

## Les yeux fertiles

Number 41, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16171ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1989). Review of [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (41), 139–154.

PIERRE A. LAROCQUE

*Splendide Hôtel*

Les Herbes Rouges, 1988, 102 p.

Dans une atmosphère sirupeuse, sucrée, où les corps et les objets dégoulinants de sueur ont peine à se mouvoir, un récit a lieu. Un récit? «Mais peut-on encore parler de récit?» Il s'agirait plutôt de petits tableaux, de mises en scène sordides et glauques qui se déroulent dans les chambres d'un hôtel fictif et changeant. Ainsi, à travers les neuf étages de son *Splendide Hôtel*, Pierre A. Larocque fera déambuler un lecteur voyeur qui n'aura de cesse que lorsqu'il sera parvenu à la chambre 999. Or, durant cette montée aux enfers, le lecteur aura tout loisir de déshabiller du regard la jungle bariolée que composent les occupants de l'hôtel. Pourtant, de ce périple, de cette progression dans la découverte des neuf étages ou neuf chapitres du *Splendide Hôtel*, le lecteur reviendra bredouille. Il ne pourra déceler de progression dramatique, de récit conducteur.

Sur ces neuf étages, il retrouvera les mêmes personnages, les mêmes objets dans des positions et situations différentes, sans jamais savoir si une quelconque histoire s'est écrite. Et il faudra au lecteur accepter cette terrible partie de cache-cache avec l'auteur qui le sème à travers des scènes qui toujours se ressemblent et qui sont toujours différentes. On peut alors voir *Splendide Hôtel* comme héritier du Nouveau Roman, ou du roman policier. Mais il s'agirait d'un polar sans meurtre ni coupable, et la quête du lecteur ne consisterait pas à trouver le meurtrier mais à rassembler les scènes pour tenter d'y découvrir une intrigue.

Ce que Pierre A. Larocque met en place ici, c'est une

réflexion sur la question du double, du faux et du vrai, car en effet, quel récit retenir à partir de ces petites scènes contradictoires et pourtant par beaucoup de points semblables? C'est encore un questionnement sur le double qui permet à l'auteur de créer des personnages qui se présentent comme sosies de gens célèbres: Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor ou encore Marlène Dietrich. Dans ce jeu des archétypes modernes, Larocque refuse tout nom propre à ses personnages. Et ce traitement s'étendra au Splendide hôtel qui changera maintes fois de noms tout au long du parcours qu'effectuera le lecteur. Seuls restent quelques grands noms du XX<sup>e</sup> siècle, qui peuvent être interprétés comme les restes ou les ruines d'une Histoire qui ne peut cesser de s'effiloche, sans créer de nouvelles figures, sans laisser de trace ou de nom. Car «la grosse dame» suintante, «la femme de chambre» affairée, «le gros homme à la chair plissée, tombante», ou «le garçon de chambre» ne trouveront d'autres déterminations propres que celles données par leurs descriptions physiques.

Cet effacement d'une individualité particulière à chacun des personnages est redoublée dans le texte par une succession de phrases courtes sans sujets grammaticaux: «11 heures 30. Chambre 459. Fume le cigare allongé sur le lit à peine défait, encore couvert du dessus jaune serin. Le téléphone sonne encore une fois longuement. Puis la sonnerie le fait sursauter. Se décide à répondre. Doigts massifs sur le récepteur de téléphone, long fuselé, noir.» (p. 49) Le lecteur ne peut reconnaître les personnages que par morceaux, en recueillant les indices d'une description hachée. Dans l'univers de Larocque, il ne reste du monde que sa présence, la force de son immédiateté. Tout semble baigner dans une atmosphère de décadence. D'où une écriture qui décrit de façon absolument obsessionnelle les êtres et les objets, avec la minutie d'un chirurgien. «Thé jaune clair dans la tasse. Citron. Dans la tasse de porcelaine craquelée. Liquide chaud, brûlant dans la gorge. Thé de Chine subtil. Cube de glace transparent qu'une main gantée de rouge jette, qui disparaît aussitôt. Fond, s'évanouit, s'engloutit. Sur une nappe blanche en dentelle, percée de larges trous, un plateau argent, luisant, contient des pâtisseries épaisses à la crème que la chaleur ramollit.» (p. 12)

