

Yeux fertiles

Number 45, Summer 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/15013ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1990). Review of [Yeux fertiles]. *Moebius*, (45), 135–152.

EMMANUEL ANATI

Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain.
Traduction de l'italien par Diane Ménard; préface par Yves
Coppens. Editoriale Jaca Book Spa/Albin Michel. Milan-
Paris; 1989 (256 p.) [Grand format avec 182 illustrations en
noir et blanc et 41 planches en couleurs].

*«Les théoriciens en sémiotique
seraient bien inspirés de retrousser
leurs manches et de mettre
leur discipline à l'épreuve
en abordant l'interprétation
de l'art préhistorique». [p. 170]*

Depuis une trentaine d'années, se sont multipliés les ouvrages ayant pour objectif de faire ressortir la différence entre les civilisations, les cultures, les arts, les oeuvres, etc.; pour ces tentatives, l'identité est synonyme de spécificité; la littérarité, par exemple, serait la spécificité de l'art littéraire. Beaucoup plus rares ont été les essais en vue de découvrir ce qu'il y a de commun à un maximum de pratiques ou de phénomènes; l'entreprise d'Emmanuel Anati, comme celle d'André Leroi-Gourhan, est une de celles-là. Ce qui préoccupe Anati, c'est une «phénoménologie de l'art et de la conceptualité» [p. 187] ou une «histoire totale» [p. 239]. Dans son archéologie et son anthropologie de l'art rupestre du monde entier, Anati s'inscrit dans un «syntagme» qui tient de la biologie, de la zoologie et de la paléontologie, et non dans le paradigme physico-mathématique.

Dans les deux premiers chapitres de son ouvrage, il s'attarde à «la recherche des racines» et aux «méthodes et concepts» qu'il utilise. Il trace donc d'abord un inventaire du «patrimoine visuel» des cinq continents, en privilégiant l'art pariétal plutôt que l'art mobilier; 780 zones d'art rupestre ont déjà été identifiées, «incluant des milliers de sites et plus de 20 millions de graphèmes» [p. 13]; les 144 zones principales se retrouvent dans 77 pays; curieusement, les principaux sites rupestres se trouvent dans des régions qui sont aujourd'hui à peu près désertiques ou semi-désertiques [p. 15]. Une banque de données est en voie d'être constituée et devrait permettre d'en arriver, dans un avenir plus ou

moins rapproché, à un inventaire mondial; cette banque de données est l'aboutissement de 360 ans de recherches sur l'art préhistorique, ainsi que du développement de méthodes de relevés et d'analyses comme la photographie, les rayons infrarouges ou ultraviolets, le Carbone 14, l'ordinateur. Cependant, pour Anati, toutes ces méthodes doivent être encadrées par des concepts et par le projet d'une «histoire totale» :

«Histoire totale» signifie exactement ce que le terme exprime. Il ne s'agit ni de l'histoire de souverains, personnages politiques, *condottieri* ou chefs militaires, mais de l'histoire de la condition humaine avec les réalités idéologiques, conceptuelles et matérielles, avec les problèmes existentiels, économiques et sociaux qui intéressent le genre humain depuis ses origines. [p. 32]

Dans «La dimension de l'intellect» et «Le langage visuel», Anati propose ses principales hypothèses. Selon lui, il faut distinguer l'*Homo sapiens neandertalensis* du paléolithique moyen et l'*Homo sapiens sapiens* du paléolithique supérieur (d'il y a environ 40 000 années); seul ce dernier correspond à la «nouvelle espèce humaine, dont descend toute l'humanité d'aujourd'hui» [p. 29] et avec laquelle apparaît l'art dit préhistorique, celui-ci ayant été précédé par des manifestations d'intelligence comme les signes à valeur numérique (il y a 200 000 ans) et le culte des morts (il y a 70 000 ans), sans parler de l'utilisation du feu (il y a 500 000 ans au moins). En outre, Anati conteste que l'homme ait pu apparaître à plusieurs endroits en même temps; selon lui — en accord avec le préfacier —, l'homme est originaire d'Afrique : l'Australopithèque d'il y a 4 000 000 d'années a vécu seulement en Afrique; l'Amérique et l'Océanie n'ont pas été habitées par le Pithécantrophe d'il y a 1 500 000 années et par le Néandertalien et le Proto-sapiens. La matrice originelle de l'homme est en même temps l'origine de l'art rupestre, c'est-à-dire du langage visuel, qui est inséparable de l'apparition du langage verbal et du langage musical. Comme l'homme, l'art préhistorique a donc une origine unique :

