Document généré le 14 juil. 2025 21:03

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

Les yeux fertiles

Numéro 27, hiver 1985

URI : https://id.erudit.org/iderudit/15332ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)
1920-9363 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(1985). Compte rendu de [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (27), 87–132.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ROBERT GIROUX

Ecrits sur la chanson: BILAN 1985

Que le lecteur s'apprête à lire ici une suite de fragments d'inégale longueur et d'une assez grande diversité de ton. Ces fragments ont été écrits à des moments différents au cours du mois de décembre 85. Leur fil conducteur vous a déjà été livré dès le titre. Il n'est ténu qu'en apparence. Le fragment a l'avantage de mettre en évidence certains ouvrages parmi l'océan des publications qui nous envahissent. Il garantit également toute liberté de choix et de traitement de tel ou tel thème. A vous d'en envisager la synthèse.

* * *

Une chanson, un poème chanté, un texte rythmé, accompagné, il y a là de quoi éveiller ce que plusieurs siècles de culture savante ont occulté au profit de l'imprimé pur et simple: l'oralité. C'est pourtant cette oralité qu'on a redécouverte et alimentée dans la vague de la révolution tranquille.

Nos «chansonniers» ont alors été les premiers surpris de l'accueil chaleureux qu'on leur réserva alors. Ils chantaient depuis les années 50 surtout et, comme par magie, les publics étaient là, s'élargissant d'année en année; ils se découvraient toute oreilles à la poésie amoureuse d'un Claude Léveillé, à la poésie folklorisée d'un Félix Leclerc (et des Cailloux) ou aux personnages légendaires d'un Gilles Vigneault — et la liste pourrait être bien longue —, des publics davantage auditeurs que lecteurs, tout heureux de se retrouver en ces lieux si bien nommés «boîtes à chanson». L'intérêt de cette expression consacrée «boîte à chanson» ne s'épuise pas dans la seule évocation du mot «chanson» mais dans son articulation à la «boîte»,

boîte de nuit, boîte à musique, lieu de spectacle et de rencontre, lieu de séduction et d'échange, de communion même. Cependant, sommes-nous vraiment justifiés de parler de «chanson québécoise»? Et quel(s) public(s) vise-t-elle? Nous y reviendrons.

Quand on s'arrête un peu à cette dimension sociale du phénomène, on comprend mieux ce que le mot *spectacle* peut charrier d'épaisseur de sens et de complexité des réseaux d'intervenants. On comprend mieux également pourquoi un Gaston Miron, par exemple, s'évertue depuis quelques années à répéter que le nationalisme dont on a taxé les écrivains de sa génération se retrouve assez peu dans les textes poétiques eux-mêmes. Et il a raison. Ce même nationalisme québécois est d'ailleurs presque aussi absent des textes de nos chansonniers (même si Raymond Lévesque chantait le Parc Lafontaine ou Rosemont sous la pluie), et cela jusqu'aux «Poèmes et chants de la résistance» au tournant de l'année 70.

Cet étiquetage des productions culturelles a de quoi laisser songeur quiconque prend la peine de se ménager du recul, après coup, et de l'extérieur tenter d'analyser ce qui dans le champ culturel d'une époque réussit à émerger et à se faire remarquer des critiques, c'est-à-dire de ceux qui ont pour fonction de parler de..., de traduire, définir, classer, sélectionner, apprécier ce qui aurait de la «valeur» ou pas.

Ce serait surtout la critique littéraire qui aurait traduit les plaquettes de la fin des années 60 en termes nationalistes. Ce serait le discours d'accompagnement, journalistique et / ou universitaire, alimenté par la dynamique revue *Parti pris* (morte en 1966), stimulé par le discours politique autonomiste d'alors et encouragé par un extraordinaire désir de prise de parole qui se manifestait dans un grand nombre de secteurs culturels, dont la chanson; ce serait ce discours d'accompagnement qui *transforma* les produits culturels au profit d'une configuration idéologique dominante, à moins que ce ne soit cette configuration qui, par sa cohésion, sa séduction et sa force de ralliement, parvint à «standardiser» les discours de manière à imposer partout les mêmes types de traduction et d'interprétation des faits et des événements, que ce soit dans les champs politique, scientifique ou artistique.

Cet âge de la parole, mal nommé en littérature, même si la formule de Roland Giguère a rallié la majorité des écrivains et des littéraires, longtemps même après la Nuit de la poésie de 1970 et Octobre 70, cette prise de parole donc, mal nommée chez les écrivains — la preuve en est que les plus jeunes réunis autour de *la Barre du jour* ne brandiront pas cette bannière de la parole libérante mais celle de l'écriture explorante, du travail du texte, de la contestation de la langue, et le discours féministe venant amplifier et donner un peu de sens et de chair à ce projet, on se mettra à l'écoute du corps, du désir pulsionnel d'expression, on rédigera son journal intime, ses fragments de réflexion et de dérive verbale, etc., accentuant par le fait même le fossé entre cette écriture «exploréenne» et l'oralité, entre cette recherche hors-langue et la parole vociférante, entre le graphème et la voix porteuse —, cette prise de parole a été réussie chez nos chanteurs, dans ce qu'on s'est plu à reconnaître comme la chanson québécoise. Prudent, Stéphane Venne ne parlait que de «chanson d'ici» autour de 1965. Ce n'est que par la suite que la chanson se trouva suffisamment institutionnalisée (avec la multiplication des disques, l'envahissement des ondes radio et du petit écran, la prolifération des boîtes à chanson, etc.), suffisamment industrialisée même pour que l'on qualifie sans risque cette chanson de québécoise.

Et de fait, cette chanson s'est très vite imposée par des traits spécifiques propres à la distinguer: relans folklorisants dans les rythmes, évocations régionalistes dans les thèmes, nouveau public relativement bien instruit et tout oreilles à cette chanson nouvelle interprétée par de jeunes auteurs-compositeurs de nos collèges et universités, politisation lente et progressive, urbanisation et «rock'n'rolisation» parallèles, au diapason de la culture dominante et «moderne» de nos voisins du sud, reproduisant même leur contradiction fondamentale, tiraillée entre la contre-culture et le «small is beautiful» d'une part et l'expansionnisme culturel québécois d'autre part, jusqu'à ce secret désir de conquérir la France par la qualité, la quantité et la modernité de notre chanson «made in Quebec».

Cette période extraordinaire de turbulence s'est soldée par un refroidissement inattendu et imprévisible à la fin des années 70. Crise économique oblige, et la chanson n'a pas échappé à cette règle, loin de là. On peut même

parler d'effondrement: rareté des spectacles, chute libre de la vente des disques, redéfinition de la vedette nationale, exode des grandes stars en France (tiens! star est un mot féminin en français), démission des rockeurs, une relève qui semble vouloir chanter en anglais, etc. Tout se passe comme si, après les ténors que l'on a connus et qui ont dominé la scène du grand spectacle social des vingt dernières années, tout se passe comme si après tant de prises de parole et d'écoute (oui d'écoute), c'était le déluge. Mais il n'y a pas de déluge! On veut le faire croire. La relève piétine d'impatience; elle est nombreuse, riche et talentueuse, mais on ne l'écoute pas. La relève souffre du manque d'écoute; elle est privée de son droit de parole à la radio, à la télévision, ailleurs. Elle a du mal à justifier auprès des princes ses droits aux subventions gouvernementales au même titre que les pratiques culturelles jugées plus nobles, légitimées comme la littérature, l'imprimé... La chanson attend d'être prise en charge dans la foulée de la récente valorisation des arts d'interprétation comme le théâtre et la danse. La chanson finira bien par gagner l'écoute qu'elle mérite...

En attendant, on ne peut pas dire qu'elle est abandonnée à son sort. On s'occupe d'elle, et ce long préambule n'avait d'autre but que de présenter quelques parutions récentes touchant la chanson populaire, parutions dignes d'être relevées, bien sûr, puisque mon but n'est pas d'être exhaustif. Un relevé complet obligerait à tenir compte de trop de niaiseries. Tout n'est pas net dans cet affichage public des moeurs québécoises, et les dessous du show-business ne constituent pas l'objet ni l'intérêt immédiat de cet article.

* * *

Arrêtons-nous d'abord à la revue *Chansons d'aujourd'hui*. Elle commence à prendre du poil de la bête. Ses articles sont courts et restent très près de l'actualité du disque et du spectacle de la chanson populaire d'expression française, plus française bien sûr que celle que nous sert *Québec rock* depuis quelques temps, surtout depuis que cette dernière revue se trouve distribuée en France. Il y a de ces paradoxes qu'on ne saurait passer sous silence! Les numéros de *Chansons d'aujourd'hui* se

composent comme suit: François Blain propose un éditorial chaud et branché sur l'actualité du champ de production de la chanson québécoise; suit une entrevue avec un artiste, soit Michel Rivard (vol. 8, no 4) soit Michel Lemieux (vol. 8, no 5), laquelle entrevue devient le prétexte de la page couverture de chaque numéro; vient ensuite une suite de courtes présentations de ce qui se passe dans la «chanson d'ici» (le come back réussi de Richard Séguin, les fictions de Jean Leclerc, le Festival de Granby, les salles de Montréal, etc.) et de ce qui bouge dans la chanson «de France et d'ailleurs» (le rock en Belgique, les derniers disques de Lavilliers, Cabrel, Bertin, etc.) et enfin, courant depuis plusieurs numéros, un long article de Pierre Fortin sur le graphisme de la pochette de disque. La modestie apparente de *Chansons d'aujourd'hui* est trompeuse. Cette revue brochée, qui fait à peine trente pages, est appelée à jouer un rôle de plus en plus important parmi les revues culturelles du Québec. Dans le secteur d'activité qui est le sien, elle pourra toujours prendre comme modèle l'intrigante *Québec rock* qui saurait lui donner une bonne leçon de marketing (le gestionnaire Guy Perron joue de plus en plus gagnant avec son 100e numéro) ou encore cet autre modèle que pourrait être la sympathique et très dynamique *Paroles et musique* qui se propose en France comme le mensuel de la chanson vivante.

* * *

Le dernier numéro de cette irremplaçable *Paroles et musique* (no 54, nov. 1985) est exceptionnellement consacrée à Gilles Vigneault. Un dossier très complet et très admiratif: une entrevue, des témoignages, des études sur le poète, le conteur et l'auteur-compositeur qu'il est, une analyse discographique très exhaustive — découvrez les disques Escargot —, de nombreuses photos, etc. Une mise en page souvent un peu trop serrée, mais l'ensemble de l'information et de l'hommage est remarquable, de quoi faire rougir tout chroniqueur québécois de la chanson devenu sourd à ce qu'a représenté Vigneault au Québec depuis ces vingt-cinq dernières années. Sa carrière se prolonge là-bas, là où les vieux poètes ont toujours de l'écoute, comme Ferré, Caussimon, et maintenant Fer-

rat. Le temps passe, les modes se bousculent, les textes restent, les *voix* surtout, parce que des textes de chanson sans musique et sans voix, ça se lit très mal, ça ne passe pas l'épreuve de la lecture muette. Les chansons sont des textes pour l'oreille et l'entendement..., la musique étant comme inscrite dans le texte, de même que son interprétation, sa mise en scène vocale.

Vigneault a composé: «Il me reste un pays», «Gens du pays», «Les gens de mon pays», «La queste du pays», «Je m'ennuie d'un pays», «Le pays de chacun», «Les quatre pays», et bien d'autres, toutes des chansons assez banales à la simple lecture, ce qui les éloigne de la littérature classique traditionnelle et de l'écriture poétique actuelle, mais très éloquentes dans leur accompagnement naturel et dans l'interprétation qu'elles commandent, très émouvantes. «Sorte de miroir de poche quotidien et commode», dit Vigneault, «Gens du pays» est devenu une sorte d'hymne national, après coup. «Ce n'est pas moi qui lui ai donné cette importance collective, continue-t-il. J'ai simplement fourni un matériau très humble dans lequel les gens ont investi».

Vigneault est très flatté de se voir affublé du titre de chroniqueur. Il nourrit également le projet de publier des «entretiens sédentaires», desquels il nous a déjà entretenus, mais ici réunis en un seul volume, un livre entièrement nourri de «placotages» de village. C'est un peu l'envers de ce que le poète Claude Beausoleil nous propose: un bavardage de rue chez l'un, du fond des cuisines, une jasette, un bavardage d'aéroport chez l'autre, du fond des salons de ville, un soliloque.