Le superficiel est ici disséqué et demeure l'essentiel

dans ce monde en déclin où l'esthétique tient lieu de narration. Le lecteur a alors le sentiment d'être attiré non plus vers une histoire jonchée d'événements et de noms, mais plutôt vers le site où les choses existent, font signe. Pourtant, même si chaque objet et chaque être sont dignes d'intérêt, célébrés par l'écriture, il n'y a pas chez Larocque de sacralisation ou d'idéalisation des choses. En effet, si les différents récits ont un fini de photographie glacée, très net, très lumineux, qui met à nu des détails et des couleurs frappants de précision, l'écriture se retourne toujours contre elle-même, la clarté devient floue, et on ne sait plus si les couleurs sont moisisées ou éclatantes, si les objets sont présents ou prêts à se dissoudre, à s'évanouir. «Boîte de sardines dentelée, mal ouverte, abandonnée sur l'angle de la commode dans la poussière, demeurée ainsi, inachevée. Les sardines argentées baignent dans leur huile, serrées les unes contre les autres, dans la boîte de conserve dont le métal doré lentement noircira à l'air libre. Les deux ou trois sardines encore intactes émettent une odeur de plus en plus forte.» (p. 27) Larocque nous pointe le lieu d'engendrement des choses, leur présence qui se poursuit jusque dans leur effacement, leur décomposition et leur pourriture à venir.

*Splendide Hôtel* apparaît en effet comme une somme de mises en scène léchées, précises et superflues quant à une narrativité, et en même temps cache sous ce vernis écaillé des traces de moisissure, de bavure, qui laissent au lecteur l'impression de naviguer entre le vrai et le faux, le sublime et le monstrueux, l'écriture et le refus de se laisser prendre à une forme déterminée d'écriture. On ne peut s'empêcher de faire certains parallèles entre le projet de Larocque et l'esthétique «décadentiste» de la fin du siècle dernier. Dans cette perspective, la différence sexuelle est alors perçue comme un ensemble d'attributs, de pastiches et de prothèses, et toute essence générique est annihilée au profit d'une accumulation de signes. Toute naturalité du corps semble avoir ici disparue. De cette façon, l'homme de théâtre qu'est Larocque vient de nous démontrer, avant sa mort survenue en juin dernier, que le monde, l'écriture et le corps sont des mises en scène artificielles et précieuses et ne contiennent aucune vérité, si ce n'est le processus même de la mise en scène.

Catherine Mavrikakis

RAYMOND LÉVESQUE

*Quand les hommes vivront d'amour*

Chansons et poèmes

Typo poésie, l'Hexagone, 1989, 381 p.

YVES SIMON

*Un autre désir*

Nathan, 1988, 216 p.

CLAUDINE BRÉCOURT-VILLARS

*Yvette Guilbert, l'irrespectueuse*

Plon, 1988, 366 p.

CLAUDE FLÉOUTER

*Un siècle de chansons*

P.U.F., 1988, 264 p.

EVAN EISENBERG

*Phonographies*

traduit par D. Defert

Aubier, 1988, 289 p.

Le territoire de la chanson souffre de la porosité de ses frontières. Elle a du mal à faire valoir la noblesse de sa pratique. Mais elle sait profiter de cette situation. La littérature récupère par exemple ce qui lui convient, transforme la chanson en poésie et les auditeurs en lecteurs. Ce que la chanson semble perdre ici, elle le gagne par l'intérêt qu'elle suscite chez les analystes qui multiplient les points de vue, diversifient les discours, accumulent les travaux relatifs à la chanson, à cet objet difficile à saisir.

Dans la liste des livres qui lui sont consacrés, on retrouve des anthologies de textes, des biographies en grand nombre, des études historiques, etc. À tout seigneur tout honneur, je salue d'abord ici les artistes: Raymond Lévesque, Yves Simon, Yves Duteil et Yvette Guilbert, non sans saluer au passage Trenet, Ferré, Goldman, etc. J'examine ensuite une «histoire» de la chanson française, tirée d'une série d'émissions pour la télévision. Enfin, une réflexion pluridisciplinaire m'a tout particulièrement intéressé: elle porte sur le disque et, plus généralement, elle se présente comme des «explorations dans le monde de l'enregistrement».

Le style «chansonnier», au Québec, doit beaucoup à Raymond Lévesque. Dans la foulée de l'après-guerre, il a cotoyé Fernand Robidoux, Monique Leyrac et combien d'autres, travaillant avec obstination à composer des chansons de types très diversifiés. Et il excella dans tous les styles. Comme chanson poétique, on retiendra «Sur les trottoirs». Comme chanson politisée: «Les archipels», «Le P.Q.» et bien sûr «Bozo-les-Culottes». Comme chanson sociale, toutes celles qui parlent de la fragilité de la jeunesse («Hippies», «Vingt ans déjà»), de l'amitié («Douze francs», «Paulin»), de l'injustice, de l'inconscience des «passants», des «croulants» et des «tuants», de la stupidité de la guerre («À nos morts»), des «mille solitudes» et des misérables gagne-petits:

Les ratés ont tout gâché, ont tout perdu;  
Ils n'ont plus rien, et c'est pourquoi  
Ils peuvent toucher Dieu du doigt.

