

Surfaces



Patrick Rumble, Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*. University of Toronto press, Toronto, 1994

Germain Lacasse

Volume 5, 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1065006ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1065006ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1188-2492 (imprimé)

1200-5320 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lacasse, G. (1995). Compte rendu de [Patrick Rumble, Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*. University of Toronto press, Toronto, 1994]. *Surfaces*, 5. <https://doi.org/10.7202/1065006ar>

Copyright © Germain Lacasse, 1995



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Compte rendu

Patrick Rumble, Bart Testa eds : *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*

Germain Lacasse
Université de Montréal
Département de Littérature comparée
lacasse@ere.umontreal.ca

Surfaces Vol.V.02 (v.1.0F - 25/09/1995)

Tout texte reste la propriété de son auteur. Néanmoins, SURFACES demande d'être citée à l'occasion de toute autre publication du texte en question.

ISSN: 1188-2492

Patrick Rumble, Bart Testa (eds.). *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives.* University of Toronto press, Toronto, 1994.

Le préfixe "post" serait-il devenu moins vendeur, au point de le dissimuler dans les pages intérieures des livres où on parle de post-modernisme et de post-structuralisme, préférant pour la couverture l'expression moins controversée "perspectives contemporaines"? Cette discussion peut être abandonnée aux éditeurs et à leurs directeurs de vente; cependant le livre qu'ils viennent de mettre sur le marché sous le titre *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives* montre assez bien comment l'évolution de la pensée contemporaine de l'esthétique et du langage s'inscrit dans une perspective de rupture à laquelle on veut néanmoins donner une apparence de continuité.

Le livre édité sous la direction de Patrick Rumble et Bart Testa est tout sauf une thèse et n'en défend pas une non plus, sinon involontairement. On ne peut cependant que remarquer l'assez grande unanimité de ses auteurs autour de quelques idées: Pasolini aurait été un précurseur de ce qu'aujourd'hui on appelle post-modernisme dans le champ de l'esthétique et post-structuralisme dans le champ de la philosophie du langage. Cette quasi-unanimité appelle le doute et commande une lecture soupçonneuse à

laquelle résistent néanmoins assez bien la plupart des textes de cet ouvrage qui en réunit quinze. Si la démonstration s'avère intéressante cependant, c'est autant quant à l'évolution des idées sur Pasolini qu'à l'appréciation des siennes propres. La parenté de ses conceptions avec celles d'aujourd'hui est mise en évidence et assez bien étayée; mais les différences sont atténuées ou oubliées. L'étude aurait probablement été plus enrichissante de ce côté.

Pasolini avait fondé son esthétique cinématographique sur une théorie du langage qui essayait de réconcilier l'analyse marxiste et matérialiste de la société avec la sémiologie structurale, discipline et approche qui fascinaient les intellectuels des années 1960. Les principaux théoriciens de ce nouveau champ lui disputèrent cependant avec acharnement les quelques incursions qu'il fit sur leur terrain. Christian Metz et Umberto Eco, sans parler de bien d'autres, le critiquèrent assez fermement. Contre eux, Pasolini affirmait que le cinéma comportait la double articulation à partir de laquelle on distingue la langue du langage. Il avait même inventé un terme, "imsegno", contraction d'image et signe, terme par lequel il synthétisait sa conception d'un langage absolument lié à la réalité, un langage conçu comme praxis. Sa pratique et ses écrits s'opposaient en quelque sorte à l'immanence de l'approche structurale. Pasolini avait développé ses concepts davantage que sa critique, mais la pensée post-structurale peut facilement y trouver les arguments qui la fondent.

Il est un peu étonnant de voir les auteurs rapprocher la pensée de Pasolini de celle de plusieurs penseurs associés à la post-modernité et au post-structuralisme (Foucault, Derrida, Baudrillard) mais sans les nommer, peut-être parce que nommer oblige à différencier. Foucault, au lieu de dire en quoi Pasolini était en avance sur son temps, aurait sans doute essayé de comprendre quelle était l'épistémologie dans laquelle il évoluait, la configuration discursive à laquelle il appartenait. Derrida écrirait que Pasolini était encore empêtré dans les conceptions structuralistes du langage et les illusions sur le statut de l'oralité; Baudrillard dirait que Pasolini s'illusionnait quant au pouvoir subversif des médias audio-visuels, maintenant devenus instruments massifs de propagation d'une réalité simulée. Bref, voici un ouvrage qui tente de nous montrer un Pasolini post-moderne, mais en oubliant qu'il était également encore très moderne. Pourtant ce qu'on appelle maintenant postmodernité est né d'une rupture, d'une critique de la modernité plutôt que d'une filiation.