Certaines hypothèses ont suggéré qu'il pouvait exister plusieurs sources ayant donné naissance à la production artistique. Mais le développement de la recherche et les nouvelles découvertes semblent nous ramener vers l'hy-

pothèse, qui avait été abandonnée, d'une origine unique. Les dates dont nous disposons actuellement semblent en effet indiquer un processus de diffusion de l'art; il reste cependant à éclaircir les conditions dans lesquelles ce phénomène se serait produit, bien que l'hypothèse d'une correspondance entre la diffusion de l'art et celle de l'*Homo sapiens* soit de plus en plus plausible. [p. 60-61]

Il y aurait donc une «matrice commune», une logique ou une grammaire, qui expliquerait les diverses formes de langage; mais Anati privilégie la grammaire du langage verbal plutôt qu'une grammaire visuelle ou perceptuelle. Avant de présenter cette logique ou cette grammaire, Anati divise les expressions d'art visuel présentes dans le monde entier «en quatre catégories fondamentales qui reflètent les mentalités de quatre types de cultures différentes : 1. les chasseurs archaïques; 2. les chasseurs évolués (ceux qui utilisent l'arc et les flèches); 3. les pasteurs et éleveurs; 4. les populations à économie mixte qui pratiquent habituellement l'agriculture» [p. 66].

Dans les quatre chapitres suivants, «Les origines de l'art», «Ordre et logique», «Les constantes», «Paradigmes et archétypes», Anati analyse plus particulièrement la grammaire du texte rupestre, l'art pariétal pouvant être considéré comme étant une écriture avant l'écriture, où l'abstraction a précédé la figuration. Les composantes obligées de l'art sont : l'espace et les formes naturelles du support, l'individu-créateur, l'acte de graver ou de peindre, le temps, le type de signe avec sa syntaxe et sa grammaire, son vocabulaire et son alphabet, et la logique commune à l'art et au langage, puis aux écritures [p. 95]. Sont alors distingués, de la figuration à l'abstraction, le pictogramme, l'idéogramme et le psychogramme. Les pictogrammes sont des figures anthropomorphes ou zoomorphes ou des objets réels ou imaginaires; ce serait, selon nous, l'équivalent des noms communs concrets animés ou inanimés. Les idéogrammes sont des signes comme des flèches, des bâtonnets, des signes en forme d'arbre, des signes phalliques ou vulvaires, des disques; ce seraient en quelque sorte des noms abstraits, des verbes, des marques morphologiques ou des particules comme les prépositions, les conjonctions ou les adverbes. Dans les psychogrammes, on ne reconnaît ni objets ni symboles; avec les dessins de mains et de pieds, les dessins

géométriques ou d'autres inscriptions et les «blancs», ce serait, selon nous, la signature du nom propre ou l'oralité. Alors que la classe ouverte ou figurative des «noms» et des «verbes» serait variable quasi à l'infini, la classe fermée ou abstraite des «particules» du nom propre serait constante, cette dernière classe étant à la première ce que la prégnance est à la saillance... D'ailleurs, des chasseurs archaïques aux populations à économie mixte, il y a une telle évolution des thèmes, des associations, des styles, des techniques et des emplacements, qui va de l'abstraction à la figuration ou de la simplicité à la complexité [cf. tableau de la p. 184]. Sous les caractéristiques vernaculaires, apparaissent toujours des paradigmes et des archétypes significatifs d'un «langage universel des origines» :

On peut supposer que le langage universel des origines est nécessairement le même langage universel qui est encore en nous, et qu'une fois sa clé retrouvée, il serait possible de le faire revivre. Ce langage permettrait de se comprendre, en balayant les barrières linguistiques, car il est fondé sur une logique première, antérieure aux séparations et aux spécialisations des différents langages, une logique qui, théoriquement, devrait être contenue dans toutes les langues et se révéler également compréhensible dans chacune d'elles. [p. 200-202]

Est-il ainsi possible, par cette grammaire universelle, de revenir à ce qu'il y avait avant Babel, avant le déluge, à un état paradisiaque?...

Dans les deux derniers chapitres, «Sur les racines de la conceptualité» et «Quelques grandes tendances des 40 000 dernières années», ainsi que dans la conclusion, Anati pousse sa spéculation à la limite; ce qui ne va pas sans un certain hégélianisme, sinon un platonisme certain. Anati remarque à juste titre que nous ne pouvons modifier l'identité de l'homme — sauf au péril de la perdre — mais que nous pouvons seulement essayer de le connaître [p. 205]. Il y a une commune racine du langage, de l'art et de la religion, selon Anati [p. 209]. La différence ne peut procéder que de l'identité, c'est-à-dire de l'indifférence. Allant jusqu'à postuler «la capacité de l'homme à transformer des facteurs culturels en facteurs biologiques» [p. 235], c'est-à-dire en somme l'hérédité des caractères acquis, Anati en arrive à proposer que la conceptualité est devenue biologique. Il

affirme aussi que la fin de l'ère mécanique, soit de la technique de la flèche jusqu'à celle du moteur, coïncide avec un retour aux origines de l'imagination. Les préoccupations fondamentales de l'homme demeurent la vie et la mort, la survie de l'espèce par la chasse à la nourriture et le sexe, par la prédation et la génération. Ce dualisme pourrait être débordé par le «quadriatique» du Ciel et de la Terre, des Dieux et des Mortels (dont parlent Hölderlin et Heidegger). Selon Anati, «notre survie après la mort, notre «éternité», consiste dans notre appartenance à l'espèce» [p. 233]; mais, nous pourrions ajouter qu'il n'y a de phylogenèse de l'espèce que parce qu'il y a ontogenèse de l'individu, par le genre ou le sexe...

