y ait des courants progressistes dans l'art bourgeois (chose qu'il ad-

mettait pour le dix-neuvième siècle), cela paraît désormais exclu. Qu'un art prolétarien ne soit possible comme forme esthétique accomplie et hégémonique qu'au prix d'une transformation sociale radicale semble oublié. Qu'enfin l'art des images puisse avoir un autre sens que la représentation n'est pas même envisagé. La méthode qui ne s'appliquait si bien à l'art *colonisé* qu'à cause de cette colonisation même est étendu mécaniquement à toute production imagée.

Illustration et liberté

Cette dernière partie comporte, il faut le dire également, une série d'éléments tout à fait positifs sur le marché de l'art, la structure des institutions artistiques et le fonctionnement du monde artistique. Sa description de la pyramide inversée du pouvoir social qui s'exerce là est d'une justesse critique irremplaçable: avec les grands bourgeois impérialistes au sommet (siégeant aux conseils des grandes institutions artistiques américaines), la bourgeoisie canadienne qui les relaie aux conseils des institutions colonisées d'ici, les conservateurs et les professeurs américains à la remorque des modes "internationales", les éditeurs et les critiques qui suivent le mouvement et les marchands qui se chargent de fournir, en utilisant les artistes, les oeuvres d'art que cet édifice réclame, sans que l'immense majorité du peuple, qui paie en grande partie pour ces "affaires culturelles", ait rien à voir avec tout ceci. Ce qui est dit alors sur la nécessité pour les artistes de

s'organiser, de lutter sur des bases anti-impérialistes et de se rapprocher du peuple est en théorie parfaitement légitime.

Mais au total, même si divers éléments sont susceptibles d'enrichir notre connaissance des aspects les moins souvent traités de l'art canadien (certains artistes ouvriers, l'*Artists' Union* des années '30, le rôle de la *Canadian Artists' Representation*), cette dernière partie est grevée par une esthétique ouvriériste, populiste et finalement jdanovienne qui dessert les buts de l'auteur. La critique de Molinari et Tousignant perd tout son impact si l'apport de Borduas est pareillement écarté et si ne sont reconnues que des toiles comme celles que nous reproduisons ici, et dont le caractère révolutionnaire et dialectique me semble profondément contestable. Barry Lord voudrait que les oeuvres d'art soient plus ouvrières que les ouvriers, plus militantes que les militants, plus explicites en images que les mots eux-mêmes ne peuvent l'être. Ce soi-disant réalisme socialiste n'est plus ni national, ni scientifique, ni démocratique en vérité. Il est surtout étonnamment non-historique. Il exclut toute considération de l'enracinement social des formes symboliques — contrairement à ce qui était admis lorsqu'il s'agissait des productions aborigènes, si éloignées de toute forme de "réalisme" comparable aux *illustrations* prosaïques et conformistes qu'on voudrait pour le présent mettre en valeur. Le débat sur ces questions serait long et complexe. Il faudrait montrer comment certain "réalisme" n'est

au fond qu'un formalisme déplacé. Il faudrait reprendre le débat sur l'autonomie relative des superstructures idéologiques. Il faudrait, ce que Barry Lord néglige, débattre des principales

difficultés d'une esthétique marxiste contemporaine. (*)

(*) Les éditions de l'Aurore préparent une édition québécoise dans laquelle il semble que des modifications seront apportées. J'y reviendrai.



Frederick Taylor

Noël Audet

Une télévision «éducative»

Après un grand remue-ménage et beaucoup de difficultés, Radio-Québec a pris son départ et l'on est en mesure de capter ses émissions tous les soirs, entre 7h et 10h., soit par le moyen du câble (canal 9) ou sur les ondes UHF (il suffit d'ajouter à l'appareil de télévision une antenne UHF qui ne coûte que quelques dollars).

Pourquoi Radio-Québec ?

Radio-Québec s'est baptisé l'ORTQ à l'instar de l'ORTF son cousin français. On note déjà à ce niveau une volonté chez ses fondateurs d'en faire une radio-télévision d'Etat liée à la promotion des intérêts de la "nation québécoise". Dans l'esprit de Daniel Johnson, Radio-Québec

devait damer le pion à Radio-Canada et offrir aux Québécois une télévision faite par eux et pour eux au pays du Québec. C'est en partie les contradictions de Radio-Canada, section francophone, qui ont engendré Radio-Québec. Les tendances nationalistes de beaucoup de Québécois et les rêves politiques de Daniel Johnson se satisfaisaient mal d'une télévision fédérale vouée à défendre les intérêts idéologiques, politiques et économiques d'un Canada unitaire masquant les divergences de ses régions. Chaque tentative d'exposer un problème d'un point de vue québécois soulevait un tollé général de la part des politiciens fédéraux qui n'ont pas tardé à définir Radio-Canada comme un instrument d'unité nationale fédérale. A quelques contradictions près, bien là sa pratique.

Cependant, il n'y avait pas de place pour Radio-Québec selon les critères du CRTC. Il a donc fallu passer par le biais de la télévision éducative, l'éducation n'étant pas encore une juridiction provinciale directement contestée par Ottawa, alors que les communications le sont fortement (et l'on comprend le gouvernement fédéral de tenir à ce puissant moyen de conditionnement idéologique et de propagande politique). Bref Radio-Québec est né sous le signe de la pédagogie, ce qui marquera sans doute pour longtemps son évolution.

Une seconde tentation a animé quelque temps les esprits à Radio-Québec, soit celle d'une télévision "populaire" ou communautaire, télévision que l'on voulait en tout cas faite pour le Québécois moyen et partant moins sophistiquée que Radio-Canada. Cette velléité démocratique de l'ORTQ, que des groupes populaires avaient pris au mot, a eu tôt fait de révéler la véritable nature de l'institution. Invités en effet à participer à la définition des besoins et même à la conception des émissions, ces groupes se sont vite fait imposer un rôle purement consultatif et ils ont compris que l'ORTQ n'était pas au service de leurs intérêts. Radio-Québec entendait bien maintenir sa politique d'information et d'éducation verticale, soit parler au nom des groupes populaires et les utiliser à titre de sujets d'enquête ou de caution morale, mais non pas leur donner le pouvoir de déterminer les contenus et la programmation. Ce fut la rupture et le premier indice de la nature de classe de

Radio-Québec.

De même, le très long conflit avec le syndicat des employés a eu pour effet de marquer à quel point Radio-Québec était loin du mythe participationniste qu'elle proposait par ailleurs dans sa publicité. Télévision subventionnée par l'Etat, avec une structure de pouvoir traditionnelle (conseil d'administration, président nommé par le gouvernement), l'institution ne jouit que d'une autonomie très relative et qui s'exerce plutôt dans le sens nationaliste que populaire, comme en témoigne l'engagement de Laurent Laplante malgré les protestations du parti de Monsieur Bourassa.

Vers le populisme et le nationalisme

De la nature de l'institution et des événements qui ont marqué sa création découleront deux tendances à Radio-Québec: un certain populisme et un nationalisme *de facto*, malgré les dénégations du président Labonté.

Les titres d'émissions trahissent un désir d'accrocher le Québécois ordinaire: le ciné-club devient *Aux p'tites vues*; des émissions d'intérêt historique ou documentaire s'intitulent: *En se racontant l'histoire d'ici*, *Ca n'a plus l'air d'une école*, *C'est grand chez nous*, *La vie qu'on mène*, *C'est quoi ça?*, *SI on s'y mettait*, *Rêver en couleurs* (pour une émission sur la peinture), etc. On perçoit un programme politique sous-jacent qui vise à susciter un sentiment d'identification et d'appartenance au Québec, au

moyen de la langue utilisée et des contenus "nationaux" dans la mesure du possible. Sur ce chapitre, Radio-Québec me semble vouloir se définir en tant que lieu d'expression québécois: voix nouvelle et différente dans la pléthore des postes américains, pour défendre une manière de sentir, de parler et de poser les problèmes plus proprement québécoise. Ainsi un ton familier, copain-copain, une manière de bredouiller, un sentiment de pris sur le vif.