Comme le remarque Bruno Roy, qui signe une longue et sympathique préface, il y a de la Bolduc et du Jean Narrache chez R. Lévesque, soit. Il n'y a qu'à se souvenir du «Grand raqué» ou «Dans les rangs»; on pourrait aussi rappeler un certain type de chansons que composaient Brel et surtout Ferré à leurs débuts à Paris, des auteurs-compositeurs que Lévesque a en effet fréquentés pendant plusieurs années. Il y a aussi une profonde naïveté chez lui. Peu scolarisé, ses dénonciations sont parfois sans nuances, primaires, plus morales que politiques, à mon sens. Il n'y a qu'à comparer sa chanson «Les dollars» à «Le dollar» chantée par Gilles et Julien durant la Crise en France, ou encore comparer «Ce n'est pas normal», ce cri d'alarme dans le désert de l'indifférence, à «Les affamés» de Léo Ferré ou même «Yankees» de Desjardins pour mesurer l'écart entre son discours un peu pauvre et franchement simpliste et celui d'un artiste qui crée l'artifice nécessaire à la transcendance du propos. Écoutez «Les militants» de Lévesque et mesurez cela aux «Anarchistes» de Ferré, et on en reparlera. Mais il y a chez Lévesque une telle désinvolture et un tel désabusement devant la bêtise des hommes, et une telle simplicité qu'il gagne le plus souvent notre adhésion.

Dans cet ensemble de textes inégaux, on trouve

quelques bons textes bien sentis: «La prière», «Mon bateau» (sorte de «Vaisseau d'or» généreux et populiste), le classique incontestable qu'est devenu «Quand les hommes vivront d'amour», ce chaleureux «D'ailleurs et d'ici», ou encore «Combien de marins par le fond?», ces gentils devoirs d'écolier que sont «La mort» ou «Les rêves», et cet humour si rare chez Lévesque avec «Le calendrier» ou «La famille», plus connue, le cœur gros qui nous vient à se rappeler «Médée» et surtout «Mon piano», et parfois cette honte qui nous monte vite au nez à nous reconnaître dans le «Chez nous» aux connotations partipristes des années 60...

Les poèmes de Lévesque sont de la même veine que ses chansons. Mais comme cette édition ne nous offre que des textes, je me réjouis de les voir ici tous réunis en un seul volume, tout en regrettant dans l'ensemble leur pauvreté et l'absence de la musique qui leur donnerait à l'occasion les ailes qui leur manquent parfois. Plusieurs textes ont été réunis sous le titre de *Chansons de cabaret*. On retrouve là quelques réussites incontestables, et même si l'oralité est corsetée par les contraintes de la versification, l'humour vient donner à tout cela une légèreté et une efficacité qui n'ont rien à envier à Yvon Deschamps. Je pense par exemple à «Séparatisme» ou à «La famille», des monologues chantés qui ne vieillissent pas du tout et que l'on n'entend pas assez souvent.

«Toute son œuvre chansonnière est soutenue, affirme Bruno Roy, par une logique anarchiste, un programme têtu, une fidélité constante. Chansons de simplicité quotidienne, turlutte de la solidarité ouvrière, chroniqueur caustique (...), oui Raymond Lévesque aura su donner une voix à l'humilité et à la soif de justice qui l'habitaient. Ce même état d'esprit et cette même voix, on les retrouve dans les mémoires qu'il publiait en 1987 chez Leméac. Je ne me doutais pas alors que *D'ailleurs et d'ici* reprenait le titre d'une de ses bonnes chansons.

Tout compte fait, Lévesque nous donne ici à lire bien plus que ce que la mémoire sociale ne semble vouloir nous léguer, c'est-à-dire un Lévesque qui n'aurait écrit qu'une bonne chanson utopiste: «Quand les hommes...» Ce serait nous faire oublier trop vite et trop facilement une personnalité et un travail qui méritent toujours d'être cités.

