
Mots savants, paroles indisciplinées et musique pop : quelques réflexions sur la normalisation des mémoires

Bogumil Jewsiewicki Koss
CELAT
Université Laval

A trap in every word
(SEPULTRA, Chaos A.D. produced by Andy Wallace, 1993)

Get out of control !
And sing what you want
(Troistky, 1987 :127)

Au cou le crucifix, en poche la munition
Depuis des siècles c'est notre tradition
(MunieK Staszcyk de T. Love Alternative cité par Peczak : 1)

La confrontation des deux énoncés qui suivent permet de mieux présenter l'objectif de mon texte*. Je suggère que la musique

* Ce texte n'aurait jamais pu être écrit sans la contribution de plusieurs personnes. Jacques Mathieu m'a poussé à mettre un peu d'ordre dans mes idées en insistant amicalement pour que j'écrive mes réflexions. Dimbe dia Mwembu, Paula Girshick, Martin Kalulambi, Isidore Ndaywel è Nziem, Henry Lovejoy, Paul Richards, Stephane Vermette m'ont indiqué certaines chansons ou lectures et m'ont aidé à comprendre certains textes. Denis Martin, Elikia Mbokolo et Tshonga Oneyumbe

pop constitue, pour les générations de l'après Seconde Guerre mondiale, le principal médium de communication entre l'individu et la société, le lieu où se jouent et se cristallisent les identités et les attitudes qui les soutiennent. Il me semble qu'en Occident la désaffection des jeunes à l'égard du roman et de la poésie a créé un besoin d'un autre genre qui rend crédible la communication médiatisée entre l'individu et le groupe.

La poésie a permis d'exprimer et de vivre virtuellement la révolte, le refus, le repli. Pour sa part, le roman a constitué, pour des générations dans les sociétés occidentales du XIX^e siècle, le lieu et le genre qui autorisaient l'apprentissage et la pratique virtuelle de l'individualisation, qui désignent, pour Michel Foucault (1969), l'étape d'interprétation permettant de situer un énoncé dans une totalité. Des générations de femmes et d'hommes de la classe moyenne, alors en pleine expansion politique, ont ainsi été initiées, par la lecture de romans, à la vie d'honnêtes citoyens, à l'amour de la patrie, aux attraits de l'aventure coloniale ou, plus simplement, à la résignation devant le futur incertain. C'est pour cela que Mme Bovary était jugée à juste titre comme un crime idéologique (LaCapra, 1986). Dans d'autres sociétés du monde, c'est le rêve qui offre une pratique de la réalité virtuelle et une expérience individuelle socialisante.

Aujourd'hui, la musique pop prend la place occupée hier par le roman. Elle permet un usage alternatif des mots qui n'agissent qu'en tant que paroles, un usage proche des structures poétiques, mais dont la présence dans le quotidien est réelle. De plus, grâce aux progrès technologiques, la musique pop est une activité portable, potentiellement une pratique individualisante à l'effet

partagent avec moi la passion pour la musique africaine moderne alors que l'aide d'Honoré Vinck a permis la poursuite des enquêtes au Zaïre. Lors de ses recherches à Nairobi, Corine Kratz a aimablement rassemblé pour moi une riche documentation. Une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada m'a permis de rassembler une partie du corpus alors que la bourse Killam du Conseil des Arts du Canada m'a donné le temps nécessaire pour amorcer la réflexion sur les liens entre la peinture et la chanson populaire. Je les remercie tous. Personne d'autre que moi n'est responsable des idées et surtout des erreurs que ce texte pourrait contenir.

immédiat, un signe d'appartenance. Enfin, contrairement au roman dont l'origine occidentale est manifeste et dont le lien historique avec la culture de l'impérialisme est indéniable (Said, 1993), la musique pop n'est occidentale que technologiquement. Alors que le roman est une forme d'expression nationalement appropriée par l'État d'appartenance et la langue de son auteur, la musique pop est avant tout métisse et globale, même si, plus souvent qu'autrement, ses paroles sont en anglais. Il s'agit cependant d'un anglais profondément créolisé, « dénationalisé » et globalisé, comme le latin en Europe d'avant la Réforme.

Ainsi, la musique pop constitue aujourd'hui les archives de l'humanité ordinaire. Foucault désigne par ce terme le niveau de pratique autorisant l'émergence d'une multiplicité d'énoncés qui se présentent comme un événement régulier. Le concept d'archives n'équivaut pas à celui de tradition ; il se réfère plutôt à une pratique qui rend possible la survie et la transformation des énoncés.