De plus, le contenu des émissions portera davantage sur l'histoire du Québec, l'histoire parlementaire et les petites histoires régionales, de même que sur les institutions québécoises (Hydro-Québec, structures du gouvernement, communautés urbaines...) ou la manière québécoise de réaliser l'école, etc. Que cela plaise ou non au gouvernement, Radio-Québec est amenée, par son statut même, à privilégier le Québec en tant que pays-nation et donc à promouvoir une pensée nationaliste. Elle le fait d'ailleurs assez ouvertement même si le gouvernement tente de la soumettre à ses intérêts politiques. Radio-Québec se situe à plein dans la contradiction d'un appareil "national" relevant d'un Etat qui n'est que partie d'un pays. C'est un test permanent pour mesurer jusqu'où va le nationalisme du gouvernement québécois.

Quelques émissions au hasard

Aux p'tites vues. A 7h. le samedi 1er mars, Radio-Québec

présentait *Cromwell*, de Ken Hughes. Histoire de la première révolution bourgeoise qui renforce le parlementarisme contre le pouvoir "de droit divin" de la couronne anglaise, ce film, dans le genre historique, me paraît réussi. Ce qui m'a particulièrement intéressé, cependant, c'est la discussion qui a suivi, où diverses personnes avaient été invitées pour commenter le film et établir des liens avec le Québec. Sans dire que les commentaires étaient toujours pertinents, c'est tout de même la première fois que je vois des gens à la télévision discuter librement du concept de révolution et tenter de faire d'un film un instrument de réflexion politique. Je trouve cette formule pédagogique excellente, et Radio-Québec aurait intérêt à la développer. L'animateur, dès le départ, cherche à poser des questions sociopolitiques pour amorcer une réflexion que chaque téléspectateur peut poursuivre en se documentant. Le film n'est pas mythifié par des questions du genre: pourquoi est-ce ou n'est-ce pas un chef-d'oeuvre? Il n'est considéré qu'à titre d'objet véhiculant une quantité donnée d'informations. Et à partir de cette description d'une réalité plus ou moins romancée, la discussion permet de clarifier des concepts, des événements historiques, des situations politiques. Ainsi, après la projection de *Cromwell*, les téléspectateurs de Radio-Québec ont pu apprendre que la démocratie bourgeoise dans laquelle nous vivons n'est pas là de toute éternité, mais qu'elle est le fruit d'une révolution bourgeoise - ce qui a le mérite immense de placer

les choses en perspective et de relativiser le mythe que nos gouvernements font de leur démocratie.

Par le choix des films et par le genre de questions posées, cette émission pourrait dissiper beaucoup de confusions au niveau idéologique.

En se racontant l'histoire d'ici, le dimanche à 8 heures. Animée par Laurier Lapierre, cette émission reprend l'histoire (politique) du Québec sous les premiers ministres successifs. A mon avis, cette émission cumule presque tous les défauts de Radio-Québec, défauts sans doute dus à l'inexpérience de l'institution: caméra rigide, sèche; uniformité du texte confinant à la platitude; et ce ton demauvais pédagogue lisant ses notes devant la classe tout en feignant de ne pas les lire. On retrouve trop souvent en effet ce ton professoral insupportable pendant plus de quelques minutes. J'ai peut-être l'oreille déformée par Radio-Canada, mais il me semble que les techniques audio-visuelles, les techniques formelles et pédagogiques constituent un support nécessaire à toute émission, sinon le contenu "ne passe pas l'écran". Radio-Canada les possède assez pour les faire oublier. Ici le manque finit par créer un obstacle à la poursuite de l'écoute. Je n'arrive pas à imaginer un téléspectateur supportant ce ton pendant une heure. Voilà une intention pédagogique qui rate sa cible parce que la formule est anti-télévisuelle; elle serait d'ailleurs dépassée même en présence des interlocuteurs. Comment soutenir la concurrence des autres

postes? Car malgré le charriage idéologique, ils apportent tout de même un certain plaisir émotif-esthétique.

Cette trop brève analyse ne me permet pas de faire le tour de plusieurs émissions. Dans l'ensemble, il y a des ratés et quelques émissions d'un nouveau type assez intéressantes. On est forcé toutefois de constater que par rapport aux autres postes, Radio-Québec amène parfois le téléspectateur à un questionnement progressiste, du fait par exemple qu'il invite des professionnels ou de simples citoyens qui défendent des positions nouvelles tant sur la culture que sur les problèmes socio-politiques. De même la volonté éducative de Radio-Québec l'oblige à constituer une série de dossiers dont la diffusion comporte des aspects positifs, ne serait-ce qu'au seul titre d'une information plus poussée amorçant une réflexion sur la nature de nos institutions. Il y a donc là un travail idéologique non négligeable même s'il n'est pas révolutionnaire.

Quant aux aspects politiques et économiques, on ne peut demander à un appareil directement dépendant de l'Etat bourgeois de promouvoir les intérêts des travailleurs; Radio-Québec se contente de *flirter* avec eux. Le président Labonté, invité au congrès de la SSJB de Montréal (15 mars 75), définissait à la fois la nature et la limite politique de l'institution par ces mots: Radio-Québec pratique "un nationalisme de bon aloi". Du même coup, il rejetait la télévision communautaire au profit d'une télévision de masse dont les objectifs

onsistent à donner aux Québécois une formation générale et à les intégrer à leur milieu.

Voilà en clair les limites de Radio-Québec et de son travail d' "éducation".

"L'enseignant aujourd'hui n'a pas d'autre choix que de s'engager pour ou contre l'institution où il travaille. C'est cet engagement qui donne de la valeur à son enseignement. Celui qui est contre l'institution fait figure de révolutionnaire (les transformations) ou d'utopistes (les rêves). Celui qui est pour l'institution fait figure de policier (les notes) ou de rhétoricien (les discours officiels). Chacun est-il libre de prendre la figure qu'il veut."

(Philippe Haeck, *L'Action restreinte/de la littérature*, éd. de l'aurore, 1975)

"Tout ceci qui vient d'être écrit ne sera sans doute compréhensible qu'à ceux qui comme moi ont commencé à enseigner en mai 1968: j'avais vingt et un ans, une bonne culture humaniste. En cinq ans j'ai eu le temps de voir comment la culture humaniste me séparait du milieu ouvrier où j'avais grandi, du peuple québécois qui était le mien. Peu à peu grâce aux étudiants j'ai transformé ma culture humaniste à la gloire de l'Homme en une culture révolutionnaire au service des femmes et des hommes québécois. Si je blâme ceux qui m'ont enseigné de s'être réfugiés dans la tour d'ivoire des concepts purs, je leur suis reconnaissant de m'avoir appris à écrire. Mais le meilleur de ma formation vient sans doute des étudiants."

(Philippe Haeck, *L'Action restreinte/de la littérature*, éd. de l'aurore, 1975)

Thérèse Dumouchel

Le marketing innocent - I

N.B. Toutes les citations de mon article sont tirées de la revue MARKETING SOCIAL - les italiques sont de moi - j'identifie les auteurs utilisés par cette revue lorsque cette identification est révélatrice.

Il est assez visible que pour les masses, production et consommation sont perçues comme deux "lieux" séparés et que la plupart du temps le travailleur se perçoit principalement comme consommateur et secondairement comme producteur. Ceux qui travaillent dans une perspective de libération des masses ne tiennent pas compte de ce renversement idéologique parce que, pour eux, l'inverse est évident. D'une part, le rapport dialectique production-consommation n'est jamais clarifié pour celui qui doit produire pour consommer. D'autre part,

on néglige le fait que la consommation est pour les masses "l'autre lieu" dans lequel elles font l'expérience de l'exploitation et on laisse à des associations comme les associations de consommateurs le soin de poser le problème dans une problématique humaniste et d'orienter les travailleurs vers des revendications qui masquent encore une fois leurs intérêts réels. La critique qui se dit progressiste se limite en général à emboîter le pas de ces initiatives humanistes en critiquant la publicité sur le brainstorming psychologique qu'elle opère pour lier ensuite abstraitement cette pratique à une notion de profit, posée elle aussi dans l'abstrait i.e. en-dehors du procès historique de développement du MPC et indépendamment des effets de ce développement sur le capital et sur les

objectifs de la classe capitaliste.

