

Les yeux fertiles

Numéro 25, été 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/15806ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1985). Compte rendu de [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (25), 63–93.

FERNANDINO CAMON

La maladie humaine

Gallimard NRF 1984, 192 p.

ALLEN WHEELIS

L'ordre des choses

Gallimard NRF 1984, 232 pages.

Ces deux livres, quoique différents du point de vue du récit, sont de problématiques semblables. Tous les deux touchent de très près le rapport psychanalytique actuel et contemporain, de façon particulière: aborder ce «réel» de l'analyse.

D'abord **L'ordre des choses**. Voilà l'histoire d'un psychiatre aux prises avec l'écriture comme mission, l'écriture d'un livre total. Projet vaguement mallarméen: expliquer la place essentielle de l'être humain dans le monde — depuis ses lectures du texte psychanalytique comme vérité —. Mission impossible: mission à devenir fou. Cette place d'être humain, mais plus justement celle d'un homme dans sa différenciation d'avec les autres, d'avec les femmes, position qu'il tient mais pas toujours depuis son statut de médecin, s'exerce à partir, de la mort: que veut dire vivre? que veut dire la mort de ces êtres chers, ceux aimés et «domestiqués».

Domestiqués... oui! Un tel sujet est bien sûr vaste. Cependant il est aussi sujet de solitude. Ses objets domestiqués: sa maîtresse photographe, devenue sa femme, le laissera à ses livres, éternellement frustrée par cet homme à la quête impossible. Sa fille adoptive, Abby, qui lui a été «léguée» par sa soeur, le quittera elle aussi en lui laissant Barny, le chien épagneul doré, animal favori de Abby.

Ce petit chien, on s'en doute, deviendra la clé de voute de la pensée de Oliver Thompson. Jouant pour sa nièce un rôle d'enfant, choyé dans la vie comme un être humain, Abby ne pardonnera jamais à Oliver qu'il ait abandonné son chien chez le vétérinaire.

Ce qui m'est apparu plus particulièrement intéressant, c'est le refus d'accepter la mort des animaux, celle de Barney précisément, car cette mort devient

représentative de la sienne propre, celle d'Abby et celle de Carlotta, sa femme. Oliver part à la recherche de ce corps-chien-mort, enterré dans ce dépotoir; Barney déchet donc, et lui, Oliver Thompson rebus — entre autres il sera mis à la porte de la confrérie psychanalytique — se butte en vain à son interminable écriture avec une extraordinaire capacité pour empêcher et échapper à la circulation des émotions: il condense en cette mort, toutes les morts possibles, au point même d'en oublier son travail de psychiatre.

Ce geste, inconsidéré, qu'il a eu d'abandonner Barney chez le vétérinaire, est, dans le texte, le passage à l'acte de son propre abandon des êtres et des choses qu'il aime: ce n'est pas qu'il le fasse pour le vrai, au contraire, il est plus joué que joueur, mais il s'y attend, s'y prépare. Evidemment, il se trouve toujours abandonné à lui-même et surtout à ce livre et à cette écriture qui l'amènera au rejet des autres et à la folie.

Son interminable livre joue deux rôles: un rôle de permission et de vie, et, un rôle d'exclusion et de mort. C'est l'intérêt paradoxal de ce roman. Incapable de choisir, puisque c'est un choix impossible, le choix participe de l'angoisse: retrouver Barney ou le chercher dans un autre chien. Impossible.

Oliver ne peut s'en empêcher... déterrer, déterrer... à la recherche de sa propre histoire, de son propre désir. Malade d'angoisse. Malade d'angoisse est, aussi, le personnage-narrateur de **La maladie humaine**. Malade au point que le corps dise de lui-même cette souffrance, cette maladie humaine: le langage. De l'Amérique à l'Italie, il n'y a qu'un tout petit pas, pour ne pas dire «un pas de bébé» quand on a affaire au sujet parlant.

Ce récit est celui d'un homme en analyse après quelques péripéties errantes de thérapeute en thérapeute. Aucune complaisance et surtout aucune vérité: l'analyse est ce qu'elle est. Il raconte ce qui lui est arrivé, ce qui s'est passé et, comment il a vécu ces sept années. Oui, -7- années. Toutes sortes d'anecdotes drôlatiques, de clins d'oeil, de remarques, de reconnaissances, quelques détails techniques — comment analyse-t-il ses rêves; ses voyages en train et son écriture.

C'est surtout un livre de langage, sur le langage, ce qu'il est de fantasmatique, et ce qu'il donne / enlève, la maladie / l'écriture. Ce livre m'a profondément bouleversée, comme le sont souvent ces témoignages tout

plein du texte du corps, d'écritures. Il laisse ses traces, traces que je nommerai ici traces d'écritures, de langage, au risque de me répéter.

Récit sans histoire, mais où tout y passe: sexe, mariage, analyste, religion, Etat, littérature; par comparaison, il ne participe pas du Livre Total mais parcelaire, singulier. La voix qui est entendue, sienne et autre, cette voix donc, exerce l'oralité et l'écoute: dire, redire, entendre, réentendre, une parole engendre du langage, du rêve, du sexe, etc. Le couple analyste-analysé (narrateur) est tour à tour fécond mais aussi conflictuel, le rite devient ruse, les colères sont souffrantes, les gestes entrecoupés...

Cette écriture risque à tous maux, quelques mots et non les moindres, ou les moins audibles. L'angoisse nous rend seul-e-s, d'autant plus que l'on est toujours seul-e avec elle, même quand l'autre y est. Est-ce là le lot de l'être humain et plus particulièrement de l'être humain écrivant? Ici, dans ce texte, l'écriture est plus que jamais déliée par l'analyse, elle est en son centre mais aussi sa marge: nous ne saurons jamais ce qui s'est réellement passé. Qui est qui? analyse ou écriture? Peu importe, le texte-corps.

Danielle Fournier

JULIE STANTON

A vouloir vaincre l'absence

Poèmes / L'Hexagone, 60 p. 1984

L'amour: sujet inépuisable? Qui jamais se lasse d'en parler, qui jamais se lasse d'en écrire la trajectoire? Certainement pas Julie Santon. Elle nous donne à lire, et nous livre à voir, l'itinéraire d'un amour, d'une passion. Plus précisément la traversée dans le temps de deux amours et de deux passions: amour de l'homme aimé, L'ÉVADE DE MOI, amour de l'écriture qui jaillit hors d'elle, JE JAILLIS (AINSI LE TEXTE PARFOIS).

Comment arriver à faire se joindre ces deux passions? LA FEMME EST TIRAILLÉE ENTRE LES QUATRE COINS DU DESIR et même jusqu'aux quatre coins du globe: la mer, la ville, la campagne, etc.

C'est autant l'aventure du corps livré à l'amour que celle de l'écriture qui traverse le corps. Ces deux volets sont parfois distincts, parfois gémellés, jumelés. Il y a deux voies en une seule «voix»: voies du vide, de l'en-

nui, de la rupture, voies de la mort, de la solitude, de la révolution et finalement de l'oubli. Et la passion d'écrire a la même «voix» que la passion pour l'homme aimé.

Ces poèmes ne donnent pas de réponse, ils posent plutôt un questionnement: la femme et l'homme vivent-ils vraiment dans ce même amour de l'écriture? En arriveront-ils à ce moment merveilleux d'une rencontre?

PRENDS DATE MON AMOUR DE CET INSTANT AUTOUR DE NOUS CE MOMENT PARFAIT

Julie Stanton n'en est pas à ses premiers poèmes, à ses premières amours. A lire lentement comme un journal de bord: chaque jour suffit sa page. Le découpage du recueil nous fait cette invitation.

Louise Coiteux

MICHEL COTÉ

Une saison trop courte

Éditions du Noroît

Collection L'instant d'après, 1984

BRUNO ROY

Fragments de ville suivi de

Le crayon remplace la lame

Éditions Arcade, 1984

La modernité se meurt et ne se rend pas. En voici deux preuves ternes et éclatantes. Ternes parce que n'amenant, ne proposant rien de neuf. Éclatantes parce que démontrant bien les latitudes à l'intérieur desquelles on peut se mouvoir et la liberté permise par cette «institution». Michel Côté et Bruno Roy vont en effet dans des directions opposées, tout en appartenant bien à la même école poétique.

Le livre de Michel Côté est avant tout un bel objet. Léché. Physiquement parfait. Le texte qu'on y retrouve est investi de «photographismes de l'auteur». Ceux-ci constituent d'ailleurs autant d'énigmes. Traits de plume? Cheveux? Branches? Insectes? Ne serait-ce que pour ces audacieuses textures, **Une saison trop courte** mériterait déjà le détour. Et heureusement, le détour se verrait encore davantage justifié, grâce à un texte intéressant et bien structuré.