Dans ce même numéro de *Paroles et musique*, un courrier des lecteurs, des nouvelles fraîches et bien senties sur le travail continu de Véronique Samson et de Jean Ferrat, des portraits de Claude Maurane et de Jean-Claude Berliocchi, des informations sur le disque, le livre et la scène en France. Chaque numéro est un événement. On y cite même Jacques Attali en première page éditoriale: «la musique est certainement le facteur de développement et de progrès le plus important de notre époque, avant même l'économie pure».

Remplacez le mot musique par celui de culture et vous toucherez du doigt l'esprit avec lequel la revue *Possibles* a proposé un numéro sur les enjeux de «mousser la cultu-

re» (vol. 9, no 4). J'y vais moi-même d'un article sur l'industrie du disque québécois qui ne tourne pas rond depuis quelques années. D'autres collaborateurs font la même constatation dans le domaine des arts plastiques, du théâtre, de la télévision, etc.

Le problème, encore une fois, n'est pas simple au Québec. Ce ne sont pas les producteurs qui manquent. Même les jeunes sont prêts à inonder le marché de créations d'ici, que ce soit dans l'écriture ou la vidéo — donc qu'on ne vienne plus se plaindre de l'absence d'une relève —; ce qui fait défaut, c'est l'écoute: les lecteurs pour les poètes, les acheteurs de disques pour les chanteurs, les producteurs ouverts (sans ingérance ou censure) pour la plupart des «artistes», etc. Au Québec, on est confronté à l'étroitesse du marché, au sens économique et culturel du terme, et sans un mécénat d'Etat, toute activité culturelle «francophone» continue, obstinée et de qualité plus que moyenne ne saurait atteindre une rentabilité quelconque. Une étude de Francine Couture et de Ninon Gauthier sur le mécénat privé au Québec démontre qu'il serait irréaliste que l'Etat retire même partiellement son support aux artistes en misant sur le relais de l'entreprise privée et des collectionneurs (p. 67). L'Etat doit non seulement soutenir directement la production culturelle mais encourager les programmes dans les écoles et à la télévision, conditions essentielles au développement d'un public éveillé à ce qui se fait ou devrait se faire ici...

* * *

Quelques mois avant *Possibles*, l'Institut québécois de recherche sur la culture faisait paraître le no 8 de *Questions de culture*. Ce numéro a pour titre: «présences de jeunes artistes», et à bien des égards il s'apparente au «mousser la culture» de la revue *Possibles*, avec cependant une dimension analytique plus éclatée et un éventail de pratiques artistiques plus large. Voici ce que raconte Léon Bernier en guise d'introduction:

> *On ne pouvait en toute honnêteté traiter de présences d'artistes en l'absence de ceux-ci, il fallait trouver une formule qui permette de produire, à même une publication savante, une série d'ins-*

> *tantanés sur des situations concrètes, en variant les disciplines, les champs d'intervention, les stratégies de carrière, l'âge et le statut professionnel. Différentes possibilités s'ouvraient tout de même: la biographie, l'entrevue individuelle ou de groupe, le sondage, le débat... Nous avons opté pour le témoignage écrit, qui maintient la subjectivité du regard mais oblige à une certaine distanciation.*
> (...) *Ce faisant, nous souhaitions plus que nous craignions un éclatement du thème et une variété dans la facture et l'écriture.* (p. 11)

Les témoignages couvrent en effet la plus grande partie du numéro, les analyses qui les accompagnent visant moins à se les approprier comme des illustrations à leurs propos qu'à leur fournir un contexte... social. Parmi ces témoignages, après ceux d'Elise Turcotte et de Marcelle Roy sur l'écriture et le luxe social qu'elle représente, de Johanne Chagnon sur la pratique «invendable» de la performance, de quelques musiciens comme Denis Gougeon, Roxanne Turcotte et Monica Duchênes, je retiens celui, inattendu, de Michel Rivard.

Il se définit lui-même comme un auteur-compositeur de chansons, bien que ses activités le mènent également au cinéma, au théâtre et à la télévision, comme auteur, comédien et / ou musicien. Sa modestie légendaire l'amène à se décrire comme un jeune chanteur populaire qui débute depuis dix ans. Tout son texte serait à citer et à commenter, sur le goût, le public, la communication, le divertissement (par lequel le rôle de l'artiste prend son sens le plus exaltant), la liberté de faire des choix, la critique (qui se noie dans l'océan qui sépare l'art et l'analyse, sociologique par exemple), l'insertion sociale (qui consiste à briser les tours d'ivoire), l'art populaire (tout un programme en soi), etc.

Le propos de Michel Rivard renforce ce que Léon Bernier et son équipe apporte comme conclusion d'enquête sur le statut socio-économique du jeune artiste québécois:

> (...) *contrairement au préjugé populaire, il est faux de croire que les artistes ont une existence de rêveurs entretenus.* (...) *la grande majorité d'en-*

tre eux vivent, pour toute la durée de leur carrière, une situation quasi-permanente de double occupation. (...) de façon générale, l'artiste s'offre lui-même le luxe de sa passion pour l'art. (...) Pas d'artiste, autrement dit, sans une volonté affirmée de le devenir».

* * *

C'est ce même désir, ce même vouloir être artiste, en marge et / ou contre l'institution qui donne pourtant sens et dimension au sujet qui choisit de le devenir, c'est ce même projet que l'on retrouve encore une fois multiplié dans le beau livre de Fulvio Caccia: *Sous le signe du phénix, entretiens avec quinze créateurs italo-québécois* (Guernica, 1985). La maquette de la couverture est de Vittorio Fiorucci, mieux connu sous son simple prénom, très réussie, à la fois très sobre et très dynamique. Parmi ces quinze entretiens qui évoquent une soixantaine d'années de production culturelle (molisane, marginale et montréalaise comme l'explique Fulvio Caccia dans l'introduction qu'il donne à son livre), je retiens le témoignage de Tonino Caticchio, mort en juin 1984, puisqu'il a oeuvré dans le domaine de la chanson populaire. En effet, sa «sensibilité populaire s'épanouit dans la chanson et particulièrement dans la chansonnette française qu'il contribua à diffuser à la fois comme compositeur, auteur et producteur durant quinze ans» (p. 104). Il arrive à Montréal rejoindre sa fiancée en 1957 et, l'année même, il se trouve du travail à la librairie Beauchemin jusqu'en 1963. C'est là qu'il croise Gaston Miron, le Père Ambroise et Hurtubise qui y travaillent aussi. Caticchio écrivait depuis toujours des chansons en «romanesco», ce dialecte populaire de Rome, et au Québec, il ne manquera pas de faire sa marque dans la chanson. Sa carrière est ici exemplaire. Elle mérite qu'on s'y attarde, à mi-chemin de l'anecdote et du témoignage sociologique.

A l'époque, Télé-Métropole venait d'ouvrir ses portes et proposait dans sa programmation une émission qui s'appelait: *Première chance*. C'est grâce à cette émission que de jeunes artistes amateurs comme Ginette Reno, Robert de Montigny et Tony Massarelli se feront remarquer. Avec Massarelli, Caticchio produit d'abord un pre-

mier 45 tours, en italien, pour les émissions en langue italienne que diffusaient alors les postes francophones, puis un second 45 tours qui devait les propulser au sommet du palmarès: c'était l'adaptation française de «Amore e mentire», chanson que Yvan Dufresne de chez Apex voulait faire endisquer par Donald Lautrec qui était devenu son poulain. Caticchio insiste pour que ce soit plutôt Massarelli puisque c'est ce dernier qui la chantait déjà dans les cabarets.

> *Il fallait faire vite. Tony Massarelli suivait des cours de diction intensifs pendant que j'empruntais 700 $ pour produire le disque. Nous sommes allés voir RCA Victor pour le studio et pour qu'ils gravent le disque. Ils nous ont fait payer d'avance parce qu'ils ne nous connaissaient pas. Nous avons demandé à M. Rickner de Trans-Canada s'il voulait nous distribuer. «Oui, oui, si vous voulez», avait-il répondu. (...) lorsque le disque est arrivé chez les disquaires, on ne connaissait ni le distributeur (on avait omis de le mettre), ni le chanteur, ni le parolier! Le disque commença à tourner à la radio et la semaine suivante, le président de Trans-Canada m'appelle chez Beauchemin: il voulait mille disques supplémentaires, la semaine d'après deux mille autres. Il fallait graver à mesure les disques avec la garantie du distributeur. Mais c'était parti. Nous étions les premiers étonnés. La chanson jouait partout. Elle a tenu au palmarès huit mois d'affilée. A la fin de cette période, nous est arrivé un chèque de 15 000 $. Le disque cette année-là s'était vendu à 62 000 exemplaires!* (p. 109-110).

Voilà pour la création de «Pour t'aimer, j'ai menti», de douce mémoire, et pour la naissance d'un nouveau producteur de disque au Québec au début des années 60. Caticchio composera ensuite «Moïra» en 1964, puis «Les Casquettes», «Les Majorettes», de très grands succès populaires que chantera Dany Aubé. C'était aussi l'époque de la fameuse émission «Jeunesse d'aujourd'hui»...

Caticchio est vite engagé comme producteur par Trans-Canada, le concurrent principal de Apex. Il le res-

tera jusqu'en 1973. Il écrit des chansons pour Fernand Gignac («A mon père») et pour Dominique Michel; il travaille au premier 45 tours de Diane Dufresne qui venait de rentrer d'une tournée des cabarets de la Rive Gauche à Paris (son disque n'a pas marché); il aura plus de succès avec Massarelli qui produira seize microsillons.

Caticchio aura donc contribué à la naissance de ce qu'on appellera plus tard l'industrie du disque québécoise, avant que les chanteurs deviennent eux-mêmes leur propre producteur... Il aura aussi été un pionnier dans la défense des droits d'auteur. Il a en effet beaucoup fait pour sensibiliser les paroliers et les musiciens, et il en fera inscrire un grand nombre à la CAPAC. Il faut lire ce qu'il raconte des moeurs de l'époque relatives aux droits d'auteurs, comment tous ces droits allaient vers les Etats-Unis. Ces en-dessous du show-business sont très éloquents et expliquent parfois ce qui s'agite à la surface. Caticchio fut donc de ce point de vue un animateur et un intermédiaire hors pair. Il faut lire également comment il a vécu (plutôt mal) la montée du nationalisme militant dans son métier de parolier et de producteur...

Par le biais de l'itinéraire artistique de trois générations de créateurs italophones du Québec, c'est un certain portrait de la société québécoise que dessine en filigrane Fulvio Caccia. Le lecteur découvre, étonné, à quel point le parcours artistique de cette minorité immigrante ressemble au sien. Je me suis attardé à un travailleur de la chansonnette québécoise, mais on peut aussi y lire des entretiens avec Guido Molinari, Vittorio, Paul Tana, Marco Micone, des animateurs de la revue transculturelle *Vice versa*, etc.

* * *

Dans un article à la fois dense et plein de trous — puisqu'il n'en épuise pas la portée —, Antoine Hennion interroge aussi à sa façon la figure complexe du producteur de variétés: «Esthétique populaire ou théâtralité théorique», article qui figure à la toute fin d'un collectif passionnant qui porte sur les *Esthétiques du peuple* (La Découverte et les Presses Universitaires de Vincennes). Hennion ne tente pas toutefois de circonscrire les significations de cette catégorie sociale qu'est le «populaire»,

dans son opposition classique par exemple à ce qui serait élitiste, noble, savant, etc. Non, Hennion tente surtout de répondre aux détracteurs de Pierre Bourdieu qui, dans un ouvrage antérieur du même collectif «révoltes logiques» intitulé: *L'empire du sociologue* (La Découverte, 1984), aux détracteurs donc de Bourdieu qui s'en prenaient à la propension de ce dernier à mettre en lumière des réalités sociales déjà évidentes au commun des mortels. Du genre: les styles de vie sont bien des classements sociaux inscrits dans nos corps et dans nos biens. Il n'y a qu'à feuilleter des albums de famille de milieux sociaux différents pour s'en convaincre. Mais cette révélation et cette conviction ne sont opérantes précisément qu'à cause du fait que nous le savions déjà, que nous reconnaissons les valeurs sociales qui sont assignées aux personnes et aux objets, et qui les distinguent. Hennion étudie donc ce curieux mécanisme qui transforme en connaissance théorique (bourdivine!) ce qui n'est au bout du compte que notre «savoir pratique».