Quand on trouve des analyses sémiologiques du message publicitaire, on s'aperçoit que ces analyses sont partiellement erronées parce que dans la structuration d'un message pour la vente (fonction de la publicité), l'annonce proprement dite n'est qu'un élément. Analysé isolément, en-dehors des rapports qu'il entretient avec ces autres éléments que sont par exemple le nom de marque du produit, l'emballage, le prix et la promotion, cet élément qu'est l'annonce perd sa fonction, se trouve réduit à la "mauvaise" image psychique et cette structure spécifique qu'est un-message-pour-la-vente s'évanouit. Comme la sémiologie n'est pas une propriété de la gauche, on n'aura plus bientôt d'ailleurs qu'à consulter les fichiers des agences de publicité pour trouver l'analyse de n'importe quelle image fonctionnelle destinée à des consommateurs:

"Bien sûr la sémiologie de l'image fonctionnelle ne rendra pas inutile les spécialistes actuels de l'image, bien au contraire, mais elle leur permettra de soutenir leur intuition par une connaissance scientifique en vue de communiquer encore plus efficacement."

vol. 1, 3, p. 30

Claude Cossette, professeur à l'école de journalisme et des arts visuels de l'Université Laval et président de Cossette associés Communication Marketing.

Cette fixation de la critique sur l'image publicitaire est par ail-

leurs révélatrice de notre ignorance quant au fonctionnement des entreprises capitalistes. Car la publicité n'est à son tour qu'un élément de la stratégie du marketing. Et c'est par son service de marketing, pivot de l'entreprise, que le capital orientera et contrôlera de plus en plus sa production. (Les grandes entreprises fonctionnent déjà de cette façon.) Or, il se produit ceci de nouveau: il est fortement conseillé à l'entreprise par le grand capital de transformer son marketing traditionnel en marketing *social*. Ce qui veut dire concrètement que les attaques que les masses portent actuellement au capital, via leur statut de consommateurs et par les associations de consommateurs deviendront de plus en plus non-pertinentes. Non pour les beaux yeux du consommateur mais parce que le grand capital, dans son intérêt, doit obliger le plus petit capital à se "socialiser". Comment la gauche va-t-elle réagir à cette nouvelle orientation "socialisée" de la production et de la distribution par le grand capital? C'est la question qu'Edmond Maire posait l'année dernière dans le *Nouvel Observateur* à propos de la nouvelle conscience écologique du grand capital. Il faut comprendre quels problèmes avoués incitent le grand capital à cette "socialisation".

1. La lutte des classes

Si certains mouvements de gauche croient que les rapports d'exploitation et la lutte des classes sont inaccessibles par le biais de la consommation, le grand capital qui a tous les instru-

ments et les grosses têtes nécessaires pour prendre le pouls de la réalité sociale ne craint pas lui de poser, au niveau même de la consommation, pour ouvrir les yeux et les oreilles de tous ses marketeurs, le problème de la contradiction entre:

"...un développement économique et la menace d'une guerre des classes au niveau mondial. Le développement économique est l'occasion rêvée de l'ère présente. La guerre des classes en est le danger... et selon que l'on profitera de l'occasion ou qu'on succombera au danger, l'avenir économique du monde entier sera influencé par cette décision comme cette décision pourrait influencer son avenir spirituel, intellectuel, politique et social. Le marketing est au centre de cette nouvelle situation car le marketing est un des plus puissants leviers pour transformer le danger en une occasion opportune." Vol. 1, p. 12 Peter Drucker, à un symposium américain sur "le marketing dans les années 70" in *Journal of marketing*.

Le problème de l'accentuation de la contradiction entre le développement des forces productives et les rapports de production doit être clairement énoncé par le grand capital à ses services de marketing i.e. là où se décidera de plus en plus l'orientation de la production, parce que les postes des services de marketing ne sont pas occupés par la grande bourgeoisie elle-même mais par ses petits-bourgeois de service. Or

cette petite-bourgeoisie à qui échappe encore le processus de sa prolétarianisation croissante ne prend souvent conscience de l'exploitation dont elle est l'objet qu'au niveau de la consommation. Il faut donc rappeler aux marketeurs petits-bourgeois quels intérêts ils doivent servir et sur quelle position de classe ils doivent se porter car ils ne savent plus trop parfois de quel côté seraient leurs intérêts réels:

"Les gens des milieux du marketing ont le devoir de fournir un leadership intelligent éclairé dans ce domaine, plutôt que de se tenir à l'écart et d'assumer le rôle d'obstructionniste, ou encore aller à l'autre extrême afin de prêter main-forte à des actions bien intentionnées au nom de la justice sociale, mais qui, en fait, témoignent d'un manque de compréhension du marketing." vol. 1, 1, p. 12.

C'est un article de R.J. Lavidge, membre du comité exécutif de la National Marketing Advisory Committee et qui préside le task force de la NMAC sur le marché des consommateurs à faibles revenus. La contradiction est à ce point accentuée que l'ère de la maximisation des profits à n'importe quel prix qui guidait, sur la base d'un consommateur moyen anonyme, la production et la distribution du moyen et petit capital surtout, est révolue. Le marketeur ne doit ni ignorer ni faire obstruction aux revendications de masses car ça devient dangereux pour le grand capital. Mais il ne doit pas non plus assumer ces

revendications. En fait, c'est le plus souvent la petite-bourgeoisie qui organise la contestation au niveau de la consommation, et par la voie d'associations qu'elle a mise elle-même sur pied pour défendre ses intérêts de consommateur. Il faut donc satisfaire ses revendications pour l'empêcher de basculer sur une position de classe prolétarienne et empêcher que ces revendications contribuent à mobiliser la classe ouvrière. On va faire pour cela deux choses. La première consiste à contrôler les profiteurs à outrance, qui sont souvent les plus petits investisseurs, entrepreneurs et distributeurs, au moyen du pouvoir d'état. C'est ainsi que fut passée en Chambre la loi de la protection du consommateur qui limite la possibilité de la publicité trompeuse et des contrats de vente frauduleux et qui donne accès à son dossier de crédit à tout consommateur. Pour la même raison, le gouvernement a mis sur pied le Conseil de la Protection du Consommateur, composé de dix représentants des associations de consommateurs et de cinq représentants de l'entreprise privée. Il ne faut pas se leurrer sur la forte représentativité des consommateurs, ce Conseil a pour fonction réelle de renseigner l'entreprise sur les revendications des masses à l'échelle nationale, prêtant ainsi main-forte aux services de marketing des grandes entreprises et préservant les plus petites entreprises non équipées de services de marketing adéquats de faux-pas susceptibles de nuire au grand capital. La petite et moyenne entreprise étant majoritaire au Québec, on comprend pourquoi le

ministre Tetley vante les innovations du gouvernement québécois dans ce domaine. Lorsque dans son discours à l'occasion d'un symposium sur la consommation tenu à l'UQAM, il proclame la volonté du gouvernement à rétablir "les droits du citoyen dans le circuit de la consommation" et invite les industriels à

"commencer d'orienter leurs efforts vers l'intégration des principes du "naderisme" (égalité des consommateurs et des commerçants et des représentants des consommateurs au niveau du processus de décision) au fonctionnement de leur entreprise" *vol. 1, 1 p. 39.*

Nous comprenons très bien ce que cette égalité signifie. Il s'agit de la même "égalité" que celle des associations patronales et des syndicats - égalité des forces en présence - par laquelle furent justifiées les lois anti-ouvrières passées sous tous les gouvernements bourgeois.

Donc, d'une part satisfaire à certaines revendications en contraignant les exploités et d'autre part tenir compte des différences de classes au niveau même de la mise en marché:

"Les gens du marketing doivent agir simultanément dans les domaines de l'affluence (abondance) et de la pauvreté au cours des années 70. Le problème des deux cultures posera des difficultés car des actions propres à une culture pourront s'avérer très inopportunes pour l'autre." *vol. 1, 1, p. 12.*

Comme la revue *Marketing Social* tire toutes ses informations de revues américaines, on peut être certain que le mythe d'une classe moyenne est remise en question par l'accentuation de la lutte des classes aux U.S.A. même. Mais ce n'est pas par hasard non plus que cette revue québécoise informe ses lecteurs de

la parution de l'étude Rioux-Sévigny-Lamarche confirmant que les classes sociales existent toujours au Québec et déterminent, entre autres, des formations de projets, des styles de vie et des idées sur l'éducation propres à chacune de ces classes.