\* \* \*

Écrivain discret et auteur-compositeur-interprète prolifique, Yves Simon est à mon avis une figure importante du champ intellectuel français de ces vingt dernières années. Son sixième roman, *Le voyageur magnifique* (Grasset), a remporté le Prix des Libraires 1988. Son dernier album, *Liaisons*, ne cesse de me ravir tant par la qualité (engageante) de ses textes que par le raffinement des arrangements musicaux.

Ce livre préfacé par Harlem Désir, *Un autre désir*, contient l'intégralité des 102 chansons publiées jusqu'à ce jour. Et il faut saluer cette initiative comme une reconnaissance du grand talent d'Yves Simon. Trop peu connu au Québec, son style permettrait, me semble-t-il, de ramener la chanson populaire actuelle à des mesures humaines, c'est-à-dire à un effet de communication durable. Privées de leur musique, ces chansons subissent aisément l'épreuve de la lecture. Pour les familiers de Yves Simon, quelques mélodies les font bien sûr «rechanter» dans nos oreilles. «Des jeux de mots en demi-teintes, des mélodies fragiles», commente injustement Fléouter dans *Un siècle de chanson*.

Les chansons sont regroupées selon leur date de parution publique, sans plus. On peut regretter qu'elles ne soient pas datées plus précisément, que le titre des albums qui les regroupent ne soit donné que dans la table des matières. Était-ce la volonté d'Yves Simon ou de l'éditeur? Tel quel, l'ensemble ressemble davantage à un recueil de poèmes divisé à intervalles réguliers par des pages blanches (sur lesquelles auraient dû apparaître les titres des albums). Le recueil de poèmes tend vers la littérature et laisse un peu dans l'ombre le domaine de la chanson proprement dite qui, elle, est surtout véhiculée par le disque et la radio, là où règne l'oralité et non plus l'écriture.

La chanson semble d'ailleurs vivre de cette tension entre l'écrit et la voix porteuse, tension que ce livre semble vouloir carrément casser. Reste la compilation des textes, précieuse certes, mais simpliste sur le strict plan éditorial. Les textes sont ici très brièvement commentés de la main même de leur auteur, trop brièvement à mon avis. Malgré tout, les textes sont là, comme des condensés d'émotion, des «repères affectifs de nos histoires individuelles, (...) des pas vers d'autres mondes (...qui) nous conduisent au plus profond de nous». Textes ou chansons, ces écrits



s'adressent à quiconque veut «savoir mieux vivre avec la désillusion», «rêver très fort pour ne pas être déjà mort à 20 ans»: «Révolte du chanteur qui n'a pas envie d'être un porte-parole ou un symbole. Un repère seulement: pas plus, pas moins».

Chez le même éditeur, on peut lire aussi un recueil de chansons intitulé *Yves Duteil*, et en format de poche, 34 chansons pour les jeunes: *Les mots qu'on n'a pas dits...* Duteil est un admirable chanteur et un excellent guitariste. Toutefois, ses chansons me touchent assez peu; il arrive même que la rhétorique de «La langue de chez-nous» m'énerve au plus haut point, surtout quand les idéologues s'en servent sans vergogne. Mais une chanson m'a toutefois intéressé plus que les autres: «La valse des étiquettes». À propos des qualificatifs que les chroniqueurs lui ont accolés depuis une dizaine d'années, Duteil répond: «Je resterai le troubadour / Le bûcheron de la chanson... / Le fermier du 45 tours / L'écolo du microsillon». Amusant.

\* \* \*

Dans le lot des biographies ou des monographies qui circulent en librairie depuis un an et qui ont trait au domaine de la chanson, une personnalité m'a tout particulièrement impressionné. Non pas *Aristide Bruant, le maître de la rue* par Henri Marc (Ed. France-Empire), même si le personnage ne manque pas de panache. Non pas *Léo Ferré, amour/anarchie* par Dominique Mira-Milos (Ergo Press), qui m'est plus familier, et qui continue de séduire ses publics avec l'art qu'on lui connaît. Non pas *Joseph Kosma* à qui *La Revue musicale* vient de consacrer les numéros 412 à 415, un livre remarquable pour un musicien exceptionnel, bien connu pour le tandem qu'il a formé avec l'écrivain Jacques Prévert. Non pas non plus *Trenet, le siècle en liberté* par Richard Cannavo (Hidalgo Éd.), même si ce livre a remporté cette année le Grand prix de littérature de l'Académie Charles-Cros, et même si Trenet symbolise encore l'entrée de la chanson française dans la modernité de notre siècle. Ni même *Goldman, portrait non conforme* par Christian Page et D. Varrod (chez Favre), celui qui semble le plus grand vendeur de disques en ce moment en France, ni encore *John Lennon, mon frère* par J. Baird et G. Guiliano (chez Michel Lafon), un livre bâclé et

mystificateur à l'excès.

