

# verrca

EM PRESS  
(514) 974-9911  
0788\$ 4.00E

N° 20 MAGAZINE TRANSCULTUREL

SOCIÉTÉ, LITTÉRATURE

CINÉMA, ARTS VISUELS

THÉÂTRE, MUSIQUE

4,00 \$

## Imaginaire des techniques

Ménard, Bertrand, Lagadec, Roy, Médam, van Schendel, Lévy

Alberto Moravia parle de Pasolini

**The benign Terrorist**

a fiction by Marcel Sagan

Chris Isaak, rocker de Fat City



Théâtre d'ici et d'ailleurs

# verrca

N° 20 MAGAZINE TRANSCULTUREL

SOCIÉTÉ, LITTÉRATURE

CINÉMA, ARTS VISUELS

THÉÂTRE, MUSIQUE

4,00 \$

## Imaginaire des techniques

Ménard, Bertrand, Lagadec, Roy, Médam, van Schendel, Lévy

Alberto Moravia parle de Pasolini

**The benign Terrorist**

a fiction by Marcel Sagan

Chris Isaak, rocker de Fat City



Théâtre d'ici et d'ailleurs

## Corps-machine

Faire corps avec la machine sans pour autant se fusionner à elle ; s'inventer à travers elle sans pour autant la fouler aux pieds ; la maîtriser comme l'on se maîtrise soi-même, afin de ne pas se laisser dissocier par l'éclatement d'un sens détaché de ses racines profondes ; s'imprégner de l'énergie de sa révolte bruyante sans jamais risquer d'en devenir l'esclave aliéné, après avoir trop longtemps voulu en étouffer la force créatrice ; bref, devenir cette machine, trop longtemps conduite à distance, tout comme on devient autre à force de rapports entretenus avec les altérités d'ici et celles venues d'ailleurs, sans pour autant rompre avec soi-même ou avec ses propres origines. Tel était, peut-être, le sens de la mission héroïque de l'homme-machine. Tel est peut-être encore l'un des traits caractéristiques du mythe Villeneuve en tant que prototype d'identité. Car, en fin de compte, le mouvement identitaire de l'entre-deux s'accommodait bien de ce trait d'union d'équilibre entre l'homme et sa machine.

Pourtant, ce lien fut rompu un jour de mai il y a cinq ans. La machine rouge avait raison de Villeneuve, tout comme elle avait eu raison d'autres pilotes avant lui. Le héros avait-il échoué ? Ne devenait-il pas un homme parmi tant d'autres qui n'avait pas su, en bout de ligne, faire la différence entre la maîtrise subtile de l'autre en soi et son contrôle brutal par effet d'exclusion ? Car après toutes ces années où il était devenu clair pour tout le monde que l'homme détenait le pouvoir d'une étrange affinité avec sa machine rebelle, et où il apparaissait que la simplicité et l'assurance tranquille du « petit québécois » était la clé qu'il fallait pour que la bête fougueuse consente à lui ouvrir les portes de sa propre invention, l'image de la Ferrari éjectant à mort Gilles Villeneuve semblait indiquer finalement que la force intelligente du héros n'était peut-être pas aussi grande qu'on le pensait.

Mais que s'était-il donc passé pour que l'on en arrive là ? Une semaine avant sa mort, alors qu'il se croyait assuré de la victoire au Grand Prix d'Italie, Villeneuve fut coiffé de justesse au fil d'arrivée par l'autre Ferrari, pilotée par celui qui était devenu le second fils adoptif de cette grande famille. Celle-ci, malgré la deuxième place de l'aîné, remportait les honneurs de la course sur son propre terrain. Mais le « piccolo Canadese » dût sentir peser sur lui le poids de la rivalité fraternelle, car il n'accepta pas un tel affront sur un territoire qui était devenu le sien grâce surtout à l'affection que lui témoignaient les nombreux partisans qui le peuplaient. Sa colère fut, paraît-il, très grande. L'assurance tranquille prit soudain la forme d'une arrogance qu'on avait encore jamais vue chez lui. Il en fut aveuglé au point que, quelques jours plus tard sur le circuit de Zolder en Belgique, il voulut mater sa machine et régner en maître absolu sur les autres concurrents : ce jour-là, peu de temps avant sa chute, il battit tous les records de vitesse. Ainsi, derrière la simplicité apparente du champion semblaient émerger certaines des intentions mesquines et vindicatives du conquérant. Quelque chose de ce signe trop humain de la faiblesse ainsi démasquée du héros présageait déjà, alors même qu'elle avait commencé à se manifester, la fin de l'homme mortel en lui, afin que sa légende puisse rester intacte et le mythe bien vivant.

