

Tangence



Joseph Melançon (dir.), *Les métaphores de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1992, 294 p.

Jean-Pierre Vidal

Number 41, October 1993

Interdiscrurtivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025783ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025783ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vidal, J.-P. (1993). Review of [Joseph Melançon (dir.), *Les métaphores de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1992, 294 p.] *Tangence*, (41), 137-150.
<https://doi.org/10.7202/025783ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

LIRE

Joseph Melançon (dir.), *Les métaphores de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1992, 294 p.

Troisième volume publié par les PUL sous l'égide de la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (CEFAN), *Les métaphores de la culture* se propose de réfléchir, au sens spéculaire, la culture depuis ce lieu, largement imaginaire, qui nous permettrait de « nous extérioriser de nous-mêmes, si cela était possible, afin de nous observer sans nous quitter » (Joseph Melançon, « Présentation », p. IX et repris en quatrième de couverture). Cet observatoire qui exige pour être occupé quelque manière de projection, ce qui ne va pas sans problème théorique, à moins qu'il ne s'agisse au contraire, dans l'ambiguïté d'un regard ainsi répercuté vers son sujet d'origine, d'une fidélité retrouvée à l'étymologie du terme grec (*theoria*: examen, observation et *délégation*, députation), ce lieu d'une rétrovision, Melançon, encore, l'identifie à « celui de la métaphore, où se rencontrent, par définition, le même et le différent, le familier et l'étranger, le proche et le lointain » (*ibid.*).

C'est insister, sans doute, sur un rapport, entre culture et métaphore, de l'ordre de l'inclusion réciproque, du *double bind*, de l'invagination même. Rapport tel qu'il suffit d'un léger infléchissement de la pensée, par exemple d'un biais anthropologique, pour les écraser l'une dans l'autre, tant il est vrai qu'il n'est point de culture sans métaphore (ou mimésis; sous cet angle, c'est la même chose), ni de métaphore hors de la culture.

La complexité de ce rapport, la « différenciation » qui, en dernière instance, si l'on peut dire, l'articule, il n'est sans doute pas facile

de la penser, surtout quand un titre, décidément bien pervers, la redouble. Ne s'agit-il pas, en effet, d'observer la culture par quoi nous nous observons nous-mêmes et ainsi de produire, en quelque sorte, une méta-métaphore, c'est-à-dire, peut-être, un fantasme. Disons-le tout net, l'insigne inégalité des contributions à cet ouvrage porte témoignage à tout le moins d'un certain flottement dans la compréhension du thème.

On reconnaîtra du moins à Guy Bouchard, dans son article liminaire: «La métaphore androcentrique de la culture» le mérite d'avoir proposé une «esquisse d'une théorie de la métaphore» (p. 4), à partir d'une relecture d'Aristote et en égratignant Ricœur au passage. La conclusion de ce survol théorique ne surprendra personne:

La culture, ce que nous considérons comme la culture [curieuse restriction qui, pensant relativiser, tautologise en fait à mort. Effet pervers de la nouvelle langue de bois qui sévit dans les milieux intellectuels *politically correct*], de même que l'art, le mythe, la science et la religion sont des métaphores. Des métaphores androcentriques. Parce que l'espèce y usurpe la place du genre. De sorte que nous habitons une androculture. (p. 9)

Et d'ajouter sans rire que «celle-ci n'est pas perçue ni thématisée comme telle par l'espèce dominante» (*ibid.*). Ici le lecteur se reporte au copyright du livre et lit avec un étonnement profond qu'il a été publié il y a tout juste un an. Il se dit que sans doute Guy Bouchard parle *sub specie aeternitatis* et passe à autre chose. C'est-à-dire un florilège du discours féministe des vingt dernières années dont, oui, il est indéniable qu'il a fait bouger bien des choses et au moins notre regard, sinon notre discours, mais dont l'égrenage litanique mêle, sous la plume de Bouchard, le meilleur (Cixous, Bersianik, Causse, dont, en passant, on remarquera qu'elle affirme, dans le texte cité, le contraire terminologique de Bouchard: «La dichotomie de l'espèce a été posée et réitérée par un genre, le masculin», p. 20) et le pire (Russ, Daly) ou les perles langagières du genre: «Dans la mesure où la culture est historiquement un monopole masculin, il n'est pas surprenant qu'elle inscrive comme réalité les produits externalisés de mécanismes identitaires masculins» (p. 22). Perles pour l'enfilage desquelles Bouchard n'est lui-même pas en reste lorsqu'il dénonce (p. 24) la «façon grossière» dont Simone de Beauvoir est qualifiée, par un auteur qui lui du moins connaît Vian, l'«ami de la famille» dont il est ici question, de «grande sartréuse». Comme quoi, le sens de

