

Yeux fertiles

Number 69-70, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14839ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1996). Review of [Yeux fertiles]. *Moebius*, (69-70), 219–230.

J'ai la mémoire qui chante

Les essuie-glace battent la mesure, et pour un peu, comme dans un film de Jacques Demy, on s'attendrait à ce que tout ce monde pressé s'interpelle en chantant.

Philippe Grimbert

Psychanalyse de la chanson, p.321

On nous promet à l'automne une série de trois émissions télévisuelles qui rappelleront la belle époque des boîtes à chansons dans le Québec des années 1960. Pure nostalgie de la «génération lyrique», diront certains, vigueur de l'industrie du disque, diront d'autres, ne serait-ce que la possibilité de retrouver tout un répertoire «national» en CD, satisfaisant la nostalgie des premiers et gagnant la faveur d'un public plus jeune chez les autres. Chose certaine, le domaine de la chanson profite d'une dynamique sans précédent:

a) une exposition connaît beaucoup de succès au Musée de la civilisation à Québec, «Je vous entends chanter», et elle se poursuit jusqu'en octobre ;

b) des émissions d'écoute commentée de chansons à la radio connaissent un engouement grandissant, celle d'Élisabeth Gagnon, dont les fidèles sont plutôt scolarisés, et celle de Monique Giroux, plus récente, plus proche de l'expérience mémorielle des auditeurs, pour ne parler que de la programmation de la SRC;

c) des festivals annuels prennent de l'ampleur année après année, les FrancoFolies, bien sûr, le Festival d'été de Québec, Coup de cœur francophone, le Festival de Granby, etc.;

d) les chiffres de ventes de disques défient depuis dix ans tout le marasme économique que l'on connaît —quoique l'industrie du spectacle en direct batte gravement de l'aile ;

e) on constate aussi un intérêt de plus en plus marqué dans la recherche universitaire envers cette pratique depuis toujours dénigrée par les élites intellectuelles, une pratique jugée trop populaire (donc trop proche des gens), trop éphémère (donc difficile à saisir et à faire signifier, comme la mode ou la photographie d'ailleurs), trop dans la foulée d'intérêts économiques et technologiques qui dépassent l'entendement de la recherche traditionnelle —cette dernière se contentant souvent de ne développer que des théories relatives aux goûts des publics ou à des considérations purement historicistes; cela s'explique du fait que la recherche en ce domaine est si embryonnaire qu'elle s'épuise encore à regrouper la documentation, à mettre de l'ordre dans le fatras des légendes du vedettariat, qu'elle s'épuise aussi à mettre en forme des méthodes d'analyse qui rendent vraiment justice à cette pratique complexe, multidimensionnelle et multimédiatique qu'est la chanson, sans cesse tiraillée par des intérêts de toutes sortes et à différents niveaux.

La preuve en est cette turbulence qui se manifeste dans l'édition imprimée : la revue *Chansons* fait peau neuve (dossiers Richard Séguin et Daniel Bélanger), la revue *Chorus* maintient notre émerveillement devant la «richesse» de la chanson francophone (dossiers Serge Gainsbourg, Catherine Lara et Gilles Vigneault), la revue *Une autre chanson*, de la communauté française de Belgique, témoigne de la vitalité (et des misères) de sa tradition chansonnière; du côté universitaire, après le numéro spécial d'*Études littéraires* consacré aux "Poétiques de la chanson" (sous la direction de Roger Chamberland), voilà que *Présence francophone* propose un dossier sur "La chanson" préparé par Robert Giroux, moi-même. Plus journalistiques, si vous me permettez ce qualificatif, de nombreux titres méritent encore beaucoup d'attention, autour de Léo Ferré notamment (chez Actes sud / Leméac et chez Robert Laffont), ce géant, autour de Dalida aussi (chez Plon), cette grande vedette adulée du music-hall contemporain qui se situe très exactement dans cette tradition amorcée et alimentée par cette autre grande dame que l'édition a beaucoup choyée cette année, et pour

cause, Mistinguett la reine (chez du Rocher), en même temps que Jacqueline Willemetz nous rappelle le travail d'Albert Willemetz, le prince des années folles (Ed. Michalon, 1995). Plus près de nous, Jacques Vassal propose *Chanteurs à l'affiche*, de courtes présentations de cent artistes en scène, qui se sont manifestés au cours des trois dernières années, dans plus de cinquante lieux de spectacle (Albin Michel, 1996); Olivier Cachin met en lumière un style musical très vivant, *L'offensive rap*, qui connaît un engouement qui ne se dément pas depuis plus de dix ans, tant en Amérique qu'en Europe (Découvertes Gallimard, 1996), avec un texte vivant, documenté, une iconographie riche, et qui colle à son propos.