Selon nous, toute l'entreprise d'Anati présuppose, entre autres choses, que le rite détermine le mythe : «Agenouillez-vous et vous croirez», disait Pascal. La religion, comme liturgie et fiducia, comme rituel et cérémonial, est l'équivalent de l'automatisme de répétition : du rite, le mythe n'est jamais que la compulsion d'aveu par la raison. Si la religion, l'art et le langage ont la même racine, il serait bon de s'interroger sur cette racine : pour la métapsychologie, on le sait, c'est le sentiment de culpabilité en ce qu'il fonde à la fois l'interdit du meurtre et l'interdit de l'inceste. Quant Anati se penche sur la diffusion de l'art et l'expansion de l'*Homo sapiens*, il ne pense qu'à des facteurs transcendants; il n'envisage pas la possibilité d'un défaut transcendantal ou immanent; pourtant, il constate un changement, au mésolithique, de la structure familiale [p. 217]. En outre, bien qu'il soit valeureux de poser la question de l'origine, il n'est pas sûr qu'une «histoire totale» soit la solution, surtout si elle se teinte d'esthétique. L'origine de la quête est-elle autre chose que la quête de l'origine? La passion de l'origine — qu'elle soit biologique ou métapsychologique, phénoménologique ou généalogique — a bien quelque chose à voir avec l'origine de la passion, c'est-à-dire avec l'affect et donc avec l'irreprésentable. Anati semble deviner la même chose, ici et là, lorsqu'il parle des psychogrammes :

On dirait qu'ils ont été créés sous l'effet d'impulsions, de violentes décharges d'énergie, qui pourraient exprimer des sensations telles que la chaleur ou le froid, la lumière ou les ténèbres, la vie ou la mort, l'amour ou la

haine, ou peut-être des perceptions plus subtiles. Ces signes semblent être les plus difficiles à interpréter, et pourtant il n'est pas exclu que ce soit justement à travers eux que l'on arrive à mieux comprendre l'art des origines et les mécanismes récurrents de notre inconscient. [p. 162]

Par ailleurs, la logique ou la grammaire descriptive, voire explicative, de l'art archaïque que propose Anati et qui est aussi valable pour l'art antique, classique ou moderne, est sans doute trop contextuelle; ou plutôt, il n'est guère montré comment le contexte référentiel est aussi anaphorique ou co-textuel et comment le contexte anaphorique est un élément de la situation déictique d'énonciation. Cette grammaire descriptive gagnerait donc à être complétée par une grammaire énonciative et sémio-narrative, qui permettrait, par exemple, de juger de l'orientation et de la ponctuation des peintures et des gravures de l'art pariétal. Par contre, Anati ne semble guère sensible à une grammaire perceptive ou cognitive centrée sur la réception par la vision. Parce que découvrir c'est redécouvrir [p. 227], la conceptualité qu'il recherche est davantage de l'ordre d'une grammaire proprioceptive, par laquelle il y a schématisation par l'imagination, celle-ci ne consistant pas seulement à *imager* mais à *imaginer*. C'est pourquoi il aurait mieux valu qu'Anati parle d'âme et de corps ou de chair plutôt que de l'esprit, qui n'est jamais que l'action de la raison ou l'inverse.

Enfin, à cause justement de sa conception du vocabulaire [p. 64 et 185], le lexique étant arbitraire en sa classe ouverte mais certainement pas en sa classe fermée, la grammaire d'Anati n'est pas universelle mais générale; son entreprise comparative en relève aussi. Mais une grammaire générale peut être encore plus fondamentale qu'une grammaire dite universelle si elle est capable de penser l'incompétence — l'origine comme perte, le défaut comme origine — qu'il y a à la source de la compétence et de la performance, l'indifférence — l'identité sans identification — qu'il y a à la racine de la différence... En dernière instance, le dispositif et la posture d'Anati, c'est le contact direct et immédiat de l'oralité et de l'animalité de l'homme en le nom propre, qui est ici celui de l'art rupestre vieux de quarante

millénaires. Ce qu'il montre sans nommer, ce qu'il indique ou pointe, c'est que la *semiosis* est ponctuée par la *deixis*. Ce retour aux sources de la *poiësis* qu'est *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain* s'inscrit dans le projet d'une science de l'homme renouvelée, d'une science non humaine de l'homme, la science générale ou ordinaire de l'homme.