l'humour avec lequel Madame de Beauvoir sut en son temps prendre ce surnom qui l'assimilait à la fois (attention, Monsieur Bouchard, un trope peut en cacher plusieurs autres) à des moines, à leur travail, au délicieux produit de ce travail et à un des hauts lieux de la Résistance française (sans parler des chats du même nom, réplique sans doute au «beaver» de Jean-Sol Partre), ne se transmet pas aussi facilement à ses roides descendantes que l'idéologie.

Soyons clair, franc et massif. Le soussigné, blanchi dans les colloques, ne supporte plus la vulgate du féminisme, universelle en nos lieux et dominante sous nos climats. Car discours dominant, du moins à l'université, le féminisme l'est bien, lui qui s'épanouit à l'ombre de chaires en forme de cures ou même de sinécures, arrosé de grasses prébendes et de subventions diverses et *ad hoc*, de CRSH en FCAR. Si les femmes peut-être stagnent socialement, les féministes, elles, eux, font florès dans la recherche en sciences humaines et certaines entreprises d'État. Et la place dévolue à l'article de Guy Bouchard fait figure de coup de chapeau obligé, après quoi l'on peut, sans risque, puisqu'il aura donné les fondements à la fois théoriques et idéologiques (c'est-à-dire *politically correct*) passer à autre chose.

Si l'on suit l'ordre du livre, on éprouvera de façon bien cruelle, avec la section «peinture», la différence de niveau et même simplement d'intérêt qui caractérise les articles de ce recueil, comme d'ailleurs la plupart des publications de colloques.

Jetons un voile pudique sur la contribution de Fernand Leduc («L'art de la peinture et ses images»), tissu de lieux communs éculés qui n'apportent rien au débat ni n'ajoutent quoi que ce soit à la gloire du peintre. Andrée Gendreau, quant à elle, se propose, dans «L'image appropriée. Figures de Charlevoix», l'analyse de ce qu'elle appelle «l'image analogique» sous l'angle de «l'articulation de la production du sens et de la culture» (p. 39). Il s'agit de comparer, sur une base théorique manifestement jakobsonienne (les concepts de sélection et combinaison sont présents mais, curieusement dans une étude où il s'agit de «production du sens», pas le «principe poétique») le traitement fait par trois groupes de peintres, de 1920 à 1940 et de Clarence Gagnon aux artistes «régionaux» en passant par le Groupe des sept, du même référent matériel: Charlevoix. Bien informée et bien menée, l'analyse a une valeur illustrative certaine mais, comme il arrive souvent quand

des anthropologues prétendent ne pas toucher à la forme pour parler exclusivement de production de sens, débouche sur une épiphanie du sens transperçant de part en part l'œuvre dans sa matérialité. L'auteure qui avait pourtant bien pris soin de signaler que «c'est déjà une métaphore que de reproduire par des pigments et sur une surface plane un élément du réel concret» (p. 42) adopte *in fine* un vocabulaire religieux fort révélateur de son parti pris théorique foncier: «[...] l'art nous propose bien un *dépassement* de sens, une *transfiguration*, dans une réalité qui ne lui préexistait pas» (p. 55, les soulignés sont de l'auteure).

C'est dans une perspective presque exclusivement historique, au contraire, que François-Marie Gagnon («Pour une image du Québec: régionaliste ou automatiste») se propose d'illustrer la thèse suivante:

Chaque fois que la peinture au Québec s'est donné trop explicitement comme but de refléter le Québec, le résultat fut souvent médiocre, archaïque ou dépassé. Et réciproquement, chaque fois que la peinture au Québec ne s'est pas préoccupée outre mesure de sa québécutude, le résultat fut plus original et offre donc un meilleur reflet de ce que nous sommes. (p. 69)

Cette thèse, dont la nouveauté ne bouleversera personne pas plus que le vocabulaire impressionniste qui la formule, il ne s'agit que de l'illustrer au moyen d'anecdotes historiques: les conférences et articles de Maillard, dans les années trente, textes d'une nullité accablante et dont l'analyse ici proposée ne dépasse guère les évidences les plus éclatantes. On chercherait en vain dans l'exposé de Gagnon la moindre posture théorique; le postulat du «reflet» n'est même pas questionné et l'ensemble se termine par un courageux brandissement, presque un demi-siècle plus tard, de la bannière du «Refus global». Décidément, la vieille histoire de l'art n'est pas morte.