Une critique uniforme pourrait être appliquée à la presque totalité de ce livre: s'il s'agit d'une perspective contemporaine sur Pasolini, c'est une perspective un peu biaisée, qui essaie souvent de lui rendre hommage plutôt que de porter un jugement critique sur son oeuvre et de la remettre vraiment en perspective. Si on passe en revue ces textes, on voit d'ailleurs qu'ils peuvent être divisés en deux catégories: ceux qui rendent hommage à Pasolini et essaient de montrer l'antériorité et l'actualité de sa pensée, d'une part; d'autre part ceux qui essaient de comprendre Pasolini sans oublier l'évolution des idées, de mesurer non seulement ce qui nous en rapproche mais aussi ce qui l'éloigne ou le maintient à distance. Les textes du deuxième groupe sont nettement moins nombreux que les premiers.

Peut-être pour montrer qu'on demeure en famille, avec le respect que cela suppose, le livre s'ouvre sur un texte de Nico Naldini, poète lui aussi et cousin de Pier Paolo à qui il a consacré par ailleurs une biographie. Il relate ici brièvement la jeunesse de son héros dans ce qu'il appelle l'homosexualité ambiante du monde paysan. Selon lui, c'est la bourgeoisie régionale qui fit un scandale de l'orientation sexuelle de Pasolini et le força à quitter son Frioul natal, où les paysans ne lui auraient jamais tenu rigueur de sa différence. Il aurait été intéressant d'appuyer sur quelques documents ce beau texte du cousin poète, mais la "perspective contemporaine" se réduit à une évocation nostalgique et personnelle.

Jennifer Stone essaie de montrer que la théorie freudienne du complexe d'Oedipe a joué un rôle important dans l'oeuvre de Pasolini et même dans sa pensée sur la pédagogie. Il aurait refusé d'être pédagogue parce qu'il pensait que cette fonction préparait des consommateurs plutôt que des penseurs. Son oeuvre comporterait la défense et l'illustration d'une autre pédagogie, fondée sur la conception freudienne du transfert: "It is precisely because of the way in which love interrogates the educational institution that Pasolini formed some compatibility with Freud"[1](#).

Walter Siti réétudie une partie moins connue de l'oeuvre de Pasolini, ses écrits des années 1970, en particulier le roman inachevé *Petrolio*. Il s'agit d'un récit consacré à un personnage ambigu tenté par le mysticisme mais qui devient dirigeant d'une société pétrolière. Siti montre que pour Pasolini, les satisfactions futiles de la société de consommation bloquent la structuration symbolique de l'existence sociale. La consommation est un désir jamais assouvi qui dépossède l'individu de son propre inconscient. Le commerce multinational aurait ainsi sonné le glas des identités nationales. Fort important quant à l'appréciation du pouvoir de la consommation, cet article néglige pourtant un aspect mis en évidence depuis quelque temps déjà: la résurgence des nationalismes et des particularités contre le "consumérisme". Cela aussi fait partie de la post-modernité.

Paolo Fabbri essaie de montrer comment Pasolini voulait, à travers le discours indirect libre cinématographique, instaurer une métaphore d'énonciation plutôt qu'une métaphore fondée sur l'image: une sorte de "unspeakable sentence" selon les termes de l'auteur. Le discours indirect libre instaurerait un énonciataire à la fois unique et inexistant, témoin privilégié d'une réalité qui n'apparaîtrait que par un travail laborieux sur l'image. Comparé aux autres textes qui mettent en évidence, chez Pasolini, le cinéma comme réalité et le spectateur comme participant plutôt que consommateur, ce texte ne convainc pas vraiment même s'il diffère, et sa différence n'instaure aucun point de vue critique quant aux autres analyses.