(à suivre)

"Ce qu'on cache c'est la raison et le fonctionnement de l'institution. Par exemple quand je souhaitais que l'on distribue aux cégépiens un document qui identifierait les pouvoirs en action, il s'avère bien que cela est impossible car il faudrait reconnaître que l'enseigné n'a aucun pouvoir, que le ministère ne représente pas le peuple mais la classe dominante qui exploite le peuple, que la philosophie de l'éducation du ministère est bourrée de propositions idéalistes qui masquent les buts réels de l'école: garder les enfants, leur apprendre à être soumis, en faire des techniciens efficaces dépourvus d'esprit critique."

(Philippe Haeck, *L'Action restreinte/de la littérature*, éd. de l'aurore, 1975)

Patrick Straram le Bison ravi

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

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

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

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

Christian Zimmer

«*Cinéma et politique*»

La proposition de Jean-Paul Sartre est peut-être plus d'actualité que jamais, dans l'état acritique (où manque complètement la critique), et par conséquent fasciste, que nous vivons aujourd'hui au Québec: "s'aimer c'est haïr le même ennemi."

Désespoir, délire et dérision

La fiction qu'André Forcier filme est un mélo naturaliste: "**Bar Salon**" est un film fait d'intensité, d'auto-nomes mais qui aussi s'inter-agissent, produisant plusieurs sens, qui marquent profondément, des **fragments de la vie quotidienne de ratés québécois**. Sans le moindre misérabilisme, sans le moindre apitoiement; avec fracas et justesse, avec réalisme et cette démesure qui de distancier fait mieux comprendre dans sa complexité un réel.

Le propriétaire d'un bar salon à

Montréal va faire faillite. Pour économiser, il oblige sa fille à être la barmaid chaque soir, et lui-même va prendre la gérance d'un autre bar salon en banlieue, mais ses amours avec une danseuse topless vont lui faire tout perdre, alors qu'une brosse monumentale le mène en prison, dont il sort pour le mariage de sa fille avec un voyou qui est parfois chauffeur de taxi quand il n'est pas trop saouï, mariage qui sera célébré au Bar Salon, dernière fête avant de fermer définitivement celui-ci.

Le mariage -- alcool, grivoiserie, chicanes, effondrements -- est à peine une apothéose, tant les autres séquences ont chacune été, avec un sujet déterminé (rapports homme/femme, père/fille, fille/amant, ou partie de billard, beuverie, voyage en voiture, free for all au bar salon de banlieue déserté par son gérant avec sa danseuse, etc.) au maximum possible du désespoir, du délire et

de la dérision, les trois grands "thèmes" autour desquels s'articule le "Bar Salon", les trois structures desquelles il s'origine, discours fait de moments, discours avec le hoquet et coups de poings, sans continuité apparente jusqu'à ce qu'on découvre que cet ensemble hétérogène et hétéroclite, qui parle par secousses saisissantes successives le désespoir, le délire et la dérision, reflète **exactement** toute une réalité de la vie quotidienne de toute une partie du peuple québécois, dépossédé, s'inventant par à-coups répétés (comme Forcier son film) un délire déjouant l'exploitation (s'il la renforce de ne pas l'attaquer politiquement, c'est évident: mais quelle avant-garde "communique" avec ces véritables "marginaux" du Système?). Avoir utilisé, pour un personnage de pitre dansant, Charlie Beauchamp, 25 ans maître de cérémonie au Rodéo, coin Saint-Laurent et La Gauchetière, indique le souci documentaire d'André Forcier, occupé à composer une fiction "éclatée" sans s'écarter jamais du réel. De la même

façon faut-il comprendre les deux musiciens western de Gaspésie. (L'essentiel de la musique dans "Bar Salon": André Duchesne, en tous "points" remarquable encore une fois.)

Guy L'Ecuyer et Jacques Marcotte sont d'une intensité qui bouleverse dans le caricatural distancié: l'approximatif d'un authentique dans les limites du discours "représentatif" qu'est un film (Guy L'Ecuyer, au second degré, acquiert avec Forcier un sens de "référent" qui permet de mesurer dans quels autres champs se joue, se **textualise**, le cinéma québécois depuis "La vie heureuse de Leopold Z", de Gilles Carle -- et "Bar Salon" marque les limites du film si professionnellement tourné par Jean-Claude Labrecque, "Les vautours", où la rapacité de trois tantes et l'annulation du "destin" prévu du neveu dépossédé sont entièrement "expliqués" par la présence au pouvoir de Duplessis: l'idée et la cinématographie s'annulent d'un tel raccourci "rétro", qui eussent pu porter consi-



dérablement y aurait-il eu traitement dialectique). Soulignons l'image de François Gill, assisté de Claude Racine, dont la gamme des noirs et quelques blancs aveuglants rendent compte si justement, et si dramatiquement, du lieu et du temps où vivent ces déshérités qui détournent, dévient, "déplacent" leur misère, sans se sortir de la même misère noire.

Il y a dans "**Bar Salon**" un travail d'écriture et de réflexion sur le cinéma (tel plan, tel découpage, tel montage, toujours un peu "déplacés" par rapport aux normes académiques ou commerciales) qui en assure la dynamique intrinsèque, par le **détour** de laquelle le film satisfait si justement, qui fait aussi réfléchir avec acuité, film qui se suffit à lui-même et film-témoin sur un mode de vie à Montréal. J'ai pensé devant plus d'une image au "**Don Quichotte de la Démanche**" de Victo-Lévy Beaulieu, le comble de la dérision dans "**Bar Salon**" étant peut-être l'histoire d'Amélie, une petite fille d'une douzaine d'années, qui entretient des rapports équivoques avec Robert, le bum chauffeur de taxi, et un vieux concierge, Amélie qu'on voit dans un plan plutôt au début du film serrer amoureusement contre elle un chat, disant qu'elle ne le vendra jamais, et qu'on voit dans un plan peu avant la fin du film faire peser une dizaine de chats par un Chinois auquel elle les vend pour son restaurant.

J'ai aussi pensé au "**Pierrot le fou**" de Jean-Luc Godard en voyant "**Bar Salon**". Fin radicale d'un cinéma. Plus possible au Québec après "**Bar Salon**" de tourner un seul autre de ces films "constats", passifs et complaisants, oscillant entre "définition" de la spécificité québécoise et folklore, dont nous nous sommes trop longtemps contenté avec un plaisir louche: Forcier a tué tout cela.

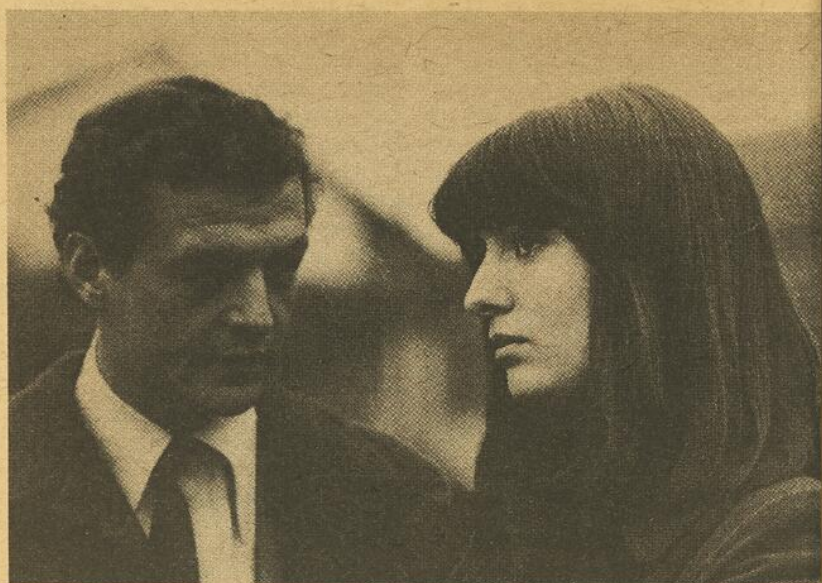
André Forcier fera quoi maintenant, après ce film qui concrétise ce qu'annonçait déjà "**Le retour de l'Immaculée-Conception**"? Ou bien il s'historise, il se décide responsable du sens politique d'une production, ou bien lui est promis un brillant avenir de "cinéaste" sans rien de plus que le cinéma, aux côtés des Carle et Arcand, qu'il surpassera facilement, grâce à un sens du film à la Altman, cet escroc d'Hollywood qui jouit ici même d'un prestige jugeant ceux qui l'admirent avec passion (un sens de l'articulation cinématographique qui peut bien vite se réduire au sens de la "modernité" la plus artificielle de la forme, qui "fascine" le plus grand nombre).