## Saut de la mort

Rien n'est sans doute plus révélateur en ce sens que l'image même de la mort de Villeneuve : celle du pilote, dissocié de l'objet qui l'avait fait vivre jusque-là, traversant à vol d'oiseau un fragment de circuit sinueux avant d'aller s'écraser contre une clôture assez loin de la piste. Le cœur, dit-on, continua de battre plusieurs heures, mais le cou avait été rompu et tout le monde s'entendit pour dire que cela s'était sans doute produit alors que, au moment de s'envoler, l'homme avait été projeté violemment hors de son engin. Il y eut rupture des vertèbres cervicales et de la moelle épinière, et rupture par le fait même du lien précieux entre l'homme et sa machine de fuite ; ce lien par où passe le mouvement vital de l'entre-deux.

L'entre-deux ce jour-là, ce fut d'abord l'instant de la mort entre ciel et terre, là où le mouvement vertical entre force et faiblesse devait être définitivement rompu pour le héros. Son envolée ultime — ce double arrachement du sol et de la machine — n'était-elle pas justement l'indice qu'il fallait se défaire une fois pour toute de cette faiblesse humaine devenue trop encombrante. Seule la mort comme signe de force devait rester, laissant ainsi aux vivants la possibilité de créer un sens à partir de leurs propres réalités.

L'entre-deux de la faiblesse et de la force représente ce moment d'équilibre fragile entre la vie et la mort. De ce moment, qui est aussi le lieu opératoire de l'identité (migrante), dépend toute la richesse de la pluralité du devenir humain. La vie sera toujours le grand vainqueur de cette course d'équilibre, à moins que ne se produise une rupture irréversible entre l'homme qui est et les moyens qu'il utilise pour pratiquer ce qu'il est à la limite de ses possibilités d'invention. Rupture donc du mouvement entre l'homme et sa machine à faire la course vertigineuse de la vie. Vivre juste en deçà de cette rupture, c'est en quelque sorte accepter de rendre pleinement opératoire le mouvement qui transforme, ou qui fait devenir autre, à travers les territoires pluriels de l'identité. C'est peut-être aussi accepter, par la même occasion, que puisse s'exercer quelque part en soi la force du mythe de l'homme-machine. □

# Le cinéma contre la technique :

## R. Bruce Elder

CHRISTIAN ROY



Le destin du Canada se déploie sur le bord même du maëlstrom technologique constitué par les États-Unis. Par l'effet d'une osmose que rien ne saurait entraver, sa giration effrénée en est ainsi venue à susciter dans la culture canadienne-anglaise un mouvement de réflexion particulièrement fécond sur le problème de la technique, intimement lié pour elle à la question de l'identité. Arthur Kroker en a relevé les axes principaux dans un livre fameux, *Technology and the Canadian Mind* (Montréal, New World Perspectives, 1985), où il oppose à l'humanisme technologique libéral de Marshall McLuhan la critique conservatrice de la dépendance technologique du philosophe George Grant, polarité dynamique assumée comme telle selon lui par le réalisme technologique de l'historien des communications Harold Innis. Outre cette pensée canadienne-anglaise des ultimes possibilités de la technique, il en existe une praxis tout aussi radicale dans certains médias tel le cinéma, à l'avant-garde duquel se sont illustrés les Canadiens Michael Snow, Joyce Wieland, Jack Chambers, Al Razutis, notamment. Il convient cependant de réserver une place à part à R. Bruce Elder, sans doute le chef de file actuel du cinéma expérimental au Canada, qui en a organisé les cadres institutionnels ainsi que diverses rétrospectives (dont celle de l'exposition *OKanada* à Berlin en 1983), et auxquelles il a apporté de brillantes contributions tant comme théoricien que comme praticien. Car s'il apporte ce zèle missionnaire à la défense et à l'illustration du cinéma d'avant-garde, c'est justement qu'il place celui-ci au cœur d'un projet culturel canadien fondé sur « le mince espoir qu'a notre pays de réouvrir le système de pensée fermé imposé par la technique, c'est-à-dire par les États-Unis. »

Cette équation de la technique et des États-Unis, et sa définition comme l'horizon d'une pensée réduite à une volonté impersonnelle de contrôle et de domination dont l'homme ne serait plus qu'une fonction, sont issues directement de l'enseignement de George Grant, qui marqua profondément Elder lorsqu'il étudia la philosophie à l'université McMaster dans les années soixante. Il n'a cessé depuis lors de tendre l'oreille aux « échos de ce Bien dont nous avons été privés », selon Grant, par l'avènement d'une forme de pensée obsédée par les moyens et oubliée des fins, et vouée à la manipulation indéfinie du réel par l'homme. Celui-ci devient ainsi un démiurge dérisoire, se gaussant de la liberté de faire n'importe quoi, qui n'est en fait que celle d'être le parfait esclave de la machine et de son impératif d'efficacité quantitative fondé sur cette réification du monde. L'alternative pour Elder, c'est « d'apprendre à apprécier le don de ce qui nous est donné dans l'expérience » du monde, se déployant dans la durée vécue, avec toutes ses irréductibles ambiguïtés et ses contradictions douloureuses. Or, celles-ci sont systématiquement obli-

rées en tant que telles et soumises à l'ordre de cause à effet dans le récit, qu'Elder désigne comme « la structure artistique de la technocratie » dans un manifeste unique en son genre intitulé « The Cinema We Need », qui a suscité un débat sans précédent dans l'histoire du cinéma canadien-anglais lors de sa parution dans *Canadian Forum* en février 1985<sup>1</sup>