Les textes suivants analysent de manière plus étoffée les théories du langage de Pasolini, montrant comment elles constituaient une approche nouvelle de ce champ, mais également comment ces théories étaient liées à une profonde remise en question de la philosophie et de la pratique durant ces années. Giuliana Bruno rappelle que pour Pasolini, le réel était une pratique sociale, le discours des choses, et le signe cinématographique n'était que le relais de cet autre signe. Cette pensée fondait la pratique du cinéaste qui voulait trouver dans l'hérésie une nouvelle structure signifiante

pour une société où la révolution de la consommation superpose presque le réel et le représenté. Bruno apparente la sémiologie pasolinienne à celle de Peirce pour qui l'interprétation est indissociable de la pratique. Elle voit en Pasolini un précurseur du post-structuralisme: "Though heavily criticized by his contemporary, Pasolini appears today to have anticipated some of the crucial issues of post-structuralist thinking and the condition of post-modernity"².

On peut par contre penser que Bruno superpose aux écrits de Pasolini ceux de Derrida et que la concordance est parfois souhaitée plutôt que réelle, par exemple lorsqu'elle écrit que Pasolini voyait le réel et le cinéma comme des systèmes de signes, habités par des traces d'autres signes. Le cinéma comme système de signes concorde assez bien avec la pensée derridienne, mais le réel comme système de signes? Il faut rappeler que la critique derridienne du structuralisme fut, contemporaine de Pasolini, fut peut-être plus rigoureuse. Tout en critiquant le structuralisme, Pasolini voulait en effet s'y faire une place. S'il faut admettre que ses idées pouvaient être parentes de celles de Derrida, il est tout de même difficile de penser ait été, au même moment, plus derridien que Derrida lui-même.

L'originalité de la pensée de Pasolini sur le langage est mieux analysée par Silvestra Mariniello, qui étudie l'évolution de la réflexion de Pasolini sur le sujet. Si au début de sa carrière il conçoit le langage comme un instrument idéologique conditionnant la compréhension du réel, il en vient assez rapidement à considérer plutôt l'interaction du langage, de l'idéologie et de la réalité. Pour lui l'audio-visuel contredit la base de la théorie saussurienne, parce que la réalité y demeure au lieu d'être relayée par des codes arbitraires. Il s'intéressait à Bakhtine, pour qui le medium est plutôt un système dynamique de relations sociales. D'où sans doute ce concept pasolinien de "imsegno": pour lui le langage n'est signifiant qu'en tant que médiation, rapport entre la pensée et la réalité. Cette dernière fait partie du langage et le cinéma en est l'écriture. Pasolini assimilait d'ailleurs le cinéma à l'oralité en tant qu'"expérience globale".

La critique du structuralisme, principalement celle de Jacques Derrida, s'attaquera pourtant à cette idée. L'oralité est considérée comme une trace, au même titre que l'écriture. Si Derrida admet que la réalité est inséparable du langage, il met pourtant en évidence l'incapacité du langage de saisir entièrement cette réalité. Sa critique déconstruit donc d'une certaine manière la tentative de Pasolini ou du moins en montre les limites autant que la force: si Pasolini distinguait l'inertie d'une théorie reposant sur l'immanence, il accordait néanmoins au langage une portée démesurée. Il est donc étonnant de retrouver reconduite par Mariniello cette pensée de Pasolini sur le statut de l'oralité et la capacité du langage, et de voir apparaître MacLuhan pour soutenir le tout. Comme les idées de Pasolini, celles du professeur torontois ont été depuis assez longtemps relativisées. Paul Zumthor, à titre d'exemple, en a rappelé les limites.³ L'évaluation de Mariniello est cependant intéressante en ce qu'elle essaie de décrire l'approche de Pasolini, celle d'un artiste engagé, plutôt que d'essayer de la superposer aux approches d'aujourd'hui.