Ce phénomène de reconnaissance s'explique par le fait qu'il faut bien que nous soyions classeurs pour comprendre que ce sont nos propres opérations de classement qui nous sont montrées (ou démontrées). Ce mécanisme de jeux d'écran et de miroir, Hennion le propose comme une opération de mise en scène, un échafaudage théorique qui se réalise, au sens théâtral du terme, à partir de ce qui est déjà connu et commun aux acteurs et au public, au théoricien et aux lecteurs, etc. «Analyser la mise en scène, affirme Hennion, c'est faire une archéologie de l'évidence, en rendant visible la théâtralité théorique derrière la démonstration» (p. 253).

A partir de son axiome qui pose la théorie comme une mise en scène, Hennion opposera deux mises en scène du populaire: celle du sociologue, mieux connue et déjà respectable, et celle du producteur de variétés. Je vais tenter de résumer ses propos.

Comme au théâtre, pour obtenir un effet de révélation (voiler afin de dévoiler), il faut un travail préalable sur la connaissance du lecteur. La théâtralité théorique a en effet besoin de cacher pour révéler, interprétant ce que les autres cachaient, montrant que ce qu'il dévoile était caché, *mé*connu. Et chez Bourdieu, cette méconnaissance n'est plus l'obstacle à vaincre (comme l'idéologie chez les

marxistes et / ou l'inconscient chez les psychanalystes), elle devient la théorie même, aux limites de la tautologie entre la mise en scène et la pièce, la forme et le fond du travail théorique. «L'opération de méconnaissance qui fonde la théorie devient aussi son unique objet» (p. 254). Le savant met en scène son effet de révélation; il ouvre le rideau qu'il a lui-même fermé, entretient cette impression simultanée de l'ignorance passée et de la révélation présente, en montrant. Comme le spectateur, le lecteur se trouve mobilisé par le travail que le découpage de la mise en scène opère sur lui. Dans ce jeu entre le lecteur et le savant, où chacun cherche à garder le contact, à aller dans le même sens, rien ne peut être dit de la *conviction* en s'en tenant aux textes seuls. Ce sont plutôt les mises en scène qui sont à comparer. Elles varient selon leur public.

«Le populaire n'est pas le même selon qu'il est mis en scène par un homme politique pour son électorat, par le sociologue pour son lectorat lettré, par le producteur de variétés pour le public populaire lui-même» (p. 255). En opposant la mise en scène du peuple par le sociologue à celle du producteur à succès, Hennion désire illustrer comment le peuple n'est pas une évidence, mais une construction. D'un côté comme de l'autre, il n'y a pas de différences de nature, mais des moyens et des effets à comparer. Sans cesse mis en scène, ce ne sont donc pas toujours les mêmes qui se reconnaissent à travers le peuple. Et la pièce n'est plus la même quand les personnages changent, le décor, l'intrigue et le lecteur.

Quel est donc le peuple du producteur de variétés? Ce peuple ne s'objectiverait qu'à travers les chiffres de vente des disques ou la présence aux spectacles du «public». Le métier du producteur consiste à prospecter les jeunes artistes et à organiser la carrière de ceux qu'il a «découverts»: trouver leur personnage, le répertoire qui leur convient, le «style» et le «look» par lesquels ils joueront juste, jusqu'à ce que le public reconnaisse les siens. Son rôle consiste à faire écran, à masquer au chanteur le public dont celui-ci rêve. En se faisant écran et / ou miroir, l'intermédiaire capte l'attention du chanteur, se pose entre lui et son désir du public, s'érige à la place du public et concentre sur lui les forces qui se dispersent dans toutes les directions tant qu'elles ne viennent pas buter sur la ré-

sistance d'un auditeur concret. Le contrat tacite passé entre la future vedette et le producteur signe cette substitution et se doublera d'un contrat plus concret sur le plan juridique, «qui ne peut pourtant régler que le partage futur de ce qui n'existe pas encore» (p. 258). Le public devient pour le candidat au succès populaire cet auditeur concret à qui il faut plaire par un travail acharné de séduction et d'incorporation. «Ce que déclenche la butée sur l'obstacle de l'intermédiaire, c'est le mouvement, la mobilisation de plus en plus passionnée du désir de plaire» (p. 259). Le chanteur va alors bouger dans un réseau dont il va intégrer les ressources.

Hennion insiste alors avec abondance sur le fait que la scène, qui se joue alors pendant plusieurs années parfois, n'est pas un univers clos mais une mise en scène où se manifestent la récurrence et la réciprocité obligées des relations d'intermédiaires.

> *Il est clair que si le directeur artistique vient se mettre entre l'artiste et le public pour que ces deux aveugles se voient à travers lui, le jeune chanteur est l'obstacle sur lequel a besoin de buter le producteur pour arriver au public, pour réaliser ses succès en travaillant sur la résistance de l'artiste;* (...) *le public potentiel, il ne peut le voir véritablement sans passer par la recomposition minutieuse du public dans son artiste.* (...) *Le savoir apporté par le producteur n'est pas une intuition magique du public, c'est la possibilité d'emprunter, selon les besoins, des canalisations déjà posées:* (...) *c'est l'enfilade des médiations concrètes. Où qu'on se trouve, elles viennent faire écran dès qu'il s'agit de réaliser le «public» du chanteur — simple abstraction, qui vient résumer toutes les médiations une fois que le producteur et le chanteur ont su se les attacher. Voilà le coût d'une mise en scène, le prix d'une «esthétique du populaire» qui vient opposer l'opacité de ses constructions hasardeuses à la transparence réaliste des clichés du sociologue.*

Bourdieu, de son côté, n'a-t-il pas toujours insisté sur la méconnaissance des acteurs sur leur rôle, qu'il ne pré-

tend pas seulement dévoiler mais mettre au coeur de l'intrigue, la transformant en principe circulaire à la fois cause et conséquence de la marche des acteurs. Mais cette méconnaissance partout montrée ne produit son effet de révélation qu'au prix d'une autre méconnaissance symétrique, dissimulée, celle de la mise en scène du sociologue lui-même. Bourdieu «dissimule la dissimulation qui seule rend possible la révélation» (p. 262); non sans difficulté puisque la mise en scène du monde est visible dans sa production, même s'il vise la vérité, révèle la «structure des positions objectives» (*La distinction*, p. 11), non sans nous livrer les outils qui permettent de «chercher dans sa position ce que son point de vue nous dissimule» (p. 264). La structure même de la mise en scène est l'écran qui *montre* à un public son propre savoir. Hennion pose ainsi les questions capitales: de quelle dissimulation la révélation opérée par Bourdieu tient-elle son pouvoir? sur quel savoir du lecteur, et sur le savoir de quel lecteur s'appuie cette révélation? Pour résumer rapidement et éviter la discussion, disons que Bourdieu impose sa position d'écran entre le lecteur universel (et moyen) qu'il se construit et le populaire qu'il dissimule, s'appuyant sur la dénégation du populaire qu'il est précisément en train de révéler chez ses lecteurs — d'où l'effet de reconnaissance. Et le tour est joué.

Ce volume, *Esthétiques du peuple*, est à lire à la lumière des numéros de revues comme «mousser la culture» de *Possibles* et «présences de jeunes artistes» de *Questions de culture*. On y lit des travaux bien fouillés sur les missions de l'artiste, les poètes de chez Renault, l'ouvrier musicien, l'art à l'école, le théâtre du peuple, etc. En d'autres termes, des travaux sérieux sur les espaces populaires, les pratiques culturelles et les passions esthétiques. Un terrain glissant, passionnant. Le livre est moins loquace sur la problématique du mécénat d'état ou privé que ne le sont les témoignages québécois. Autre société, autre mise en scène...

* * *

«Métissage et musiques métissées», c'est le titre du premier numéro d'une nouvelle revue française qui consacre ses pages à l'étude des musiques populaires: *Vibrations*

(chez Privat). Aucune revue savante («pluridisciplinaire») n'existait encore en France sur la musique populaire. On se met donc enfin au diapason d'un grand nombre de revues de langue anglaise qui existent depuis longtemps. Chaque numéro contiendra d'abord un dossier, c'est-à-dire des articles généraux, définissant des problématiques, des méthodes ou des pistes de recherche; puis des analyses de cas concrets exposant des résultats de recherches précises; une tribune libre, où enregistrer débats, entretiens et récits de vie, témoignages, comptes rendus d'expériences; et enfin une série d'outils: bibliographie commentée, revue d'ouvrages, information sur les colloques et les équipes de recherche, discographie, etc. Voilà un programme bien ambitieux. Ce premier numéro sur le métissage relève le défi avec assurance. Des articles d'Antoine Hennion, Louis-Jean Calvet, Jean-Claude Klein, Jacques B. Hess, Patrick Mignon, moi-même, etc. Des sujets aussi variés que l'acculturation, la revue à grand spectacle des années folles, la programmation radiophonique (ou les mécanismes de construction réciproque de la radio et de son public), le métissage dans le blues, la musique des Beurs en France, etc.

Un numéro très riche donc:

> (...) *il appelle à prendre comme objet le traitement historique de la différence culturelle* (...). *Les histoires réelles ne cessent de métisser.* (*Le métissage*) *est le produit d'un mouvement et d'un contact.*
>
> *Dans ses déplacements, il nous conduit vers les lieux et les moments où la musique s'est toujours fait intensément entendre* (...).
>
> *Dans ses formes* (*jazz ou tango, blues ou musette*), *dans ses lieux* (*la colonie ou la métropole*), *dans ses vecteurs* (*le spectacle, la rue, la radio*), *que ce numéro essaie d'analyser, la musique métissée nous donne peut-être à voir les métissages comme notre avenir possible, notre avenir à tous.*

Je ne regrette qu'une chose avec cette revue: le prix de vente trop élevé, ce qui freinera sans aucun doute sa «popularisation» dans les milieux mêmes où elle pourrait s'implanter. Quoi qu'il en soit, ce premier numéro sur le mé-

tissage ne peut qu'intéresser les Québécois ou tout autre métis de même acabit. On nous annonce déjà les prochains numéros: instruments et musiques populaires, radio et musiques populaires, cinéma, etc.

* * *

Toujours en circulant dans le domaine de la chanson ou de la musique populaire, je retiens encore, pour l'année 1985, deux rééditions, ce qui est le signe d'une certaine vitalité éditoriale.

Le livre de Pascal Normand, *La chanson québécoise, miroir d'un peuple* (Québec / Amérique) est plutôt une réimpression. Le livre demeure égal à ce qu'il était. Il n'a pas vieilli, il n'a pas changé, si ce n'est la couverture qui mise moins sur l'auteur en tenue de maître de cérémonie que sur les têtes d'affiches du show-business québécois de ces trente dernières années. Le livre reste surtout intéressant par les entretiens qu'il regroupe dans sa dernière partie, ceux de Jacques Michel, de Diane Tell, de Michel Rivard, et j'en passe. La suite est un ouvrage traditionnel d'histoire de la chanson, calqué sur les conventionnelles histoires de la littérature qui circulent dans les écoles. Après réflexion, c'est peut-être ce qui fait son succès.