La jeune sémiotique, elle, se porte bien, du moins si l'on en veut pour preuve la remarquable contribution de Marie Carani sur «La métaphore du plat», Marie Carani qui a d'ailleurs une amusante tendance à parler au nom de la sémiotique visuelle tout entière, dont elle est cependant, il faut le reconnaître une des meilleures représentantes au Québec. C'est toute la question de la bidimensionnalité comme caractéristique principale du tableau abstrait, doxa moderniste développée par la critique «formaliste» depuis Greenberg, qui se trouve remise en question ici. Après l'avoir replacé dans une perspective historique qui en fait à la fois

la négation et la culmination de la métaphore de la fenêtre ouverte sur le monde portée par Alberti et toute la peinture structurée par l'œil spectateur immobile que postule la perspective, depuis la Renaissance jusqu'à Cézanne, Carani déconstruit ce concept de bidimensionnalité et la grille (*modernist grid*) qui en résulte en tant que «schème programmatique privilégié de l'espace abstrait et plat» (p. 84). La grille n'est ainsi plus perçue que comme «une réitération virtuelle ou actualisée» (p. 86) du «Plan Originel» où, à la suite de Kandinsky mais en considérant plutôt que cette «surface matérielle appelée à porter l'œuvre» n'est pas le plan iconique mais le champ matériel préalable à tout signe (et donc ainsi déjà dégagé du découpage spatial qu'en tant que signe la toile ou toute forme de cadrage ou de localisation impose?), la sémiotique visuelle a appris à voir les fondements «objectifs» de toute syntaxe picturale. Or cet espace a une profondeur, contrairement à ce que postulait le schème greenbergien de bidimensionnalité, une profondeur certes «ambiguë, mi-proxémique, mi-infinie, parfois étagée» (p. 87) mais fondamentalement «engendrée par les variations dans le traitement des variables, notamment par les rapports dynamiques des éléments chromatiques ou tonaux, une accentuation de l'effet de texture, un raccourcissement de la dimension, etc., eu égard à l'infrastructure du Plan Originel» (*ibid.*).

Suit une remarquable description analytique du tableau *Ultimate Painting*, de l'artiste américain Ad. Reinhardt, que Greenberg considérait comme l'épitomé du modernisme et où Marie Carani, contrairement au critique américain, voit par la structuration qu'y opère la couleur: «Un espace qui est formellement aussi tridimensionnel que le creusage euclidien» (p. 90). La lecture tout aussi sensible et captivante de deux œuvres de Fernand Leduc: *Microchromie Carré de gris* et *Harmoniques à mouvement circulaire* n'apporte cependant rien de plus sur le plan théorique à un texte qui aura fort bien montré que la métaphore, qu'elle soit celle du «plat» ou celle, plus illusionniste de la profondeur, est toujours réductible à une syntaxe préalable liée, quant à elle, aux modes de représentation et de signification dont j'ajouterai, pour ma part, qu'elle contribue à les former et n'en est pas le simple produit.

La section «sculpture» est occupée par un seul article mais quel! Daniel Bérubé, étudiant au doctorat en littérature signe là ce qui est, à mon sens, le meilleur texte de tout le recueil, recueil qui réunit pourtant quelques noms incontestables. Non seulement