Le texte suivant est de David Ward et son titre, tiré des écrits de Pasolini, semble encore offert en hommage à celui-ci: "A Genial Analytic Mind: "Film" and "Cinema" in Pier Paolo Pasolini's Film Theory". L'auteur prend tout de même assez de recul pour pouvoir distinguer deux conceptions successives dans l'esthétique de Pasolini, analysée surtout à partir de ses écrits. La première relèverait d'un point de vue omniscient, une sorte de vision globale de la réalité et du cinéma comme écriture de cette réalité. La seconde période, qui renvoie au titre de l'article, serait plutôt dominée par une vision analytique, tentant de saisir la réalité et de l'exprimer à travers des fragments. Ward remarque chez Pasolini une polysémie dont la définition fait encore penser aux notions d'hétérogénéité et de dissémination chez Derrida: "When, for example, Pasolini writes in "Res" of the "greater propensity toward polysemia" ("maggiore disponibilità alla polisemia") that the sign acquires when it is taken out of a communicative context (film) and put into an expressive one ("cinema")⁴.

Si l'on veut bien admettre que les oeuvres de Pasolini, écrites autant qu'iconiques, sont effectivement éclatées et destinées à déconstruire beaucoup de choses, on doit pourtant resouliner que ses idées cherchaient une position de conciliation avec le structuralisme plutôt qu'un point de vue vraiment critique; lui appliquer, toujours à rebours, les termes de la grille derridienne si critique face au structuralisme, fait donc sourire encore. Cet ouvrage sur le cinéma semble un métarécit sur l'appréhension du temps dans le champ de la philosophie. Si l'on se permet d'apposer des préfixes aux lieux comme aux temps, on dira que Pasolini fut dans l'anti-chambre du post-structuralisme, dans une sorte de non-lieu commun.

Bart Testa a consacré un long et magnifique commentaire à *Il Vangelo secondo Matteo*, illustrant comment la structure narrative du film tente de reproduire celle du texte sacré. La narration de Matthieu est faite d'ellipses, d'accélération et de décélération du récit, pratiques que Pasolini appelait "barbaric practical" et qu'il disait parentes des vues de Gramsci sur une conception nationale et populaire de l'art. Il voulait filmer l'Évangile, plutôt qu'une simple "Vie de Jésus" comme il y en a tant dans l'histoire du cinéma. Testa analyse avec grand soin le montage et l'échelle de plans du film et souligne avec perspicacité la parenté avec l'esthétique d'Eisenstein: style épique basé sur l'élimination des intervalles entre les moments significatifs, usage surabondant de l'ellipse et suppression systématique de la continuité narrative classique. Cependant ici encore on ne peut que s'étonner d'une chose qui devrait pourtant sauter aux yeux: Pasolini voulut cette structure narrative pour être fidèle au texte de Matthieu, mais il est reconnu depuis longtemps que les évangiles sont la version écrite de textes d'abord transmis oralement. Leur transcription suppose plusieurs transformations par rapport aux versions orales. Si bien qu'on pourrait lire ce film aussi comme un métarécit, un métafilm sur la perception de l'oralité chez les cinéastes structuralistes et leurs défenseurs contemporains. Ils entendent l'oralité comme une parole magique que l'écriture est venue étouffer et que l'électricité aurait ranimée. Les choses ne sont pas si simples.

Un texte de Patrick Rumble analyse une autre partie de l'oeuvre de Pasolini, la *Trilogia della vita*, en particulier le troisième film de la série, *Les Mille et une nuits*. Ce film extrêmement original est constitué de multiples récits

enchassés qui déjouent constamment les attentes créées chez le spectateur par la linéarité de la narration classique. Selon Rumble le langage de Pasolini "contamine" aussi les codes habituels de la perception qui apparentent le cinéma classique à la théorie perspectiviste de la Renaissance. "For Pasolini, non-Western societies exist as cultural hold-outs providing a potential point of resistance to the cultural hegemony of the economic centre. Thus, the Oriental miniatures that he brings to life in his film should be taken as emblematic of this form of cultural resistance. They are "visual dialects", as it were, and their presence in the film is analogous to his use of dialects in his other writings and films"[5](#). Rumble écrit plus loin que Pasolini utilisait le dialecte et une narration non conventionnelle afin de déstabiliser le spectateur, de le forcer à analyser et choisir, d'en faire un co-auteur.