Le livre monumental de Jacques Vassal est vraiment le fruit d'une réédition, la quatrième: *Folksong: racines et branches de la musique folk des Etats-Unis* (Albin Michel, coll. Rock & folk), un fort volume de plus de 400 pages, à la fois un classique du genre, un outil de référence indispensable, un livre actuel et enraciné dans la culture des Nord-Américains que nous sommes, malgré tout. C'est toute l'histoire culturelle américaine — du moins la représentation internationale qu'on s'en fait — que présente ici Vassal à travers l'évolution de la musique populaire américaine profonde, depuis le folklore amérindien jusqu'au «country-rock» d'aujourd'hui en passant par la très riche tradition des Noirs (le «spiritual», le «gospel», le «blues», la chanson noire de combat comme ce fameux «We shall overcome») et la très multiforme tradition blanche (les «shanties», la ballade, le «hillbilly», le «country & western», etc.) qui nous amènera à croiser Woody Guthrie et Bob Dylan — pour simplifier volontairement et abusivement puisque les branches du

folklore américain sont très nombreuses: qu'on pense au son de Nashville, à celui de la Louisiane, aux variétés que suscita le «revival» folklorique des années 50 et 60, alimenté par Pete Seeger, Peter, Paul & Mary, Bob Dylan, Tom Paxton, Phil Ochs, Joan Baez, Judy Collins, Simon & Garfunkel, etc. L'histoire se complexifie quand on tente d'analyser les rapports du folklore et du show-business contemporain; elle se bouscule en effet avec l'ère commerciale du «folksong», l'invention du «folk-rock» puis du «country-rock». Vassal réussit ce tour de force de tenir compte de l'enchevêtrement de plusieurs niveaux de réseaux d'influence et de création dans l'évolution du champ de production de la chanson américaine.

> *La beauté la plus universelle du folklore réside dans ses chansons, remarque Vassal. Et les Etats-Unis offrent l'exemple idéal, archétypique, d'un folklore musical particulièrement riche, varié, passionnant et qui est à l'origine d'une grande partie de la musique rock contemporaine.*

Cette réédition revue et mise à jour était attendue. Il en est de même de *Français, si vous chantiez...*, à quand sa réédition? Ce dernier titre date de 1976 et traite de la chanson contemporaine en France. Il est devenu introuvable.

* * *

La goguette et la gloire de Claude Duneton date de 1984 (Le pré aux clercs). Je n'en dirai donc que quelques mots. Le titre est d'ailleurs mal approprié. Il y a bien cette deuxième partie qui propose une histoire de la goguette chansonnière française d'avant 1850, sans beaucoup de nouveautés par rapport à ce qui existe encore en librairie sur le sujet, mais le noyau du livre consiste, et le sous-titre nous l'indique, en «les aventures érotiques du bossu Mayeux». Duneton retranscrit ce texte truculent, opuscule de cul condamné pour avoir outragé la morale publique. Datant de 1832 environ, Duneton le commente avec beaucoup de verve et beaucoup de science. De quoi dérider à coup sûr quiconque a tendance à broyer du noir.

Ce qui mérite notre attention, c'est l'effort que déploie Duneton à prouver que ce texte aurait été rédigé par nul autre que Emile Debraux, célèbre chansonnier de l'époque, celui qu'on appelait dès le début des années 1820 «le Béranger de la classe ouvrière». C'est ici que la lecture mérite le détour et que le livre trouve une épaisseur historique. L'ensemble du volume est apparemment fort décousu. Les propos consacrés à Debraux et aux moeurs de l'époque sont toutefois fort pertinents. Duneton en sait long sur la langue et il ne manque pas l'occasion de déployer son art de lire entre les mots et / ou les lignes d'un texte et de l'histoire sociale.

* * *

Suite aux *Aires de la chanson québécoise* paru chez Triptyque en octobre 1984 et compte tenu de l'accueil qu'on lui a réservé, j'ai organisé en avril 1985 un colloque sur les fonctions de la chanson dans notre société moderne, urbaine et industrialisée. Ce sont les actes de ce colloque, en partie du moins, que regroupe *la Chanson en question(s)*. Je suis mal placé pour apprécier ce collectif de travail mais je me permets d'attirer l'attention sur les contributions qui me semblent les plus remarquables.

L'article de Bruno Roy par exemple, «Entre le mal et le malaise», propose une approche politique de la chanson québécoise; cette dernière apparaît comme le véhicule par excellence — hors frontières même, et à bien des égards — d'un vivant et profond discours pamphlétaire, revendicateur sans être revanchard, contestataire sans être révolutionnaire, cri de ralliement sans être un hymne unanime, lieu d'enjeux idéologiques et économiques permanents mais sans être jamais assez exacerbés pour provoquer une crise définitive, etc. Ce contexte d'exacerbation, Robert Saint-Amour le retrouve également concrétisé dans les débats qui entourent la programmation musicale à la radio: «Programmation radiophonique et chanson québécoise». Il y étudie la programmation musicale de 1977 de plusieurs postes de radio de la région de Montréal, puis il la compare à celle de 1984. Toute la réglementation de C.R.T.C. touchant la programmation de produits canadiens, et par conséquent l'écoute, s'y trouve interrogée.

Yves Alix et Jacques Julien abordent chacun à sa façon la dimension proprement industrielle de cette production culturelle de masse qu'est la chanson populaire: «Restructuration de l'industrie de la musique et transformation du produit» chez l'un, et «La production industrielle et la chanson populaire» chez l'autre. Ce qui se trouve surtout envisagé ici, ce sont les marques formelles que l'industrie a petit à petit imposées aux auteurs, aux compositeurs et aux interprètes de la chanson depuis plus d'une trentaine d'années, que ce soit au niveau de l'instrumentation, du travail d'enregistrement en studio ou à celui de la représentation scénique. Deux articles bien articulés, qui dénoncent cette standardisation de la création culturelle d'une part et des goûts d'autre part, et qui s'élèvent contre la marginalisation forcée de tous ceux qui proposent des compositions qui ne se moulent pas aux impératifs de l'industrie du disque et du spectacle. Beau débat en perspective quand on confrontera autour d'une table des artistes, des producteurs artistiques, des mixeurs ou techniciens musicaux, des fabriquants de disques, des éditeurs, des promoteurs de spectacles, des représentants d'organismes subventionnaires, des disquaires, des disc-jockeys, etc. Il faudra le faire un jour.

Désirs individuels, initiatives politiques, responsabilités institutionnelles, enjeux culturels, rapports régions et métropole, guerre des genres musicaux, etc., voilà à peu près le noeud complexe que tente de défaire René Charest quand il cherche à voir clair dans «la chanson populaire en Estrie», là où cohabitent deux langues bien vivantes; là où coexistent le country à la Marcel Martel, le folk à la Jim Corcoran, et la chanson à texte à la Micheline Goulet; mais là où la population et l'infrastructure (studio, salle, etc.) sont insuffisantes pour maintenir une activité chansonnière «rentable». Pourtant, Drummondville multiplie ses festivals, Granby est fière de son festival de la chanson et Sherbrooke... René Charest réussit à mon avis une analyse passionnante de réseaux de production et de communication relatifs à la chanson.

Pour compléter le contenu de cette *Chanson en question(s)*, deux articles de chercheurs de Québec sur la carrière et le rôle de Clémence Desrochers dans l'évolution de la chanson québécoise; la présentation de deux collections de disques très importantes à Sherbrooke, celle de Jean-Jacques Schira aux Archives nationales et celle de

Richard Perreault; enfin, j'y vais d'un article qui traite de méthodologie dans l'étude de la chanson populaire.

* * *

Après «Musique contemporaine au Québec» dont la réception fut plutôt froide l'année dernière, la dernière livraison de la revue *Dérives* propose un autre numéro double (nos 47 et 48) intitulé: «Musiques nouvelles d'Amérique latine», sous le direction de Garcia Méndez et Marcelle Guertin. Même si *Dérives* n'aborde pas ici le domaine de la musique populaire mais plutôt encore celui de la musique savante, je profite tout de même de l'occasion pour en signaler l'existence, la qualité de la présentation graphique et matérielle (coffret, disque, transcriptions musicales, etc.) ainsi que l'intérêt global de la série d'articles ici rassemblés en un triptyque bien équilibré: quelques repères historiques, certaines propositions théoriques sur l'improvisation, et couvrant les trois-quarts du volume, des études sur différents contextes de production (musique et engagement au Chili; identité et avant-garde; etc.), le tout vu à travers le discours de onze compositeurs de ce vaste continent riche de plusieurs cultures très vivantes.

> *C'est dire à quel point la production esthétique* (...) *est, en Amérique latine, explicitement travaillée par les préoccupations historiques. Et ces préoccupations ne concernent pas, bien sûr, que le passé. Iván Pequeño Andrade interroge* (...), *mettant l'accent sur la dichotomie art «savant» / art «populaire», le rôle de la musique et celui du compositeur dans une société où la majorité de la population est condamnée à la misère.* (...) *Valcárcel explore les liens entre révolution sociale et révolution esthétique*» (p. 19).

Quelle tension, quelle exacerbation!

* * *

N'ai-je pas amorcé ce texte en rappelant la turbulence et l'exacerbation du discours nationaliste québécois depuis la «révolution tranquille»? Nos chansonniers en ont

été le porte-voix le plus efficace, et le marasme dans lequel semble aujourd'hui surnager notre dynamique culturelle n'a d'égal que le vide laissé par ces voix exilées qui vont se faire entendre ailleurs, notamment en France. Notre oralité adoptera-t-elle l'accent international anglo-saxon? Mon texte ne saurait se boucler qu'avec une pirouette qui sait mal cacher la mise en scène qui l'a préparée.

Je terminerai plutôt en rappelant par exemple le no 7 de *Questions de culture* paru en 1984, numéro qui posait cette question: «La culture: une industrie?» Egalement en 1984, un bon article de Robert Saint-Amour paru dans *le Québécois et sa littérature*, chez Naaman. J'ai recencé ces ouvrages, parmi quelques autres, dans le no 24 de *Moebius*.

Je terminerai enfin en énumérant quelques titres qui me semblent dignes d'être mentionnés, même si l'espace me manque pour les décrire et les évaluer à leur juste mesure. D'abord ce livre de Régis Lefèvre à propos du chanteur populaire *Renaud, dès que le vent soufflera* (Editions P.-M. Favre) et celui de Manon Guilbert qui donne la parole à *Gerry d'Offenbach* (Editions Rebelles) avec comme sous-titre *La voix que j'ai*, cette voix du «coyotte» qui a su crier et rythmer un certain rock québécois pendant plus de vingt ans; donc deux biographies simples et sympathiques accompagnées de nombreux textes de chansons choisies parmi les plus connues des chanteurs. Ensuite, ce fort beau livre qui vient d'être consacré au *Music-hall et café-concert*: il a été dirigé par André Sallée et Philippe Chauveau, préfacé par Raymond Devos et publié chez Bordas. L'ouvrage est fort soigné et très attrayant: un grand format luxueux, des illustrations couleurs nombreuses et choisies avec beaucoup de pertinence, des mises en page variées, un éventail de collaborateurs prestigieux. En plus de Sallée et Chauveau, on peut en effet lire des textes de Louis-Jean Calvet, Frank Tenaille, Lucien Rioux et de bien d'autres. On y aborde le monde des «variétés» sous ses différentes facettes: ses deux cents ans d'histoire, ses jeux de coulisses, ses stratégies publicitaires, ses lieux de manifestation privilégiés, etc. Le tout est ponctué d'entrevues et de vignettes très bien documentées. Et parlant de textes documentés, les 80 dernières pages sont constituées d'un incomparable «Dictionnaire historique des cafés-concerts et des musics-halls

de Paris». Il ne s'agit donc pas d'un simple livre luxueux comme il en existe beaucoup sur les arts de la scène; il s'agit plutôt d'un ouvrage à la fois savant et admiratif devant une pratique de la scène qui ne manquait pas de panache, même si elle en offrait pour tous les goûts... possibles.

Et enfin, comme une petite liqueur digestive qui ferait mieux passer toutes les lectures qui précèdent, chez l'éditeur Van de Velde, lisez donc l'*Histoire de la musique en bandes dessinées* et la *Petite histoire des instruments de musique*. Sous le signe de l'humour et de la désinvolture, c'est toute l'histoire de la musique savante et populaire qui se trouve ici brossée et dessinée — c'est le cas de le dire. A quand l'histoire d'un demi-siècle de chanson québécoise en bandes dessinées?

En attendant, *Moebius* promet pour 1986 un numéro spécial consacré à des parolier(ère)s québécois(e)s, qui sont aussi des écrivain(e)s. On pense par exemple à Louki Bersianik, Denise Boucher, Raoul Duguay, Lucien Francoeur (qui vient de publier *Une prière rock* chez l'Hexagone), Michel Garneau, Suzanne Jacob, Gilbert Langevin, Michel Tremblay, Gilles Vigneault, etc.

Robert Giroux

JEAN-PAUL DAOUST
Dimanche après-midi
Ecrits des forges, Collection Radar, 1985.