Jean-Marc Lemelin

JACQUES BERTIN

Du vent Gatine! : un rêve américain. Arléa, 1989, 221 pp.

On connaît bien Jacques Bertin pour sa biographie de Félix Leclerc, *Le roi heureux* (Arléa, 1987) et les amateurs de chansons se rappellent aussi son *Chante toujours tu m'intéresses* (Seuil, 1981). Cette fois-ci, il poursuit son écriture canadienne avec l'histoire d'une famille française, les Gatine, venue s'installer dans les Prairies à la toute fin du dix-neuvième siècle. Bertin a eu la chance d'écrire à partir de documents de famille : une boîte de carton qui renferme une soixantaine de lettres et des photos, documentation qu'il a complétée par des entrevues faites avec les descendantes de la famille. À la fin du livre, une note remercie l'historien Jean Provencher pour son aide précieuse. Ce patronage confirme l'intuition initiale qu'il y aura une bonne occasion de vraisemblance historique et la suggestion qu'il s'agira d'une page de l'épopée de notre beau, grand et cher pays, pour parodier l'hymne national et ses gloses.

Toutefois, s'il s'était engagé dans cette voie, Jacques Bertin ne serait pas allé très loin. La destinée des Gatine est certes bien documentée et elle illumine une période méconnue de notre histoire. Cependant leur échappée américaine est pitoyable mais révélatrice de cette invasion française fin de siècle. Ce sont alors les nobliaux, les catholicards, les conservateurs qui voguent vers l'Amérique. En fait, ils se poseront au Canada, mais comme par un accident de parcours. Ils ne cherchaient que la fortune, une fortune instantanée, sur le continent américain toutes frontières abattues.

Dans les Prairies d'ailleurs, en cette période où le train ne mugit pas encore, les herbes folles poussent indistinctement sur ces buttes nord-sud que rien ne balise.

Bertin fait bien sentir l'anachronisme et l'inconscience de cette noblesse à cheval qui caracole dans les dunes pelées. Le dimanche, on se trouve un peu d'ombre pour le son du cor, le havane et les liqueurs fines. Bon sang ne saurait mentir, un jour le droit prévaudra : l'or étincellera sous les éperons et la charrue éventrera des nappes de pétrole. Pour le moment, on acquiert des territoires immenses qu'on espère dérouler comme un tapis sous les rails féréraux qui en feront flamber les prix.

C'est dans ce climat très *french* que s'installent René Gatine et sa famille. Ils sont angevins et ont quitté les bords de la paresseuse Loire après des faits divers feuilletonesques. Leur ranch se trouve en Alberta, à la frontière de la Saskatchewan, à mi-chemin entre Calgary et Drumheller. Les Gatine y vivront de 1892 à 1925 des années de misère, d'espoirs et de déceptions. À la fin, après une catastrophe ultime, René Gatine s'abîme dans un autre mirage : les terres de la Floride qui s'enlèveraient, dit-on, comme le foin fou au vent des plaines. Le mélodrame est mauvais et sent le téléroman. Pourtant la finale ne manque pas de grandeur et d'émotion. Soit sur un rythme de strette : «le vieil homme est devenu clochard solitaire, sa femme est en route pour le rejoindre. Avec des amis, il boit un verre de bière pour fêter un petit travail qu'il a décroché. Et puis, ce soir-là, la tête dans ses mains, il paralyse devant son repas. Un ami le trouve par hasard et lui demande «s'il a de la peine»? «Et, rapporte le narrateur, il a fait un signe de tête, disant non. Pas de peine : juste un homme brûlé par l'Amérique» (p. 212).

FIN — THE END

Bien inspiré, Jacques Bertin a écarté l'idée d'écrire de l'histoire. Dans son livre, il demeure toujours présent comme narrateur, comme interviewer et comme commentateur. Bonne idée, mais risquée aussi. La même tendance se lisait dans la biographie de Félix. Et c'est peut-être cela qui me dérange le plus. Bertin est un Français qui raconte le Canada aux Français. Alors, forcément, on se ressasse les

clichés genre «ma cabane au Canada». Des clichés sympathiques, certes, ouais... puisque Bertin aime bien le Québec. Toutefois, ces clins d'oeil par dessus l'épaule entre potes de la vieille France, ça nous agace, nous, les naturels, surtout quand il s'agit de notre histoire.

M'enfin, comme on connaît le genre littéraire, on finit par s'y faire, ou du moins par s'y résigner. De plus, Bertin sait parfois être drôle et dans bien des cas, c'est ça ou pleurer. Et puis, les Français, je les soupçonne de ne pas trop aimer cette deuxième découverte de l'Amérique, beaucoup moins hiératique que la première, loufoque plutôt. Alors ils le prennent avec humour, avant qu'on ne se gausse de leurs images d'Épinal.