Jeux de mots, deux mots, tirades en espagnol, quelques lignes écrites à la main, l'ensemble du recueil est invitant. Le ton est intime, sinon intimiste. Celui de la confiance, même sans le tutoiement. On entre dans

un univers personnel, éclaté comme peut l'être un aveu. Peu d'images, autant de sons. Du muet, tellement éloquent. Tout est déconstruit, anti-construit. Anti-ponctué aussi. Parfois, on est tout surpris de retrouver un peu de prose, un peu de repos. Puis tout repart, tout s'emporte. Et se termine comme cela a commencé. La porte se referme. La lumière s'éteint. Une aventure. Une odyssee. Mais la saison est trop courte. Nous étions pourtant prévenus.

Le discours de Michel Côté est semblable à une chambre. Personnel. Il porte seul la chandelle de sa poésie. Elle éclaire peu mais bien. N'aveugle pas. Peut-être que la nouveauté ne fait plus vraiment partie du credo de la modernité, mais la qualité et la distinction y trouvent certainement une place de choix, bien qu'au moins un de ces concepts soit tout à fait subjectif et arbitraire. C'est une façon comme une autre de dire que j'ai aimé **Une saison trop courte**.

Fragments de ville nous fait pénétrer de plain-pied dans Montréal, les Corvettes, les Bigs Macs, Beausoleil, Francoeur et Cie. N'ayant de cesse de nous rappeler d'où et de qui il procède, Bruno Roy cite en exergue les Bonzes Vanier, Collette (Jean-Yves) et l'inévitable Beausoleil. Plus de chambre. Des ruelles, des trottoirs, du polyester, du nylon, du béton, des lèvres urbaines, des herbes rouges (subtiles allusions). Tout est fucké. Avec du minute-rice, des chips au vinaigre et des feux de circulation qui ne finissent jamais par passer au vert. Blocages.

Le recueil se divise en trois parties. Deux de ces trois parties obéissent à des règles précises; vingt-deux poèmes de dix-huit lignes pour «Rumeurs urbaines», vingt-deux poèmes de quatre lignes pour «Fragments de ville». Le titre à la première ligne, et la louange meurtrie ensuite. Il ne manque que Télé-métropole. Restons modernes, que diable! La troisième partie, «Le crayon remplace la lame», est de loin la plus intéressante. La mégalopolis s'est tue. La violence lui survit. Plus de thèmes éculés / enculés. La forme est aisément repérable, aisément banale, mais aussi aisément agréable. Moins prévisible, moins «leitmotiv» et moins construite.

C'est donc du bon travail, surtout en ce qui concerne la dernière partie. Le malheur vient du manque d'originalité et de la trop grande utilisation de recettes.

Mettons les choses au point. Aucun de ces deux recueils n'est moins conventionnel que l'autre. Ce qui rend une comparaison douteuse et impossible, c'est la

grande différence entre les approches, les recherches de consécration, le ton, la forme et même la présentation de ces deux textes. Bruno Roy joue la carte «Jet Society», avec des noms, des références, une écriture-étalon et une présentation dite moderne. Michel Côté, lui, invite. Plus intime, plus intuitif, moins déclamatoire, il séduit sans chercher à convaincre. Et présente une poésie qui semble moins issue d'un courant, d'une mode que de sa propre personne.

En guise de conclusion, je dirai qu'il reste possible, dans des cadres établis, reconnus, de faire une poésie à soi, de soi, tout en transcendant et en dépassant les clichés. Cependant, la modernité peut parfois devenir un piège et plus encore, à travers ses bonzes et papes, un lieu de fermeture et de ridicule. Il serait plus que temps d'avancer, le feu est vert.

Jacques Saint-Pierre

JEAN FOREST

Nourrice!... Nourrice!...

Quinze, 1984, 185 p.

Le livre de Jean Forest — le livre, pas le texte — ne cache rien de ses prétentions. Le format est caractéristique des best-sellers: on y expose et la photo et le pedigree de l'auteur, tout en nous montrant le sérieux de l'entreprise par l'annonce d'une suite à **Nourrice!... Nourrice!...** et en nous exhibant l'ossature du texte: sa table des matières.

Le prière d'insérer oriente à priori le lecteur vers quatre thèmes principaux: papa, maman, la sexualité et la religion.

Et le texte répond à l'attente ainsi créée. Tout y passe: du pipi dans la culotte aux premières relations sexuelles, en passant par les coups de règles sur les doigts, l'hypospadias, la masturbation et la confession. Forest nous raconte l'histoire, plutôt ordinaire, d'un enfant **mâle** né d'une mère, d'abord trop absente et ensuite trop présente, et d'un père toujours trop absent. C'est donc entre une Nourrice accueillante et une maman intermittente que grandira notre petit héros. Il se heurtera évidemment aux fameux pipi-cacafesses et à sa mère, ainsi qu'à notre bonne vieille mère l'Église et à la gent féminine. Il s'y heurtera tant et si bien qu'il n'aura bientôt plus qu'une envie: partir. Mais «Oedipe a le bras long».

Le roman comporte trois livres : celui des premières séquelles. Chacun de ces livres est divisé en chapitres qui sont, à leur tour, divisés en sous-chapitres de deux ou trois pages. Ce morcellement du texte se poursuit à l'intérieur même des sous-chapitres : la ponctuation est omniprésente et certains mots, certaines phrases sont en majuscules. Autre caractéristique du texte, les quelques citations latines, le lexique quelquefois très recherché et la présence de quelques grands personnages de la mythologie grecque : Jocaste, Clytemnestre, Narcisse, Oreste, Electre, Dionysos, etc.

Cette façon d'écrire a un effet distanciateur sur la lecture. **Nourrice!... Nourrice!...** est un livre spectacle qui se regarde et s'écoute aussi bien qu'il se lit. Forest l'avait sans doute pressenti quand, en dédicace, il salue le bon entendeur.

Bruno Lévesque

PAUL ZUMTHOR

La poésie et la voix dans la civilisation médiévale

Essais et conférences, Collège de France, P.U.F., 1984, 117 pages.

Le médiéviste Zumthor travaille depuis plusieurs années sur la nature et le fonctionnement de la poésie orale. Le regain d'intérêt pour l'oralité, que l'on constate chez les ethnologues et les linguistes notamment, profite à ces chercheurs universitaires dont les travaux avaient perdu un peu de leur lustre et de leur modernité depuis une vingtaine d'années.

Zumthor nous avait donné en 1983 une **Introduction à la poésie orale** (Seuil) dans laquelle il esquissait le schéma de ce qui pourrait être une poétique de la voix. Il y examinait des faits qui nous sont contemporains et encore directement observables, et des travaux comme ceux de Jacques Julien sur le «manirisme vocal» ou la «voix porteuse» (cf **Les aires de la chanson québécoise**. Triptyque) nous apparaissent comme des échos ou des retombées des recherches utiles de Zumthor sur la voix, sa transcription écrite et / ou sa performance en direct.

Dans **La poésie et la voix dans la civilisation médiévale**, le chercheur déplace le champ de recherche de son livre précédent et se demande dans quelle mesure ses travaux nous renseignent sur la nature et le fonc-

tionnement des poésies d'époques passées. Il leur consacre alors quatre leçons : a) l'oralité dans les traditions poétiques ; b) la performance oralité / écriture ; c) comment intégrer l'opération vocale dans l'étude des textes médiévaux? ; et enfin d) le Moyen Age et la voix.

la finalité ultime de l'écriture médiévale est la communication vocale, avec (au moins virtuelle-ment) toutes les stimulations sensorielles qui y sont liées. Pour les doctes même, l'écriture, qui provient de la parole, y fait retour en ce qu'elle conserve de celle-ci une adéquation profonde, naturelle, du son au sens. (...) le texte copié par le scribe est destiné à être lu et rapporté oralement par des clercs, voués institutionnellement à cet office. (...) Telle est la **translatio** (...) alterne avec **interpretatio** (p. 92-94).

Cette performance d'un modèle vocal, de cette voix vive, est d'un intérêt captivant pour tous ceux qui s'intéressent à l'art de conter, de chanter, à la puissance quasi magique du verbe, à la fonction vocale de l'enseignement scolaire, etc. : « dans la parole vive résonne le secret de toute connaissance » (p. 98) et la capacité historique des dérives verbales, tant en Europe qu'au Québec... Nos poètes à la mode n'écrivent que dans une rêverie de l'écrit et n'ont de cesse de nous répéter, qu'ils écrivent et découvrent là, dans l'opération elle-même, le secret de toute connaissance. L'illusion est inversement proportionnelle à la foule qui participe au soliloque (du texte).

Toute la tradition orale (codée) du Moyen Age demeure encore bien vivante dans la chanson populaire moderne. Qui n'est pas frappé par exemple par la force de la vocalité fictive du film de Rohmer, **Perceval le Gallois**, très proche du texte de Chrétien de Troyes? Une tradition qui est mode d'existence, modèle de comportement et éthique de l'ouïe se retrouve traduite pour l'oeil moderne qui déjà regardait et lisait.