LOUISE DE GONZAGUE PELLETIER
Jets de riz
Ecrits des forges, Collection Les Rouges-gorges, 1985.

ROSIE HARVEY
Le prix du vivant
Ecrits des forges, Collection Les Rivières, 1985.

Après diverses lectures, parmi lesquelles *A gauche du mystère* de Marcel Olscamp et *Papier sans bords* de Jean-Pierre Leroux, s'illustrent positivement trois autres plaquettes aux Ecrits des forges. Modernes, bien construites et agréables à lire. Mais encore?

Dans cette huitième publication, Jean-Paul Daoust dénonce les dimanches après-midi, «Discrets dans leurs tortures». Le recueil se divise en deux textes distincts: l'écoeurement et le dégoût que suscitent ces dimanches s'épanchent dans un premier texte; des souvenirs hachés éclairent cette haine du coup de projecteur de la mort. Le lien apparaît enfin, les deux textes s'épaulent, tout va mieux. On comprend dans un éclair la litanie des dimanches, et la dernière phrase vient couronner magistralement le recueil: «Le dimanche après-midi est un jour blanc».

Au niveau formel, les deux textes de Jean-Paul Daoust sont ponctués différemment. Les souvenirs se déroulent comme un film muet — ni points ni virgules ni blancs — tandis que la hargne, à travers une construction d'apparence plus soignée, imite le lent discours d'une lourde condamnation. Dès le début, une interrogation surgit, jusqu'au moment où le motif de ce jugement sans appel est révélé, avant les réminiscences. Elle demeure malgré tout, et en appelle d'autres. En ce sens, *Dimanche après-midi* est plus ouvert qu'il n'en a l'air. Une lecture perverse mais délicieuse.

Jets de riz: cinquante demi-pages remplies de petites phrases, d'images de qualité et de qualités d'image. Louise de Gonzague Pelletier nous emmène loin vers le sud, vers le jaune, l'orient. Encore une fois, la clé de ce rêve

nous est fournie par le dernier vers: «il arrive que le désarroi s'écrive». Renvoi au citronnier du début, à l'enfant, «aube d'homme», renvoi et bouclage. Dommage que ce dépaysement soit si bref.

Le texte fait penser à son titre. Il a l'apparence du premier jet, sa spontanéité aussi. Aucune ponctuation sauf celle des espaces et des pages. Courtes images, clins d'oeil et questions fugaces; *Jets de riz*, de la poudre aux yeux, du sable plein les oreilles. Une narratrice qui médite, qui reçoit et qui questionne. Dommage encore que ce soit si bref. Souvent, la recherche phonique semble dominer.

Ni jugement ni condamnation. En fait, on assiste, impuissant, à une projection de diapositives chaudes et sensuelles. Les commentaires de l'hôtesse déroutent et guident à la fois. Et parfois dans ces vues, un carnage, une violence. Un recueil complet, donc, débouchant sur du joyeux ou du morbide.

Après deux textes différents, un opposant, qui fait penser à *L'avalée des avalés* et à Bérénice. Lutte et non. Et le je autour duquel tout tourne.

Ici, plus de vers. Un texte ponctué de façon régulière, avec des majuscules et des paragraphes. Quatre parties. Rosie Harvey nous assène des visions tellement fortes: «Je me maintiens en équilibre sur la pointe d'une aiguille qui bientôt me traverse.» Rendre compte de son recueil, c'est un peu faire la même chose. Il y a lutte tout au long du texte. Avec l'autre, avec moi, avec toi, vous, contre la folie, pour le cauchemar. Oui.

Folie. Des lieux presque familiers surgissent, des temps connus se montrent entre deux longues traversées d'un délire compact et hermétique. Ici, la raison, c'est le reflet du miroir. C'est elle qui aliène.

Fait remarquable, ce langage et cette thématique prennent le lecteur et le font suer avec la narratrice, contre et envers tout. Le côté hermétique n'est pas un frein, mais plutôt une glissade vers l'araignée dans le plafond, une toile pour la même bestiole. Sarabande folle. Voilà.

Comparer? Pourquoi pas? Jean-Paul Daoust fait passer un dur morceau. Le risque qu'il prend fait trembler. Les répétitions font se cristalliser un désespoir infini. Mais il réussit. Parce qu'il ne cherche qu'à exprimer. Texte personnel. Louise de Gonzague Pelletier joue. Avec mots, sons, lettres et images. Distante, elle fait visiter des

fantasmes et des couleurs. Malgré des fuites sanglantes, un texte lointain, exotique. *Le prix du vivant* exprime la folie, la lutte contre la raison. Avec raison. Seule la forme est d'apparence plus classique. Texte intime.

Comparaison ratée, semble-t-il. Reste ce que j'en ai pensé. J'ai (encore) préféré un texte de femme. Celui de Rosie Harvey. Je m'y suis laissé prendre. Fine mouche. Réjouie.

Dans un contexte de doute et de remise en question, je trouve qu'il est réjouissant que des personnes réussissent à écrire, à rendre possibles des rêves ou des cauchemars. Qu'il est réjouissant aussi de constater que la poésie peut être une ouverture et qu'elle peut dépasser modes et institutions, tout en leur étant liée, ne serait-ce que par celles sur lesquelles elle s'appuie. Ces trois recueils le prouvent avec une joyeuse véhémence.

Jacques Saint-Pierre

MARCEL BELANGER
Strates
Flammarion, 1985.

A travers cette poésie quasi académique, qu'on sent presque traduite après coup en langage poétique, émerge une profonde inaptitude à vivre, à rencontrer les autres, parce que l'auteur n'a pas encore réussi à se rencontrer lui-même. Pour opérer cette jonction essentielle, il décide de se fermer totalement au monde extérieur:

J'ai cousu mes paupières avec un fil de métal

Je masquai les failles et les craquelures

Cette fermeture implique la mise hors circuit de tous les réseaux sensoriels, au point de devenir une pierre de cécité (c'est d'ailleurs le titre de la première partie). Toutes les voies de communication ont été bloquées; même le désir a fui ce corps introverti:

Plus de marée aux écumes de sexe
car mon corps a perdu la mémoire du désir

Loin des remous du monde, l'auteur peut entreprendre cette «fuite vers soi» qui l'oblige à tourner en rond dans le «parcours circulaire» de ses pas. Ce parcours, plus concentrique que circulaire le ramène toujours à la mère qui n'est jamais nommée mais dont la présence est sensible tout au long du recueil.

La femme revivait en son ventre lourd
le mouvement tourbillonnant des sphères
où s'ébauchait l'ordre du monde

Il y eut un cri et puis la paix

Il revenait de si loin, de plus loin que sa
propre naissance, d'en deça de l'univers
amniotique qu'il n'habita jamais qu'en nomade
sédentaire.

On évolue en effet dans un univers qui nous transporte des rues luisantes de pluie, la nuit, désertes et effrayantes sous le bruit des pas, aux grands espaces désertiques, symboliques, où le soleil ne laisse aucun coin d'ombre mais où la solitude est toujours aussi opaque.

Mais la solitude n'est pas le signe de l'entente avec soi-même et, jusqu'à la fin, le poète se cogne contre les parois de son être, rencontrant ses dérisoires limites.

Ce voyage au centre du moi est pourtant le prélude nécessaire à la parole, dont la plus simple expression est le cri du nouveau né. Le poème, cri du nouveau-né-poète, est l'expression fondamentale du monde, de sa genèse,

ce coït primordial de la terre et de l'eau
confondues
parmi les planètes encore désaxées
ce corps en tension d'où s'élève le poème
comme absolue négation du silence

Finalement, le poète s'identifie lui-même à la parole,

Parmi vous je suis l'anonyme et grouillante
présence de la parole; (...)

dans une prétention (même au sens de prétentieux) à décrire le monde aux gens qui l'habitent, vous et moi, sans doute.

Moi je vous affirme à cause de la déraison
que je porte

Je dis la vie, vos tracas imprégnés de
sueur vos soucis imbibés de larmes et
d'alcool

Et moi je vous dis je vous hurle, je vous
répète, je suis et demeurerai la part haïe
de ce que nous sommes

Nous arrivons ainsi aux images classiques (pour le moins) du poète-porte-parole égaré sur la terre, rejeté des hommes, poursuivi par quelqu'obscure loi et ténébreux ordre;

Me voici, avec mes phrases battues en
brèche, enfermé dans la comparution,
accusé par l'inquiétude haletante de
vos visages.

Souvent, avec ces infinis déserts où vit un être écrasé par le soleil, par la lumière, au langage balbutiant, aux blessures vives, on se croirait dans certains films italiens; quelqu'Oedipe ou Médée de Rossellini ou, peut-être, dans une peinture de Dali.

Comme ces films ou ces toiles, ce recueil se situe non pas au niveau de concepts élaborés mais à celui des pulsions fondamentales, ce qui produit cette impression (pas totalement dénuée de fondements d'ailleurs) que le «récit» piétine et qu'on en demeure au même niveau. Après avoir accédé à la parole, le poète continue tout de même à se chercher, à errer à l'intérieur de lui-même et à être hanté par les symboles utérins et les voyages de retour.

Si vous me demandez ce que tout cela signifie pour nous, je vous répondrai: peu de choses et beaucoup. Il est clair que nous avons tous un côté, une partie plus ou moins refoulée de nous-mêmes, qui se demande qui nous sommes, au fond, très profondément. Ce que nous sommes à ces niveaux pourrait bien se décrire par: «ce que

notre mère nous a fait» au sens large; de ce fait, il n'est pas si dérangé de chercher dans le monde utérin la source et l'essence (si elle existe) de ce que nous sommes.

Si vous me demandez: est-ce que cela nous avance? évidemment pas. Il n'y a rien là de nouveau, ni dans le fond ni dans la forme (surtout pas dans la forme). Remarquons, tout de même, à ce niveau, que Marcel Bélanger n'a fait aucun effort pour faire moderne; ce dont nous lui sommes extrêmement reconnaissants. Il a écrit avec son histoire littéraire à lui, dans un style, somme toute, assez classique (surtout pour les premières parties puisque ce recueil s'échelonne sur plus de vingt-cinq ans). Mais ce style, il le maîtrise bien et l'utilise harmonieusement; mais jamais on ne peut dire que la forme transcende le fond et, non plus, que le fond soit palpitant.

Gaétan Breton

La poésie québécoise 1980-1983, Service de diffusion sélective de l'information, Centrale des bibliothèques, n° 55, octobre 1984. (Mise à jour du chapitre 2 de *Littérature québécoise contemporaine*, collection Bibliothèmes, Centrale des bibliothèques, Montréal, 1982.)

Si elles ne comptent pas parmi les documents les plus connus dans le grand public, les listes bibliographiques publiées par la Centrale des bibliothèques ne constituent pas moins des recueils de données essentiels pour quiconque oeuvre dans le domaine culturel. A la fois outils de consultation et panoramas sur un thème ou un sujet donné, les brochures de la Centrale offrent toujours une initiation utile et profitable, ne sacrifiant jamais aux modes ou aux engouements passagers.

Ce numéro consacré à la poésie québécoise des années 1980 à 1983 ne fait pas exception à la règle, présentant avec des annotations concises, intelligentes, qui ne tombent jamais dans l'anecdotique ni les lieux communs, plus de 200 livres et 53 articles de périodiques. Les milieux de l'enseignement entre autres se réjouiront d'avoir à portée de la main un tel instrument qui permettra aux enseignants de faire un choix éclairé parmi une production poétique toujours plus importante et diversifiée.

Dans un style vivant et alerte, l'annotateur, Patrick Coppens — émule de Réginald Hamel? — nous guide avec sûreté, humour et esprit, le plus souvent par critiques et comptes rendus interposés, à travers la galerie fascinante de la poésie québécoise de l'époque. On y voit défiler sous nos yeux tous ces Charron, Beaulieu, Thériault, Uguay, Vanier, Piché et autres poètes connus mais aussi d'autres, Pirro, Legagneur, Grimard, Desgent, etc, qui le sont moins.