Ceux qui recherchent des textes de chansons sont abondamment servis cette année. Plusieurs anthologies passionnantes ont en effet récemment été publiées: *La mauvaise graine*, des textes-poèmes-chansons de Léo Ferré (Le livre de poche, 1995, 384 p.), *Chansons naïves et autres mots d'amour...* de Michel Rivard (Lanctôt éd., 1996, 227 p.), plus modestes. Enfin, brochant un tableau historique plus large : *Chansons des trouvères* (Le livre de poche, 1995), un fort volume de 1089 pages qui témoigne des possibilités de recherche qui s'offrent à ceux qui voudraient y mettre du leur, tout comme cet autre titre, dans une mesure autre, *Le livre d'or de la chanson traditionnelle américaine*, de Patrick Moulon (Marabout, 1996, 379 p.).

Un certain discours savant gravite tout de même autour de la chanson. Pensons à *Parodie-chanson ou l'air du singe* de Jacques Julien (Triptyque, 1995, 183 p.) et plus encore à *Psychanalyse de la chanson* de Philippe Grimbert (Les Belles lettres/Archimbaud, 1996, 338 p.), et même à *L'avènement des loisirs (1850-1960)* d'Alain Corbin (Aubier, 1995, 471 p.) ou *Jamais plus comme avant! le Québec de 1945 à 1960* (Fides/Musée de la civilisation, 1995, 183 p.).

Attardons-nous — puisqu'il faut bien faire un choix parmi toutes ces publications — au livre inattendu de Philippe Grimbert, au titre un peu racoleur : *Psychanalyse de la chanson*, avec en page couverture l'image d'un juke-box lumineux et chromé à souhait. Ce livre de Grimbert est étonnant à plus d'un titre, et

ambivalent aussi parce qu'il répète des truismes archi-connus — la chanson est un art mineur, elle vagabonde d'une oreille à l'autre, elle éveille des souvenirs et entretient la nostalgie, donc elle chante surtout l'amour et le temps qui passe, etc. —, et en même temps ce livre renferme des pages d'une étonnante profondeur sur la fonction que remplit la chanson chez tout sujet socialement éveillé et le moins usager des supports médiatiques qui la véhiculent. La quatrième de couverture et le bandeau qui accompagne le livre ne manquent pas de provoquer puisqu'ils convient à la discussion des noms aussi éloignés les uns des autres que ceux de Freud et de Yvette Guilbert, de Lacan et de Gainsbourg, et ailleurs de Serres et de Trenet, de Winnicott, etc.

D'entrée de jeu, Grimbert fait admettre la prégnance de la chanson dans la vie de tout un chacun, dès le berceau (il a en effet de fort belles pages sur le rôle de la berceuse infantine); plus encore, et par là il bouscule bien des préjugés et sort des sentiers battus, il reconnaît à la chanson une «fonction première» chez l'être parlant; elle permet selon lui une «introduction en douceur dans l'ordre du langage», et puis ne ponctue-t-elle pas les événements importants de la vie d'un enfant, d'un adolescent, d'un adulte ?

Grimbert s'interroge en passant sur le phénomène relativement récent de la chanson dite pour enfants, sur celle destinée aux jeunes adultes, qui cherchent souvent désespérément des outils d'expression et d'identification, ou encore sur toute l'écoute féminine de la voix du chanteur de charme. En effet, la chanson comble et encombre toute une vie de ritournelles les plus diverses, et cela jusqu'à la vieillesse. Au cours de la vie, elle se constitue progressivement comme «la scène d'un grand music-hall nostalgique», comme l'aboutissement d'une vie qui a inscrit ses souvenirs en chansons, depuis les rondes enfantines jusqu'aux derniers succès du jour. Pour toute oreille sensible et attentive, la mémoire chante et la nôtre fait chorus.

C'est dire la puissance des médias porteurs, surtout aujourd'hui, mais déjà au début de ce siècle avec le disque, bien sûr, mais surtout avec la radio, omniprésente, la télé, autre messagère, laquelle pro-

pose et impose aussi ses modèles langagiers, la pub qui scande ses slogans en empruntant ou en alimentant la mémoire musicale. Cela dit et admis, ce livre dont le titre rappelle celui de Bruno Bethelheim sur la *Psychanalyse des contes de fées* se concentre sur le «rôle psychique de cette forme d'expression» populaire qu'on appelle la chanson.

Grimbert insiste sur cet aspect "populaire" de la chanson. Sans en faire la marque de sa spécificité, au même titre que sa brièveté standardisée et sa forme relativement traditionnelle, conventionnelle, quasi immuable, cette "popularité" ou universalité s'inscrit dans le mode même de sa consommation, de sa réception, de l'effet qu'elle produit sur l'auditeur, même le plus distrait. Tout comme la photographie d'ailleurs, cet art qui a mis longtemps à acquérir ses lettres de noblesse. Ces deux modes d'expression artistique que sont une photo et une chanson agissent en effet avec promptitude, surprise, précipitation. Ces "clichés" déclenchent des émotions vives, et leur pouvoir d'évocation et leur magie se perpétuent, après le plaisir ou l'émoi de la découverte, dans la répétition, la reprise de l'écoute avec la chanson, la scrutation inépuisable avec la photo que l'on découvre au hasard. La reconnaissance — qui est une retrouvaille — éveille aussitôt tout un univers d'intimité qui sommeille chez le sujet; «cette attente bruisante est une invitation au voyage» (p. 321).