Les travaux de Zumthor sont à surveiller.

Robert Giroux

MICHEL TREMBLAY
Des nouvelles d'Edouard
 Leméac, 1984, 312 p.

J'attendais ce quatrième volet de la Chronique du Plateau Mont-Royal avec grande impatience. Je croyais sûrement, trop naïvement, y retrouver une part de cet univers à la fois poétique, fantastique et pourtant bien inscrit dans la réalité, inauguré magistralement avec **La Grosse femme...** J'avais hâte de connaître ce qui avait «formé» notre Duchesse de Langeais, sa part de poésie, de rêve, de mystère.

Lectrice romantique qui préfère la beauté à la laideur, j'avais oublié que cette chronique se veut aussi, en partie, la genèse de ce qu'on appelle maintenant le cycle des Belles Soeurs, soit la représentation d'un univers bien ordinaire, rarement facile, souvent sordide, la vie d'un quartier de l'est, peinture tragico-comique de notre réalité montréalaise et québécoise qui n'a rien de poétique.

Celui qui s'embarque (et nous embarque), ému, troublé, sur le Liberty (un nom peu révélateur de ce qu'y trouve Edouard), c'est un homme fraîchement mué en Duchesse de Langeais qui part à la conquête de Paris avec l'intention bien arrêtée de l'apprendre par coeur, de découvrir ses beautés et ses secrets pour en revenir «parisienne jusqu'au bout des ongles», certain qu'ensuite Montréal ne pourrait que succomber à ses charmes. Peu préparé - tout comme nous - à la réalité parisienne «dont il avait décidé de se garder la surprise, ne consultant aucune carte, ni aucune brochure touristique pour rester vierge», il va de désenchantement en désenchantement dans ce roman épistolaire destiné à la grosse femme, sa confidente et amie. Nous embarquons donc sur un Liberty à l'image d'Edouard et de sa vie sur le plateau: à la fois minable et majestueux et où il a du mal à se faire une place. Déplacé sur le bateau, il l'est aussi à Paris et encore plus à Montréal.

Bref, on comprend en ayant des «nouvelles d'Edouard» le pourquoi et le comment de ce personnage qui a pris le parti du rêve et du mensonge pour préserver on sait trop bien quelle illusion en incarnant la Duchesse de Langeais. Et on en fait le tour! De A à Z, de la fascination et de l'enchantement à l'écoeurement.

Ce livre vaut la peine d'être lu pourtant, ne serait-ce que pour ses 40 premières pages où Tremblay, plus fidèle à lui-même que dans les pages qui suivent, dé-

crit de manière magistrale le saut tragico-comique d'Edouard dans l'éternité. Pour le reste, tout se passe comme si cette nouvelle version de Paris, vue par un ouvrier plutôt que par un intellectuel, ne réussissait pas à avoir le moindre accent de vérité. Comme si la mission que s'était proposée Tremblay était... ratée: inégalités de langage déroutantes, un «déjà-vu» qui nous fait faire du «sur place» et qui n'ajoute rien non seulement à ce roman en particulier, mais aux autres, une complaisance désolante des monomanies de ce personnage bien assez coloré en lui-même, tout cela concourt au désenchantement du lecteur.

Je me rassure en me disant que j'ai entrepris cette lecture comme Edouard a entrepris son voyage, comme une romantique en mal de merveilleux, de poésie: que finalement je lui ressemble beaucoup et que tout compte fait, Tremblay atteint son but avec Edouard comme avec moi qui - malgré tout - n'en ai pas moins hâte de lire le prochain épisode: le dernier quartier de la lune...

Françoise Pontbriand

FRANCINE OUELLETTE

Au nom du père et du fils

Ed. La Presse, 1984, 627 p.

Récit de la colonisation des Hautes-Laurentides, ce premier roman de Francine Ouellette se veut le roman des origines d'une région, des derniers représentants de race indienne devant l'invasion dévastatrice de leur territoire à la vie quotidienne d'un village avec ses luttes intestines, engendrées par la jalousie et la rancœur, et avec ses amitiés solides nées de l'entraide et de la compassion.

C'est aussi une sorte de genèse, de Noé à Clovis, de la coexistence pacifique de deux univers aussi différents que le sont ceux des Sauvages et des Blancs, de Chémanitou et de Jésus-Christ au nom duquel certains de ses représentants ont parfois joué (au Québec, entre autres) de cruauté et de malice.

Autant de personnages, autant d'épopées individuelles émouvantes, pleines de rebondissements, étalées sur 30 ans de colonisation et dépeignant la misère et la grandeur du monde paysan de nos ancêtres avec, d'une part, ses amours, sa grande humanité et son respect de la nature, et, d'autre part, ses haines, sa dureté et sa corruption.

Pendant cette lecture, pour des raisons évidentes, on ne peut par contre s'empêcher d'évoquer - parfois avec ennui - nos fameuses Histoires des Pays d'en Haut ou les oeuvres d'Yves Thériault... et, pour des raisons moins évidentes, les westerns et les romans Arlequin. Mais attention! Si ce combat entre les bons et les méchants avec quelques invraisemblances arlequinesques se prête facilement à une lecture de métro, de vacances ou de plage, il est difficile, voire impensable, d'en différer la lecture: en raison, justement, de ses invraisemblances qui suscitent - bien malgré nous et à un point rare - notre curiosité, éveillent notre sensibilité et fait appel à ce qu'il y a de meilleur en nous. Une lecture prenante, divertissante.

Françoise Pontbriand

ROCH CARRIER

De l'amour dans la ferraille

Stanké, 1984, 544 p.

Avec **De l'amour dans la ferraille**, de Roch Carrier, on se retrouve dans une même épopée où se rencontrent ici encore l'Ancien et le Nouveau Testament, l'Europe et l'Amérique: vie d'un village reculé que la construction d'une route mobilise en entier, le député comme le curé, le fainéant comme le fier-à-bras, les femmes, les hommes et les enfants, l'innocent et le saint.

Ici, comme le village arraché à la forêt par les colons de Francine Ouellette, le chemin tracé par les hommes est aussi celui de l'histoire imprimée sur la terre en même temps que ceux, invisibles mais bien réels, qui s'établissent entre les personnages: ceux de l'amour, du désir, de l'amitié, de la mémoire. A la différence près que le roman de Carrier se veut à la fois fantaisiste, drôle, émouvant et tragique. Certains événements, nous ramenant à plus d'un égard à l'époque duplessiste, et d'autres, complètement farfelus, donnent à cette fresque aux couleurs vives, éclatantes, jamais diluées, des mouvements hypnotiques qui rendent ses personnages inoubliables.

Fidèle à lui-même, Carrier a écrit avec humour, dans une langue qui ne recule devant aucune audace ludique et qui, chapitre par chapitre, illustre des maximes toujours originales, souvent paradoxales et parfois didactiques, ce roman attachant, divertissant, à mi-chemin entre rêve et réalité.

Un livre qui s'ajoute élégamment aux oeuvres antérieures de Carrier qu'on se rappelle toujours avec plaisir.

Françoise Pontbriand

LUC BUREAU

Entre l'Eden et l'Utopie; les fondements imaginaires de l'espace québécois.

Québec / Amérique, Montréal, 1984, 235 p.

Les extrêmes ont ceci de pratique qu'entre deux d'entre eux, on peut tout placer. Entre l'éden et l'utopie, Luc Bureau a catalogué tous les mondes meilleurs que l'humanité a osé rêver un jour ou l'autre.

Il retrace dans son livre les marques qu'ont laissées ces deux extrêmes dans notre histoire et notre littérature. Selon lui, notre pays a été façonné par des visions d'éden et d'utopie. Nous apprenons ainsi que Maria Chapdelaine, Menaud et les anciens Canadiens ont vécu au paradis, et non en terre de Caïn. Nous avons aussi droit à un voyage guidé dans l'Ubécoisie qu'ont rêvée les architectes de la révolution tranquille.

Personnellement, j'ai toujours cru que l'éden était une utopie. L'auteur ne me donne pas tout à fait tort. Les édenistes et les utopistes, dit-il, les écologistes et les bureaucrates partagent parfois le même lit. Tous ont en commun une préférence pour le passé ou le futur, selon le cas, au détriment du présent. Une préférence pour l'imaginaire, au détriment du réel.

Bureau traite ces rêveurs avec un humour pamphlétaire. Toutes leurs vénérables institutions, littéraires ou politiques, y passent. Nous étions déjà habitués à entendre critiquer celles des bureaucrates, philosophes, sociologues et urbanistes. L'auteur s'amuse maintenant du discours des écologistes et autres «convivieux».