"**Bar Salon**" sous-entend un politique: "s'aimer, c'est haïr le même ennemi". Ces défavorisés qui délirent pour tourner en dérision leur désespoir sont solidaires dès que l'ennemi menace, sous toutes les formes que prend l'oppression exercée par la classe possédante-dominante. (Rien à voir avec le Grand Guignol minable de Jacques Godbout, "**La Gammick**", absolument à l'image de la publicité choisie pour lancer le film: une édition spéciale de "Allo Police", ce qui dit à quelle entreprise de fascisation Godbout contribue de plus en plus, en cinéaste de plus en plus insignifiant.)

Je pense André Forcier capable de se dépasser, dans le réel, c'est-à-dire de s'historiser, c'est-à-dire de contribuer à transformer le réel.

L'amour a une autre place

Le film commence par l'image d'un tournage de film, et il est dit qu'un film dépend du lieu et du temps de son tournage. Celui-ci en sera un tourné au milieu du monde,



ainsi nomme-t-on un endroit en Suisse, où par ailleurs l'existence fait "milieu du monde", et dans un temps de **normalisations**, quand les espoirs de transformation sont déçus, quand les événements ne cachent pas qu'il ne se passe rien en profondeur, qu'idées, sentiments, désirs sont refoulés, que le temps passe sans que rien soit transformé "en réalité". Le film va se dérouler selon une structure qui l'explicite rigoureusement: dates, plans de la région à différentes saisons, passages de trains (le dernier entier dans le plan est sublime).

Un ingénieur, que le Parti Conservateur choisit comme candidat nouveau pour de prochaines élections, tombe amoureux fou d'une serveuse de restaurant italienne. Ils vont vivre cent et quelques jours d'une liaison qui les comble, puis se détériore et se casse. Les amants ont des intérêts de classe trop différents (sans aucune conscience de la valeur des différences). L'homme, de par son appartenance à la petite-

bourgeoisie et ses fonctions de technocrate, pris de plus qu'il est dans une pratique politique dont le mensonger est bien montré, est d'un arrivisme et d'un chauvinisme immondes -- sans jamais charger Alain Tanner a réussi un portrait d'homme qui devrait servir de modèle longtemps. La femme veut instinctivement se libérer, mais sa double exploitation, comme femme et comme ouvrière, fausse sa saisie du réel. La maîtrise et la volonté de tout expliquer (et la tendresse) d'Alain Tanner lui ont permis de faire un film indispensable et splendide, l'une des analyses les plus pénétrantes sur la problématique amour/lutte des classes, et ce film, qui est comme un envers du "**Il grido**" d'Antonioni, est aussi un autre volet capital du questionnement poussé à son extrême le plus nécessaire par Godard avec "**Tout va bien**".

"**Le milieu du monde**". Paul savait ses désirs, mais de façon fragmentée, sans envisager de changement véritable. Adriana ne savait peut-être que ce qu'elle ne voulait pas,

aussi prit-elle une décision. Ainsi tous les jours des espoirs naissent, et puis sont échangés. Mais ils avortent, faute de se conjuguer au mouvement réel de la vie, et ils se brisent au mur des mensonges, de l'opportunisme et de la peur. Ainsi les espoirs de Paul et Adriana furent-ils **normalisés**.

Au lieu d'être historisés.

Jamais peut-être la proposition de Sartre n'a-t-elle plus d'actualité qu'aujourd'hui ici: "s'aimer, c'est haïr le même ennemi". Mais il faut d'ores et déjà la poursuivre, afin d'accélérer le projet révolutionnaire de transformation du monde dans tous les champs (sur tous les fronts), en répétant avec Roland Barthes ("**Roland Barthes**" par Roland Bar-

thes, coll. "Ecrivains de toujours" 96, éd. du Seuil): "Libération politique de la sexualité: c'est une double transgression, du politique par le sexuel, et réciproquement. Mais cela n'est rien: imaginons maintenant de réintroduire dans le champ politico-sexuel ainsi découvert, reconnu, parcouru et libéré... **un brin de sentimentalité**: ne serait-ce pas la **dernière** des transgressions? La transgression de la transgression? Car en fin de compte ce serait l'**amour**: qui reviendrait: **mais à une autre place**."

C'est au **corps** même de cette hypothèse de travail que visent "**Tout va bien**" et "**Le milieu du monde**", l'amour "compris" dans la lutte des classes allant très mal, ne pouvant avoir lieu qu'à une autre place...

"Je rêve d'une école qui apprendrait au peuple à décider de ce qui est bon pour lui, d'une école qui ait des finalités autres que de donner à la classe exploitrice des travailleurs efficaces à augmenter ses profits et des consommateurs non avertis."

(Philippe Haeck, *L'Action restreinte/de la littérature*, éd. de l'aurore, 1975)

avec l'impétuosité de l'avalanche
et la force de la foudre

Léandre Bergeron

DE L'attitude cocon chez certains québécois

Il est certain que la langue québécoise est un outil de lutte pour notre libération nationale contre la bourgeoisie impérialiste. Du fait que la langue principale de l'impérialisme est l'américain, utiliser la langue québécoise est une geste politique, un acte de lutte. Tout ceux qui utilisent la langue québécoise, orale ou écrite, posent un geste (inconsciemment ou non) de résistance à l'impérialisme en affirmant le droit de la nation québécoise à se maintenir et à se développer. A quel impérialisme? A l'impérialisme culturel américain que sous-tend

l'impérialisme économique et l'impérialisme culturel français, vestige de nos origines. Mais il faut tout de suite affirmer que la résistance se manifeste différemment selon le lieu de l'action de la langue. A Saint-Jean-Port-Joli, ça semble être moins un acte de résistance qu'à Saint-Henri; dans sa cuisine, dire "passe-moué patates", c'est moins un acte de résistance que dans un Howard Johnson's. Dans les premiers cas, ça maintient une position, mais ça ne change pas le rapport de forces. Et ce qu'il faut changer c'est justement le rapport de

forces. Si nous croyons au droit de la nation québécoise de s'épanouir sur son territoire, nous croyons que sur son territoire sa langue doit être la langue d'usage courant. Il s'agit donc que tout ceux qui croient aux droits de la nation québécoise militent dans leur vie quotidienne en faveur de leur langue, soit dans le milieu de travail, de restauration, de récréation, etc., dans tous les milieux où notre langue n'est pas respecté *sur notre territoire*. Et cette lutte, c'est tous les québécois qui peuvent la mener, ouvriers, petits bourgeois, assistés sociaux et même certains bourgeois qui veulent exploiter le nationalisme pour leurs propres intérêts. Et elle se mène, cette lutte, en fait dans bien des milieux de travail comme dans des chambres de commerce et des magasins à rayons. Mais on sent très bien qu'elle pourrait être beaucoup plus poussée qu'elle l'est actuellement. Pourquoi? A cause de certaines attitudes de colonisés qui paralysent encore nombre de québécois.

L'ATTITUDE COCON: "Je veux vivre dans ma langue donc je refuse tout contact avec l'étranger, "l'anglais". J'achète chez Dupuis, j'mange au Gobelet, j'parle jamais à des "anglais"." Attitude très répandu, attitude borné où le sujet se donne bonne conscience dans son refus de toute "contamination" mais en même temps n'a pas à lutter. L'angélisme des faibles. Résistance bête, héritage de cent ans de défaitisme. Attitude de larve qui se fait voler le fil de son cocon.

A cette attitude cocon se ratta-

che celle qui fait qu'on refuse d'apprendre l'anglais parce que "l'anglais c'est la défloration de notre virginité française. Si nous apprenons l'anglais, nos schémas mentaux ne seront plus français. O horreur!" C'est l'attitude de bien des nationalistes québécois qui voient dans la langue anglaise, le fer de lance de l'Autre, de l'altérité, de l'aliénation, concepts purement idéologiques, purement catholiques, où l'Autre, c'est le méchant, Satan, l'aliénation mentale, et le *Nous*, l'incarnation de l'Esprit français, Jeanne d'Arc, Maria Chapdelaine, la vertu, le Beau, le Bien et le Bon. Cette attitude, tout à fait compréhensible vu notre héritage catholique, n'a qu'à se développer un peu pour se marier avec l'aryanisme, le culte du peuple choisi et l'absolutisme fasciste.