C'est que pour Elder, toute forme de récit ne saurait être aujourd'hui que répréhensible, quelle qu'ait pu être sa place dans les cultures traditionnelles du passé, car la technique s'en est saisie, et en a fait un obstacle insurmontable à cette expérience vitale : « *simply allowing the magic and mystery and marvel of the givenness of things to come to consciousness.* » En effet, ceci n'est possible que « *when you cease to pass judgments, when you cease to try and arrange programs and schemes with which to control experience, and you let it —the mystery of things— simply present itself.* » C'est ce qui amène Bruce Elder à privilégier les formes non narratives de cinéma, en vertu de ce qu'il appelle « *their liberational possibilities, that would reconnect people with their body, will elicit more immediate experience, will bring people to sense the way in which events unfold, how things come to presence, what is there as a possibility that allows things to come to actuality, that would liberate those awarenesses that are suppressed in narrative forms in the interest of creating the sense of man as an agent in control of his destiny.* »

### Splendeur et décadence

C'est précisément cette possibilité offerte par le cinéma non narratif de subvertir la notion libérale de l'homme, et de servir ainsi de point d'Archimède pour faire basculer la conscience hors de l'orbite de la technique et le Canada hors de celle des États-Unis (ce qui est la même chose), qui convertit Elder à cette forme d'art quand il en eut la révélation auprès du grand cinéaste expérimental américain Stan Brakhage au début des années 70. Après quelques années de travail théorique, Bruce Elder conçut le projet dément (et inavoué pour cette raison jusqu'à il y a deux ans) d'un immense cycle de films retraçant l'histoire de la conscience occidentale et de sa glissade vers le nihilisme technique, qui suivrait le schéma biblique du séjour primordial dans l'Éden, de la chute et de l'expulsion, de la traversée du désert et du retour au Paradis. Si, ironiquement, Elder se conformait ainsi à la structure sous-jacente du récit occidental tel qu'isolée par Northrop Frye, il était entendu que dans leur texture même, ses films devraient se soustraire à la logique de la narration. C'est ainsi que parmi les courts-métrages réalisés avant 1980, le dyptique *She is Away/Permutations and Combinations* joue avec des successions d'images statiques et réversibles, et est suivi de trois études purement cinétiques sur la danse (qu'Elder a d'ailleurs étudiée dans sa jeunesse). En 1981, *The Art of Worldly Wisdom* remporte le prix de la critique de Los Angeles pour le meilleur film expérimental.

Il s'agit d'une sorte d'essai autobiographique visant à souligner à la fois la facticité de la reconstitution du passé à la base de tout récit et la complexité de l'expérience. Pour ce faire, Elder a recours pour la première fois à ce qui sera désormais sa manière : une construction polyphonique où diverses lignes de développement s'entremêlent et créent une tension entre la vision des images (agitées, traitées, superposées ou encore juxtaposées en écrans multiples), la lecture des sous-titres et l'audition des bandes sonores parallèles (consistant en effets sonores, en musique — notamment électronique — et en lecture de textes). Le but de cette construction est de forcer le spectateur à renoncer à tout saisir, à le faire s'abandonner au flux de sensations contradictoires qui le submerge et qu'il ne saurait dominer. Une rupture est ainsi opérée avec la conscience « normale » qui cherche à tout contrôler, et doit maintenant faire place à une disponibilité plus grande envers le réel.

### Totalité brisée

Idéalement, dans les termes de « The Cinema We Need », méthode et vérité — ou dans ceux de McLuhan, massage et message — devraient ici se confondre. En l'occurrence, ils ne font encore que converger. Le message et sa vérité se font explicites dans l'intense réflexion philosophique poursuivie après *1857 (Fool's Gold)* (1981, 1 heure ; peut-être l'exemple le plus rigoureux de la manière d'Elder) dans les films-fleuves de la maturité, durant quatre heures chacun : *Illuminated Texts* (1982), et les deux parties de *Lamentations : A Monument to the Dead World* (1985), intitulées respectivement *The Dream of the Last Historian* et *The Sublime Calculation*. Dans *Lamentations* surtout, Bruce Elder s'emploie, dans la foulée de son maître George Grant, à retracer les origines de cette « totalité brisée » qui est « ce que nous avons en commun », cet « horrible dilemme issu d'un horrible dualisme » : « liberté totale ou immersion totale », que la technique génère en même temps qu'elle le résout elle-même à son propre avantage. Des voix off nous apprennent que Descartes fait écho à Pla-

ton quand il inaugure la tradition moderne de soupçon à l'égard des sens.