A tous, il reproche d'avoir assassiné le réel. Mais lui-même à son tour nous laisse bien peu de rêves à rêver. Après «l'imagination au pouvoir», lirons-nous donc sur les murs de nos universités: «le réel au pouvoir»?

François Goulet

PHILIPPE HAMON

Texte et idéologie [valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire]

PUF (Ecriture), Paris, 1984, 240 p.

L'entreprise de l'auteur, déjà connu pour ses articles sur le récit et le personnage, s'inscrit dans une «sociopoétique générale des textes», une «poétique de l'«effet-idéologie»», une «poétique du déontique et du normatif textuel» (p. 6), une «sémiotique du savoir» intégrée à une «théorie des modalités» (p. 11); il s'agit d'en arriver à une «déontologie générale», qui est tributaire d'une «théorie de la médiation» ou des «modes de relation» de l'homme au monde (p. 41). A la fois sémioticien et poéticien, Hamon privilégie une définition sémiologique de l'idéologie comme système ou «effet-affect inscrit dans le texte et construit / déconstruit par lui» (p. 9), une idéologie étant la réalisation paradigmatique ou sémantique d'une axiologie (c'est-à-dire d'un système de valeurs), et ce, dans une syntagmatique praxéologique par laquelle il y a production, programmation, manipulation, construction de simulations narratives impliquant des actants et des contrats (p. 10).

Dans le premier chapitre, publié auparavant dans le numéro 49 de la revue POETIQUE et intitulé: «Texte et idéologie: pour une poétique de la norme», il y a mise en place du dispositif théorique et de l'appareillage conceptuel du projet de l'auteur. Des «structures globales» narratives, descriptives et argumentatives ayant été identifiées, de même que des valeurs sémantiques visant la communication et des valeurs axiologiques conduisant à la manipulation, il est examiné comment il y a ponctuation du narratif par le descriptif, de la narration par le commentaire évaluatif. Après avoir déconstruit le concept d'absence comme écart (par rapport à un modèle théorique ou textuel ou par rapport à la réalité) ou comme intervalle (entre l'avant-texte et le texte), Hamon aborde les «appareils normatifs textuels incorporés à l'énoncé» qui sont la mise en scène stylistique ou sociolinguistique de l'effet-idéologie. Ainsi y a-t-il des «points textuels» privilégiés: «points déontiques», «points névralgiques», «points carrefours» ou «foyers normatifs», par lesquels il y a évaluation et modalisation d'un «point idéologique» comme «point d'affleurement de ce système relationnel complexe» (P. 21). Selon Hamon, c'est la média(tisa)tion qui com-

mande la norme ordonnant la valeur (p. 24). Il y a quatre niveaux de médiation des valeurs :

1° le niveau linguistique (et rhétorique) des signes et de la parole (ou de la voix), du savoir-dire concentré en des **points** d'affleurement (paradigmatiques) de discours; points qui se prolongent en des **lignes** de discours, qui sont des points névralgiques ou déontiques syntagmatiques;

2° le niveau technique ou technologique de l'outil (ou de la main) et du travail, du savoir-faire concentré en des mises au point qui se prolongent en des lignes d'action;

3° le niveau esthétique du regard et des canons, du savoir-voir ou du savoir-jouir (hédonique) concentré en des points de vue qui se prolongent en des lignes de mire;

4° le niveau éthique ou moral des lois et des codes, du savoir-vivre concentré en des points d'honneur qui se prolongent en des lignes de conduite régies par des étiquettes, des hiérarchies, des préséances, des rituels, des tabous, des manières, des modes, des habits, des habitudes et autres normes.

Ce dernier niveau est «l'interprétant universel» (p. 109) ou «général» (p. 186), sans doute parce que plus directement axiologique, mais Hamon ne le précise pas...

Assurant la lisibilité par la «fonction anaphorique intratextuelle» (p. 29) et commandant «l'horizon d'attente»[Jauss], ces quatre niveaux, cette «typologie des dominantes normatives textuelles» (p. 29), se hiérarchisent en des degrés (scalaires) et en des modes d'ancrage comme l'objet sémiotique ou comme le corps, qui est un «embrayeur idéologique» — biopolitique, dirions-nous. Ici, une «poétique des passions» ou des «directives émotionnelles» (p. 39) est subordonnée à une poétique de l'idéologique.

Le deuxième chapitre, «Héros, hérault, hiérarchies», s'attarde au personnage qui est le «porte-parole», le «porte-regard», le «porte-travail» ou le «portenormes», c'est-à-dire au héros romanesque, plus particulièrement au héros du roman français du XIXe siècle: Stendhal, Flaubert et surtout Zola, Hamon étant d'ailleurs l'auteur d'un ouvrage sur les ROUGON-MACQUART. Le porte-valeur qu'est le héros est un carrefour projectionnel transnarcissique» (p. 51); il est «point focal» d'agencements topologiques: «point-lieu» faisant du genre romanesque, bien plus qu'un stock de motifs ou de registres, un pacte de communi-

cation et un «cahier des charges» impliquant un contrat et une contrainte (p. 58). Pour une topologie du héros, celui-ci est un point focal ou nodal, un noeud de «foyers normatifs» (p. 60) articulant les appareils évaluatifs des quatre niveaux de médiation. A l'écoute des paroles des écrivains sur leurs oeuvres, dans les préfaces et la correspondance, Hamon isole les «topoï» du personnel romanesque, explore des «plages de focalisation», considère l'opinion, qui se développe au XIXe siècle comme étant le modèle de l'idéologie, et privilégie le héros collectif qu'est la foule, la bande. Le héros est celui que l'on cite d'une manière ou d'une autre — pour Canetti, c'est celui qui survit souvent — et il est un «carrefour normatif» plutôt qu'un décalque du réel (p. 91). Il est ce par quoi ou celui par qui il y a mise en place, mise en demeure et mise en relief des normes qui vont (r)assurer ou inquiéter la compétence idéologique du lecteur (p. 102).

Troisième et dernier chapitre de l'ouvrage, et long de plus de cent pages, «Personnage et évaluation» est le moins théorique des trois; il abuse des exemples, des citations et des notes infrapaginales. Là, Hamon ne va guère plus loin que l'application, tâchant de (dé)montrer comment le «commentaire évaluatif» de chacun des quatre niveaux peut conduire ou non à la dévalorisation, à la dédramatisation, à la polyfocalisation ou à la défocalisation du personnage par rapport aux normes. Hamon procède alors à une véritable topographie de la parole, des sites de parole, des lignes de dire (p. 133), de la machine à (re)produire, du regard; il insiste une fois de plus sur l'importance du niveau moral comme «système de transcodage idéologique» et «système local d'évaluation» (p. 186): la morale ordonne des postures d'écriture, dresse des palmarès, organise des scénarios et des «canevas narratifs conventionnels» (p. 207). Ainsi, le roman réaliste — et à fortiori le roman zolien — favorise l'inflation de l'évaluatif et du normatif: il établit une liste de normes et de devoirs, qu'il enfreint ou non...

En conclusion, Philippe Hamon récapitule et se félicite d'avoir restreint le concept d'idéologie (p. 219), au profit de l'axiologie et des praxéologies présupposant une compétence évaluative, un sens de la mesure et de la comparaison chez le lecteur. Il rappelle que le corps, le rite et l'oeuvre d'art sont des «nexus normatifs», des «noeuds évaluatifs» de toutes sortes de normes et de systèmes de valeurs: ce sont des «voix

normatives» (p. 221). Il propose aussi une liste abondante d'autres noeuds où l'idéologie est réécriture «pathique» du réel, alors que la science serait réécriture du textuel en symbolique, du symbolique en mathématique, du mathématique en icônique. Tenant enfin à dialogiser ou à pluraliser le roman réaliste, Hamon affirme que, localement, celui-ci neutralise les systèmes de valeurs ; alors que, globalement, il se range à l'ordre du récit, des Mythes et de l'Histoire, de la passion, au profit de la lisibilité et du respect de la loi (p. 227), mais faisant du lecteur le seul juge, le sujet qui tranche...