Jacques Julien

UMBERTO ECO

Le pendule de Foucault

Grasset, 1990, 657 p.

Au cours des époques troublées (y en a-t-il eu d'autres?), les gens cherchent des solutions simples à des problèmes compliqués.

Normalement, les étrangers, les Noirs (Arabes ou Turcs selon le pays), les homosexuels et les femmes récoltent les suffrages des esprits les plus rudimentaires. Au niveau supérieur, dans l'échelle des explications englobantes, vient le complot. Quelque part, le monde serait dirigé par quelques personnes qui secrètement règleraient la politique et l'économique et feraient marcher les pantins que nous sommes tous. À la limite, Dieu est la forme ultime du complot.

Une grande partie de ces complots sont de nature «ésotérique», au sens détourné du terme. Umberto Eco, le Pico de la Mirandola de notre époque, recense dans un premier mouvement, je ne dirai pas toutes, ce serait impossible, mais une grande partie des tendances du monde souterrain qui, d'ailleurs, serait très présente dans les fameux égouts de Paris.

Or, nous le savons, la littérature ésotérique fonctionne massivement à la coïncidence. En numérologie, par exemple, la récurrence de certains nombres (ou partie de nombre, si cela est plus pratique) est considérée comme pouvant révéler des coïncidences significatives. Comme les chiffres sont au nombre de 10 avec le 0, dans notre système, retrouver l'un ou l'autre de ces nombres primaires dans un ensemble quelconque n'est pas une grande coïncidence, surtout si pour y parvenir on admet les opérations entre ces chiffres. Ainsi, vous serez sans doute soufflés d'apprendre que je suis né un 8, que mon père et ma mère étaient aussi nés un 8, qu'il y a deux 8 consécutifs dans mon numéro de téléphone, que les deux premiers chiffres de mon numéro d'assurance sociale totalisent 8, que ma mère a eu 8 enfants, mais que mon revenu annuel n'est pourtant pas dans les 8 chiffres. Tant de coïncidences additionnées ne peuvent qu'être des signes d'une destinée unique. Le seul petit inconvénient du système est que toutes les destinées vues d'un certain angle sont uniques et, d'un autre elles sont presque toutes banales.

Forts de cette connaissance, les trois compères qui mènent l'action du *Pendule de Foucault* décident de se bâtir un complot sur mesure, le grand, l'immense, celui qui englobera tous les autres, qui attachera ensemble tous les fils épars que l'auteur s'est d'abord plu à inventorier pour former le super complot, celui qui explique tellement bien ce qui arrive qu'il ne peut être autre chose que la vérité.

Ce complot est d'autant plus parfait qu'il est un exercice intellectuel. En fait, il est tellement bien construit que tout le monde se met à y croire. Autour de notre trio qui fabrique du secret, la croyance se propage, le scepticisme s'abolit, la foi s'installe.

Alors, ce complot-forme-vide prend vie et s'investit du contenu profond que chacun veut bien y projeter; le coffre vide est le mieux à même de contenir tous les trésors. Il échappe alors à ses auteurs et les mènera soit à la mort, soit à l'errance sans fin. Finalement, comme Dieu, le secret qui n'existe pas devient animé d'une vie propre et, par la foi de ses adeptes, devient puissant et dangereux.

Ce livre n'est pas une parodie qui ferait à la manière de... C'est une oeuvre d'une rare érudition, qui prend les

chercheurs de raisons cachées à leur propre jeu afin d'en démasquer la facile irresponsabilité et la fatale circularité.

Tous les adeptes des pauvretés intellectuelles à la Robert Charroux devraient risquer un oeil dans cette oeuvre iconoclaste, impie, qui reedit encore, mais si agréablement, que l'homme crée toujours les dieux et les croquemitaines de tout acabit.

Gaétan Breton

SIMON HAREL

Le voleur de parcours

Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine

Col. L'Univers des discours, Préambule, 1989

Il y a dans *le temps pour comprendre* un moment singulier qui insiste et marque la pensée ou le texte au sceau de la répétition, jusqu'à ce qu'une ouverture frayée nous fasse apercevoir que ce que nous lisions ou pensions lire vient de se retourner et se donne d'un seul coup à entendre depuis une place inédite. Nous n'avons pas bougé. Les mots sont bien les mêmes mais le texte a changé de régime. Que s'est-il passé? Le «pas au-delà» que nous venons de franchir s'est accompli mais c'est à travers nous. Quelque chose, une voix, a coupé plus avant dans le tissu qui nous recouvrait et la scène que nous cherchions à nommer au-delà du voile nous revient alors comme la place vide d'une lecture inversée. Le livre de Simon Harel est peut-être marquant en ce qu'il ouvre justement une voie vers cette Autre scène — qui est aussi la scène de l'Autre — d'où nous pouvons relire la configuration imaginaire qu'ont tracée certains textes dans le Québec des vingt-cinq dernières années.