Non, tous ces livres qui gravitent autour du soleil noir du show-business n'ont pas réussi à me faire oublier l'impression un peu trouble que me procura la lecture du volume que Claudine Brécourt-Villars a consacré à *Yvette Guilbert, l'irrespectueuse*, la grande star du café-concert.

Cette dame, pour le moins délurée, je ne la connaissais que de nom. J'ai d'abord appris que l'interprète de «La soularde», de «Le fiacre» et de «Madame Arthur», ses trois chansons fétiches si l'on peut dire, avait accumulé des surnoms dignes des plus grandes personnalités de sa génération: la Diseuse fin de siècle, la Sarah Bernhardt ou l'Eleonora Duse de la chanson (française)...

Ses domaines d'activité ont été si divers qu'elle a réussi à multiplier les publics susceptibles de maintenir sa renommée. Elle a chanté, fait du théâtre, donné des conférences, publié plusieurs livres, figuré au cinéma et réalisé des chansons filmées (les clips de l'époque). S'il avait fallu que cette autodidacte connaisse en plus la télévision, elle y aurait sans doute épaté la galerie là aussi. Elle est morte en 1944, après avoir tenu la scène pendant près de 50 ans.

Au cours de sa longue carrière, elle s'est d'abord spécialisée dans le registre grivois, et elle y a excellé semble-t-il. Par la suite, elle a curieusement cherché à (se) faire valoir les chanteries du moyen âge et du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que de très nombreux poètes qui lui étaient contemporains. Elle parlait plusieurs langues. Elle a même fondé une maison de théâtre à New York durant la guerre – son mari était juif. De fort bonne compagnie, elle avait des amis partout, à la fois admirateurs, protecteurs et animateurs. Elle m'apparaît, au risque de me tromper, l'équivalent à la scène de ce que semble avoir été Colette à certaines heures. Ses amis se retrouvaient pour la plupart dans les milieux de la pratique artistique: des écrivains, des musiciens, des comédiens, des peintres (qui l'ont immortalisée en des caricatures fort célèbres, celles de Toulouse-Lautrec ou de Sinet par exemple). Et même Sigmund Freud comptait parmi ses amis, avec qui elle échangea une correspondance nourrie. Kessel ira jusqu'à écrire que le pouvoir de fascination d'Yvette Guilbert lui paraissait irréductible à l'analyse... (p. 319).

Bref, une personnalité peu banale.

\* \* \*

J'ai été surpris de trouver un titre portant sur la chanson aux si sérieuses Presses Universitaires de France. Sur la page couverture, un jeu de lettrage comme sur les affiches de music-hall d'après-guerre, et deux photos très expressives sur fond noir: la première est celle d'Édith Piaf, devant un énorme micro sur pied, ce choix étant très bien motivé quand on sait qu'Édith Piaf demeure une des plus grandes interprètes de la chanson française; la seconde photo, en couleur, est une heureuse surprise puisqu'elle présente, micro en main, en pleine action lui aussi, non pas Brel ou Brassens ou encore Ferré, mais l'inimitable Michel Jonasz, ce qui est tout à l'honneur de Fléouter puisqu'il suscita chez moi l'envie de lire son livre au titre un peu banal (*Un siècle de chansons*). À l'intérieur, huit grandes illustrations très intéressantes; elles reproduisent les couvertures de partitions originales de chansons telles «Black Folish», «Debout Français!», «À la cabane bambou», etc.

Une bande rouge se glorifie d'une préface de Renaud. Et cette préface s'avère être un très vivifiant coup d'envoi, un texte court et percutant dans lequel Renaud distingue deux sortes de chansons: «celles qui énervent les militaires et celles qui m'énervent moi. Les premières sont généralement chantées par des hommes, les secondes par des chanteurs». Les hommes prennent à ses yeux figure de poètes rimbaldiens, tandis que les chanteurs ne sont que des faiseurs de bruit... Le livre de Fléouter n'a certes pas ce ton polémique, mais l'esprit vif de Renaud réapparaît ici et là au fil des pages, saluant ici les impertinences de Brassens, décortiquant là les fonctions socioculturelles de l'entreprise américaine Muzak, s'émerveillant encore des nouveaux princes de la chanson ou encore reproduisant des interviews fictifs entre Jane Berkin et Serge Gainsbourg ou entre Régine et Charles Aznavour.