Apprendre une autre langue, ce n'est pas une contamination, mais l'apprentissage d'un outil qui sert de moyen de communication d'une autre nation et, dans certains cas, de moyen de domination. Apprendre une autre langue, c'est pouvoir comprendre une autre nation pour ainsi dire de l'intérieur et, dans certains cas, c'est saisir un des outils du dominateur. Les québécois qui connaissent la langue américaine sont d'autant mieux outillé pour comprendre la nation américaine et l'impérialisme américain en même temps que la nation canadienne. Maitriser la langue américaine, c'est maitriser un outil qui peut servir à lutter contre l'impérialisme américain, d'abord comme outil de compréhension intime et ensuite comme outil de propagande dans le territoire de l'impé-

rialisme.

Si nous nous inscrivons dans la lutte de libération nationale, il faut savoir se servir des armes de l'ennemi. (Les vietnamiens peuvent nous en apprendre là-dessus). Il faut recueillir toutes les armes possibles pour combattre l'ennemi. Quoi de plus efficace dans notre lutte idéologique pour ébranler l'américano-anglophone sur notre territoire que de lui faire comprendre dans sa langue à lui qu'il doit respecter notre nation en apprenant à communiquer ici en québécois pour ensuite souitcher en québécois et lui faire mettre en pratique ce qu'on vient de lui dire. Quoi de plus efficace pour la cause de la libération nationale que d'aller faire de la propagande au Canada et aux Etats-Unis *dans leurs langues* pour leur faire comprendre notre lutte et sinon rallier leur appui, du moins neutraliser les éléments canadiens et américains qui n'ont pas un intérêt direct à appuyer les agents de l'impérialisme au Québec. Ce sont de véritables délégations que nous devrions envoyer à l'étranger comme le font tous les peuples en lutte, mais des délégations muni des outils qu'il faut pour une telle propagande, une maîtrise de la langue étrangère et également une formation idéologique qui situe notre lutte de libération nationale dans la lutte contre l'impérialisme, stade suprême du capitalisme. Ajoutons à cela des traductions de livres qui servent notre cause, des articles dans des journaux sympathisants étrangers, production de films, etc. Nos alliés potentiels à l'étranger (la classe ouvrière canadienne, nombre de petits bourgeois cana-

diens, les métis canadiens, les amérindiens, la classe ouvrière américaine, certains petits bourgeois américains, les noirs, les porto-ricains dans notre voisinage immédiat) sont légion. A nous d'aller les rallier à notre cause.

Une autre manifestation de l'attitude cocon c'est de refuser de fréquenter des institutions anglophones sur notre territoire. "Quoi? T'enseignes dans une université anglaise? Comment? Tu vas parler à des comités de citoyens anglophones? Moi, enseigner dans une école anglaise? Jamais. Etc." Ces réflexions qu'on peut entendre à longueur d'année émanent d'abord de nationalistes borné et effarouché qui se réfugient dans des caravanes qui montent à Québec supplier un gouvernement vendu aux intérêts impérialistes de proclamer le "Québec français!" quand il faut au contraire investir toutes les institutions sur notre territoire, pénétrer dans les écoles et universités anglophones comme étudiants et professeurs, les envahir littéralement par le dedans et ainsi les transformer en quelques années en institutions québécoises (combien d'étudiants québécois traité d'assimilés parce que rendu à Sir George Williams défendent mieux la cause québécoise que les "ardents nationalistes" qui se terrent dans le refuge confortable U du Q - U de M), pénétrer les maisons d'affaires, les journaux anglophones, postes de radio, TV, les quartiers anglo et même les clubs sociaux. La classe ouvrière québécoise a bien accepté de travailler dans les shoppes anglophones pour gagner notre pain, la classe ouvrière dans la dure

nécessité de gagner sa vie a dû accepter l'humiliation de se faire commander en anglais dans son propre pays mais aussi c'est elle qui mène la lutte pour la langue québécoise à GM à Sainte-Thérèse, à la Canadian Gypsum et dans tous les autres centres de travail du Québec. Est-ce que nos étudiants, professeurs et autres éléments petits bourgeois ne pourraient pas faire leur part pour "occuper tout le territoire du Québec" au lieu de chercher refuge dans des institutions "ben de chenous"? Quand est-ce que nos étudiants vont occuper les sièges de classe que McGill offre aux étudiants américains parce qu'elle manque d'étudiants anglo d'ici? (Oublions pas que c'est le contribuable québécois qui subventionne les études de ces étudiants américains inscrits à Mc

Gill). Quand est-ce que nos enseignants vont envahir les écoles "anglaises" pour y enseigner le québécois et remplacer ceux des ressortissants français qui perpétuent en enseignant le "bon français" le racisme anglo vis à vis le québécois? Quand est-ce que nos "nationalistes" vont manifester une ouverture vis à vis l'immigrant, l'attirer vers les forces vives d'un peuple en voie de libération plutôt que de le repousser dans l'autre camp en le traitant d'étranger?

Analysons nos sentiments, nos attitudes, nos comportements. Extirpons de notre subjectivité l'étroitesse et la complaisance nationaleuse. Voyons comment dans notre quotidien nous faisons avancer la libération nationale dans la lutte anti-impérialiste.

"Tant que l'enseignant n'aura pas pris conscience qu'il est là avant tout pour les étudiants et que l'enseigné aura l'impression que le professeur n'est pas avec lui, pour lui, il arrivera ce qui arrive de la plupart des cours: ils n'auront rien donné à personne (sauf de l'argent à l'enseignant, un diplôme à l'enseigné, une garderie pour la société). Ce qu'il faut donner c'est soi-même comme quand on aime."

(Philippe Haeck, L'Action restreinte/de la littérature, éd. de l'aurore, 1975)

nformations

3 chefs-d'oeuvre

Au Conservatoire d'Art Cinématographique, Université Concordia, 1455 boulevard de Maisonneuve, le lundi soir à 21h.30: le 7 avril: "**L'Atalante**" de Jean Vigo (1934, l'année de ma naissance), à l'origine de tout un cinéma européen moderne, un film-poème-manifeste impérissable, le 14 avril: "**Boudu sauvé des eaux**" de Jean Renoir (1932), un film irrésistible d'irrévérence et de justesse, et une leçon de cinéma en liberté, le 21 avril: "**La passion de Jeanne d'Arc**" de Carl Th. Dreyer (1928) -- le film "cité" dans "**Vivre sa vie**" de Godard -- ou l'occasion revoir après la projection à la Cinémathèque 3 semaines auparavant crever l'écran et le cinéma génial de Dreyer Falconetti et Antonin Artaud.

P.S.

«La Paloma» de Schmid

La Cinémathèque québécoise -- programme gratuitement sur demande: 866-4688 -- fournirait-elle un éventail des classiques et des films modernes dans le monde auquel l'Outremont aurait renoncé? Outre plusieurs films suisses des plus récents et "**La passion de Jeanne d'Arc**" de Carl Th. Dreyer (le 9 avril à 19h.30), outre le beau film québécois d'André Théberge "**Les allées de la terre**" (le 9 avril à 21h.30) et les films de William Klein, dont "**Muhammad Ali the greatest**" (le 10 avril à 20h.) et "**Eldridge Cleaver, Black Panther**" (le 11 avril à 19h.30), surtout, enfin, le 4 avril à 19h.30: "**La Paloma**" de Daniel Schmid, qui en dit: "Le film parle des clichés et du déclin humain parce que nous vivons de plus en plus dans un monde où dominant les idées traditionnelles. Les gens voient trop d'images et ne savent plus choisir dans une telle confusion. Ils ne vivent plus directement leurs actions mais toujours à travers des images, en étrangers."