Bérubé expose-t-il avec rigueur et une clarté qui, on en conviendra, ne s'impose pas d'elle-même, un des points majeurs de la pensée lacanienne: la théorie de la métaphore comme topologie, lieu où advient le sujet comme parole sans cesse déportée et fiction en forme d'analepse, mais l'«illustration» qu'il en donne dans l'analyse de la «sculpture-intervention» («la manœuvre», dirait-il sans doute, quant à lui) *What Does to be Done* de Mark Lewis est en tous points convaincante. Il s'agit, rappelons-le, d'une réplique en plâtre peint imitation bronze oxydé d'une monumentale statue de Lénine trônant naguère à Bucarest, réplique à l'échelle 1/3 installée dans un quartier populaire de Québec, il y a un peu plus de deux ans. Montrant dans un premier temps que l'allotopie ainsi produite est «irréductible à cause de l'imperméabilité tant canadienne que québécoise à ce référent» (p. 112), Bérubé va, dans un deuxième temps qui est une sorte de retour du signifiant sur lui-même et en même temps son franchissement de la barre, sa «théorie» dans le plein double sens du terme, montrer qu'un tel monument «déplacé» remet en jeu notre relation au symbolique et rend donc le signifiant à son indétermination asémiotique première et fondatrice, à son «effet de réel», dans la mesure où «l'œuvre reprend au pied de la lettre le signifiant, [...] le mime et l'insère tel quel dans un discours qui ne lui appartient pas, non plus qu'à l'artiste d'ailleurs, le monument étant un objet dont l'existence ne s'appuie que sur la collectivité. L'œuvre est un doigt tendu vers la source d'un discours où l'individu n'entre que représenté, vers un monde où l'ordre, étant symbolique, est inaccessible.» (p. 113). La métaphore synecdochique du «doigt tendu» est on ne peut plus heureuse dans la mesure où elle prolonge ce que j'appellerais l'indexicalité galopante, de Bucarest à Québec et de Lénine à Lewis à Bérubé, indexicalité qui revient, finalement, à l'«anaphore» de Kristeva, c'est à dire ce geste présémiotique par quoi le sujet advient de désigner et d'être désigné, d'avérer» sa place disait Mallarmé. Ce geste, Bérubé l'assimile à une «parole» mais qui ne peut se tenir que de la position de l'énonciataire, position dont il avait remarquablement montré auparavant que c'est elle, en fin de compte qui «tient» et fait tenir l'énonciateur au moment même de son énonciation, de sa prise de parole. N'oublions pas que pour Lacan «le réel [est] impossible à dire, c'est-à-dire [...] que le réel c'est l'impossible, tout simplement» («C'est à la lecture de Freud...», texte jusque-là inédit de Lacan, in Robert Georjin, *Lacan, L'Âge d'homme*, 1977). Le sujet tient tout entier dans la

désignation éperdue qu'il fait de cet impossible d'où lui vient la barre qui le clive et l'horizon où s'inscrit son imaginaire que le symbolique à la fois structure et contraint. Cela, Bérubé le montre à merveille, mieux, il le rend perceptible, comme un frisson. La hauteur de la réflexion et la limpidité de la langue sont en son texte exemplaires. Je crois que l'on reparlera de monsieur Daniel Bérubé.

Après cela, les trois articles qui traitent d'architecture et les deux qui parlent de musique présentent un intérêt très inégal et ne font guère avancer la réflexion sur les métaphores de la culture. Claude Bergeron («la signification, oui, mais jusqu'où et comment?») refait, en des termes assez rudimentaires, l'éternel débat entre fonction et forme, tandis que Marc Grignon, autre historien, propose «l'architecture comme métaphore du pouvoir», ce qui, on en conviendra, n'est pas une thèse bouleversante d'originalité, l'intérêt de cette contribution, si elle en a un, résidant plutôt dans l'anecdote d'un conflit entre l'évêque François de Laval et les récollets, dans les années 1680, à propos de hauteur de tours et d'orientation d'édifices. Vito Ahtik, dans «l'architecture, métaphore culturelle d'une société» analyse lui aussi les rapports entre les aspects fonctionnels et formels de l'architecture mais du point de vue du sociologue qui distingue deux axes d'analyse: celui qui s'attache aux conditions et aux conséquences économiques et sociales de ce rapport et celui qui envisage le rôle médiateur de l'architecture dans les rapports sociaux. On voit qu'il s'agit là d'une assez judicieuse explicitation de la façon dont l'architecture, parce qu'elle est compromis, croisement, synthèse d'une certaine façon qui n'est pas loin d'être dialectique, médiatise et métaphorise l'organisation sociale en tant que celle-ci se projette dans une représentation qui reste cependant utilitaire.

Quant à la musique, on s'étonnera seulement ici que dans leurs articles, Paul Cadrin («Pouvoir métaphorique de la musique») et Irène Brisson («La musique comme métaphore culturelle») qui traitent pourtant de la difficulté de la musique dans une culture de la parole et parlent abondamment de musique «de variétés», ne soulèvent pas ce cas particulier que représente le *rap* qui, dans son envahissement viral, marque une sorte de fusion, d'indifférenciation parole-musique et dure depuis bientôt quinze ans! (*Raper's delight* de Sugarhill Gang date tout de même de 1979). Mais sans doute s'agit-il là d'une «métaphore de la culture» moins identifiable au seul Québec que l'on veut bien considérer et qui reste