La même bande rouge rappelle que le livre reprend la série de 14 émissions télévisées «Un siècle de chansons» réalisée par Fléouter pour FR3. Mais en plus de cette chronologie peu orthodoxe de la chanson moderne occidentale depuis le cal'conc' jusqu'aux pop'stars d'aujourd'hui, Fléouter offre aussi un dictionnaire alphabétique d'une centaine de pages des grandes figures qui ont investi l'industrie musicale populaire... française. Enfin, en bout de course, quelques informations sur les «institutions» de cette industrie, tels le BLIM, la SACEM,

le MIDEM, le Printemps de Bourges, etc.

Un livre de plus sur l'histoire de la chanson française, sans détours importants, sans grande surprise, mais du travail bien fait, surtout quand on sait que son public était d'abord celui de la télévision... Sa lecture a besoin d'être complétée par celle du *Guide de la chanson française contemporaine* de Gilbert Salachas et Béatrice Bottet (Syros/Alternatives). Ce guide se présente comme un véritable instrument de travail sur la chanson, d'avant la Belle époque jusqu'à aujourd'hui. Chaque période est envisagée selon trois points de vue: a) une brève étude du contexte historique, b) les lieux où l'on chante et les progrès techniques — ce qui constitue l'originalité du travail des deux auteurs — et, enfin c) une sorte de dictionnaire alphabétique des «artistes» qui ont marqué leur époque. Le tout est agrémenté de très nombreuses photos en noir et blanc. On y consacre même quatre pages aux chanteurs québécois, y saluant surtout deux «génies»: Félix et Vigneault.

\* \* \*

Le dernier livre important qu'il m'ait été donné de lire, c'est *Phonographies* d'Evan Eisenberg, toute une réflexion à la fois historique et philosophique sur ce qu'il faut bien admettre comme l'une des grandes inventions de notre siècle: l'enregistrement sonore. Remarquez le pluriel du titre. Veut-il jouer sur le mot comme on peut le faire avec photographie, ce dernier désignant à la fois l'art, la technique et les objets qui en résultent?

Toujours est-il qu'Eisenberg tente de saisir la pratique d'un nouvel art, celui de *faire* de la musique sur les disques. Depuis tous les horizons de la musique, les producteurs et les stars ont su explorer toutes les possibilités créatrices du montage en studio, de l'enregistrement multipiste, de la composition électronique, de l'improvisation, des effets inouïs dont cet art est capable. Surtout qu'il est appuyé par une technologie de pointe et une puissance économique comme la musique n'en a jamais connu. Disques, cassettes, disques compacts, ces objets qui font aujourd'hui partie de notre vie quotidienne illustrent l'existence tangible d'une nouvelle forme d'art médiatisé aussi différente de la musique de concert que le cinéma peut l'être du théâtre ou même de la télévision.

Là où l'on unifie et regroupe, ici on individualise la consommation. On pose *son* disque sur la platine ou bien on se branche sur *son* walkman, on s'isole. Et ce n'est pas un hasard si nous avons laissé la musique se cristalliser, si nous avons fait du disque «la première forme musicale de notre époque», un objet, un produit, un fétiche, parce que nous savons que les objets sont indiscutablement plus maniables que les musiciens en chair et en os, que la vie en société ou les Muses (p. 44). Le disque est bel et bien un produit de notre univers culturel et économique capitaliste, et dans sa fabrication, sa circulation et sa consommation (c'est-à-dire ses modes d'appropriation, d'acquisition).

En 1877, la musique commença à devenir un produit. Le processus s'étendit sur plusieurs dizaines d'années, car les premiers disques phonographiques ne pouvaient enregistrer qu'une gamme de sonorités très étroites et Edison, un peu fruste d'oreille, leur cherchait des applications laborieusement non musicales. (...) Lorsque le public lui réclamait de la musique, il proposait des airs de music-hall. Aux États-Unis, le point critique — moment où la réification de la musique devint une réalité — fut atteint en 1906.» (p. 24)

Cette année-là, la société Victor mettait sur le marché le Victoria, le premier phonographe conçu comme un meuble, un appareil en acajou laqué comme un piano de concert. La même année, les disques d'opéra de la série Red Seal (disques «single side») connurent un premier essor impressionnant avec la popularité de Caruso et de Patti. Ces disques et ces appareils coûtaient à l'époque très cher. Mais les disques de fanfare et de music-hall se vendaient à un point tel que Victor risquait la dépense sans sourciller. D'ailleurs, la publicité de Victor exaltait avec brio les chanteurs lyriques et profitait de leur prestige...