La représentation de l'étranger dans la littérature est ici abordée dans sa stratégie énonciative et discursive, et révèle finalement la «teneur» d'un lien social qui, s'il n'est pas particulier au Québec en ce qu'il requiert la figure d'un bouc émissaire ou la mise hors-place d'un objet «étranger», a toutefois ceci de singulier qu'il semble toujours en défaut de constitution. «Ces questions sont importantes car il sem-

ble que la problématique de l'identité québécoise — et de son devenir — ait été constamment associée à ce fantasme de perte ou de maîtrise de la faculté d'énonciation» (p. 283). Le symptôme, finalement, est toujours et encore celui d'une incapacité d'accéder à une symbolisation en tant qu'elle exige justement la fission de la représentation et l'ouverture vers un tiers-lieu inassimilable.

Or, analyser précisément la représentation qui vient à la place de cet irréprésentable a pour effet de mettre au jour l'imaginaire du groupe, pris ici au sens de sa cohésion ou de sa «coalition», imaginaire reconnu dans la relation duelle que ce groupe entretient avec son désir. Qu'arrive-t-il dès lors que ce désir en est un de langue? C'est là il me semble la question que pose Simon Harel à «l'étranger fictif» qui, et c'est la conclusion, n'arrive pas à fracturer le fantasme lancinant d'une identité linguistique. Question reprise, recomposée d'un roman à l'autre, d'une figure à l'autre et tentant de cerner au plus près de sa formulation la configuration énonciative d'une collectivité.

Le cosmopolitisme occupe une place toute privilégiée dans cette affaire. Reparcouru à plusieurs reprises aussi bien dans ses limites théoriques et dans sa dérision que dans ce qu'il pourrait présenter de l'aménagement d'une fissure fondatrice de symbolisation, il demeure en fait indissociable de ce que Harel appelle «l'arrivée en ville du roman québécois». La «crainte d'une altération de l'identité» ne se manifeste pas, on s'en doute, sans ambiguïté. C'est d'ailleurs là que la «représentation» devient opérante puisqu'elle énonce souvent ce que tout un discours — idéologique ou esthétique — tend à méconnaître.

Les écrits du mouvement Parti pris relus sous cet éclairage tracent bien souvent le bord de cette expérience de l'étrangeté vécue à la fois comme fascination — appelant une rupture violente — et comme horreur. D'autre part, les romans de Ferron, Poulin, Godbout, Brossard, Robin, par exemple, ont, chacun à leur manière, une façon d'affirmer un désir d'ouverture et de rupture des limites sociales et territoriales à travers les figures de l'errance, de la transhumance ou de la déambulation. Ce qui n'est pas sans poser certaines barrières au surgissement d'une altérité radicale.

En accord avec Virilio, Harel pose bien, au début de son livre, le leurre séduisant d'une telle extra-territorialité :

On a vu précédemment que la définition canonique du cosmopolitisme comme dérive, promenade de l'individualité voyageuse est aujourd'hui totalement insatisfaisante. Plus possible de faire de la distance culturelle constatée par le sujet-voyageur au moment de la traversée du territoire une caractéristique de l'éclatement cosmopolite. L'abolition contemporaine de cette distance par la très grande accélération des informations et des déplacements ferait du mouvement, ainsi poussé à son plus extrême paroxysme, l'équivalent d'un quasi présent. (p. 74-75)

S'il y a bien, selon l'auteur de ce très beau livre, une traversée actuelle des signes dans la littérature québécoise, il me semble pour ma part que la représentation de l'étranger ne peut tout à fait en rendre compte puisqu'elle est, en tant que figure, une façon ou un mode, certes symbolique, d'encre se la rendre abordable ou reconnaissable. Ce qui est étranger, ce n'est pas la figure du désir mais le désir lui-même. Le désir de l'étranger, s'il trouve effectivement en des textes toujours plus nombreux, à s'écrire, c'est chaque fois et inévitablement par la composition-décomposition, voire le démembrement d'un espace où le texte vient encre son homologie.

La phrase de Harel, dans sa finesse et sa précision analytique, trace le bord de cet acheminement vers la fracture dont le plus-de-plaisir apparaît à la fin comme l'horizon de plus en plus prochain. Mais ce plus-de-plaisir contient aussi sa part d'ambivalence et pourrait bien cacher un versant diffus, déjà en acte, dirais-je, dans le plaisir libertaire du principe de fractionnement démocratique. Horizon d'un ratage que l'analyse, d'ailleurs, ne tente pas de masquer.