Ayant le mérite de rendre le concept d'idéologie un peu plus opératoire, l'ouvrage de P. Hamon repose cependant sur un certain nombre de présupposés non questionnés :

1°) la **clôture** sémiotique du texte par l'écriture (littéraire, voire romanesque), même s'il y a un réel souci du problème du lecteur tout au long des pages ;

2°) la réduction esthétique de la lecture à la réception et à l'horizon d'attente, négligeant ainsi l'**entente** : le contact nécessaire et préalable à toute attente, sauf si celle-ci est entendue comme l'effet de n'attendre rien ou de s'attendre à tout ; or, l'écriture est déjà lecture : celle-ci est (re)production, pro-duction, tra-duction, duction ;

3°) la **priorité** sociocritique de l'énoncé présuppose encore une **primauté** du binarisme de l'énoncé et de l'énonciation, du signifié et du signifiant, du narré et du narrateur, de l'histoire et du discours : rarement — mais il le fait — Hamon est amené à s'attarder à la mise en idéologie comme mise en discours, mise en scène ou mise en jeu de tendances ou d'instances, de tensions ou de torsions qui (uni)latéralisent ou littoralisent (chacun de) ces termes ;

4°) ne considérant que la **dominante** poétique, et non la **déterminante** (pragmatique), TEXTE ET IDEOLOGIE néglige les articulations nodales et cruciales, les noeuds qui (em)brouillent les points et les lignes, les postes et les postures, les niveaux et les réseaux, les pactes et les «cahiers des charges» : y fonctionne donc encore une dialectique de la médiation, c'est-à-dire du rapport (duel).

Ce qu'aucune dialectique (dialogique, sociocritique, sémantique, sémiotique, poétique, grammaticale) ne peut jamais envisager ou questionner, c'est l'immédiateté et la spontanéité, le contact et l'impact du

(non-)rapport (dual) dans son indifférence radicale à l'égard de la cohérence et de la cohésion, de l'identité et de la différence, eu égard à la seule im-posture de la signature et de ses titres de toutes sortes. Spectacle de la signature qu'est la deixis: le **ici-maintenant-je-il y a** de la lecture (éditoriale ou rédactionnelle, publicitaire ou littéraire, populaire ou minoritaire).

Jean-Marc Lemelin

COLLECTIF

Images à la page

Une histoire de l'image dans les livres pour enfants, Gallimard, 1984, 128 p.

L'automne dernier avait lieu à Paris, au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, l'exposition «Images à la page» qui relate l'histoire de l'édition française de livres d'images pour enfants entre 1954 et 1984. 12 panneaux de textes, 250 illustrations originales de 80 artistes et, du côté audiovisuel, le film **L'album en plein boum** de François Vié ainsi que 4 diaporamas. Les éditions Gallimard nous offrent, quant à elles, ce grand album d'images où la parole est donnée aux illustrateurs.

Pour une fois les illustrateurs parlent en parallèle à leurs images. Certains nous disent vouloir rappeler l'époque où la vie était un plaisir, sans pour autant passer outre aux tabous qui entourent l'enfant qui se sert de la fantaisie, entre autres, pour exorciser ses «maximonstres». De là l'importance «d'instaurer la fantaisie comme fait de société» en mêlant créativité et environnement.

D'autres croient en la force pure du graphisme comme véhicule de communication. Le graphisme, considéré en fils moderne de la peinture, élargit ainsi le public des «visualiseurs» par le biais de l'illustration de livres pour enfants. Chez Harlin-Quist on tente de s'orienter dans le sens d'«une modernité du livre pour enfants» en utilisant à l'occasion des images fortes (ainsi que des textes) qui poussent le lecteur à réagir.

Sans fin la fête! Et cette fête, à l'instar de la chanson qui résulte du mixage paroles-musique, procède de la juxtaposition texte / illustrations. L'éclatement de l'image dépend d'un lot de facteurs physiques non négligeables: le choix du papier, le pelliculage de la couverture, les couleurs, le façonnage, le cadrage, etc.

Ainsi le livre procure du bien-être et il suscite aussi du savoir; il crée une atmosphère palpable (l'illustration) autour d'idées quelquefois difficiles à cerner. L'illustrateur, en metteur en scène, se livre à l'appétit de l'histoire. Plus ou moins avidement selon les cas.

Les styles d'illustration attirent différents types d'enfants. L'humour touche directement par le détail qui décortique; ainsi le dessin humoristique décrit mieux parfois une situation que le texte lui-même, il en remet à souhait.

On est passé de l'image graphique à l'image magnétique (télévision) et l'image électronique entre aujourd'hui dans la course; dessiner avec un stylet électronique relié à l'ordinateur, relié lui-même à l'écran est maintenant possible. Que nous réserve cette nouvelle palette graphique?

Ce livre bourré d'images nous laisse sur une interrogation de Topor à savoir qu'il n'y a pas de livres illustrés par les intéressés eux-mêmes. Et pourtant les enfants créent constamment l'image. Le dessin d'enfant a cependant été mis de l'avant au XXe siècle sans pour autant pouvoir percer le domaine (adulte) du livre pour enfants. Ce qui ne m'a pas empêchée de sentir sans fin la fête tout au long de ces **Images à la page**.

Nicole Décarie

Sous la direction de LOUISE VANDELAC, avec la participation de DIANE BELISLE, ANNE GAUTHIER et YOLANDE PINARD

Du travail et de l'amour.

Les dessous de la production domestique,
Editions Saint-Martin, 1985, 418 p.

THERESE LAMARTINE

Elles cinéastes ad lib 1895-1981

Les éditions du Remue-ménage, 1985, 441 p.

Louise Vandelac et Thérèse Lamartine lèvent le voile sur des domaines différents dont les acteurs ont en commun d'être des actantes. Sous la production domestique, les femmes. Derrière des caméras, aux quatre coins du monde, des femmes. Parlons-en.

Imposants ces dessous de la production domestique! Et problématiques. Le travail domestique des années 80 est à considérer avec le recul que nous permet une perspective historique. Libération technologique

du travail ménager? Diane Bélisle nous dresse une histoire des ménagères qui met en relief la manipulation des femmes quant à ce qui est exigé d'elles comme performance domestique. Dans la société paysanne du XIXe siècle les femmes triment dur à l'intérieur et à l'extérieur de la maison mais leurs corvées sont moins répétitive qu'aujourd'hui et elles sont souvent effectuées collectivement. Parallèlement, la maternité ne se définit pas vraiment en termes de relation privilégiée; on «devient mère» bien sûr étant donné les besoins de main-d'oeuvre, entre autres, mais de là à «être mère»... Puis le travail domestique se met au pas de la révolution industrielle et là il faut tenir maison selon les nouveaux diktats hygiénistes du moment. Viennent les écoles ménagères et leur enseignement, d'abord rural et ensuite urbain. Les appareils ménagers règlent l'organisation du travail et tentent de supplanter l'entraide féminine et les services domestiques. On évacue les individus au profit des machines.

Et on gagne du temps! La ménagère des années 50 devient une femme modèle et son activité domestique «une entreprise non lucrative à temps perpétuel». Et les scientifiques tentent l'impossible: le calcul de budgets-temps. Leurs calculs n'arrivent jamais à tenir les comptes de ces tâches «simultanées, concomitantes, juxtaposées». Quant à tout l'aspect non-palpable du travail ménager, le support psychologique au mari, aux enfants, les soins, etc., tout ça trouve difficilement sa place sur une grille budgétaire. Le discours économique mesure la production et reste pantois devant tout l'aspect «reproduction» du travail des femmes. Louise Vandelac nous promène dans ce long dédale des méthodes (non satisfaisantes) d'évaluation monétaire du travail domestique. Ce travail accompli sans rémunération ne vaut rien en termes marchands, et pourtant il vaut infiniment par son apport économique-social quand il se traduit en termes d'éducation des enfants, de reproduction de la société. Le travail domestique non payé est «le vol le plus important des énergies de travail qui soit, et explique largement, qu'à l'échelle mondiale, les femmes accomplissent les deux tiers des heures de travail tout en ne recevant que le dixième des revenus.» Les femmes se trouvent ainsi à «assumer sans rémunération la reproduction de cette société!» !

Comment réagit l'Etat face à la reconnaissance du travail domestique et de ses travailleuses? Etat-mari, Etat-papa titre Anne Gauthier. Le régime d'allocations

familiales est mis en place en 1945 et vient en complément à un salaire familial masculin; les femmes dépendent donc totalement de ce travailleur et lui fournissent gratuitement des soins ménagers. Ce système d'allocations familiales représentait en 1946 2,1% du produit national brut canadien alors qu'il n'en représente plus que 0,7% en 1980... Plusieurs femmes se retrouvent seules avec une charge familiale à remplir et sont donc dépendantes des revenus minima alloués par l'Etat; l'argent perçu des divers programmes gouvernementaux représente souvent les seuls argents leur appartenant en propre.

Tout ce discours sur le travail domestique suscite donc une réflexion quant à «la division sexuelle du travail et à la pseudo-complémentarité des sexes», réflexion que les analystes féministes ne manquent pas de poursuivre au nez des anthropologues et sociologues pensants. Le partage des tâches est à la mode mais il n'est pas nouveau: les activités domestiques étaient autrefois le lot de toutes les femmes de la maison et des domestiques. En cent ans, on a trouvé l'astuce de faire reposer la même charge sur les bras d'une seule femme. Les femmes vont sur le marché du travail et elles découvrent la double journée de travail et le travail sous-payé. Libération par le travail? mais à quel prix? Et ce partage des tâches réclamé à grands cris n'est trop souvent qu'illusoire. «Cessons d'appeler partage ce qui en est l'envers et de prétendre qu'ils nous aident quand c'est nous qui les aidons.»