inexplicablement celui de Vigneault et du débat entre «exotistes» et «régionalistes». Pourtant, l'exemple français, en matière de métaphore américaine — d'ailleurs, incidemment, ne vaudrait-il pas mieux s'interroger sur les métaphores de l'Amérique à quoi, de plus en plus, se bornent les ou même la culture, l'Amérique elle-même n'étant plus qu'une gigantesque métaphore de l'économique? — nous le montre bien lorsqu'on le compare à l'infléchissement spécifique que donne le Québec à cette même métaphore pulvérulente: les «rappeurs» et autre «taggeurs» d'outre-Atlantique ne sont pas les nôtres. Leur Amérique n'est plus non plus moins «vraie» que la nôtre: les temps ne sont plus où l'on traduisait là-bas *quarterback* par «demi d'ouverture» ou «demi de mêlée», selon la fonction qu'au rugby l'on voulait bien considérer équivalente de celle du quart-arrière.

Comme métaphore de la culture, la littérature qui succède dans le recueil à la musique, a la part belle, on s'en doute. Non seulement parce que c'est, par nature, son terrain, son lieu d'identification et d'envol, mais parce que ses théoriciens sont ici Pierre Ouellet et Joseph Melançon. Leur fait cortège le lyrisme un peu convenu du poète Yves Préfontaine avec ce ton hugolien, emporté et «rétro», sur lequel il assène vérités premières et clichés bien sentis (cf. le parallèle, p. 227, entre le paysan québécois «collé à une forêt infinie, des terres à perte de vue» et le paysan européen «entouré depuis des siècles de clôtures d'un monde parfois superbe mais rétréci et de monuments séculaires»). Rien là de bien neuf ni de bien théorique, rien qu'une humeur, somme toute, qui trouvera sans doute un écho chez certains lecteurs, vraisemblablement ceux qui suivent l'œuvre du poète.

Il en va tout autrement avec Ouellet, lui-même poète, on le sait, important, cela commence à se murmurer, et théoricien dont personne, je crois, ne nierait l'envergure.

Marquant fortement que «la figuration, ou plus précisément la métaphorisation, constitue l'un des fondements de notre imaginaire et, par conséquent, de notre rapport au monde» (p. 208-209), Ouellet situe les métaphores dans «le soubassement d'une langue, ou son sous-sol, ses fondations» (p. 196). Mais sans que de telles fondations puissent s'asseoir sur une stabilité ou une origine quelconques, le littéral n'étant lui-même qu'une métaphore effacée, morte en quelque sorte mais formant l'«humus» d'où surgiront d'autres métaphores «en un cycle parasitaire» pratiquement sans fin. Le mouvement, le transport, qui sont le propre grec

du mot « métaphore », Ouellet les voit à l'œuvre — et l'accent ici sait se faire héraclitéen — aussi bien « dans le monde de la *phusis* — de ce qui croît, devient, apparaît [quel] dans le monde de l'histoire, qui prend le relais de cette transhumance, de cet incessant « déplacement », de ce grand et interminable dérangement, au niveau des discours et des institutions humaines » (p. 209).

C'est que la métaphore fait partie de la vie quotidienne et participe de cette *doxa*, c'est-à-dire de ce fameux « sens commun » de Descartes, sans l'assurance duquel et fût-ce, bien sûr, pour le déjouer, il n'y aurait ni art ni science. Car ce lieu commun, ce *topos* au sens aristotélicien, est, nous dit Ouellet un « *pattern* argumentatif, c'est-à-dire une forme d'argument constitué de « places vides » ou de « variables » » (p. 198) qui lorsqu'elles sont occupées ou actualisées et organisées en discours axiologique forment non seulement des règles implicites de conduite pour une communauté mais délimitent ce qui peut être dit, conçu et même perçu par cette même communauté. Ici le *topos* s'articule donc à l'*eidōs* platonicien c'est-à-dire la forme que prennent nos expériences phénoménales réduites aux « schèmes dans lesquels nous nous représentons intuitivement notre activité perceptive et motrice » (p. 200).

Retourner la métaphore contre la *doxa*, ce sera donc agir non seulement sur le rhétorique et le cognitif mais aussi sur l'ontologique en « inject(ant) du possible dans le réel, phénoménal et sociohistorique » (p. 211), comme les textes littéraires, nous dit Ouellet (mais sont-ce les seuls?), ont fonction et portée de le faire. L'analyse du *Passeur* de Jean-Aubert Loranger, texte capital et encore trop méconnu qui est sur le point de devenir pour Ouellet, qui s'y est attaché à plusieurs reprises, un texte fétiche, fournit ici une démonstration éclatante du « changement de lieux » (c'est le titre de l'article) qu'opère, à divers niveaux, et notamment idéologique (dans le cas de Loranger, il s'agit d'une intervention dans la querelle entre régionalistes et exotistes) la métaphore lorsqu'elle devient l'« autre » du lieu commun.