POURQUOI SE MÉFIE-T-ON DES MOTS ?

La longue marche du roman comme structure principale d'individualisation a eu pour conséquence la normalisation des individus, leur acceptation de la discipline de la famille, de la société, de l'État-nation. La forme la plus accomplie de ce dernier, c'est l'État-providence dans les sociétés de culture politique libérale et l'État totalitaire dans les sociétés de culture politique despotique. Est-ce vraiment un hasard que les deux aient imposé en Europe presque simultanément et pour des raisons semblables ?

La structure narrative de l'organisation du temps favorise un système de représentation qui fait admettre aux individus l'illusion que leur avenir est tout tracé dans et par la société, que la vie est un développement structuré par les institutions extérieures qui prennent l'individu en charge, du berceau à la tombe. La place du hasard y est limitée, puisqu'il ne serait qu'une anomalie du système, un signe de dysfonctionnement qui appellerait une correction, un rétablissement d'ordre. La structure narrative, qui n'arrive pas à l'intégrer dans son organisation du temps, le marginalise ou l'élimine du roman.

Par contre, la musique pop ouvre la structure d'individualisation et les archives de représentations à l'inconnu, à l'inattendu, à l'imprévisible, c'est-à-dire à l'improvisation, laquelle ne signifie pas anarchie (il suffit de penser au jazz). La musique pop s'avère un lieu où s'exprime par la voie médiatisée et où s'expérimente dans une réalité virtuelle l'individualisation de la personne par sa confrontation avec la totalité.

Les conséquences du déplacement du roman à la musique pop sont importantes pour la conceptualisation et pour l'appropriation du passé. Il s'y trouve proposée, souvent fortement conseillée, la manière qu'adopte l'individu pour se projeter dans le temps en amont et en aval de lui-même.

Sabine Chalvon-Demersay analyse un millier de projets de scénarios envoyés en réponse à un concours lancé en 1991 auprès du grand public par France Télévision. Six auteurs sur dix avaient alors moins de 35 ans et un tiers étaient des femmes. Il ressort de l'analyse qualitative de ce corpus une manifeste désaffection à l'égard de la narration et des mots.

La musique est omniprésente dans l'univers des synopsis. [...] Manifestement, la musique est la seule chose qui vaille vraiment la peine. C'est elle qui établit la communion, la relation, tandis qu'on se défie de toutes les formes d'expression constituées. [...] La musique permet de court-circuiter la parole et témoigne de ce désengagement à l'égard des mots qui est sans doute l'un des fils rouges qui traversent ce matériau : disqualification sourde de tout ce qui pourrait s'apparenter à un discours politique, méfiance à l'égard de la communication ordinaire, défiance à l'égard du discours amoureux. La musique propose une expérience fusionnelle, pour une culture qui serait enfin débarrassée des embarras du langage (Chalvon-Demersay, 1994 : 92).

Un peu plus loin, à l'occasion de l'analyse des représentations des rapports interpersonnels, Sabine Chalvon-Demersay (p. 129) écrit à propos des projets des auteurs de moins de 35 ans :

Ce n'était pas forcément le sentiment amoureux qui était absent, c'était plutôt son expression. Comme si c'était l'inscription dans le langage qui paraissait incongrue, ridicule ou pas bien raisonnable. [...] Je repensais à ce que j'avais vu s'esquisser à propos de la musique. La sensualité, la musique. Autant de façon de court-circuiter le langage. Et si simplement ils se méfiaient des mots ?

Pour prendre la mesure de la distance qui sépare deux univers de mise en sens du monde et de représentation de soi par rapport aux autres, il serait bon de suivre le débat nord-américain au sujet du canon, ce corpus des textes littéraires sur lesquels devrait être fondée la socialisation de nouvelles générations de classe moyenne. Il est impossible, probablement aussi inutile, dans un si bref texte, de le résumer, car ce serait courir le risque de le ridiculiser.