Louise Vandelac parle haut et fort dans ce livre, ses collaboratrices aussi. Toutes elles scrutent des analyses, des statistiques; chiffres en main elles mesurent toute l'ambivalence d'un projet de société du type d'un salaire domestique pour les femmes. Comment trancher une question si pleine de contresens. A lire pour toutes les questions qu'elles nous posent et toutes les solutions qui restent encore à explorer ensemble.

Thérèse Lamartine nous livre, de son côté, les résultats d'une recherche passionnante au titre exploré, **Elles cinéastes ad lib 1895-1981**. Par ce livre nous découvrons «la face cachée de l'histoire» du cinéma que les histoires reconnues de cette discipline ont toujours ignorée. En une brève revue critique des principaux historiens du cinéma, elle nous met devant l'évidence que tout est encore à dire sur ces femmes-cinéastes aujourd'hui. Elle s'est, bien sûr, heurtée à l'anonymat qui entoure si souvent les femmes collaboratrices de films et qui demande maintes recherches

pour retracer quelle femme se cache derrière telle collaboration. Une fois ce travail de débroussaillage mis à jour, il faut situer dans l'histoire ces femmes cinéastes oubliées.

C'est à ce moment qu'on a l'impression d'une découverte fabuleuse. C'est petit à petit qu'on mesure toute l'audace de ces femmes innovatrices, audace passée sous silence dans les histoires officielles du cinéma. Thérèse Lamartine prend ouvertement le parti pris des femmes pour écrire une histoire qui déborde une critique féministe du cinéma, pour pénétrer dans un large contexte féministe contemporain (Julia Kristeva, Luce Irigaray). Son parti pris ne lui fait pas perdre pour autant sa vivacité critique.

Ce livre est donc à la fois un livre de réflexion, puisqu'il propose une première présentation historique des femmes cinéastes, et un livre de référence avec une biographie chronologique de ces femmes, situées les unes par rapport aux autres. Cette section biographique est largement complétée par une filmographie de 800 cinéastes représentant 50 pays. Il nous est donc possible de découvrir des réalisatrices inconnues, méconnues et d'en découvrir d'autres que nous connaissions mal. C'est une splendide avalanche d'images / paroles de femmes que Lamartine déverse sur nous. Certaines font un cinéma *pro-femmes*, ce qui «signifie ici une intégration de la femme comme sujet et ce, quelle que soit la problématique exposée» (voir **Molière** de Ariane Mnouchkine, **L'absence** de Brigitte Sauriol). D'autres font des films militants, des films de lutte qui ont l'effet d'«une bombe dans le jardin tranquille des privilèges mâles» (voir **Mourir à tue-tête** de Anne-Claire Poirier et **Allemagne, mère blafarde** de Helma Sanders-Brahms).

Il est bien évident que les femmes se heurtent à des difficultés dont l'explication est sociale et politique quand vient le temps d'organiser leur travail de création, de choisir leur médium et leur champ de distribution. Vidéo, 16 mm versus 35 mm. Travailler à budgets réduits très souvent avec un médium imposé plus que choisi, quand ce n'est pas tout simplement la bureaucratie et son réseau qui coupent carrément les ailes à certaines réalisatrices. C'est déjà complexe d'avoir trouvé les moyens pour tourner qu'il faut repartir en chasse pour que ce film soit vu. Thérèse Lamartine souhaite bien sûr la création de réseaux parallèles de distribution ainsi que l'organisation «d'une critique

féministe vigoureuse et en mouvement, et imaginer des lieux et des événements alternatifs.»

C'est dans cette ligne d'événements alternatifs qu'a eu lieu récemment à Montréal, du 6 au 16 juin, un festival international de films et de vidéos de femmes : **Silence, elles tournent.**

Nicole Décarie

OTTO RANK
L'art et l'artiste
 Payot, 1984

Ce bouquin de trois cent vingt-huit pages, couverture chacune de mille et une idées, est un véritable monument à la culture. Rank, sous le couvert d'un «nationalisme» artistique bien de son temps, nous fait une leçon magistrale d'histoire (à la Guillemin). Histoire de la relation entre l'art et la religion, de celle de la dualité entre l'art et l'artiste et entre la vie et l'immortalité. Mais comme ce livre a été écrit au début du siècle, vous ne pouvez que vous fier à la parole de l'auteur lorsqu'il affirme telle ou telle chose puisque toutes ses références proviennent de son temps (1900), et en allemand.

Quant à moi, de ce classique de la psychanalyse enfin traduit en français, en excellent français, ce que je retiens est l'Odyssée. Il y a en effet une véritable épopée dans cette prose de Rank. Car on sent derrière l'écrivain le chercheur-inquisiteur pourchassant inlassablement le responsable d'un crime hors-commun : l'artiste. On voit apparaître petit à petit la personnalité de celui-ci : ses habitudes, ses désirs, ses adversaires. Bref, toute son histoire est déballée. Quel est son crime? Rien de moins que de vouloir devenir immortel! Mais, me direz-vous, nous voulons tous être immortels. Seriez-vous prêts à tuer pour y parvenir? J'entends déjà vos réticences. L'artiste, lui semble-t-il, en est capable.

Commençons d'abord avec l'intuition de l'auteur, son soupçon dirions-nous. L'artiste a sans doute un complice pour pouvoir ainsi espérer être différent des autres mortels, ces névrosés..., ces artistes manqués que nous sommes. Ce complice est nul autre que Dieu, cet être immortel d'entre tous. Mais comment suivre Dieu? C'est ici que se révèle l'«artiste» chez l'enquêteur ou plutôt chez l'inquisiteur. Rank dégage aisément le chaînon manquant. Il identifie pour nous le troisième

larron. C'est l'âme. C'est cette parcelle d'éternité, ce Gabriel entre l'homme et Dieu qui n'a pas toujours été divin comme nous le laisse comprendre l'auteur. En effet, Rank démasque toutes les transformations de l'âme, puis toutes les tentatives de l'homme pour se raccoler à Dieu, et enfin le meurtre de ce dernier. Nous nous retrouvons ainsi devant l'odyssée de «l'élévation de l'homme du statut de créature à celui de créateur - ce qui signifie son ascension de la religion à l'art» (p. 131), car «la religion naît de la croyance collective en l'immortalité; l'art, de la prise de conscience personnelle de l'individu» (p. 42). Dieu est mort, vive l'artiste. Et pour mettre à nue notre secrète admiration de l'artiste, Rank se permet certains commentaires tout au long de son récit, commentaires comme celui-ci : «même si, de nos jours, avec le déclin de la foi religieuse, l'artiste se retrouve démesurément surestimé, il ne s'agit, apparemment, que d'un suprême effort pour restaurer un culte de la personnalité également décadent et dont nous sommes incapables tout autant que nous le sommes d'une foi collective» (p. 43). Il écrivait cela en 1929.

Reprenons l'acharnement de l'inquisiteur et dévoilons, ici, le rationnel du fautif. L'artiste est celui qui a «l'idée fondamentale» qui consiste en ce que toute chose créée exige non seulement un créateur, mais un morceau de vie, la vie elle-même qui, d'une façon ou d'une autre, est dégagée de sa destinée proprement mortelle et établie dans une existence immuable» (p. 233). L'homme ordinaire, le non-artiste, n'a pas ce désir ou plutôt a peur de ce désir, de ce sacrifice qui est de renoncer à la vie pour SURVIVRE! Voilà pourtant le crime audacieux de l'artiste. Il est prêt à tout pour survivre. Alors vous n'avez qu'à conclure. Ce qu'a fait l'inquisiteur Rank.

Bien sûr, vous pouvez aussi lire austèrement ce livre comme étant le fruit d'une psychanalyse en profondeur. Mais moi, je ne peux définitivement pas prendre au sérieux les théories psychanalytiques sur lesquelles, de toutes évidences, Paris ne s'est pas bâtie. De toute façon, c'est à vous de choisir; l'occasion est bonne et elle peut faire de vous un larron.

André Désilets

EDGAR MORIN

Sociologie

Fayard, 1984, 466 p.

La Librairie Arthème Fayard nous propose, à la suite de **Ce que parler veut dire** de Pierre Bourdieu, un autre regroupement d'articles rédigés à des moments éloignés les uns des autres. Edgar Morin signe en effet sous le titre vague de **Sociologie** un volumineux ouvrage qui reprend des textes déjà parus ailleurs et qui propose des inédits.