Version intégrale

A l'Outremont -- programme-revue gratuitement sur demande: 277-4145 ou 277-2001 --, où trop de mêmes films repassent de plus en plus souvent, et surtout les plus commerciaux et les plus inintéressants, le 16 avril à 21h.15 "**Jeunesse année zéro**" de Louis Portugais, un **documentaire** si peu équivoque que le parti libéral qui l'avait commandé, pour savoir les intentions des jeunes de 18 ans advenant qu'ils obtiennent le droit de vote, en interdit la diffusion, et "**Le chat dans le sac**" de Gilles Groulx le Lynx inquiet, un film de 1964 qui devance toujours de beaucoup la production québécoise courante d'aujourd'hui. Aussi, sur scène, le 18 avril à 22h. Jesse Winchester, le 19 avril à 19h.30 les extraordinaires Mimes Electriques et à 22h Plume (avec le caricaturiste Serge Chapleau), le 26 avril à 19h.30 et 22h. Maneige. Mais dans le dernier programme-revue des cinémas Outremont et 2001, on voit annoncé le 8 juillet à 21h.30 "**L'amour fou**" de Jacques Rivette, **version abrégée**. Roland Smith, sous couvert de cinéma de répertoire et d'essai, n'aurait-il plus de fins qu'opportunistes ou mercantiles, méprisant entièrement le public dont il a besoin et qui lui fait confiance depuis des années? Ecrire ou téléphoner à Micro-cinéma ltée, 4651 rue Saint-Denis, Montréal, 849-2384, pour **RECLAMER LA VERSION INTEGRALE** de "**L'amour fou**" de Jacques Rivette.

P.S.

Un «groupe littéraire marxiste» aux U.S.A.

En 1972, naissait au sein de la plus vaste association littéraire au monde, le MLA (Modern language association), un groupe dissident mais non moins affilié au MLA, le "marxist literary group". En plus de participer activement aux conférences du MLA, le groupe organise régulièrement des séminaires, conférences, ateliers de travail un peu partout en Amérique du Nord, en vue de susciter la critique de l'institution littéraire à la lumière du matérialisme historique.

Le groupe compte publier deux bulletins par année afin d'assurer la liaison entre ses diverses activités. Le bulletin intitulé **Mediations** est présenté sous forme ronéotypée. Le premier numéro vient de paraître. Pour faire partie du groupe ou pour s'abonner au bulletin, écrire à: **MLG, Department of Literature C-005, University of California at San Diego, La Jolla, California 92037.** Le prix de l'abonnement est proportionnel au salaire.

La prochaine rencontre régionale aura lieu à **Montréal du 3 au 5 avril (75).** Tous ceux qui sont intéressés à suivre les débats ou à y participer peuvent écrire à **Steve Zelnick, English, Temple U. Phila., 19122** ou communiquer avec **Robert M. BROWNE, département d'études anglaises, Université de Montréal.** La rencontre aura lieu à l'Université de Montréal.

M.G.

Fragments signes du corps

"Roland Barthes" par Roland Barthes (coll. "Ecrivains de toujours" 96, éd. du Seuil) est un livre de fragments, comme Jean-



Roland Barthes

Luc Godard avait fait "**Une femme mariée**", "fragments d'un film". Mais ici c'est lui-même que l'auteur prend pour sujet. La dialectique je/il qui anime ce **corps** fait circuler d'innombrables sens, qui renvoient à quelques structures essentielles, précédant toutes de la **CRITIQUE**. C'est, personnellement, le livre auquel j'adhère le plus entièrement, sans doute le livre que j'essaie d'écrire depuis des années (à partir d'un mouvement amorcé par la vision et l'écoute de "**Lettre de Sibérie**" de Chris Marker en 1958). Barthes néglige un peu le politique. Toutefois l'un des fragments, intitulé "Reproche de Brecht" (longue citation empruntée à "**Ecrits sur la politique et la société**" "à R.B.", est très auto-critique -- si Barthes, homme de **langage**, n'omet pas de spécifier: "...le politique se donnant pour science fondamentale du réel (...) com-

ment dès lors tolérer sans deuil que le politique rentre lui aussi dans le rang des langages, et tourne au Babil?" Ce qu'a de vital Roland Barthes, il l'explique mieux que quiconque, en cet autre fragment qui résume admirablement un travail culturel capital de la modernité:

"Formations réactives: une **doxa** (une opinion courante) est posée, insupportable; pour m'en dégager, je postule un paradoxe; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle **doxa**, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe.

"Refaisons ce parcours. A l'origine de l'oeuvre, l'opacité des rapports sociaux, la fausse Nature; la première secousse est donc de démystifier ("**Mythologies**") ; puis la démystification s'immobilisant dans une répétition, c'est elle qu'il faut déplacer: la scien-

ce sémiologique (postulée alors) tente d'ébranler, de vivifier, d'armer le geste, la pose mythologique, en lui donnant une méthode; cette science à son tour s'embarrasse de tout un imaginaire: au voeu d'une science sémiologique succède la science (souvent fort triste) des sémiologues; il faut donc s'en couper, introduire, dans cet imaginaire raisonnable, le grain du désir, la revendication du corps: c'est alors le Texte, la théorie du Texte. Mais de nouveau le Texte risque de se figer: il se répète, se monnaie en textes mats, témoins d'une demande de lecture, non d'un désir de plaire: le texte tend à dégénérer en Babil? Où aller? J'en suis là."

Lire ces lignes légitime que je crois encore en l'utilité de l'écriture, en sa nécessité et sa jouissance.

P.S.

Les politiques sociales et les travailleurs

Tel qu'annoncé dans le numéro trois de notre revue, le Cahier 1 de la série portant sur **Les politiques sociales et les travailleurs** et dont les auteurs sont Michel Pelletier et Yves Vailancourt, vient de paraître. L'étude porte sur la période 1900-1929 et se divise en trois parties: 1. Le contexte socio-économique, 2. Le contexte politique et idéologique, 3. Les mesures sociales et leur évolution de 1900 à 1929. vous pouvez vous procurer ce cahier en téléphonant aux auteurs à 343-7081 ou à 343-7025.

C.St-P.

INFO INFO INFO INFO

Pour se tenir au courant de se qui se passe aux Etats-Unis et dans tout l'empire américain, lire l'hebdo marxiste **GUARDIAN**, independent radical weekly. Abonnement d'un an: \$16.50. **GUARDIAN**, 33 W, 17th St., New York, NY 10011.

Pour des articles de fond par des marxistes américains, lire **MONTHLY REVIEW**, an independent socialist magazine. Abonnement d'un an: \$10. **MONTHLY REVIEW**, 62 West, 14th St., New York, NY 10011.

Journal de combat du Canadian Liberation Movement, **NEW CANADA**. Un an, dix numéros: \$3. Box 6088, Station A, Toronto 1, Canada.

NC Press, la maison d'édition rattaché au Canadian Liberation Movement, annonce la parution de **WHY THERE MUST BE A REVOLUTION IN QUEBEC**, traduction de **POUR QUOI UNE REVOLUTION AU QUEBEC** de Léandre Bergeron. ron.

L.B.

Gramsci dans le texte

Les Editions sociales viennent de publier, seize ans après la parution des **Oeuvres choisies** de Gramsci, cette nouvelle anthologie qui est plus complète que la précédente. **Gramsci dans le texte** comprend les principaux écrits de cet auteur, tout en se centrant sur les **Cahiers de prison**, lesquels contiennent les apports théoriques de Gramsci au

marxisme. L'anthologie ne comprend cependant aucun des textes de la période 1923-26: le PCF, défendant une politique "unitaire" avec les socialistes, a préféré taire les virulentes critiques qu'adressait Gramsci aux socialistes durant cette période de "gauche" de la IIIe Internationale. Les quelques 600 pages de textes de Gramsci sont précédées d'une introduction où François Ricci trace la position du PCF face à ce marxiste italien. Après avoir publié l'édition complète des lettres de prison de Gramsci, Gallimard vient de faire paraître le premier tome de l'oeuvre complète de Gramsci, tome qui porte sur la période 1914-1918, alors que celui-ci était socialiste, mais non encore communiste. Qui ne veut pas lire ou attendre la parution de l'oeuvre complète chez Gallimard peut lire cette anthologie qui donne une image assez complète de la pensée de Gramsci. Comme chez Gallimard, ce livre des Editions sociales coûte cher (60 francs à Paris).

J.-M. P.

P.S. On peut se procurer ce livre, entre autres, chez le distributeur des Editions sociales au Québec: Librairie Nouvelles Frontières, 96 Sherbrooke ouest, Montréal.