Prenons donc seulement quelques extraits d'un livre qui a occupé en 1987 aux États-Unis la seconde position sur la liste des best-sellers de non-fiction. Son auteur, Allan Bloom, est une espèce de gourou intellectuel de l'Amérique républicaine. Pour lui, la *Rock music* n'est que « junk food for the soul, a gutter phenomenon », qui transforme les vies des jeunes « into a nonstop, commercially pre-packaged masturbational fantasy ». Il continue,

as long as they have the Walkman on, they cannot hear what the great tradition has to say. And after its prolonged use, when they take it off, they find they are deaf (Bloom, 1987 : 68 et 81).

La mise en évidence de ces deux textes peut paraître de la provocation facile. Je la crois révélatrice du phénomène du mal de comprendre, du mal de voir, du mal d'entendre qui, plus que le postmodernisme, caractérise la culture occidentale de notre fin de siècle.

Il est très vraisemblable que François Lyotard (1979) se soit trompé : ce n'est pas la narration comme structure de mise en sens qui s'est usée, épuisée ; ce sont les mots eux-mêmes. En effet, la longue domination de la narration les a transformés, les a marqués d'un seul usage correct. L'énorme dévaluation verbale de notre culture bourgeoise occidentale a finalement dévalué son propre matériau, le mot. Peut-on s'en étonner lorsque notre système économique dévalue la monnaie, ce véhicule des rapports économiques et sociaux sans lequel le monde libéral est inconcevable.

Il serait prétentieux de vouloir avancer plus loin dans ce texte, dont le seul rôle est de poser la question sur le pourquoi de cette désaffection à l'égard des mots. Ce que Francis Fukuyama (1992) a triomphalement annoncé comme fin de l'histoire par l'autoréalisation du libéralisme pourrait s'avérer sa fin par l'impossibilité de

contrôler ses deux mécanismes fondamentaux : le marché à travers la monnaie et la narration à travers le mot.

Les universitaires semblent découvrir que leur système d'enseignement et leur manière de socialiser dans la culture lettrée, celle qui confère la distinction (Bourdieu, 1979), ont systématiquement dévalorisé les actes de voir, de sentir, d'entendre autre chose que la parole. Par ailleurs, la parole est toujours plus noble et surtout plus savante lorsqu'elle est couchée sur du papier. La plupart des hommes et des femmes manifestent cette désaffection en revendiquant leur droit à manipuler les mots différemment, s'ils ne refusent pas tout simplement de les entendre autrement que comme des sons parmi d'autres.

Ainsi, peut-être, se méfie-t-on moins des mots que d'une certaine manière de les aligner, d'un certain métasens qu'ils prennent lorsqu'ils sont donnés pour la réalité à la place de signes qu'ils sont. La démarche universitaire les donne pour plus réels que le quotidien qui ne serait qu'éphémère et vulgaire. On peut penser aux propos de Susan Sontag (1978) sur la photographie comme forme de colonisation, de prise de possession du monde. La pratique dominante de la photographie transforme le monde en fragments portables et jetables : cartes postales, photos d'album de famille, diapositives de vacances. N'est-ce pas aussi le cas d'un certain usage, largement répandu, sinon dominant, des mots ?

Le désenchantement à l'égard des mots viendrait-il alors d'une crainte de se faire happer par l'univers qu'Orwell ([1950] 1984) a décrit dans *1984* ? Notre univers est certes incomparablement plus tolérable que ce qu'Orwell a envisagé en prenant pour modèle l'URSS. Jusqu'à récemment, cet univers était paternaliste avant de renouer avec la norme de compétition de nature darwinienne. Et pourtant, l'État-nation n'a cessé de nous coloniser et les mots étaient son arme par excellence.

Aujourd'hui, la crise de la forme des États, dont le nombre ne cesse de se multiplier, signifie-t-elle une révolution en marche ou un simple *lifting facial* ? Le profond dédain, à l'exclusion de l'industrie culturelle, avec lequel on considère la musique pop témoigne du succès de la normalisation, par l'institution de l'État et ses sous-traitants, des citoyens bien pensants, comme Allan Bloom.