Le titre: *Poésie québécoise 1980-1983*, risque cependant d'induire en erreur puisqu'on retrouve à côté de poètes du Québec, des auteurs de l'Ontario (Marguerite Lapalme, *Eperdument*, Sudbury), du Nouveau-Brunswick (France Daigle, *Sans jamais parler de vent*, Moncton), du Manitoba (Alexandre Amprimoz, *Changements de tons*, Saint-Boniface). Il aurait peut-être été utile de définir de façon plus explicite le champ du contenu et d'ajouter un index des oeuvres, ce qui faciliterait d'autant la consultation. Des indices d'évaluation permettent par ailleurs de se faire une idée de l'utilité probable des oeuvres répertoriées.

On ne peut donc somme toute que se réjouir de l'existence de ce document de base qui, dans le silence des références, laisse le lecteur somptueusement libre d'exercer son choix et son jugement critique.

Le théâtre québécois 1980-1983, Service de diffusion sélective de l'information, Centrale des bibliothèques, n° 5, mars 1984. (Mise à jour du chapitre 3 de *Littérature québécoise contemporaine*, collection Bibliothèmes, Centrale des bibliothèques, Montréal, 1982.)

Dans la même série de publications, ce document présente 122 titres d'ouvrages et 53 références d'articles portant sur le théâtre québécois. Outil pratique et utile qui n'hésite pas à l'occasion à faire appel, dans ses annotations, aux propres jugements des auteurs sur leur oeuvre aussi bien qu'à ceux des critiques et des annotateurs, cette brochure, tout comme la précédente, donne toujours un aperçu suffisant pour se faire une idée à tout le moins sommaire, de la nature et de la valeur des oeuvres répertoriées.

Pierre DesRuisseaux

MARC ANGENOT
Critique de la raison sémiotique; fragment avec pin up.
Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, 136 p.

Après la *Critique de la raison pure* et la *Critique de la raison pratique* de Kant, la *Critique de la raison dialectique* de Sartre et la *Critique de la raison politique* de Debray, voici la *Critique de la raison sémiotique* d'Angenot. Ce court essai de six chapitres truffés d'inter-titres prend pour prétexte une photo de pin up reproduite dans *Le Journal de Montréal* du 6 février 1978 et dont le détail sert de couverture, au dos de laquelle l'ouvrage est présenté comme ayant «un caractère essentiellement polémique». Dans l'introduction, il est proposé de procéder à une critique des sémiotiques d'inspiration structuraliste-fonctionnaliste, c'est-à-dire saussurienne et passant par Paris-Genève-Bologne-Urbino-Bruxelles. Au nom d'un «marxisme critique» à la Bakhtine ou à la Lefebvre et d'un Bourdieu plus marxisant qu'il ne l'est ou au nom d'un «matérialisme critique», Angenot part à la chasse aux fétichismes sémiotiques, linguistiques, logiques, en vue d'en arriver à abattre la sémiotique iconique — qui n'existerait pourtant pas et serait une imposture de plus — et à lui substituer une doxologie et une gnoséologie sociale, une critique de l'idéologie ou une «sémiotique critique» qui est une «critique des sémiotiques». Allons donc à la chasse à l'idéalisme (p. 91) et aux «fétiches linguistiques oiseux» (p. 96)...

Dans le premier chapitre, «Etat présent des théories sur la sémiotique des images», on assiste à la décapitation de tous ces fétichistes, ces Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Barthes, Metz, Greimas. Si on est plutôt sadique, on se rince les babines; sauf que le bourreau est prêt à accorder un sursis, jusqu'au chapitre VI, à «celui qu'on considère à bon droit comme le plus considérable théoricien contemporain de la sémiotique et l'un des plus critiques: Umberto Eco». Là, le lecteur ne peut que sourire ou recharger son fusil, s'il sait que ce Eco est l'esthète et le journaliste de la sémiotique... Au chapitre II, «Les fondements d'une sémiotique fonctionnelle et leur critique», la critique devient plus sérieuse, peut-être parce qu'elle devient plus analytique que synthétique ou parce qu'elle

paraphrase *Pertinence et pratique* de Prieto, lui aussi habile chasseur armé d'une «gnoséologie de la pratique» et d'une «critique épistémologique des sciences de l'homme» (p. 44). Le signal, comme outil opérant et utile et parce qu'inscrit dans les «pratiques sociales», est alors substitué au signe. Prieto, comme Angenot, n'est évidemment pas un de ces «philosophes à la mode structuraliste» plus ou moins aux prises avec la «confusion mentale» (p. 49); il sait ce qu'est le *concret* et il ne confond pas la carte et le terrain (de chasse); il est maître ès *praxis*, celle-ci étant pourtant encore confondue avec le *pragma*, avec l'action, seul véritable objet de la pragmatique — ce qu'ignore Angenot, davantage attiré par toutes sortes de pratiques, habitus, circonstances, comportements, etc.

Le chapitre III, «Simulacres et signification», distingue la signification, qui n'est qu'idéologie, et le simulacre: «un objet second présentant une *différence graduelle* avec une classe d'objets premiers...» (p. 73). On s'attendrait alors à voir le chasseur s'asseoir sur une roche pour réfléchir sur le simulacre et la simulation, pour poser le vieux et éternel problème de la représentation et pour interroger Platon, Augustin, Kant, Heidegger, Deleuze, Baudrillard, Lacan, Derrida, Laruelle ou Debord; mais le *reflet* d'un orignal ou d'une pin up promenant son miroir dans la forêt des simulacres amène le traqueur — c'est un réaliste — à sortir son rasoir et à recharger son arme avec les balles de la critique mi-science mi-art mais ni scientiste, ni positiviste, ni relativiste.

Au chapitre IV, «Inanité des sémiotiques iconiques», le lecteur apprend, contre tous les «fétiches imposteurs» — décidément, il y a beaucoup d'imposteurs ces temps-ci —, qu'une pin up en chair et en os diffère *en tout point* d'une photo de pin up. Puisque le même chapitre répète les deux précédents, le lecteur commence à penser que c'est lui le traqué, le chassé, le coupable, le pervers, le méchant imposteur-fétichiste qui a des fantasmes — jusqu'au début du chapitre V, intitulé «Analyse de la photo de pin up», où il espère qu'enfin *Critique de la raison sémiotique* est un de ces livres «qu'on ne lit que d'une main» (p. 76)... Le lecteur restera désarmé, n'ayant droit qu'à quelques propos descriptifs et à quelques «remarques diverses» (p. 114-121), avant le chapitre VI, «Criti-

que de la 'critique de l'iconisme'» qui réaffirme, tout contre Eco, que la sémiotique iconique n'existe pas.

Après la chasse, redevenons sérieux et questionnons:

1°) En quoi, remplacer la notion d'icône par le concept de simulacre d'idéologème, nous en dit-il plus sur la photo de pin up ou tout autre image, peinture, représentation?

2°) Si «tout ce qui est spécifique à la photo, à la peinture, au dessin n'est pas sémiotique et tout ce qui, à travers elles, est sémiotique ne leur est pas spécifique» (p. 86), quelle est la nature de ce (non-)sémiotique?

3°) Si les «simulacres fixes» ne fonctionnent pas comme les «langues naturelles», peut-on pourtant penser qu'une théorie qui est incapable d'être une théorie de ces deux *langages* n'est pas du tout une théorie du langage?

4°) Si le prédicat institue le sujet (p. 80), de quelle manière y a-t-il constitution de la prédication alors qu'est ignorée toute axiologie des valeurs, toute évaluation de celles-ci par des modalités (morphologiques ou autres)?

Tout cela pour dire que ce qui fait problème, ce n'est pas la raison *sémiotique*, c'est la *raison*, une raison identifiée à l'*action* et opposée à la *passion*. Or, c'est bien une théorie de la passion qui permet de voir comment c'est justement la *distinction* de la photo de pin up et de la pin up qui fait tout son effet; mais une distinction qui louche et dans laquelle il y a quand même un doute, un soupçon, qui fait que la photo est aussi *réelle* que la pin up elle-même, parce que celle-ci est aussi *imaginaire* que la première: elle ne fait pas plus jouir ou elle fait autant jouir que l'autre. Jamais personne n'avait vu de pin up avant qu'il y ait des photos de pin up! La pin up n'est pas plus la femme que la photo de pin up n'est la pin up. Dans la multiplication des images, il n'y a pas d'objet premier parce que l'objet dit premier est lui-même dérivé. Et dans la photo de pin up, comment peut-on oublier que les mots «pin up» signifient autant que la photo même: il n'y a pas de pin up sans photo de pin up et pas de photo de pin up sans «pin up»! Et là, *Le Journal de Montréal* semble moins naïf que ne le croit Angenot... Plutôt que de partir à la chasse aux fétichismes, le chasseur aurait pu se munir d'une théorie du fétichisme et de la représentation — les propos réalistes et gradualistes sur le pictogramme

(p. 118-119) ne pouvant pas en tenir lieu — et de se demander s'il n'a pas entre les mains le fétiche des fétiches: la *critique* la plus pure, la plus vertueuse, la plus vierge, la moins perverse, mais ne pouvant échapper à ce qu'elle critique.

A moins de partager les sympathies et les humeurs du je-je de l'auteur, le lecteur ne peut qu'accrocher son fusil, s'avouer mauvais chasseur ou même gâteux, étant passé «du fétichisme au gâtisme» (p. 100), ou prendre des cours de tir au pigeon d'argile — simulacres *fixes* ou *mobiles*? — si, au Québec, on prend des curés-chasseurs comme Angenot ou comme Vacher pour des penseurs. Ou il peut prendre une autre posture et demander pourquoi un ouvrage aussi raseur — qui aurait dû être tout au plus un article de magazine — a été subventionné pour être publié par le C.R.S.H.C.; s'il savait comment, il saurait peut-être pourquoi, surtout que la même page mentionne qu'une subvention d'incitation à la nouvelle technologie a été accordée par le même organisme (p. 6). Remerciements ou pas (p. 7), *Critique de la raison sémiotique* n'est manifestement pas un ouvrage qu'on lit d'une seule main, l'autre servant... à écrire. Sauf si on s'est engagé à en faire le compte rendu et si on ne néglige pas la polémique, tout en sachant que le polémique est bien autre chose, autre que sémiotique mais pas pour autant uniquement critique: ce n'est pas une simple affaire de crise.

J.-M. Lemelin

Sous la direction de JOSETTE FERAL, JEANNETTE LAILLOU SAVONA et EDWARD A. WALKER.
Théâtralité, écriture et mise en scène.
Hurtubise HMH (Brèches), 1985, 276 p.

Sous une spectaculaire jaquette noire illustrée, *Théâtralité, écriture et mise en scène* rassemble quinze textes, qui sont les produits (écrits et autrement traduits, s'il y a lieu) des communications d'un colloque tenu en novembre 1980 à Toronto; ces communications, souvent accompagnées d'une bibliographie et parfois de photographies, sont introduites en avant-propos par Josette Féral. Présentés à la fin du volume, avant la liste des ouvrages de la

collection, les collaborateurs sont des dramaturges, des metteurs en scène, des critiques et / ou des professeurs du Canada, des Etats-Unis, d'Europe et du Japon.

Réunis en deux parties, «La mise en scène: création et plaisir du spectateur» et «Le texte écrit et ses discours», les articles peuvent être regroupés ici en quatre séries:

1°) une série dramaturgique ou scénographique,

2°) une série scénologique,

3°) une série textologique,

4°) une série théâtrologique ou sémiologique.

La première série donne la parole aux dramaturges et aux metteurs en scène. Armand Gatti présente sa conception militante — anarchiste, revendique-t-il — du «théâtre ouvert à tous» (p. 19); théâtre où ne se distinguent plus les acteurs et les spectateurs et où le metteur en scène joue plus ou moins le rôle d'un meneur de jeu, mais d'un meneur de jeu lui-même pris au jeu (contrairement au «théâtre de l'opprimé», plus socialiste, d'Augusto Boal). L'exposé transcrit se termine par un plaidoyer en faveur des prisonniers politiques irlandais. Richard Schechner, lui, justifie sa mise en scène de la pièce *Le Balcon* de Genet; mise en scène de 1979-1980 qu'il qualifie de «succès conceptuel, mais [de] fiasco théâtral» (p. 37), à cause de toutes sortes de problèmes, entre autres avec les acteurs lors des répétitions et des représentations. Y apparaît que la mise en scène, et donc la pièce, est véritablement une *lecture* du texte; lecture qui est à la fois interprétation (fidèle ou non à la tradition), traduction et aussi trahison, mais qui est surtout dialectique de déconstruction et de reconstruction, lors des ateliers et des répétitions, à partir de la construction habituelle du texte, avant le début du travail (tableau, p. 66). La mise en scène pourrait alors être définie comme une mise en place scénique et scénographique de la pièce et comme une mise en pièces — en morceaux, en fragments —, une mise en pièce scénologique du texte dramatique: comme une mise à mort où le langage et la sexualité jouent le premier rôle. Michael Kirby examine sa pièce, *Double Gothic*, pour en faire ressortir le caractère de «représentation non-sémiotique» (p. 81), le sémiotique étant alors identifié ou réduit au modèle mathématique de la théorie de l'information: émetteur - code / message - récepteur. Se réclamant expli-

citement du structuralisme (p. 90), Kirby en arrive cependant à assimiler la sémiotique de la signification et du code à la sémantique ou à la symbolique du message ou de l'information, pour revaloriser ce qui serait de l'ordre du sensoriel et du perceptuel, du mental et de l'intellectuel (p. 89-90)...