J'ai été enchanté de relire certains articles datant des années '60, articles qui gravitent autour des problèmes de communication(s) en général issus des médias électroniques, et y retournant. «On ne connaît pas la chanson» par exemple rappelle qu'Edgar Morin était parmi les rares Français universitaires à s'intéresser à la chanson, aux variétés, aux «stars» comme l'indique la réédition des **Stars**, à la jeunesse étudiante. Morin est parmi ces intellectuels français qui se sont depuis longtemps abreuvés (donc sans snobisme) à la culture dominante américaine, tant par le cinéma que par les manifestations californiennes de la contre-culture.

Les chapitres qui m'ont paru les plus intéressants sont le premier et le quatrième. Le premier, assez théorique, propose une réflexion sur la sociologie, sur la pratique et la (les) fonction(s) de la sociologie dans notre monde contemporain. Je l'aurais intitulé: de l'objectivité dans l'analyse sociale. Pas facile... Après une vague excursion du côté de l'écologie sociale dans le deuxième chapitre, le troisième reprend des textes qui datent de 1959 jusqu'en 1973, de «Salut les copains» à la crise de mai 68. **Les cultures de notre culture** est le titre du quatrième chapitre, celui qui m'a le plus captivé. Il y est question des trois cultures (l'humaniste, la scientifique et la culture de masse), de la culturanalyse, de la crise de la culture cultivée, de la culture de masse, de la publicité, de la sociologie du cinéma, du vedettariat en politique, etc.

De quoi régaler non seulement les inconditionnels d'Edgar Morin mais aussi tout ceux qui s'intéressent à une réflexion intelligente (brillante) sur la culture à laquelle il nous semble appartenir et participer. Et tout cela dans un niveau de langage accessible et ô combien maîtrisé.

Robert Giroux

«La culture: une industrie?»

Question de culture N° 7,

I.Q.R.C., Québec, 1984, 214 p.

L'I.Q.R.C. fait paraître le septième numéro de «**Questions de culture**»: «La culture: une industrie?». Le volume offre dix contributions variées qui abordent la culture sous des angles différents. Les écueils inhérents au genre littéraire du collectif sont bien connus et on les retrouve ici. Le titre formule une question. La lecture démontre qu'il s'agit plutôt d'un optatif: «la culture: une industrie! à Dieu ne plaise!» C'est ainsi que Gabrielle Lachance peut conclure sa présentation du volume: «La culture: une industrie? Les réflexions qui suivent nous permettent d'espérer — malgré tout — le contraire» (p. 14).

Cette thèse qu'on sent poindre derrière les articles majeurs est sans doute ce qui rebute et déçoit le plus. Par exemple, la peinture de l'artiste comme un solitaire inspiré face à un appareil technique et gestionnaire monstrueux et débilitant est une caricature de la réalité. Dans la chanson, le cinéma, certaines formes de théâtre, on ne songe plus à dissocier l'artiste de l'équipe de concepteurs, de créatifs. L'intuition, le savoir-faire, le génie, la technique et la mise en marché concourent à la facture du produit industriel.

Autre thèse resassée: l'invasion américaine, plaisamment décrite, par un reaganisme à rebours, comme une guerre des étoiles au sein des «industries de l'âme» (Marcel Rioux). Ainsi donc l'Empire est encore aux portes du Québec, petite bourgade menacée d'extinction! La recherche d'identité est dans l'ensemble des articles une préoccupation constante, et c'est surtout par son pouvoir définitoire que le produit culturel intéresse les chercheurs de l'I.Q.R.C.

Cependant, même dans une recension aussi brève que la mienne, il me faut insister sur quelques aspects positifs de cette publication. J'ai trouvé beaucoup de matière à réflexion dans les articles de François Colbert sur la commercialisation des produits culturels, d'Augustin Girard sur l'utilité d'un ministère de la Culture (en France), de Jean-Paul Baillargeon sur l'interprétation des statistiques culturelles, et enfin de Jean-Jacques Simard qui traite des rapports entre rationalisation et signification. On y indique des voies qui mènent plus loin que cette lapalissade de Gabrielle Lachance: «pour survivre, ne faudrait-il pas ouvrir le

marché et avoir une production culturelle plus rentable?» (p. 96).

Finalement ce livre nous en apprend davantage sur l'I.Q.R.C. que sur la culture elle-même. Comme c'est le cas depuis que les chercheurs s'intéressent à la culture populaire de production industrielle, l'institution fait souvent écran et s'enferme dans un regard narcissique.

Jacques Julien

OLIVIER TODD

Jacques Brel, une vie

Editions Robert Laffont, Paris, 1984, 448 p.

Voilà une biographie très détaillée qui donnera satisfaction même au plus curieux, même au plus voyeur des lecteurs. Olivier Todd a recueilli des tas d'informations, il a fait parler la femme, les filles de Brel, ses amours, ses amis musiciens, ses amis du cinéma, ses amis d'enfance, toutes les personnes qui l'avaient connu à l'une ou l'autre des périodes de sa vie. Il reproduit les lettres de Jacques à sa femme Thérèse, dite Miche, depuis ses très humbles débuts à Paris en 1953 jusqu'à ses derniers mois en 1978.

Au début on se demande ce que cette masse de documentation va ajouter à la densité d'«Amsterdam», à la tendresse de «Jef», à la beauté du «Plat pays». Puis peu à peu on découvre que l'homme aussi est intéressant, pas seulement ses chansons. Ce qu'on apprend de ses premiers enthousiasmes (un mouvement de jeunesse, mouvement catholique élitiste de droite, nommé la Franche Cordée et qui a fixé à jamais sa générosité et sa noblesse, sa simplicité et son refus du modernisme), de sa façon d'être acteur et ensuite réalisateur de cinéma, ce qu'on apprend de sa façon de devenir pilote d'avion et ensuite de traverser l'Atlantique et le Pacifique sur un voilier, tout cela complète ce qu'on savait par les chansons, chansons qui parlent tellement fort qu'elles n'ont pas besoin de commentaire. Peu à peu Olivier Todd dégage une unité, une ligne de fond de cette vie très variée, le besoin du défi. Depuis ses premières randonnées à bicyclette à Bruxelles jusqu'à son dernier vol d'avion, on retrouve toujours le même besoin de se défoncer, de se dépasser. Un leitmotiv marque ses départs vers la chanson, vers le cinéma, vers les Marquises en plein Pacifique, «aller

voir ailleurs». Cette biographie permet aussi de voir comment les chansons de Brel créent une certaine mythologie. Il ne cesse de se plaindre de ne pas avoir eu d'enfance, de s'être fait voler son Far-West, alors qu'il a eu une enfance confortable et douce. Il ne cesse de chanter la beauté de l'enfant mais il n'a jamais su s'occuper de ses trois filles. Plus tard, il sera un père très occasionnel mais néanmoins autoritaire et exigeant. *Jusqu'à la fin il échouera à établir cette relation, jusqu'à la fin il aura mal à ses filles.*

On voit aussi comment il a été éduqué dans le milieu bourgeois catholique de Bruxelles. Il vivait alors dans l'inconscience totale des réalités flamandes et wallonnes. L'auteur trouve très injuste sa hargne contre les Flamingants. Ce serait un signe de mauvaise information politique. D'ailleurs, dans ce domaine, sa conscience n'allait pas très loin.

N'ayant aucune notion d'économie, comme la plupart des penseurs de sa génération, ses opinions politiques manquent souvent de justesse et de nuance. Il reste fondamentalement un anarchiste, un libertaire. Il est plus tenté par une addition de révoltes individuelles que par une révolution collective. Ses attitudes face à la politique française, face à sa propre belgitude sont souvent contradictoires. En bon idéaliste il veut tout, tout de suite. Et pourquoi en serait-il autrement? Un faiseur de chansons n'a pas à être compétent dans tous les domaines.

Le livre développe aussi toute cette imagerie de femmes dominatrices, intrigantes, exploitant un homme pauvre victime. Rien dans la vie concrète de Brel ne donne raison à cette vision négative. Que ce soit avec son épouse ou avec les trois autres femmes de sa vie, il semble avoir vécu des rapports assez équilibrés. Mais il a toujours gardé la déception de son rêve adolescent et surtout la peur, la peur des femmes.

Olivier Todd dessine ainsi une image réaliste de cet homme bourré de contradictions et qu'un admirateur inattentif pourrait être porté à mythifier. Un seul aspect résiste à son observation critique menée à la loupe, l'amitié entre hommes. De ses chansons à la vie quotidienne avec ses musiciens, ses artisans de cinéma, les gens des Marquises, tout se tient. Jef, Jojo et tous les autres mal pris peuvent dormir en paix, Jacky s'est vraiment arraché le cœur pour les consoler, comme s'il était l'Bon Dieu.

D'ailleurs le livre consacre aussi plusieurs pages à

cette incessante préoccupation de Dieu dans l'oeuvre et la vie de Brel. On y apprend de nombreux aspects inconnus du cheminement de ce catholique presque militant devenu le révolté d'une certaine religion. L'auteur conclut que la question de Dieu reste, chez Brel, une blessure toujours ouverte.