JE CHANTE, JE PENSE

L'attrait de la musique pop, comme lieu de reconfiguration du sens du monde et lieu fragmenté mais portable de resocialisation en marge de l'espace étatique, ne réside pas dans le fait qu'elle permet d'éliminer les mots. La musique pop ne le fait pas ; la partie vocale est importante. Les paroles de chansons en vogue prouvent que les jeunes ne sont pas coupés du monde et des mots, mais qu'ils cherchent à les maîtriser autrement. Les mots, comme la partition, sont des transcriptions rarement lues. Les paroles sont avant tout des sons parmi d'autres : parfois articulés, parfois non, parfois bruits intelligibles, parfois juste des cris. La musique les enveloppe et les intègre dans un tout incluant de plus en plus les images. L'auditeur a le choix de ne pas leur rendre hommage en décodant d'abord le sens explicite qu'elles articulent. Sans que la communication soit rompue, il peut les ignorer ou les accepter comme fil conducteur des messages. Il ne semble pas exagéré d'affirmer que la musique pop contemporaine, le rap en particulier, donne à l'auditeur, qui se sert de la technologie électronique pour sortir du rôle culturel passif, l'option d'expérimenter une nouvelle maîtrise des mots. Des mots qui, loin de discipliner les attitudes, les pensées et le monde, en rendent tout simplement compte. Des mots indisciplinés sans ambition anarchiste.

Une chanson zairoise contemporaine affirme : « minaimba minawaza » (« je chante, je pense ») (Fabian, 1978 : 325). Faut-il voir dans le rap, outre le plaisir, le pouvoir créateur à la portée de tout le monde, comme la créolisation est une nouvelle approche de la parole, de la culture ?

En 1989, un jeune Dakarois a dit à Leigh Swigart (1994 : 187) :

Tu parles français mais tu peux en mettre du wolof. [...] Pour lui montrer [au Français] que vous nous avez donné le français, mais nous ne sommes pas obligés de l'utiliser comme vous le voulez.

Ce jeune homme était probablement de ceux qui, dans la mouvance du *set/setal* (Diop, 1992), ont pris, cette même année, le contrôle de nombreuses rues de Dakar, ont forcé l'administration municipale à enlever les ordures et ont embelli eux-mêmes leurs quartiers en réalisant de nombreux dessins muraux.

La musique pop n'est pas un refus du monde, pas même le refus du monde organisé ; elle n'est pas contre la manifestation positive du ras-le-bol d'être passivement dans le monde ; elle n'est pas la subversion du jeu qui consiste à apprendre ou à paraître suivre la règle pour mieux la déjouer. Il y a, dans la musique pop, le refus de cheminer aveuglément dans l'univers où on prétend que la narration serait, plus qu'une forme de récit, la réalité du temps. Cette pratique de communication traduit la volonté de prendre les rênes, sans nécessairement aspirer au contrôle, des mots, de faire siens des mondes que ces mots inventent et de s'y inventer autre et autrement.

Ma démonstration, nécessairement rapide et incomplète, comparera deux moments de culture quotidienne dans un même domaine de créativité : la musique populaire. Il s'agit des *negro spirituals* et de la chanson pop actuelle. La seule justification de cette comparaison vient du défi de produire une culture dans laquelle pourraient vivre et communiquer les personnes venant d'un peu partout : personnes qui ont été dépouillées ou qui ont rejeté leurs identités politiquement attribuées. De ce fait, elles partagent une situation politique de vide qui les sépare structurellement des autres membres de la société politique, qui les sépare structurellement des autres dans la société.

Les esclaves, brutalement réduits au statut de choses, devaient produire une culture pour survivre en tant qu'humains, c'est-à-dire produire une identité, une conscience, une capacité de communiquer à propos du présent et de l'avenir. Mis au défi de s'inventer un passé commun, qui ne les couperait pas du monde où malgré eux a été enraciné leur présent, ils ne pouvaient se tourner que vers la Bible. Plus tard, ils s'inventeront la mère Afrique.

Diverses études sur la musique des esclaves noirs des États-Unis insistent soit sur ses origines africaines, qui lui confèrent un caractère unique, soit, au contraire, sur les apports occidentaux massifs mais autrement reconfigurés. Il est vrai qu'à certains égards presque rien ne distingue les *negro spirituals* évoquant la liberté, la terre promise, la sortie de l'esclavage d'Égypte et les cantiques méthodistes ou baptistes de la même époque. Rien d'étonnant, dit

Lawrence Levine, puisque les pauvres blancs étaient confrontés à des défis comparables. Néanmoins, le travail de dizaines, de centaines, de milliers d'hommes et de femmes, chacun à la recherche de la façon de mieux rendre son message universel dans une forme particulière, a produit, à travers les *negro spirituals* une culture unique où se sont enracinées une conscience et une identité spécifiques. La cause première se trouve probablement dans le processus de mise en sens et dans celui d'appropriation qui constituent deux faces de la même démarche d'individualisation.