Mais c'est depuis Copernic que l'homme se croit placé au centre d'un monde extérieur qui lui est insensible, et dont la nature véritable est révélée par la réflexion méthodique et le calcul mathématique au lieu d'être donnée dans l'expérience directe. Nietzsche est cité : « *The development of science resolves the familiar more and more into the unfamiliar.* » Galilée conçoit la nature comme susceptible d'être calculée et réduite à une formule. Il est donc responsable d'avoir dissimulé le monde primordial ; objectif, il est aussitôt remplacé par ce monde des images qu'Elder abomine. En effet, comme l'affirme Heidegger (auquel Elder voue un culte, et dont il manie l'idiome avec une grâce parfaite), cité en sous-titre dans *Lamentations* : « *The modern world is the conquest of the world as image.* »

### Civilisation visuelle

Il en résulte selon Elder « une terrible perte de réalité » : « *We live in a world of simulacras, of reproductions which have taken the place of things themselves.* » Or, il est également forcé de reconnaître que le cinéma y est pour beaucoup, n'offrant lui-même que des simulacres, et fait partie intégrante du monde déchu des médias auquel il fait constamment allusion dans ses films. « *If we want to destroy modernity, we must look behind the image for Being* », dit un sous-titre de *Lamentations*. Aussi, si Elder persiste quand même à explorer ce médium voué à la subjugation par l'image, c'est qu'il est fasciné par les possibilités de dépassement des images que recèle le caractère rythmique de leur succession au cinéma. Il aspire à créer une forme de cinéma basée sur les constructions cinétiques, « *which would have such a vibrant connection with the body that they could actually help restore the sense of ourselves as a unity.* » Ce serait là la conclusion logique de son cycle de films, vers laquelle il s'achemine petit à petit. Elle n'est pas sans rappeler les espoirs que McLuhan fondait sur les mass media en général et la télévision en particulier :

que leur nature selon lui éminemment tactile permette un retour à la conscience somatique intense propre à la culture orale des sociétés tribales, et que la civilisation visuelle de l'imprimerie a supprimée. Toutefois, si McLuhan crut pouvoir donner à la technique un visage humain en ayant recours au contrôle rationnel et à la liberté créatrice de l'homme, Elder n'est pas dupe de ces

« nouvelles formes de pensée » qui sont précisément ce qui nous a fait perdre le sentiment harmonieux du monde dont ces deux penseurs ont la nostalgie. Une dimension essentielle de l'œuvre d'Elder consiste à faire partager la sienne, en nous montrant ce dont nous a privé cette mentalité libérale qui a pénétré les recoins les plus intimes de notre être et nous a transformés, pour employer avec lui une expression grantienne, en « prédicats du sujet technologie ». D'où les évocations de cultures pré-modernes, notamment amérindiennes, qui occupent une place de plus en plus importante dans ses films et donnent le ton du prochain, *Consolations*. Comme son titre l'indique, Bruce Elder n'a pas encore complètement perdu espoir dans le genre humain. Au contraire, toute son œuvre se base sur un « sublime calcul » auquel la Voix du Doute, dont il est pourtant familier (« *What you seek is already dead* », dit-elle dans *Lamentations*), ne saurait lui faire renoncer : I keep reaffirming the potential of human beings to dimly

remember ways of thinking that were at the heart of a more integrated world in the past, and to dimly sense the power and goodness of those forms of thinking, even though the capacity to engage in them is almost altogether lost. We can, I think, imagine what it might have been like to a people to put on a coyote's head (or whatever), and become what you imitated. I think that we can from time to time remember almost—almost that way of thinking. And perhaps if we are reminded of it frequently enough we'll be able to resurrect it—I don't know. □

### Haiku

starlit hobo  
lying by the gutter stream ;  
cold wind's silence

an eagle hovers  
over the silent stream ;  
the sky closes

rain striking  
the creek's rocks...  
the dark sky

not a single sound  
dusklit vines  
crossing the sidewalk

strip mine waste  
enters the river...  
loud thunder

oak timber  
stilled on the creek ;  
a redbird sings

Leonard D. Moore

Notes  
1. C'est de lui que sont tirées les citations précédentes. Les suivantes proviennent soit des films de Bruce Elder ou d'une interview exclusive avec l'auteur, réalisée en mai 1986.