Dans la deuxième série, Bernard Dort s'en prend au pouvoir de «mise en signes» de la mise en scène: après l'émancipation de la (mise en) scène par rapport au texte, on assiste maintenant selon lui à «la représentation émancipée» (p. 69), libérée du metteur en scène, mais pas au profit de l'auteur ou de l'acteur, plutôt au profit — ou au détriment — du spectateur de la pièce, spectateur aux prises avec la contradiction de la scène et du texte (p. 78). Odette Orlan confronte la mise en scène démiurgique (et presque dictatoriale) de Giorgio Strehler et la mise en scène plutôt thaumaturgique de Victor Garcia: le premier, encore plus ou moins de la tradition de Meyerhold et de Brecht, tient toutes les ficelles et, entre ses mains, tous sont des marionnettes; le second, de la tradition d'Artaud et de Grotowski, privilégie une autre liturgie, celle de la magie et de l'initiation plus proche de la performance, comme l'illustre la photographie de la jaquette représentant une scène de la pièce *Gilgamesh*. Quant à Philip Monk, il fait l'apologie de la scénologie de la performance, plus particulièrement de *Demo Model* d'Elisabeth Chitty, où le corps du «démonstrateur» ou du «modèle de démonstration» résiste à la technologie mass-médiatique utilisée (p. 123).

La troisième série d'articles concerne plutôt le texte dramatique. Joseph Melançon analyse ce qu'il considère être l'essence du théâtre: qu'il soit une pratique sémiotique jusque dans le discours verbal (sémantique). En s'inspirant de Greimas, Melançon s'attarde aux procédures déictiques (indexicales et spatio-temporelles) dans *Les Bonnes* de Genet; procédures sémiotiques de «mise en signes» que dédoubleraient des procédures rhétoriques de «mises en figures» (p. 215). De manière plus thématique ou «mythopoiétique», mais toujours à propos de l'espace et du temps, Pierre Gobin cherche à consacrer le théâtre d'A. Maillet comme «dramaturgie nationale» et «énoncé féminin» participant de la fête parodique ou carnavalesque (p. 204). A partir d'une narratologie à la Dällenbach, Karen Laughlin analyse «le cheminement

de la théâtralisation» dans *Le personnage combattant* de Vauthier, la mise en abyme y exerçant une fonction spéculaire révélatrice de la structure de la pièce (p. 228). Wladimir Krysinski insiste, lui, à juste titre sur la nécessaire théâtralité du texte dramatique même, dans les dialogues et les répliques des pièces de Gombrowicz et Handke; c'est là la théâtralité d'une tradition toujours en train de se redéfinir et de se distinguer autrement depuis Pirandello... Pour Jeannette Laillou Savona, la théâtralité (pragmatique) peut se retrouver aussi au niveau du texte, plus particulièrement dans la didascalie (ou l'indication de mise en scène). Se référant à la philosophie des actes de langage de Searle, elle définit la didascalie comme voix (nominative) et comme acte illocutoire (présentatif) ayant un but mi-sérieux mi-fictif (p. 242).

Alors que selon les articles de la troisième série la théâtralité est textuelle: *écrite* et *lue*, selon ceux de la quatrième série, elle est davantage scénique: *vue* et *entendue*. Josette Féral, dans un article très marqué par les travaux de Kristeva, cherche à spécifier ce qu'il en est du «sujet démystifié» (p. 125) dans la performance; démystification qui aurait lieu par la manipulation du corps et de l'espace et par la relation de l'artiste à la performance et du public à celle-ci. En même temps qu'elle se dissocierait de la compétence théâtrale (p. 138), la performance ferait ressortir ce qu'il en est de la théâtralité au bord même de la non-théâtralité (p. 136), l'artiste ne jouant plus le rôle d'auteur, d'acteur ou de metteur en scène ou ne jouant que le rôle de l'artiste-sujet «désirant et performant» (p. 135). Aussi kristevienne, Helga Finter étudie la «théâtralisation de la voix» dans le théâtre expérimental (de Foreman, Monk, Wilson, etc.); elle reconnaît l'importance de la voix au théâtre, celle-ci étant: ponctuation, intonation, intensité, durée, vitesse, rythme, souffle, son, ton, pause, silence. Par la voix, la théâtralité est associée à l'oralité (p. 146).

De manière toute ethnologique, Masao Yamaguchi relie la théâtralité et la culture japonaise en insistant lui aussi sur les rapports entre l'espace, le temps et la personne. Enfin, très proche de McLuhan, Derrick de Kerckhove considère que le spectacle (théâtral) est à la danse (tribale) ce que l'alphabet phonétique est à l'expérience audio-tactile; même plus, le théâtre grec est une des conséquences de l'invention et de la pratique de l'alphabet

(p. 167). Confondant le tragique et la tragédie et associant le tragique au théâtral (dramatique) qu'il oppose à l'épique (oral, choral), il en arrive à poser que le théâtre, «alphabet extériorisé», aboutit au roman, «alphabet intériosé», surtout par l'intermédiaire de l'imprimerie (p. 180). Aussi le théâtre se trouve-t-il stigmatisé au profit de la photographie, du cinéma et de la télévision, qui sont plus montage ou collage qu'image et qui sont des «moyens de communication orale» ou «l'amplification électronique des formes orales de la communication» (p. 172); et ce, au grand désespoir de l'humanisme de «tradition alphabético-théâtrale» et des «couvents de l'écriture» que sont les universités, où on n'a pas encore compris, semble-t-il, que: «La psychiatrie est parfaitement opposée au théâtre: c'est une institution privée qui transforme des individus en monsieur tout le monde, tandis que le théâtre était une institution publique qui transformait tout le monde en individus» (p. 184)...

Il n'est pas sûr que les positions sémiotiques ou sémanalytiques de Féral et Finter n'aient rien de commun avec les positions psycho-sociologiques et neurologiques de de Kerckhove: ne partagent-ils pas la même valorisation de la musique (chantée ou dansée) et la même anthropologie de la Révélation par la (post)modernité, la nouveauté, l'avant-garde, le progrès ou la révolution (par ruptures, coupures, crises et autres événements critiques)? Alors que les premières voient le salut du théâtre dans la performance, qui révèle enfin ce qu'il en est de la théâtralité, le dernier voit la damnation dans l'écriture et le théâtre et le salut dans la technologie audio-tactile. Dans leur intensité, les articles de la quatrième série amplifient ce qui sous-tend tout l'ouvrage et que confirment le prière d'insérer de la jaquette et l'avant-propos de Féral: il y a une spécificité du théâtre et la théâtralité est cette spécificité. Que cette théâtralité soit textuelle ou scénique, ou les deux, importe moins que le fait qu'il y ait détermination du théâtre par le regard et la voix, par la vue et l'ouïe, par le corps et le (con) tact, par le langage et l'inconscient.

Mais, de là, il faut aller plus loin, tel que nous l'avons proposé dans *La signature du spectacle* ou tel que déjà suggéré autrement dans *La société du spectacle* de Guy Debord: la théâtralité n'est pas (que) théâtrale. Le théâtralisme ou l'effet-théâtre est le spectacle de la représentation, celle-ci devant donc non seulement ni surtout être

pensée comme représentativité (ou idéologie de la représentation) mais comme théâtralité (généralisée), c'est-à-dire à la fois comme processus spéculaire d'identification et comme dispositif spectaculaire de représentation. Ce qui manque à *Théâtralité, écriture et mise en scène*, c'est justement une réflexion autre que naïve ou honteuse sur la représentation: sur la re-présentation [«Darstellung»] comme répétition et imitation (avec ou sans modèle spéculaire ou imaginaire) et sur la (re)présentation [«Vorstellung»] comme monstration (encore plus déictique que mimétique et sémiotique) et ostension (plus ou moins symbolique). On ne règle aucunement le problème de la représentation en la réduisant à la reproduction ou en l'identifiant au reflet ou au miroir et ainsi en la (dé)niant...

Aussi, la théâtralité n'est pas spécifique au théâtre mais commune à tout le spectacle, c'est-à-dire à toute (la) société comme représentation. Il n'y a pas de clôture de la représentation: le théâtre est la représentation de la clôture *du* spectacle en *un* spectacle, du texte en une scène (ou l'inverse). Et la théâtralité (de la prise de parole) est indissociable de la narrativité (de la voix et du récit), de la gestualité (du visage et du corps) et de la territorialité (de la langue). C'est la théâtralité qui permet de penser la subjectivité, et non l'inverse. Parce que territorialisation de l'espace ou spatialisation du territoire, le théâtre ne se définit pas seulement par rapport à la littérature (textuelle) et par rapport à l'art (scénique); il n'est pas progrès ou décadence de la danse à la performance: il est fait des tendances, des tensions, des torsions, des tournures et des tournants plus ou moins paraboliques et catastrophiques de la tradition, c'est-à-dire de l'oralité (parlée, récitée, chantée, dansée, jouée ou écrite).

Le théâtre est en somme le tourniquet sans perroquet de la théâtralité qui le borde et le déborde; il est en quelque sorte le tournis du spectacle, plus ve*r*tige que ve*s*tige...

Ce qu'il faut par ailleurs finalement déplorer, c'est la publication retardée ou tardive de *Théâtralité, écriture et mise en scène*: presque cinq ans après le spectacle du colloque! Cinq ans pour assister à la théâtralisation du colloque par le volume et du volume par sa couverture-jaquette. C'est le pire désavantage de l'édition à compte d'Etat; or, l'ouvrage aurait bien mérité le risque d'une édition à

compte d'éditeur, bien que cela revienne au même qu'une édition à compte d'auteur ici, au Québec, où la sphère de production restreinte est réduite à quelques centaines de lecteurs (qui sont aussi auteurs) — ou de spectateurs (qui sont aussi acteurs).

J.-M. Lemelin

DANIEL GAGNON
La fille à marier
Leméac, 1985, 110 p.

Construit sous forme de roman épistolaire, *La fille à marier* de Daniel Gagnon apparaît plutôt comme un long monologue intérieur d'une jeune fille de douze ans, Jeanne Després, anémique et névrosée jusqu'à la folie, et qui écrit une série de lettres (42) à une Phyllis Dalton imaginaire vivant à Medecine Hat, en Alberta, et dans lesquelles elle confie sa peur, son angoisse et sa solitude face à son destin de fille à marier contre lequel elle se rebelle.

Dès les premières lettres, l'auteur nous met en garde: «lis-moi comme tu voudras» (p. 15), et un peu plus loin, parlant de Medecine Hat: «quel beau nom pour une ville, rêve charmant d'un magicien qui laisse s'enfuir hors de son chapeau des lapins dans les Prairies (...) tu es dans ce chapeau médicamenteux» (p. 21). Et enfin: «jette la lettre par la fenêtre, mon histoire est une histoire forgée» (p. 21).

Une fois ces mises au point faites, voici le personnage principal lancé dans une émouvante et saisissante quête d'identité sur le seuil d'une adolescence qui s'installe difficilement dans le cadre d'une enfance qui perdure. «Amour et amour, mais c'est le rêve de tout le monde, tous sur la planète nous rêvons d'amour, où sont nos particularités, avons-nous des attitudes qui nous caractérisent?» (p. 18) Jeanne Després s'en forgera en se laissant mourir d'amour plutôt que d'être soumise au docteur Hat qui «représente un énorme gaspillage (...) une émanation de l'ignorance elle-même (...) le travail de l'imbécillité, (...) le discours de la débilité mentale» (p. 103) et qui veut confiner l'amour au mariage.