Tout d'abord, comme le dit Radin, les esclaves américains n'ont pas été convertis à Dieu, ils ont converti Dieu à eux (cité par Levine, 1993 : 49). Ensuite, le *negro spiritual* fut une création/appropriation infinie où chacun et tous s'exprimaient librement mais d'une seule voix, puisqu'ils étaient « de people dat is born of God » (cité par Levine, 1993 : 45). Le Jésus de cette poésie orale, « Mass' Jesus », est un guerrier, mais aussi un intime, « Mass Jesus is my bossom friend » et « Gwine to write to Massa Jesus, To send some Valiant soldiers To turn back Pharaon's army ». Les enfants d'Israël suivront Moïse qui les sortira d'Égypte. Dieu sauvera tous ceux qui croient en lui. Tous et chacun lançaient du fond d'eux-mêmes cette question/accusation, « Were you there when they crucified my Lord ? », et y répondaient, « see the righteous marching », « see my Jesus coming ». Elisabeth Ross Hite (Saxon, Dreyer et Tallant, 1945 : 242), esclave dans une plantation en Louisiane, se souvient que son maître « didin't want us shoutin' and moanin' all day'-long, but you gotta shout and you gotta moan if you wants to be saved » (cité par Levine, 1993 : 53).

Clinton Furness décrit ainsi son expérience de participation à une réunion de prière en 1926 en Caroline du Sud. Graduellement, les lamentations des femmes devenaient audibles ; les hommes commencèrent à bouger leurs pieds en syncope et le rythme fut né. Soudainement, un homme cria « Lève-toi avec Dieu ». La foule reprit et la mélodie commença à se former, à partir des demi-phrases articulées sur une mélodie spirituelle connue. Des morceaux d'autres mots et d'autres mélodies émergeaient ici et là, mais le mouvement général l'emporta, créant par répétitions successives une composition collective (cité par Levine, 1993 : 41-42). À première

vue, cette musique n'a d'auteur que la collectivité, une race, une nation, une communauté. Un regard plus attentif permet d'apercevoir des milliers d'auteurs, puisque celui qui écoute chante et celui qui chante crée. Même si certains ont plus de talent que d'autres, ces derniers ne se taisent pas en leur présence, puisque, quand ils chantent, ils louent Dieu.

Quel est le rapport de ce processus de création, une création qui est simultanément individuelle et collective, avec la musique populaire contemporaine ? Structurellement, le même processus est actuellement en marche par rapport aux jeunes, surtout dans le contexte de l'immigration massive. Leur situation, leurs attentes économiques sont radicalement différentes de celles de la génération de leurs parents. Leur horizon est global, même si leurs ambitions sociales et économiques sont locales. Ils sont mis au défi d'inventer une culture qui leur permettra de se définir, d'articuler la conscience d'être autre chose qu'une génération sacrifiée et condamnée à la marginalisation.

Le cliché largement répandu insiste sur la passivité totale de l'auditeur de la musique reggae, rock, rap dont la tête ne serait qu'une autre caisse de résonance d'une pluie de décibels. La réalité qui apparaît au contact de cette musique est totalement différente. L'appropriation créative de la musique pop passe par l'enregistrement et constitue souvent un travail solitaire dont les effets sont partagés lors de l'écoute commune.

Le rap constitue certainement la forme d'appropriation la plus évidente, la plus exhibitionniste, parce qu'elle fait partie du spectacle. Ses adeptes considèrent que la culture est un domaine public et que chacun peut y mettre sa créativité. Le système de son (*sound system*) permet de composer de la musique à partir de sons pré-enregistrés, de la musique des autres et de ses propres interventions. La consommation se transforme en une participation active.

Un concert pop est une forme de consommation de la culture de loin plus active qu'un concert de musique classique. Au XIX^e siècle, pour la classe moyenne, la consommation de la musique était moins passive qu'aujourd'hui. L'éducation bourgeoise comportait l'apprentissage d'un instrument de musique et la vie

sociale donnait de l'importance à la démonstration publique des habiletés musicales, surtout celles des femmes. Le développement des transports urbains, des salles de concerts et la naissance des industries culturelles, qui a favorisé la professionnalisation de la musique, ont favorisé l'écoute au détriment de la pratique. L'enseignement démocratique et universel a remplacé la pratique de la musique par l'apprentissage de l'écoute.