Finalement les chansons demeurent intactes. Peu à peu s'y ajoute la vie d'un homme. Un homme qui n'a rien d'extraordinaire mais dont la vie, plus qu'une collection de détails, devient la trace laissée par un témoin important de la condition humaine telle que vécue en plein XXe siècle.

Lucien Ferland

ROBERT GIROUX ET COLL.

Les aires de la chanson québécoise

Editions Triptyque, Montréal, 1984, 213 p.

La chanson québécoise bien que choyée par le marché et les appareils qui la régissaient au moment où elle était à la fois l'inscription de certains changements politiques et aussi cette forme d'utopie que le discours politicien sut tourner à son avantage, n'a jamais bénéficié ou presque d'études, de recherches historiographiques ou sociologiques qui auraient pu nous donner une dimension de l'étendue de sa production et de ses discours.

Ce livre, qui sans doute aura des suites, amorce, dans ce qui se révèle comme des années «dépression» de la chanson québécoise, un champ de recherches particulièrement fécond et les huit articles qui constitue «les aires... » nous en offre une introduction intéressante.

Ce qui se veut, ici, non pas musicologique (bien qu'aucun auteur de ce livre n'oppose ce concept à son discours) mais plutôt appartenant à une sociologie de l'analyse des goûts et des idéologies qui les soutiennent, démontre à quel point l'objet de ces recherches est particulièrement fluide et, en fait, difficile à classer, à ranger de façon que d'aucun souhaiterait définitive.

Le lecteur serait porté à croire que le support principal de la chanson «poétique», par exemple, que sont les paroles, rendrait la tâche plus facile pour y découvrir quelques scories idéologiques qui s'y cacheraient. Mais rien de tout cela, ici, n'offre l'occasion d'une

chasse mais plutôt l'ouverture d'une aire qui bouge intensément.

Déjà, dans l'introduction, Robert Giroux départage certains discours qui feraient de la chanson un exercice, une «ascèse» non encore ennoblie, donc sans rentabilité symbolique et, conséquemment, inintéressante à l'analyse. La chanson relevant de «l'art mineur» ne pourrait susciter que certaines curiosités d'usage pour érudits isolés. Et voilà qu'elle est placée dans tous les contextes qui forment la diversité de ses productions, de sa mise en oeuvre, de ses commentaires et réactions de distinctions qu'elle fait relever.

Et pour faire lien avec ce qui se fait en France dans ce domaine, Robert Giroux donne un compte-rendu du Colloque de recherche sur la chanson française qui s'est tenu à la Sainte-Baume en novembre 1983, qui indique à la fois ses influences dans les recherches actuelles qu'il entreprend et qui aussi marque le corpus sociologique et historiographique d'un autre espace.

Une nouvelle typologie, des méthodes de recherches spécifiques s'élaborent, et ce qui était considéré comme «variétés», par le fait même, se transforme. L'appareil universitaire s'étant approprié l'objet de la chanson; son statut change donc dans le champ des valeurs. Faudra-t-il alors, un jour, écrire une sociologie de la sociologie de la chanson... qui pourrait nous indiquer les positions de l'appareil d'analyse sur son corpus et les choix inévitables qu'elle entreprend pour cerner un objet et produire le discours qui s'y rattache?

En cela, Robert Giroux n'entretient pas l'illusion très «classique» d'une recherche objective et a-politique. Dans «Le dépôt sonore» (que l'on pourrait aussi intituler «Positions d'un chercheur»), il se situe d'emblée et sans complaisance dans des goûts précis, nommés à travers une «histoire» de sa propre découverte de la chanson et des conséquences qui débordent à la fois dans son choix théorique et la classification qu'elle suppose.

L'article de Bruno Roy sur «Les attitudes linguistiques des jeunes et la chanson québécoise» démasque, en quelque sorte, la position très fréquente de l'assimilation par la chanson étrangère. Il semblerait que le choix du consommateur s'élaborerait autour de deux axes; c'est-à-dire que les jeunes qui préfèrent la chanson américaine, par exemple, le font, bien sûr, à cause de la pression du marché mais surtout sans se soucier qu'elle soit d'une langue ou d'une autre. Bien que cela

semble avoir peu d'importance, l'attraction de l'anglais se manifeste de façon prépondérante puisque les paroles n'auraient qu'une valeur relative parce que assimilées à la trame mélodique sans qu'il n'y ait de nécessité à «comprendre». C'est l'adhésion au Continent, l'Amérique du Nord, en occurrence, qui prédomine alors, dissolvant par le fait même l'idée de nationalité ou de territoire. Cette dissolution ou l'éclatement de la frontière entre «américanité et américanisation» (p. 75) ne sont-elles pas les séductions connues de toute utopie Impériale comme s'il y avait adéquation entre continentalisme et universalisme (ce terme étant d'ailleurs imprécis...).

Et du même coup, J.-J. Schira dans «Les éditions sonores au Québec de 1898 à 1960» démontre dans cet article historiographique à quel point la chanson québécoise fut généreuse... pour cette industrie naissante dont le capital, on le sait, n'était pas partagé... Un très intéressant aperçu de l'aspect matériel ou mécanique de la chanson est tracé et une petite histoire de la production depuis 1898 ne peut que nous faire penser à ce qui fut écrit et l'est encore sur la littérature québécoise, qui n'aurait véritablement pris forme qu'en 1960... et voilà, un préjugé de plus qui vient d'être ainsi éconduit.

Les articles de Jacques Julien, «Essai de typologie de la chanson populaire» et «Le maniérisme vocal ou la voix porteuse» réfléchissent sur d'autres aspects de la chanson avec une méthode plus interne (structurale et sémiologique). La typologie que l'auteur nous suggère s'élabore avec une critique de l'utilisation idéologique du folklore maintenant considéré par les instances de reconnaissance comme un «art populaire noble» et qui aurait faussé toute la perspective d'analyse de la chanson populaire. Le folklore fut constamment récupéré comme chanson savante par les idéologues de toutes couches sociales mais surtout par un nationalisme clérical en mal d'identification. Et la voix servant de «matière première» à la chanson est elle aussi regardée à travers cette distinction, très solide et inattaquable dans le milieu de la musique, qui situe constamment la voix «populaire» vis-à-vis et contre la voix d'opéra et là, Jacques Julien, fait une description très juste de cette coupure et ce qu'elle connote.

Dans «Deux pôles de la chanson québécoise: la chanson westernne et la chanson contre-culturelle», Robert Giroux oppose deux types, sinon deux mondes de la chanson: ceux du westernne et de la chanson

contre-culturelle. Ces pôles s'avèrent irréconciliables et c'est ainsi que l'on constate que «parler d'amour» ou «parler du corps» ne se situera jamais dans une aire de consensus; il semblerait que l'on parle ni du même corps ni des mêmes gestes.

Enfin, dans son article sur «Le yéyé dans la marge du nationalisme 1960-1974», Renée-Berthe Drapeau nous fait part de l'indifférence de toute une tranche de la production de la chanson par rapport au nationalisme en pleine expansion. Là encore, se rattachent tous les aspects de la chanson dite a-politique qui se définit autour, par exemple, de la «chanson de charme» avec Michel Louvain ou la chanson pop sous l'influence des Beatles qui ne portaient pas explicitement de message politique (dans le sens restreint) et qui pouvaient quelquefois s'adresser à des publics très vastes et diversifiés. On réentend et revoit tous ces gens qui étaient les vedettes de «Jeunesse d'aujourd'hui» à CFTM (Montréal) et de «Bonsoir copains» à CHLT (Sherbrooke) et qui depuis ce temps ne semblent pas ou à peine avoir été touchés par les modes actuelles.

La musique étant ce sur quoi l'on peut tout projeter, voire «délivrer», et qui offre à la démagogie de classe ou autres une occasion de s'exprimer avec toute l'inflation dont elle est capable, s'avère un terrain profondément miné en tous lieux.

Il suffirait simplement de recueillir les mille et un propos de certain(e)s compositeur(e)s, musicien(ne)s, producteur(trice)s sur leur «art», et comment ils / elles établissent la frontière entre eux / elles et les autres. De plus, la démagogie tranquille d'un Robert Charlebois nous en apprend beaucoup sur ce qui peut être dit dans et sur une chanson. Il n'y a qu'à lire ce que Claude Gingras, critique «musical» à **La Presse**, écrit sur la musique et son milieu pour se faire une image précise de la distinction snobinarde jusqu'au ridicule dont ces deux centres sont les cibles privilégiées, et ce que Pierre Boulez ou Charles Aznavour peuvent dire sur leurs domaines respectifs... Même le discours fait partie, jusque dans les moindres détails, de leur position et de leur «maniérisme».

Michel Clément