Jeanne avertit sa Phyllis imaginaire de fermer sa «porte à double tour», de ne pas être «obéissante et soumise... aliénée de l'hôpital psychiatrique!» (p. 103)

La critique de la société (comparée à un hôpital psychiatrique) est claire et efficace ainsi que l'analogie docteur Hat (le pouvoir mâle) transformé en «saucisses» et «humburgers».

Depuis son roman précédent, *King Wellington*, le discours de Gagnon a changé dans son approche même si on y décèle cette problématique de la solitude qu'on retrouvait dans *Loulou*, son deuxième roman.

La seule réserve que j'apporterais à *La fille à marier* en est une de crédibilité du personnage au point de vue stylistique. Un enfant de douze ans n'écrit pas: «La neige neige par la fenêtre et par inadvertance sur mon monde inapproprié, toute consciente de son admirable inactivité, de son inaccessibilité, en flagrant délit, dans le secret avec moi, omniprésente, m'introduisant dans la perpétuité» (p. 22) ou «vivrons-nous il y a des millions d'années avec les homidés, les Ramapithèques, les singes, les Australopithèques robustus africanus, les Néanderthals?» (p. 28) ou encore «avec une douzaine de duchesses représentant des naïades, et huit satyres chantant en choeur, une forêt-sur-roues amène les vierges et les dryades...» (p. 95) et enfin: «je t'écris mes symptômes dépressifs, ma schizophrénie, mon comportement sadique obsessif-compulsif...» (p. 104)

Comme dernier point, je ne saurais passer sous silence l'influence d'Anne Hébert chez l'auteur (ne cite-t-il pas un de ses poèmes dès le début, p. 15). Outre la thématique de la fragilité du corps et de ses os: «Entends-tu le sourire de mes os?» (p. 92), Gagnon s'inspire du personnage de Julie de la Trinité dans *Les enfants du sabbat* qui, elle aussi, tente d'exorciser les démons qui la hantent et l'obsèdent jusqu'à la folie. Les lettres 36 et 41 reprennent ce sabbat de la montagne de B... ainsi que celui des Dames du Précieux-Sang dans leur couvent, sans oublier *Kamouraska* et la lettre 17 (l'amoureux imaginaire de Jeanne ne porte-t-il pas le même nom que ce «petit garçon aux cheveux noirs» d'Elisabeth d'Aulnières-Tassy et du docteur Nelson?).

A l'instar de Soeur Julie de la Trinité qui réussira à se débarrasser et de son enfance et de sa folie, Jeanne Després délaissera ses fantasmes: «il faut que je me réveille» (p. 110), même si son rêve est étrangement semblable à la réalité.

Michel Gosselin

GERARD DAGENAIS
Dictionnaire des difficultés de la langue française au Canada, Les éditions françaises, 1984, 2e éd., 538 p.

LOUIS-ALEXANDRE BELISLE
Dictionnaire nord-américain de la langue française
Beauchemin, 1985, 1196 p.

Le *Dictionnaire des difficultés de la langue française au Canada* est bien connu des Québécois. On nous en propose une deuxième édition revue et augmentée. L'avant-propos de la première édition date de 1967 et on sent tout de suite que son argumentation est au diapason d'une époque qui ne s'expliquait «la déchéance du français au Canada» qu'en constatant surtout l'influence de l'anglais: «Il est devenu impossible de restaurer le français au Canada sans s'occuper en même temps de désangliciser le langage»; et plus loin: «La tâche la plus ardue est de se refaire une tête française, de réhabituer l'esprit à saisir toute chose selon l'ordre de la pensée française». Le projet ne manquait pas d'envergure, mais comme «c'est la majorité des usagers de la langue qui fait la loi», on voit mal comment résoudre le paradoxe et la contradiction qui s'affichent en cette fin des années soixante. Dagenais se méritait tout de même le Prix de la langue française de l'Académie française en 1969.

Ne chicanons pas trop le théoricien linguiste et reconnaissons en lui un extraordinaire historien-pédagogue de la langue franco-canadienne. Non satisfait de proposer un dictionnaire, donc un ouvrage de consultation efficace, Dagenais a eu l'idée de le construire un peu comme une encyclopédie, «d'écrire à la manière d'un récit l'étude des mots français dont l'emploi offre des difficultés au Canada». En effet, une fois oublié le parti pris de Dagenais qui fait en sorte que ne sont acceptables que les termes et les sens qui sont déjà consignés dans les dictionnaires français (ah! la loi linguistique), une fois qu'on lui tolère cette intransigeance de perspective, son ouvrage demeure un outil pédagogique fort utile et très agréable à manipuler. L'auteur ne se contente pas d'une attitude prescriptive ou normative; il s'efforce au contraire d'expliquer l'histoire des écarts qui existent entre le parler québécois et un certain français «international»: il joue

de l'étymologie, de l'exemple, du renvoi, etc.

Au mot «cintre» par exemple, le terme est défini succinctement puis rapproché d'autres termes comme porte-pantalons, porte-costume; les renvois se multiplient alors abondamment de manière à ce que l'utilisateur se sente fautif quand il nomme «support» ce qu'il convient d'appeler un cintre. On aurait assisté au même traitement si le mot «tringle» s'était trouvé au dictionnaire. Mais ce dernier ne saurait être exhaustif. Déjà que cette deuxième édition s'est enrichie d'une centaine de nouvelles entrées, sans parler de l'augmentation considérable des renvois, ce qui multiplie les points de vue et les exemples d'utilisation, les comparaisons ne se faisant pas seulement entre les différents usages du français mais aussi dans la relation qu'entretient le franco-canadien avec la langue anglaise. C'est surtout sous cet angle que ce dictionnaire est encore fort instructif.

La sévérité de Dagenais envers nos régionalismes et nos canadianismes n'a d'égal que sa croyance en la valeur du français en Amérique du Nord. Et en ce sens, la préface enthousiaste de Pierre Bourgault est de mise: «Ce n'est que tout récemment que nous avons rendu le français utile et nécessaire au Québec. Désormais, on peut espérer une nette amélioration de la langue parlée et écrite dans une société qui (...) a bien besoin de se doter des instruments de communication les plus solides qui soient». La légitimité véritable du français au Québec — tiens! Bourgault ramène le problème des difficultés de la langue française au Canada à celui de la communauté québécoise — ne date en effet que d'une génération et il est encore trop tôt pour en mesurer les retombées. En revanche, notre monde de communications modernes offre des modèles plus variés de parlers français, et la langue étant un instrument qui évolue, on a l'impression que l'évolution se fait vers une amélioration. Puisse cette tangente se maintenir. La maîtrise de sa langue favorise le jeu et la fierté. A propos des dictionnaires, Bourgault fait justement remarquer que «ce sont des outils de précision pour tous ceux et celles qui, au-delà de l'effort, découvrent le plaisir du langage et s'y adonnent avec une ardeur non dissimulée. (...) Au-delà des difficultés: le plaisir!»

On ne pouvait mieux exprimer le sentiment qu'inspire la volonté d'apprendre et la maîtrise qui s'acquiert.

Et malgré tout, le *Dictionnaire nord-américain de la langue française* de Louis-Alexandre Bélisle, ce que l'on appelait communément «le Bélisle», est présenté par son éditeur comme «le seul dictionnaire québécois complet». Il faut dire que cette nouvelle édition contient quelques trois milles mots et des centaines d'acceptions de plus que la première. Son format est devenu plus commode, moins volumineux que son ancêtre, le *Dictionnaire général de la langue française au Canada* paru en 1957, et, ne serait-ce la piètre qualité des illustrations en général, il convient à tous les âges d'étudiants, à toutes les professions et à tous les milieux.

Bélisle a, lui aussi, «défendu» la langue française sur les deux fronts où elle était le plus menacée au Canada: les affaires et la technologie. Les choses n'ont pas beaucoup changé et son instrument de travail demeure des plus utiles pour tous ceux qui croient que le «français canadien (est) une véritable langue de travail et de culture». On y trouvera par exemple, en plus des mots les plus usuels du français contemporain, au-delà de huit mille canadianismes et acceptions canadiennes de mots que ne donnent pas les dictionnaires publiés outre-mer et dont les équivalents en français standard sont donnés en guise de définition; quelques centaines de citations d'auteurs franco-américains; les mesures métriques et leurs équivalents en anciennes mesures anglo-américaines; des renseignements sur la faune de l'Amérique du Nord, sur sa flore également, et les insectes connus au Canada; des suppléments d'actualité (biographies, histoire, géographie, villes du monde et leur population); etc. Donc, fidèle à sa vocation initiale, le Bélisle se veut à la fois un instrument de travail normatif efficace pour les rédacteurs de tous genres, et une illustration de cette culture franco-américaine que manifeste la langue qui l'exprime.

Comme l'affirme son éditeur: «Un exceptionnel instrument de travail et de perfectionnement culturel, précédé d'une introduction où sont exposées les influences qui ont présidé à la formation de la langue française et à son évolution jusqu'à nos jours». Voyez aux mots: compagnie, Lachine, loyaliste, mitaine, outarde, etc. Un autre bon dictionnaire québécois, moins «narratif» que celui de Dagenais, mais tout aussi passionnant, même s'ils sont des dictionnaires du «bon usage», normatif,

correctif. Ils enseignent à mieux dire et à mieux écrire, selon la formule classique reprise par Maurice Lebel.

L'introduction de Bélisle lui-même à son dictionnaire est à lire avec attention. Elle est toute centrée sur les marques d'usage ou sur les niveaux de langue des usagers. Le terrain est glissant et le linguiste patine bien: les rapports langue parlée / langue écrite, langue cultivée / usages populaires, les créations canadiennes, etc. «De la pénétration française et du réalisme américain, nous pouvons extraire de toute pièce une civilisation canadienne autonome, saine et durable, mais à la condition d'assaisonner le progrès matériel d'un véritable élan de culture.» Le discours idéologique ne cache pas ses ficelles et ne manque pas de franchise.

Robert Giroux

PASCAL ORY
L'anarchisme de droite
Grasset, 1985.

* *Dans les salles obscures de l'idéologie.*

Si ça vous amuse de regarder Céline avec les lunettes rondes à montures rigides de Paul Nizan (nettement plus présentable que Sartre, «agité du bocal», un peu plagiaire au bout de la nuit), de le voir rageur impuissant, symboliste fin de siècle, lisez *L'anarchisme de droite* de l'historien-fabuliste Pascal Ory (grasset, 1985).

L'auteur propose une juste vision du roman policier à la française, de son agressif conformisme social, de sa misogynie, de sa façon révoltante de présenter la sagesse comme la loi du juste *M*ilieu. Mais c'est encore quand il parle d'un certain cinéma à succès (Audiard, Yanne, Lelouch, Giovanni, Melville) ou des westerns américains que Pascal Ory est le plus convaincant. Il montre comment l'anarchisme de droite fait recette, remplit les salles en vidant les querelles du Clan (idéologiques ou non). Beaucoup de sang pour quelques dialogues, encore de trop. L'honneur du fasciste, pessimiste actif selon Malraux, version musclée de l'anarchiste de droite selon Ory, doit être perpétuellement lavé, aux grandes eaux du spec-

tacle, hollywoodien ou autres. Question de budget et de standing.

Voici donc un petit pamphlet plus anti-individualiste et anti-populiste (variante démagogique) qu'anti-Célinien. Il devrait ranimer les polémiques entre factions littéraires et paradoxalement aider la droite à mettre de l'ordre dans les sensibilités et susceptibilités qui lui servent assez souvent d'idées. Regrettons cependant que l'auteur ait tenté d'alléger la gauche française de sa tare stalinienne. Constatons que la clé féodale, grossièrement forgée, que l'auteur nous tend («l'anarchiste de droite est un féodal égaré en démocratie, et qui en crêve») n'ouvre même pas la grille du château de ses préjugés de classe. Je précise: de premier de classe, de social-démocrate, optimiste, hédoniste, communautaire (cf. pages 279, 281). Tout un programme électoral!

Patrick Coppens