Substantiel et stimulant, suffisamment « écrit » par ailleurs pour qu'apparaisse comme une véritable malédiction la présence en son corps de deux des rares coquilles de tout l'ouvrage, qui pis est, formant dans leur symétrie, une sorte de monument au solécisme québécois (« ce que j'oserais appelé », p. 200 et « il avait avancer », p. 204. Misères de la correction d'épreuves ! Mais celle pratiquée dans ce recueil est, dans l'ensemble, excellente),

l'article de Pierre Ouellet s'articule en outre étonnamment à celui de Daniel Bérubé, dans une perspective bien sûr totalement différente, mais par ceci que l'un comme l'autre font de la métaphore le mouvement sur lequel s'enlève la constitution du sujet, de la littérature, de la culture et qu'il n'est, par définition, de métaphore que filée, relancée, absolument pas lexicale ni locale, mais à la fois fruit et graine d'une germination incessante plutôt que niaise fleur de rhétorique.

Avec «la littérature comme capital sémiotique» de Joseph Melançon, il est question de tout autre chose: la réception des œuvres littéraires, dont la doxa universitaire, depuis Jauss et l'école de Constance, veut qu'elle soit plus importante dans l'existence même du texte que l'écriture, discours, somme toute, de la consommation et des lois du marché sur la prévalence duquel en nos doctes cercles académiques il y aurait beaucoup à dire. Mais passons...

Melançon, s'appuyant en partie sur Claude Lafarge (*La valeur littéraire*, Paris, Fayard, 1983) distingue trois lectures: celle du mot à mot, celle que Lafarge nomme «triviale», lecture naïve de participation et de foi ajoutée à la fiction (Melançon parle à son endroit de «lecture de plage») et la littérature réflexive, critique ou lettrée (Lafarge, avec la démagogie habituelle, parle de «dominante», comme si depuis longtemps les médias n'avaient pas fait en sorte que ce soit, au contraire, la lecture indûment dite «naïve» qui l'est, dominante. Parlez-en donc à votre libraire ou à votre éditeur préféré), à partir de laquelle se constituent un certain nombre de savoirs dont l'«effet de champ» constitue la littérature. Comme telle, elle est formée d'une constante sélection qui retient, souvent en termes de «genre», et rejette, parfois sous prétexte d'illisibilité et j'ajouterais de complexité, critère de plus en plus utilisé, de nos jours médiatisés, pour tracer une sorte de voie moyenne de la littérature, hors de laquelle point de salut.

Il sera dès lors question, bien entendu, d'institution. Melançon, pour la définir, s'appuiera sur Marx et Engels, en oubliant cependant que la place assignée par eux à l'idéologie, au symbolique et même à la conscience dépend totalement de l'effet en position de quoi les met leur appartenance à la superstructure. En remettant à l'horizontale tout le système marxien et en passant également sous silence le rôle des forces de production, Melançon peut ainsi proposer de voir en l'institution littéraire le champ dans lequel un «capital sémiotique», constitué par la «valeur

d'usage» des œuvres, se change en «capital symbolique» fruit de leur transformation, par leur inclusion dans le champ, en «valeur d'échange». La métaphore qui bientôt s'impose est, il fallait s'y attendre, celle du marché, avec une étrange résonance sacrificielle. L'institution, en effet, remet sur le marché un corpus d'œuvres qui «constitue un capital sémiotique livré, comme une proie, à qui veut bien l'accaparer et lui attacher une nouvelle valeur» (p. 240). On voit que le processus est sans fin, une valeur d'usage lectorale, pour peu qu'elle soit institutionnalisée, devenant une valeur d'échange susceptible de redevenir une valeur d'usage. Mais cette valeur d'usage seconde est-elle de même nature que la première? Et la première, quant à elle, a-t-elle jamais existé libre d'institutionnalité? A-t-elle, autrement dit, jamais été stricte valeur d'usage? Un prof peut-il lire uniquement pour jouir? Ou transforme-t-il toujours sa jouissance en pouvoir? Autant de questions qui naissent à la lecture de ce texte. Avec celle-ci, peut-être, encore plus radicale, et impertinente sans doute: comment se fait-il que les chercheurs de l'Université Laval aient en général tendance à survaloriser le rôle des profs dans la littérature en mettant presque exclusivement l'accent sur la réception, l'institution, la communication, la valeur d'échange, toutes formes, mon lecteur s'en sera aperçu, de médiatisation, et oublie, avec un superbe mépris qui ne va pas sans quelque masochisme (la fameuse accusation d'élitisme lancée à qui ne s'intéresse pas aux produits du commerce, d'inconséquence à qui n'étudie pas ce qui se lit par millions), tout ce qui est de l'ordre de la production et de la valeur d'usage, production du texte mais aussi par là de ceux qu'il fait tout autant qu'ils le font, scripteur et lecteur, Marx, puisqu'il s'agit de lui, ayant bien montré que toute valeur d'échange n'est que le produit de deux valeurs d'usage affrontées ou spécularisées, et que l'institution n'est en fin de compte que le produit de ce produit, comme l'idéologie, «du vent qui souffle sur du vent», disait Althusser? Dit plus court, pourquoi donner plus d'importance dans la constitution du champ littéraire à l'institution qu'à l'intertexte? Pourquoi escamoter ainsi ceux qui lisent pour... écrire (c'est-à-dire restent dans la valeur d'usage) et sont souvent responsables, voyez votre histoire littéraire, du maintien dans le champ d'œuvres que la postérité institutionnelle immédiate avait complètement oubliées et n'a admises qu'à grand peine (voyez Lautréamont)?