Aujourd'hui, les jeunes pratiquent à nouveau la consommation active et, dans le domaine de la culture, refusent d'être des récepteurs passifs des biens de consommation. Non seulement ils sont hautement sélectifs, mais l'interprétation et la créativité symbolique deviennent des aspects importants de leur consommation. La consommation et l'appropriation créative des marchandises culturelles leur servent à construire leur propre identité. Dans ce processus, naissent des esthétiques spécifiques, propres à chaque milieu qui, néanmoins, partagent un cadre esthétique général leur permettant de se mesurer et de se comprendre. Des sens spécifiques sont attribués aux pratiques et aux symboles sélectionnés dans la culture de masse pour être ensuite sélectivement appropriés et individualisés sous forme de style particulier.

Les études récentes montrent que faire de la musique pop dans une ville ou un quartier entraîne l'engagement dans un réseau local de sociabilité aussi bien en ce qui concerne l'adaptation de l'esthétique globale de ce genre musical que l'organisation dont le groupe a besoin pour fonctionner. La recherche des appuis financiers pour acheter des instruments ou pour se produire en spectacle conduit souvent à l'engagement dans la politique locale, dans les campagnes de charité, etc.

Faire de la musique est donc une manière de vivre localement la culture globale. D'ailleurs, il en est de même pour la création musicale. Les membres des groupes d'amateurs valorisent individuellement et collectivement l'expression de leurs opinions et de leur personnalité. Leur popularité dans la ville ou dans le quartier vient de la place spécifique qu'ils y occupent et de la spécificité esthétique, qui a une portée politique, de la musique qu'ils jouent. La popularité de cette musique vient du fait qu'en s'adressant aux

consommateurs locaux ils parlent d'eux, pour eux, à travers la musique globale.

Le mode d'intégration dans ces groupes est une sorte d'apprentissage par essais successifs, avec les manuels « fais-le toi-même » à l'appui. Il favorise l'habileté de chacun et encourage l'affirmation qu'on a quelque chose de spécial à exprimer, à jouer. Par ailleurs, le processus de fonctionnement de ces groupes est collectif, notamment parce que les amateurs qui en font partie ne lisent pas la musique et doivent passer de nombreuses heures à répéter ensemble. Pour les jeunes – le temps et le passage des générations aidant – la musique pop joue un rôle important dans la configuration des relations sociales. La musique pop indique sur la carte de la ville, les lieux où on peut rencontrer les gens qui partagent les mêmes intérêts, qui sont de la même sous-culture. Elle trace des sentiers, annonce des gîtes dans l'anonymat de la vie urbaine.

Les jeunes utilisent la musique pour se situer historiquement, culturellement et politiquement dans les systèmes complexes de la vie actuelle (FPH, 1994). La musique pop permet de penser globalement tout en vivant localement, contrairement à la musique classique dont la pratique/écoute accentue l'universalité d'un art au détriment des spécificités locales. La musique pop permet aux consommateurs, dont la caractéristique principale est l'absence d'enracinement (Chambers, 1986), de développer leur sensibilité à la publicité et leur réceptivité aux pressions du marché, de trouver et d'exprimer leur identité et leur spécificité (Hebdige, 1979). Elle leur fait découvrir le sens des lieux auxquels ils appartiennent et, avec lui, un certain pouvoir local.

Cependant, tout cela n'est pas l'objectif principal de la musique pop dont l'écoute et la pratique constituent avant tout des activités ludiques. À ce propos, il est dangereux de mettre une hiérarchie entre ce qui serait uniquement esthétique et ce qui ne serait que politique. Cette distinction est d'autant plus dangereuse que l'évolution de la musique, des équipements d'écoute et d'enregistrement, ainsi que des attitudes envers la pratique de la musique, fait que la frontière entre l'écoute et la production se déplace sans cesse.