Ginsberg, Burroughs & all à Montréal

L'Atelier d'Expression Multi-Disciplinaire (A.T.E.M.), en collaboration avec la Bibliothèque Nationale du Québec, organise, du 21 au 27 avril 1975, la "Rencontre Internationale de la Contre-Culture".

L'objet de cet événement est de mieux saisir la réalité actuelle de la société québécoise. La contre-culture, de par ses implications sociales, politiques et culturelles, nous offre la possibilité de mieux voir et comprendre les changements profonds qu'a connu le Québec depuis plus d'une dizaine d'années.

Culture marginale, oui, mais celle-là même que l'on marchandise auprès de la jeunesse: la nouvelle ou contre ou culture underground. Ce phénomène a su secouer nombre de structures et d'habitudes sociales (attitudes vis-à-vis du monde, du temps, du sexe, des drogues, de la politique, de la consommation, etc.) et ce de par le monde. Nous croyons que la question posée par ceux d'ici et d'ailleurs, qui ont oeuvré dans la perspective d'éclatement de la notion de culture, en est une d'importance-capitale.

Ont été invités à participer à la

semaine, en plus des participants québécois, des écrivains américains et français afin de toucher à une vision historique et critique plus claire du phénomène et d'en délimiter les spécificités québécoises.

Cette semaine procédera sous forme d'ateliers, de projections de films, d'interventions, le tout se terminant, à chaque soir, par un spectacle de musique. Ces activités auront lieu à la salle St-Sulpice de la Bibliothèque Nationale, de 13 heures à 24 heures. Un grand spectacle final de poésie et musique aura lieu au Palais du Commerce, dimanche, le 27 avril.

Pour renseignements: ATEM: 866-4159.

LES ECRIVAINS PARTICIPANTS

1. QUEBEC: Paul Chamberland, Raoul Duguay, Pierre Léger, Georges Khal, Denis Vanier, Lucien Francoeur, Louis Geoffroy, Patrick Straram le Bison ravi, Claude Péloquin, le baron Filip.

2. FRANCE: Claude Pélieu, Jean-Louis Brau, Daniel Biga, Michel Lancelot, Mary Beach.

3. ETATS-UNIS: Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, John Giorno, Charles Plymell, Ed Sanders.

Tous ces écrivains participeront au récital du 27 avril, à la salle du Palais du Commerce. Ils auront également l'opportunité de faire une intervention à la Bibliothèque Nationale.

HORAIRE DE LA SEMAINE:

A. ACTIVITES QUOTIDIENNES:

1. de 13 à 16 heures: ateliers quotidiens.
2. de 16 à 18 heures: projections de films.
3. de 19 à 22 heures: interventions.
4. de 23 à 24 heures: spectacles de musique.

Ces activités se tiendront à la Bibliothèque Nationale.

B. ACTIVITES ADJACENTES:

1. Vidéos: Le Vidéographe offri-

ra au public une programmation spéciale de vidéos en provenance de l'Europe, des Etats-Unis, et spécifiquement du Québec.

2. Expositions: la salle de la Bibliothèque proposera une exposition historique (images et vidéo).

C. GRAND SPECTACLE AU PALAIS DU COMMERCE:

Récital de poésie et spectacles de musique, de 12 à 24 heures.

ATELIERS QUOTIDIENS

LUNDI le 21 avril:
NOUVELLES VALEURS ET MODES DE VIE.

MARDI le 22 avril;
LUTTES DE LIBERATION

MERCREDI le 23 avril:
LES ARTS ET LA CONTRE-CULTURE

JEUDI le 24 avril;
LA POLITIQUE DANS LA CONTRE-CULTURE.

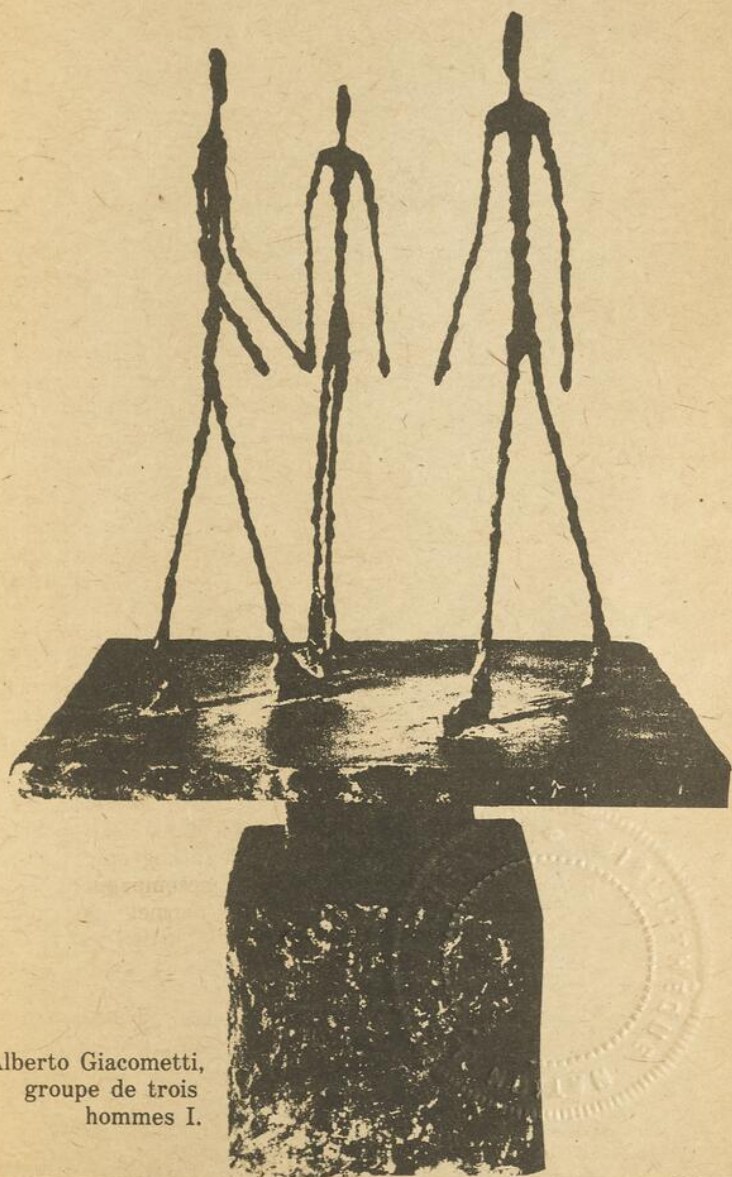
VENDREDI le 25 avril;
DIFFUSION, RECUPERATION ACTIONS POSSIBLES.

Une rétrospective Giacometti au MAC

Une exposition rétrospective de l'ensemble de l'oeuvre d'un des grands sculpteurs du XXe siècle, l'Artiste suisse Alberto Giacometti (1901-1966), sera présentée à Montréal au Musée d'art contemporain de la cité du Havre, du 27 mars au 4 mai 1975.

C'est la première fois que l'on peut voir cette exposition au Québec. La fondation Alberto Giacometti a prêté pour l'occasion quarante-sept sculptures de bronze, de marbre, de bois et de plâtre avec métal ainsi que seize tableaux à l'huile, quinze dessins et dix-neuf lithographies. Le Musée Solomon R Guggenheim a aussi disposé de neuf oeuvres supplémentaires (deux sculptures, une toile et six dessins).

La proportion imposante de dessins, de lithographies et de toiles qui accompagnent cette exposition permet de mieux saisir l'ensemble de l'oeuvre d'un artiste surtout connu par la spécificité de son style sculptural. Le film "Alberto Giacometti" réalisé par Ernst Scheidegger en 1966 quelque temps avant la mort de l'artiste sera présenté au Musée d'art contemporain pendant l'exposition.



Alberto Giacometti,
groupe de trois
hommes I.

formule d'abonnement

Nom.....

Adresse.....

..... tél. :.....

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

Abonnement d'un an (douze numéros): \$20.00; 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.

me-

éal,

Jouer une pièce de Tremblay dans ce Temple de la Culture que constitue la Place des Arts, c'est déjà figer Tremblay en une sorte de classique québécois. Or, aujourd'hui, tous les classicismes sont suspects, ils consolident toujours le pouvoir de la classe dominante.

REÇU LE

1 MAI 1973

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DU QUÉBEC

Prix: \$2.00