Heureusement, Rumble ne prétend pas que cela rapproche Pasolini des cinéastes dits post-modernes, lesquels invitent souvent les spectateurs à s'amuser en s'installant dans leur vieille posture pour regarder des imitations de leurs anciens héros. Il vaudrait mieux en ce cas parler de cinéastes co-spectateurs. Pasolini n'en était certainement pas un et Naomi Greene le montre assez bien dans un texte sur *Salo*, film controversé s'il en fut, qu'elle lit comme un appel au refus de "la spectature " et de la consommation, un film qu'on ne pourrait consommer qu'en étant en quelque sorte le complice-voyeur des tortionnaires qui y sont à l'oeuvre. "Discussing Salo's scenes of coprophagia — scenes that particularly repelled many viewers — Pasolini deemed them a metaphor for the fact that "the producers, the manufacturers, force the consumer to eat excrement. All these industrial foods are worthless refuse"[6](#).

Pour trouver un point de vue critique dans ce livre, il faut patienter assez longtemps, presque jusqu'à la fin, mais, coup de théâtre, c'est dans la famille de Pasolini qu'on le trouvera, dans la famille très proche: dans les écrits de Pier Paolo lui-même. Les auteurs ont inclus deux textes de Pasolini où celui-ci exerce à son propre égard l'ironie dont il faisait preuve aussi souvent à son endroit qu'à celui des autres. Dans son *Manifeste pour un nouveau théâtre*, il appelle à la création d'un espace de débat pour l'expression de ce qu'il appelle "groupes progressistes de la bourgeoisie", en particulier les intellectuels marginaux et rejetés. Il s'agirait d'un espace de dialogue plutôt que de représentation. Les protagonistes seraient des idées exprimées dans l'échange avec le public. Pasolini pensait que le langage du théâtre pourrait produire ainsi un espace où signifié et référent ne feraient qu'un. "The theatre of the Word has no interest in spectacle or worldliness, etc: its only interest is cultural, shared by the author, actors, and a public who, therefore, when they gather, take part in a "cultural rite"[7](#).

Si j'écris que ce texte est auto-critique, c'est que la critique de Pasolini me semble s'adresser en partie à ses propres oeuvres, dont on ne peut certainement pas dire qu'elles récuse toute relation de représentation avec le spectateur. J'en veux pour preuve le dernier texte du livre, *Tetis* (1973) où Pasolini explique encore lui-même pourquoi il abjura un peu plus tôt sa *Trilogia della vita*: "Even if I wanted to continue with films such as *The Decameron*, I could not, because I would not find anymore in Italy —

especially in the youth — that physical reality (whose banner is sex and its joy) which is the content of those films"[8](#).

Ce texte extrêmement intéressant nous montre un Pasolini d'une grande lucidité, conscient de la portée de sa pratique et de la nécessité de la modifier quand les effets lui semblent différents du but de sa lutte. Il est dommage qu'on ne puisse en dire autant de ce livre qu'on vient de lui consacrer. Les auteurs nous montrent fort éloquemment comment Pasolini fut un cinéaste profondément critique par rapport à la société de son temps, fidèle dans ses oeuvres au discours qu'il tenait sur cette société, critique aussi face à une théorie qu'il jugeait impropre à fonder une pratique. Chercher chez lui les idées fondatrices de la pensée post-moderne est une entreprise certes louable: critique de la société de consommation, critique des grandes idéologies, critique des pratiques culturelles, etc. Mais Pasolini ne serait probablement plus post-moderne, plus maintenant, il serait déjà pré-futuriste; non pas que le "post-moderne" soit un non-sens, malgré son appellation pour le moins bâtarde et ses nombreux rejetons illégitimes, mais parce que Pasolini refuserait de devenir une institution et récuserait probablement lui-même l'application actuelle d'idées qu'il énonça trente ans plus tôt.