Pour éviter d'être trop perfide en invoquant les rapports entre la capitalisation des universités et la rotation accélérée des stocks

de livres-marchandises, tout en me payant le luxe intime de la prétériton, je me contenterai de parler, à propos de l'évitement de telles questions, de mode intellectuelle. Aux beaux temps du structuralisme, il n'était question que d'écriture et de production. Il n'est maintenant question que de lecture et de réception. De communication au siècle proclamé des communications. Vous avez dit «reproduction», Messieurs Bourdieu et Passeron? Mais vraiment, Messieurs Marx et Engels, quelle étrange coïncidence que l'apparition de recherches sur la littérature populaire et médiatique au moment où il n'est plus de littérature que passée à la moulinette commerciale des médias!

Bien entendu Joseph Melançon n'est ici en cause ni comme chercheur ni comme enseignant, la réputation méritée dont il jouit dans l'une et l'autre pratique porte assez témoignage de son indépendance d'esprit. Mais l'institution agit comme un virus et la recherche sur l'institution elle-même n'en est pas épargnée. Lacan avait décidément raison: «Il n'y a pas de métalangage». Et c'était, en fin de compte, un point de vue marxiste!

Si l'institutionnalisation ne menace guère le cinéma qui est plutôt aux prises avec une industrialisation forcenée, la métaphore, puisqu'elle est figuration, projection même, y règne sans partage. Au niveau des contenus — deux des trois articles qui forment cette section s'y attacheront — mais aussi et à un niveau plus spécifique à l'art cinématographique, au niveau des figures de l'énonciation.

Postulant que le téléfilm, «puisque'il est communication de masse [...] se veut une réponse aux besoins d'un public nombreux» (p. 248), Élisabeth Ouellet («La métaphore dans une œuvre cinématographique») ajoute du même souffle qu'il y a donc lieu de supposer que si l'on passe par ce canal, c'est pour vendre autre chose» (*ibid.*). Ce qu'est ici cette autre chose, qui doit se vendre en répondant aux besoins (on reconnaîtra là la métaphore commerciale dont nous sommes taraudés), n'a guère de quoi surprendre puisqu'elle entretient avec le produit porteur une relation métonymique: la coopération et plus spécifiquement les Caisses populaires Desjardins «vendues» par le biais du téléfilm consacré à leur fondateur. Peut-être ne sera-t-on point exagérément surpris d'apprendre que l'auteur de l'article parvient sans trop de difficultés à prouver ce qu'elle qualifiait, un peu généreusement sans doute, d'hypothèse.

André Gaudreault, avec le brio et l'humour qu'on lui connaît, la rigueur aussi, analyse «la métaphore au cinéma: un tro(m)pe-l'œil» à partir du célèbre «cas de figure» (p. 285) qu'est, bien entendu dans tous les sens du terme, l'immortel «Rosebud» du non moins immortel *Citizen Kane*, trope en passe de devenir pour le cinéma ce qu'est la «grande métaphore» de Lautréamont (il s'agit, en fait, n'en déplaise aux surréalistes, d'une comparaison) pour la littérature. Ce «Rosebud», Gaudreault le déploie dans tous les sens, cherchant, curieusement, pour définir le parcours qu'il emprunte, la métaphore de la poupée gigogne quand celle, justement, du... bouton de rose lui tendait la solution de continuité de ses pétales, pressés «en une série de synecdoques qui s'emboîtent» (p. 285). Montrant que «Rosebud» est «une véritable figure de déplacement et de condensation, qui se lit à la fois comme métaphore, comme métonymie ou [*sic*. Est-ce bien «à la fois» ou «alternativement», le texte hésite et l'on devine bien quel lièvre théorique est levé dans cette hésitation] comme synecdoque, selon l'angle à partir duquel on l'aborde» (p. 286), Gaudreault verse, hélas, en fin de course, dans une psychanalyse un peu convenue dont les conclusions sont presque aussi massives que du Bonaparte (Marie).