De là, c'est peut-être au statut du texte littéraire lui-même qu'il faudrait revenir pour donner voix à ce ratage. La littérature est prise ici comme l'espace d'une inscription, celle d'une énonciation qui vient *dire* la différence, lui donner ses assises linguistiques et figurales. Mais l'étranger ou l'étrangeté qui fonde l'écriture n'est-elle pas, à proprement parler, afigurale? À prendre le texte non plus comme une spatialisation du dire mais comme l'«avoir lieu» de dire, on arriverait peut-être à la nomination comme différenciation, à l'aménagement, traité ou non, d'une salve de temps, c'est-à-dire à penser l'Autre comme temps.

Alors? J'avance ceci : le livre de Simon Harel fait l'effet d'une scansion suspensive qui relance le *temps pour comprendre*. Comprendre quoi? la somme des identifications d'une collectivité dont l'étranger fictif et mouvant est le facteur d'analyse. Et ce tour qui expulse le regard hors de sa zone d'enveloppement a ceci d'implicite qu'il fait du temps le trait même, indicible et pourtant en train d'avoir lieu dans la langue, de cette étrangeté de laquelle nous ne finissons pas de venir.

Anne-Élaine Cliche

JEAN-MARIE LEDUC et JEAN-NOËL OGOUZ

Le rock de A à Z

Coll. Rock & Folk, Albin Michel, 1990, 550 p.

PHILIPPE BOUCHEY

Le guide du rock

Coll. Les guides culturels Syros, Syros/Alternatives, 1990, 258 p.

Il y avait six ans qu'était parue la troisième édition du *Rock de A à Z*. Depuis 1984, mine de rien, bien des changements se sont produits dans le monde du rock : certains artistes inconnus alors (Madonna, R.E.M., Guns'n'Roses, Tracy Chapman...) ont connu depuis un succès phénoménal, d'autres (Prince, U2, Peter Gabriel...) ont élargi considérablement leur public et des vétérans (George Harrison, Paul McCartney, Paul Simon, Lou Reed...) ont retrouvé un nouveau souffle.

Dans l'ensemble, la quatrième édition du *Rock de A à Z* rend bien compte de tous ces changements, tant sur les scènes internationale que « locale » (rock français). Les ajouts sont considérables (251 nouvelles entrées) et afin de ne pas rendre le livre plus dispendieux qu'il ne l'est déjà, les auteurs ont dû effectuer des coupures substantielles (290 entrées ont été retirées). De plus, les textes des entrées maintenus ont parfois été profondément remaniés : ainsi le rap, que l'on percevait comme une simple mode subordonnée à la *dance-music* en 1984, est considéré en 1990 comme

un genre à peu près autonome, qui a acquis ses lettres de noblesse et qui est là pour durer. La lecture des deux dernières éditions permet donc de mesurer le chemin parcouru par le rock et ses vedettes durant la dernière moitié de la décennie 80; une bonne raison, pour ceux qui s'étaient procuré la troisième édition, de ne pas s'en départir.

Un autre élément qui garde à l'édition de 1984 beaucoup de sa pertinence (et qui n'est pas toujours à l'honneur des auteurs) est l'ensemble des artistes importants qui sont disparus entre les deux éditions pour faire place aux nouvelles têtes d'affiche. Si le départ de Pat Boone, Screamin' Lord Sutch et Journey ne suscite aucune tristesse et que l'arrivée de Johnny Clegg, Midnight Oil et Suzanne Vega va de soi, on ne peut en dire autant de l'absence de Leiber & Stoller dont l'apport à la musique rock, bien que discret, n'en est pas moins essentiel; suppression d'autant plus injuste qu'elle est parfois comblée par des artistes plutôt médiocres ou qui n'ont pas grand-chose à voir avec le rock: pourquoi avoir attendu en 1990 pour consacrer une entrée à Chris De Burgh dont l'apogée se situe plutôt dans les années 70, malgré le sursaut commercial de «The Lady in Red»? Et qu'a fait Tom Jones pour se mériter une place dans un ouvrage de référence sur le rock, lui qui, outre sa version de «Kiss» avec Art of Noise, n'a plus souvent qu'autrement donné que dans la ballade sirupeuse?

L'édition de 1990 a toutefois donné lieu à une initiative intéressante qui consiste à consacrer une entrée à une douzaine de pays (Espagne, Japon, URSS et autres) dont les vedettes, malgré des productions valables, sont peu connues à l'échelle mondiale parce qu'elles ont le tort de n'être ni américaines ni britanniques. L'article consacré au Canada, en parlant des artistes québécois, comble partiellement une lacune de la troisième édition où l'on ne mentionnait même pas le nom de Robert Charlebois (dont *La Pop-music de A à Z*, édition de 1974, reconnaissait pourtant l'apport important au rock d'expression française!). Je dis *partiellement* car cet article comporte une bonne part d'affirmations étonnantes: par exemple, on y apprend que notre culture musicale est «bien isolée» (un bien vilain mot!) et qu'André Gagnon est le sosie de... Gérard Depardieu! Néanmoins,

considérant les artistes de tous styles qui sont énumérés (quelques groupes de l'époque yé-yé sont même mentionnés), les auteurs semblent s'être efforcés d'aller au-delà de l'image un peu folklorique qu'on se fait là-bas du Québec. Bien que leur vision soit encore partiellement biaisée, le simple fait qu'ils parlent de la musique rock d'ici constitue certainement un pas dans la bonne direction.