Il était inexact de prétendre qu'il faille attendre la fin du livre pour trouver un point de vue critique sur Pasolini, puisque l'introduction de Patrick Rumble et Bart Testa pourrait clore assez bien une appréciation du livre. Pour eux Pasolini est devenu cinéaste parce qu'il voyait dans le cinéma un medium transnational permettant de lutter contre l'hégémonie de la société et de la culture de consommation. Son regard était cependant plus critique que celui des "post-modernes"; plusieurs de ceux-ci voient dans le capitalisme avancé une nouvelle liberté fondée sur la fin des idéologies et de l'histoire. Pasolini y voyait plutôt de nouvelles formes d'identification individuelle et collective que masquaient les anciennes définitions nationales. Son oeuvre était consacrée à l'étude des tensions entre ces forces, tensions portées jusque dans les textes de ce livre, du moins une partie des textes — une petite partie — un texte: celui de Joseph Francese. Ayant étudié des romans que Pasolini écrivit au début des années 60, il montre comment, tout en critiquant le Parti communiste et ses partisans, Pasolini tentait tout de même de rester en bons termes avec eux, au point de respecter dans le deuxième de ces romans une structure narrative et un discours plus proches des idées communistes.

Il n'y aurait eu que de l'intérêt à tenter d'éclairer, par la critique post-moderne et post-structuraliste, la philosophie et l'esthétique de Pasolini, non pour légitimer le post-modernisme mais pour essayer de proposer un point de vue actuel sur le cinéaste et ce qui vint après lui. Dans l'ensemble cet ouvrage n'y réussit pas vraiment. Mais comme ce n'était manifestement pas l'objectif de ce livre, la plupart des lecteurs y trouveront des textes très intéressants et très fouillés sur Pasolini et son oeuvre, des textes apportant tout de même un point de vue assez neuf. Les autres y trouveront néanmoins une perspective, très intéressante aussi, sur les idées post-modernes contemporaines et celles d'il y a vingt ou trente ans. En ce sens l'ouvrage est un excellent lieu pour observer le jugement porté sur les idées actuelles et l'acte de naissance qu'on veut leur donner: on baptise les idées en

changeant les noms. Le moderne est ancien et un artiste d'avant-garde du passé devient pré-contemporain. Nous sommes probablement au temps du non-lieu, que Gilles Lipovetsky a aussi appelé "ère du vide". Nous savons que la lumière de la troisième lune de la planète Proxima de la constellation du Centaure met 7.248517 millions d'années pour atteindre la Terre. Mais ici aucun historien ne sait quelle heure il est.

NOTES

[1](#)Page 47.

[2](#)Page 90.

[3](#)Zumthor, Paul, *Performance, réception, lecture*, Le Préambule, Longueuil, 1990, p. 39-40 : «Depuis MacLuhan, on sait que l'histoire des mentalités et des modes de raisonnement (en fait, presque tout ce que désigne notre mot de culture) est déterminée par l'évolution des moyens et des modes de communication.(...) La thèse de MacLuhan doit être élargie; vraie en son principe, elle exige d'être étendue dans ses applications. Elle ne concerne en effet pas seulement les media eux-mêmes, ne joue pas seulement de la comparaison entre oralité, écriture et informatique, comme le donne à penser la division des chapitres de la Galaxie Gutenberg, mais elle doit nous permettre de prendre en compte les modalités internes du medium; j'entends la façon dont, dans un groupe social donné, la fonction du medium est considérée, assumée par la conscience des individus. De nombreux faits ethnologiques ou linguistiques s'expliquent de façon pertinente dans cette perspective-là. (...) Si l'on appliquait à ces langues et à ces populations de façon simpliste le critère proposé par MacLuhan en ce qui concerne notre culture (l'une des moins subtiles que l'histoire ait enregistrées!) un Éwé ou un Dogon éclaterait de rire; l'idée ne ferait aucun sens pour lui, qui connaît et pratique cinq, six, neuf, quarante-huit media différents.»

[4](#)Page 140.

[5](#)Page 217.

[6](#)Page 241. Aux lecteurs canadiens, cette citation fera sans doute penser aux fameuses scènes de coprophagie dont la reproduction sur bande vidéo a récemment justifié le démantèlement d'un régiment de l'armée canadienne. Épargnées aux spectateurs de la télévision à qui on a probablement voulu montrer seulement le plus supportable, ces scènes ont cependant été qualifiées de «banales» par plusieurs militaires et autres officiels selon qui ces coutumes font couramment partie du rite habituel d'initiation des jeunes militaires.

[7](#)Page 170.

[8](#)Page 249.