Le livre d'Eisenberg fourmille de ces observations historiques très significatives sur l'évolution parallèle des techniques d'enregistrement et des usages sociaux qui leur ont été intégrés. La façon par exemple dont le phonographe fut reçu par les musiciens eux-mêmes, ce qui le différençait des boîtes à musique qui ont connu tant de faveur avant lui, ou encore les bouleversements sociaux qu'il a entraînés, depuis les premiers enregistre-

ments «grincheux» du début jusqu'aux mixages savants des studios d'aujourd'hui, etc. Ce sont des sujets que je cite de mémoire. Il y est aussi question de la banalisation progressive de certaines pratiques de consommation musicale et artistique, du fétichisme omniprésent, des stratégies des multinationales du son, etc. Ce n'est donc pas la diversité qui manque et encore moins la pertinence des analyses.

Purgé de ses digressions à la Schopenhauer, somme toute un peu inutiles, le propos d'Eisenberg interroge les enjeux les plus prégnants de notre modernité sociale. Dès les années 20, le phonographe était perçu par certains comme un *instrument...* de musique, et de liberté, et encore aujourd'hui si nous ne le tenons pas trop éloigné du corps, si nous en jouons.

Robert Giroux

#### KRISZTINA PASSUTH

*Les avant-gardes de l'Europe centrale*

Flammarion, 1988, 327 p.

Après l'exposition de la collection George Costakis sur l'avant-garde russe présentée au printemps à Montréal, voilà que Krisztina Passuth, d'abord conservatrice au musée des Beaux-arts de Budapest, puis commissaire au musée d'Art moderne à Paris, nous convie à la quête créatrice des artistes et des intellectuels qui, dans l'entre-deux-guerres, ont présidé à la transformation du paysage socio-culturel de l'Europe centrale (la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, la Roumanie et la future Yougoslavie).

Pour illustrer le dynamisme novateur des avant-gardes d'Europe centrale, Krisztina Passuth a divisé son ouvrage en deux parties distinctes. Tout d'abord, elle met en lumière l'apport des grands mouvements de ce siècle sur la pensée créatrice des artistes d'Europe centrale. On y apprend alors que l'art hongrois puise à même l'expressionnisme engagé de George Grosz, d'Otto Dix et de Max Beckman; que l'art tchèque s'inspire du cubisme de Picasso, Braque, Delaunay, Lhote et Metzinger; que le futurisme de Marinetti rayonne sur toute la péninsule de Roumanie; que Dada génère une activité destructrice

aussi riche qu'originale dans les pays serbo-croates; et que le constructivisme de Kandinsky, Malévitch et Lissitsky imprègne l'esprit inventif de tous les créateurs, petits et grands, du bloc de l'Est. Or, même si le surréalisme d'André Breton manque ici à l'appel, cette approche montre bien les tendances qu'adoptera l'art moderne, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou de littérature.

Plus étoffée, la deuxième partie traite des ambassadeurs de la modernité culturelle de l'Europe centrale. À peine abordée jusqu'à ce jour, cette étude est d'un intérêt majeur, car qui pourrait se vanter de connaître, par exemple, les Teige, Huszár, Brancusi, Peiper, Kassák, Vinea, Kupka, Mattis-Teutsh, Lajos, Moholy-Nagy, Prampolini ou Micîc? Qui pourrait se vanter aussi d'avoir vu des poèmes-tableaux de Ponk, des papiers collés de Gabo, des cartes postales de Crali, des objets construits de Pesanek ou encore des huiles sur carton de Capek et des maquettes de livres de Brauner?

Parce que ces artistes sont justement méconnus des occidentaux qui n'osent franchir, ne serait-ce qu'en pensées, le rideau de fer, l'auteur des *Avant-gardes de l'Europe centrale* a cru bon d'ajouter des extraits de textes, des biographies d'artistes, des listes de revues, des catalogues d'expositions et de nombreuses illustrations (plus de 275, dont 42 en couleurs), toutes aussi originales les unes que les autres. En procédant de la sorte, Krisztina Passuth peut se réjouir d'avoir levé le voile sur une partie importante de la production artistique européenne de l'entre-deux-guerres. Avec son livre, elle rend donc justice aux avant-gardes de l'Europe centrale qui, comme leurs consœurs de l'Ouest, contestent la légitimité culturelle dominante pour faire admettre de nouvelles catégories de perception esthétique.

Sylvie-L. Bergeron

PATRICK COPPENS

*Roule idéal*

Éditions du Noroît, 1988, 92 pages.