Malgré des lacunes techniques souvent inévitables dans un projet de cette ampleur et une tendance à confondre informations et commérages («Unetelle, qui est la petite amie d'Untel»...), et même s'il faut parfois consulter d'autres livres pour satisfaire sa curiosité d'érudit, *Le Rock de A à Z* constitue probablement, par la fraîcheur de sa mise à jour, par l'abondance des informations qu'il offre et, parfois, par l'originalité de ses points de vue, un très bon ouvrage de référence sur le rock qui existe actuellement sur le marché (francophone).

Les guides culturels Syros nous offrent, sous la plume de Philippe Bouchey, *Le guide du rock*. Le mandat de cette collection étant de rejoindre un assez large public, les livres qui la composent (Guide du cinéma, de la B.D., de la chanson française et, prochainement, de la chanson québécoise) se conforment tous à un même modèle, agréable à consulter et illustré d'une abondante iconographie.

Ainsi, *Le guide du rock* nous présente la naissance et l'évolution de ce genre musical (aujourd'hui dominant dans l'industrie), chaque période faisant l'objet d'un commentaire plus général, et dressant une liste (non exhaustive, il va sans dire) des figures marquantes, avec courte biographie et référence aux disques les plus importants.

Philippe Bouchey s'attarde à l'aspect strictement musical du rock. Il ne prétend pas analyser le phénomène sociologique qui l'entoure, se bornant à définir le rock and roll en tant que revendication adolescente d'une autonomie ou encore en tant qu'exacerbation du conflit des générations. Les descriptions des deux principales familles qui ont fécondé le rock (blues et country) et des nombreux dérivés qu'il a lui-même engendrés (punk, new wave, heavy metal, etc.) font foi d'une grande culture musicale et sont souvent

appuyées de notions théoriques de rythme et de technique d'interprétation. Un glossaire des incontournables expressions anglaises permet de mieux s'y retrouver.

Il est toujours intéressant de lire la perception française d'une culture principalement anglo-saxonne. L'auteur évite heureusement les pièges de la fascination du mythe américain qui entache la plupart des ouvrages français de ce genre. Son discours se distingue également de l'approche très «showbiz» et complaisante des Américains par son caractère documentaire qui se permet d'être critique. Bien qu'il soutienne que le rock est mort parce qu'il n'a plus sa raison d'être (les jeunes n'éprouvant plus le besoin de se rebeller contre l'autorité parentale), Philippe Bouchey accueille avec enthousiasme les nouveaux métissages tels que pratiqués par Sting, Peter Gabriel, Johnny Clegg et compagnie. Il se montre modérément optimiste devant la prolifération des styles et l'influence du «world beat» mais condamne la lourdeur de l'industrie qui a finalement tué l'élément subversif du rock.

J'émettrai toutefois deux importantes réserves face à ce livre : la très mince place accordée aux femmes et les éternels préjugés entretenus envers le rock français. En effet, les femmes brillent par leur quasi-absence dans cet historique du rock. Il serait temps que quelqu'un fasse l'effort de dépasser les gros canons (masculins) pour enfin reconnaître l'apport des figures féminines, évincées plus souvent qu'à leur tour d'une chasse gardée où le mâle règne encore en roi et maître. Comment ne pas s'offusquer de l'absence d'une Bonnie Raitt ou du ridicule espace réservé à une artiste aussi influente que Joni Mitchell? De même, le rock français ne constituerait, aux yeux de l'auteur, qu'une pâle copie de la musique anglo-saxonne, sans originalité aucune. On ne peut certes pas parler de tradition française dans le domaine mais que fait-on des Hubert-Félix Thiéfaine, Charlélie Couture, Jacques Higelin, Bernard Lavilliers, Catherine Lara et Guesch Patti? La singularité ne vient-elle pas du fait qu'ils chantent le rock en français et qu'ils l'habillent d'une poésie qui ferait rougir plus d'un chanteur à succès anglophone? Et je ne parle pas de certains

roqueurs québécois qui auraient mérité d'être présents dans ce livre.

Malgré ces quelques réticences, *Le guide du rock* se révèle un excellent ouvrage d'introduction à une «culture» trop peu souvent considérée en tant que telle et dont l'impact, énorme, se fera sentir encore longtemps.

Constance Havard
Rock Lapalme