C'est d'ailleurs un peu beaucoup le cas du texte précédent signé Heinz Weinmann: «Cinéma et imaginaire collectif. Le Québec ou la «naissance d'une nation»». Ici l'on ne s'embarrasse guère de scrupules et l'espace ambigu que délimitait le titre du recueil se traverse en criant «mimésis» ou «lapin». À grand renfort de «roman familial», c'est en effet le destin de l'imaginaire québécois qui se lit, d'*Aurore* aux *Portes tournantes*, comme dans un livre de psychanalyse appliquée (qu'on me pardonne l'oxymore. Il a cours sans que ce soit mon fait, et depuis belle lurette. Tenez, je crois même que Sigmund lui-même...), au demeurant pas bête, mais pas renversant de subtilité non plus. Et où la métaphore, comme le cristal de Baudrillard, se venge assez joyeusement, lorsque Weinmann, analysant *Tit-Coq* sous l'angle d'un changement d'animal totémique significatif» (p. 275) qui marque le passage du Canada français au Québec, des mauvais parents français à l'orphelinat salvateur, en oubliant, mais c'est sans doute un détail, quel le coq est l'animal totémique... des Français.

À la fin de cette exploration des métaphores de la culture, on reste un peu surpris, non pas de la différence d'intérêt et surtout de niveau entre les diverses contributions, après tout, c'est le lot de

tous les colloques, de toutes les revues, fussent-elles ou se déclarassent-elles savantes, mais surtout du fait que les métaphores soient aussi prévisibles, soient finalement si facilement assimilables à des types de discours ou de pratiques dûment répertoriés. Comme si la culture ne pouvait se représenter qu'à l'intérieur des schèmes historiques sur lesquels elle se fonde, comme si la métaphore n'était jamais une surprise, comme si l'on ne se voyait jamais que tel qu'en soi-même son propre regard vous a figé.

Or le postmoderne n'a-t-il pas récemment élu un objet aussi improbable à premier abord que le virus au titre de métaphore de la culture, de la pensée, du lien social, chez Baudrillard, Maffesoli, bien d'autres?

Or la dernière en date et la plus prégnante des métaphores de la culture n'est-elle pas celle que produit Céline Dion chantant en anglais et, *the american way, if you please*, à l'intronisation du *President of the United States of America*. La couverture médiatique a bien montré qu'il s'agissait là de l'apothéose symbolique, de l'épiphanie métaphorique du Québec tout entier, ainsi en quelque sorte proprement liquidé dans l'indifférenciation, mais triomphale et non subie, dans le *melting pot* américain, au moment où, ironiquement, ce mythe fondateur s'effondre, de la Floride à la Californie. Ce fut sans doute là le triomphe du virus — le Québec, virus de l'Amérique? — installé à demeure dans l'organisme où dès lors il déploiera jusqu'à la mort son indifférente tautologie. Mais, en l'occurrence, lequel, du monstre américain ou de la diva médiatique québécoise, a dévoré l'autre?

Pacotille, toc, fric et kitsch, l'œil de la télévision vide, au rythme d'un vidéoclip transidentitaire, la culture et toutes ses métaphores, de toute la force de son pléonasse pixillé. Et c'est peut-être ça, la fin du monde, la fin de la rhétorique entendue comme pouvoir de décoller, lucide complexe d'Icare. Hébétés de même, médusés de tautologies, médiatisés jusqu'au trognon et consumés de consommation, nous n'en sommes plus qu'au degré moins un de l'écriture: le téléroman et les pauses publicitaires qui finalement lui donnent corps, y compris de nous-mêmes, ses acteurs bénévoles.

Quand la culture, même entendue dans son sens le plus anthropologique, coïncide ainsi avec le commerce le plus éhonté et celui-ci avec l'Être, qui parlerait encore de métaphore?

Jean-Pierre Vidal