Les livres de Patrick Coppens peuvent plaire ou déplaire, ils ne laissent pas indifférents. J'avais cela en tête au moment de commencer ma lecture, de même que le

souvenir heureux de *Enfants d'Hermès* (1984), un petit livre dont on a très peu parlé, qui m'avait séduit, et dont j'avais dit qu'il était dans la parenté d'un Italo Calvino, dans un article qui ne fut jamais publié. Qu'importe...

Le fait est qu'il est toujours un peu risqué de s'aventurer dans Coppens, tant il raille contre les critiques, à quelques exceptions près. «Le silence est le confort de la critique» ou bien «Critique. Quand le texte n'est pas sage, les autorités le privent de sens critique». Ce sont là des citations qui incitent le critique à une certaine prudence, voire une certaine crainte. Patrick Coppens revêt volontiers l'armure du terroriste, mais c'est un terroriste tendre et ironique.

«Journal intimidant» lit-on en sous-titre à l'ouvrage. Et il tient en effet du journal par sa nature fragmentée, par ses idées qui fusent en tout sens, par ses réflexions intimes. Mais c'est un journal où l'auteur renonce «à l'artifice des dates. (...) La chronologie n'est qu'une supercherie de la modernité.» Il ne s'en tient pas là. Le ton est parfois pamphlétaire, mais il semble que c'est un pamphlet sans illusions. Je dirais que c'est la part la plus authentique en ce qu'il n'épargne personne, y compris lui-même: l'écorché se regarde à vif. Il se situe contre la critique, contre l'institution, pour la polémique. Mais il procède aussi de la poésie en ce qu'il laisse les mots prendre son âme à bras le corps. C'est dans cette combinatoire que Coppens opère.

C'est bien pourquoi le lecteur est toujours décentré, affligé d'un manque que le texte ne comble pas. Bien au contraire, Coppens s'emploie à tromper l'attente, à déjouer le désir du lecteur de voir le tout s'organiser dans un sens déterminé. Pourtant, bien des sens dorment là, seulement ils ne sont pas de nature téléologique, ce n'est pas la raison qui organise le discours; et malgré l'aspect pamphlétaire dont je parlais plus haut, on ne peut dire qu'une seule vérité afflue.

Et puis, l'auteur considère sévèrement sa démarche, comme s'il voulait ne laisser aucune chance à la complaisance d'écrire «beau», d'être «esthétique»: «cette morale dont on cache les coutures». Le texte est très minutieux à cet égard. Toutes les fois qu'il y a possibilité de «beau», de continuité dans le discours, l'auteur court-circuite, dynamite le propos: le journal n'organisera pas le chaos du monde, tout au plus laisse-t-il au lecteur quelques images



virulentes qui le questionnent davantage qu'elles ne répondent à ses propres angoisses. Ici le banal n'est jamais ridicule. Coppens en révèle plutôt le contenu latent, en subvertissant le code: «voilà ce que j'appelle l'effet Provigo: quand on a la bouche pleine, le raisonnement s'articule moins bien»; «Bonheur. Abus de confiance». De même le calambour joue un rôle décapant qui subvertit l'ordre du discours. À ce niveau, ma réserve tient au travestissement de certains noms, du genre «Super Whitman et Arthur Rambo», qui, pour drôles qu'ils soient, sont sans grande conséquence littéraire.

Après tout, nous sommes dans un journal où l'auteur fait feu de tout bois. Coppens ne cache pas non plus qu'il mène un jeu, un jeu de la vérité (à laquelle il ne renonce que tactiquement), du questionnement, et, toujours, un jeu de langage:

«Les mots ont retourné leur veste. Qui trahit? Je vous avais prévenu. Ils changent leurs habitudes et leur trajet. Vous ne pourrez plus les interpeller. Vos familiarités les ont lassés.»

Cette manière de conclure situe bien l'enjeu du projet. Les mots le mènent en plusieurs lieux, et tout à coup, la poésie affleure: «De tous les bijoux, Seul fait briller la nuit», «Soleil couchant. Vente de feu sur l'eau», très laconique, économe de ses moyens, et dont la formule projette le sens hors de l'ordinaire.

C'est bien en cela qu'il s'agit d'un travail de poète, n'en déplaise aux littérateurs. Coppens se laisse difficilement récupérer, il se donne comme irrécupérable. Il n'est jamais là où l'on pense le trouver, il s'est joué du lecteur et de lui-même: la parole de l'écorché persiste, incisive à dénoncer tous les comforts, encore capable de s'indigner face à tous les abus.

Paul Bélanger