LES MOTS DE L'HISTOIRE

Selon une plaisanterie soviétique, « le futur est certain, c'est seulement le passé qui est imprévisible » (Lukes, 1985 : 146). Cette blague ne s'oppose qu'en apparence à l'analyse de Georges Orwell qui veut que l'on gouverne les sociétés en leur fabriquant un passé qui, à son tour, détermine leur futur¹. Le contrôle social passe donc par la maîtrise de l'histoire, de la connaissance du passé et du discours sur le passé. Le futur est certain aussi longtemps qu'une forme de discours sur le passé présente le temps hégémonique se déroulant le long de la flèche du temps narratif. La structure du récit lui impose une fin, de même que la structure d'un genre littéraire connu permet de prévoir la fin d'une intrigue. Aussi longtemps que le seul discours admis sur le passé était marxiste-léniniste, les Soviétiques ne pouvaient avoir de doute que leur avenir serait radieux, tout comme un spectateur de western sait bien à quoi ressemblera la fin du spectacle. C'est le déroulement précis et le temps, qui séparent les uns et les autres de la fin, qui sont inconnus. Le passé est imprévisible parce que le temps narratif de la parole est unidirectionnel, impuissant envers le passé, mais despotique à l'égard du futur.

Les systèmes politiques passent, les plaisanteries anonymes, celles qui appartiennent à la culture quotidienne, comme disent les Britanniques, à la *common culture*, demeurent parce qu'elles présentent souvent des modèles théoriques d'intelligence du présent. Comme les textes de musique pop, les anecdotes, les plaisanteries se moquent des structures narratives, subvertissent les usages normalisés de la parole, créolisent les langues pour y trouver de nouvelles ressources de production de sens, de construction de représentations et d'invention d'identités.

Avant la Seconde Guerre mondiale, Croce a écrit qu'il n'y a de l'histoire que contemporaine. La pratique professionnelle de l'histoire ne cesse de lui rendre hommage, même si de nombreux historiens – confondant la norme de la guildes avec la pratique de l'historiographie – soutiennent le contraire. Un grand médiéviste,

1. Lawrence Levine (1993), qui emprunte à cette plaisanterie le titre de son dernier livre, l'interprète différemment.

tellement engagé dans le présent qu'il l'a payé de sa vie, a écrit : « l'incompréhension du présent est une conséquence de l'ignorance du passé, mais l'ignorance du présent empêche la compréhension du passé » (Bloch, 1964 : 42). Lawrence Levine (1989a, repris dans 1993) insiste sur le fait qu'aujourd'hui le vrai défi de l'historiographie n'est pas la confrontation des interprétations des faits, des événements et des personnalités du passé, mais la définition de l'objet/sujet de la recherche historique. Aussi longtemps que les confrontations portent sur la Révolution française, sur l'Acte d'Union, sur la Crise d'octobre, sur la guerre d'Algérie, ou sur la guerre du Golfe, le futur est certain. Le temps déjà enceint du futur est balisé des événements dont la réalité, la matérialité, voire la centralité dans la marche qui nous a collectivement (en tant qu'Occidentaux, que Québécois, que Français, etc.) conduits à aujourd'hui, se situent hors du doute raisonnable. C'est leur importance relative qui est l'objet du débat ; c'est le rôle des femmes, des grands hommes ou des forces productrices dans le déroulement du passé qui est scruté.

Le recours récent aux traditions orales, à la culture matérielle, à la mémoire, n'a fait qu'étendre le processus hors du cadre des institutions qui ont fait la « modernité » : l'État et l'entreprise. Les balises du chemin parcouru n'ont pas changé ; elles acquièrent une nouvelle crédibilité parce qu'elles organisent et normalisent le nouveau matériau de l'histoire. Les témoins racontent : « La grange a brûlé un an après que Jean était parti pour la grande guerre », ou encore « j'ai accouché de mon premier enfant alors que Pierre n'avait plus de travail à cause de la crise ».

Les historiens jubilent croyant avoir connecté la grande histoire à la mémoire. Ils ont raison de se réjouir de ce progrès vers la fin de l'histoire ; bientôt on sera capable non seulement d'englober le passé du monde entier dans un seul récit, mais aussi d'y insérer toutes les mémoires. Le jour où il n'y aura qu'un seul récit du passé, il n'y aura plus de passé.

Jean Du Berger aime raconter une savoureuse anecdote sur la naissance de l'ethnographie au Québec et sur la constitution des archives de folklore. Des messieurs en costume-cravate, venus de la ville et introduits auprès des paroissiens par le curé en étaient les

pionniers. Les hommes leur racontaient alors des belles histoires habituellement destinées aux enfants. Le sexe et la violence n'étaient pas assez « propres » pour leurs oreilles et encore moins recommandables pour leurs carnets de notes. N'étaient-ils pas en quête du bon et brave peuple pour y asseoir la légitimité universelle du « Je me souviens » et la maîtrise du passé ? Certains mots, les mots de la narration, se sont emparés des faits et gestes pour bientôt baliser le passé et rendre le futur certain, au moment où Lord Durham, dans sa tombe, devait ravalier son infâme rapport.

L'évolution récente de l'historiographie de l'Afrique montre que la « découverte » des traditions orales, à titre de matériau d'historien, a surtout permis de « discipliner » la mémoire des Africains et leurs traditions historiques. La construction d'un récit autoritaire a mis en évidence les événements, les hommes illustres, les hauts faits dont il faut se souvenir pour appartenir à l'histoire. Afin de pouvoir honorablement décliner son africanité – sa sénégalité, sa kikuyuité –, il faut tout d'abord se mesurer à l'universalité, à l'histoire. Sir Trevor Roper, un Lord Durham de l'Afrique noire des années 1950, a affirmé l'impossibilité d'une histoire scientifique de l'Afrique. Moins d'un demi-siècle plus tard, l'historicité des Africains ne souffre plus de doute. Presque tout le monde possède sa propre monographie. Quel a été le prix de la normalisation du passé de l'Afrique qui a offert aux Africains des histoires à notre (occidentale) mesure ? N'est-ce pas là une raison, peut-être la raison, de ce désenchantement des mots ?

* * *

Le récent livre de Jacques Rancière (1992 : 7) intitulé *Les mots de l'histoire* s'ouvre sur une citation que l'auteur attribue à l'un des maîtres contemporains de la discipline : « Depuis plus d'un siècle, ceux qui s'intéressent à l'histoire, et ils sont nombreux, se sont battus avec le mot. » Cette méfiance à l'égard des mots, ne serait-elle pas un malaise à l'égard des mots des historiens ? Cette recherche du mot, qui pourrait n'être qu'un son, qu'un bruit et néanmoins pourrait avoir du sens, ne serait-elle pas le signe précurseur d'une révolution ? Rancière (1992 : 66) écrit que « la révolution est par excellence le lieu où le savoir social se constitue dans *la dénonciation de l'impropriété des mots* » (les italiques sont de moi).

Bibliographie

- Bloch, Marc (1964), *Apologie pour l'histoire ou, métier d'historien*, Paris, Colin.
- Bloom, Allan (1987), *The Closing of American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*, New York, Simon and Schuster.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, [nouvelle édition], Paris, Éditions de Minuit.
- Chalvon-Demersay, Sabine (1994), *Mille scénarios. Une enquête sur l'imaginaire en temps de crise*, Paris, Métailié.
- Chambers, Ian (1986), *Popular Culture: the Metropolitan Experience*, New York, Matheson.
- Diop, Mamadou (1992), « Fresques murales et écriture de l'histoire. Le set/setal à Dakar », *Politique africaine*, 46, p. 41-52.
- Fabian, Joannes (1978), « Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures », *Africa*, 48, p. 315-344.
- Foucault, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FPH [Fondation pour le progrès de l'Homme] (1994), *La planète rock. Histoire d'une musique métisse, entre contestation et consommation*, Paris, Interfaces.
- Fukuyama, Francis (1992), *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion.
- Hebdige, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, New York, Routledge.
- LaCapra, Dominick (1982), *Madame Bovary on Trial*, Ithaca, Cornell University Press.
- Levine Laurence W. (1993), *Unpredictable Past. Explorations in American Cultural History*, New York, Oxford University Press.
- Lukes, Stevens (1985), *Marxism and Morality*, Oxford, Oxford University Press.
- Lyotard, François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- Orwell, George (1984), *1984*, Paris, Gallimard (coll. Folio, 822), [1950].
- Rancière Jacques (1992), *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil.
- Said, Edward W. (1993), *Culture and Imperialism*, New York, Knopf.
- Saxon, Lyle Edward Dreyer, et Robert Tallant (dir.) (1945), *Gumbo Ya-Ya: A Collection of Louisiana Folk Tales*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- Sontag, Susan (1978), *On Photography*, Harmondsworth, Penguin.
- Swigart, Leigh (1994), « Cultural Creolisation and Language Use in Post-colonial Africa: The Case of Senegal », *Africa*, 64, p. 179-189.
- Troitsky, Artemy (1987), *Back in the USSR: The True History of Rock in Russia*, Boston, Faber et Faber.