Ce caractère de saisissement et d'altérité se retrouve au cœur des témoignages de ceux-là mêmes qui composent les chansons. Ces dernières surgissent comme l'expression vive ou urgente du désir, comme dictées ou soufflées par des voix intérieures : «Si intimement liée à la parole, qui véhicule précisément le désir, la chanson a pour vocation de se transmettre» (p. 308). Elle est désir, désir de l'autre, dirait Lacan. En ce sens, la chanson se rapproche de phénomènes comme le lapsus, l'acte manqué ou le mot d'esprit. Ces accidents de la vie psychique donnent au désir inconscient l'occasion de s'exprimer de façon directe, souvent brutale, surgissant comme intrus ou brèches dans la vie courante, dans le discours. Et c'est en ce sens que la chanson se distingue de la poésie ou de toute œuvre d'art en général. Ces

dernières, fruits de la sublimation, selon Freud, seraient le résultat d'un processus d'élaboration proche de ceux qui donnent naissance au rêve ou au symptôme. «L'originalité de la création chansonnière, sa proximité avec un jaillissement inconscient, la situent en revanche du côté de l'acte manqué ou du "witz"» (p. 304) Autre trait distinctif de la chanson : elle doit être chantée, interprétée pour être reçue. C'est dire combien la chanson devrait intéresser la psychanalyse au plus haut point, même si, dans son histoire, elle s'y est peu attardée. Pourtant... Freud semble avoir été bien séduit par sa contemporaine Yvette Guilbert.

Bref, ce livre de Grimbert est à lire et à méditer. Il considère «*la* chanson comme une fonction psychique, essentielle à l'être parlant dans son développement, et *les* chansons comme la forme sous laquelle cette fonction se manifeste» (p. 299). Il lui arrive même d'analyser quelques chansons, ne serait-ce que pour l'expression de cette ambiguïté qui est la marque de toute une tradition de la chanson occidentale, répertoire à la fois leste et grave, «santé gailarde et apparence morbide» tout ensemble : «une lutte efficace contre l'angoisse, la domination momentanée des pulsions de mort par les pulsions libidinales, l'inéluctable qui se pare d'harmonies joyeuses» (p. 258). Grimbert parle ici de la chanson française du début du siècle, incarnée par Y. Guilbert. En cette fin de siècle, nous sommes-nous beaucoup éloignés de «ce mélange détonnant de sexe et de mort» (p. 257) qui fascinerait encore Freud. Encore aujourd'hui, la chanson remplit toujours ce rôle de facilitateur chez les sujets parlants que nous sommes : elle facilite à l'enfant l'entrée dans le langage — dans le symbolique en général — et elle permettra à l'adulte d'aborder en douceur et même sans risquer de punition des propos critiques ou angoissants pour lui : la maladie, la mort, le désir sexuel, l'inceste, la menace nucléaire, etc. Rejoignant en cela la fonction du mot d'esprit ou de l'humour, elle ouvre la voie à la vérité du désir ou assouplit (voire assouplit) la vigilance du Surmoi... Elle est bien une forme d'expression primitive, mieux encore, la matière originaire de l'expression (artistique). Ce

livre le répète sans cesse et accorde, sans avoir besoin de l'affirmer, une grande valeur sociale aux pratiques artistiques, même à la plus populaire d'entre elles. Il ne manquera pas de rappeler la formule célèbre de Gainsbourg à propos de la chanson perçue comme un art mineur : «Un art mineur, qui encule les arts majeurs!» (cité p. 51)

Robert Giroux

ROGER DES ROCHES

Le propriétaire du présent

Les Herbes rouges/poésie

1996, 85 p.

Le confort du poème

En poésie québécoise, depuis le milieu des années 80, s'est poursuivie une recherche autour de la clarté en réaction aux divers hermétismes qu'avaient suscités les approches plutôt formalistes, inspirées par les théories linguistiques et la déconstruction en vogue alors. Bien que ces essais formalistes procurèrent à la poésie québécoise quelques pièces littéraires de grande qualité, pensons seulement au travail de Nicole Brossard, André Roy, Michael Delisle, Michel Guay, André Gervais, Roger Des Roches, Marcel Labine et Michel Beaulieu, la plupart de ces mêmes poètes et quelques autres crurent bon de reprendre le flambeau de la clarté, du lisible (ce qui en somme signifiait le retour à des formes poétiques plus simples) afin tout d'abord de se donner toutes les chances d'élargir en quelque sorte leur lectorat, mais surtout pour continuer leur exigeante recherche du poétique sous le couvert d'une économie de moyens lexicaux, d'une pratique de la concision. Comment alors donner un aperçu poétique valable de notre monde de plus en plus complexe sans tomber dans la mièvrerie et en évitant les récriminations réactionnaires face aux assauts inévitables du technologisme qui marque notre fin de siècle?

Des poètes comme François Charron et Hélène Dorion pratiquèrent alors un repli intérieur, fon-

dèrent leur recherche du poétique sur des préoccupations existentielles. Ceci n'empêchant pas leurs œuvres de transcender quelque chose du présent, de montrer, par l'entremise d'une exposition négative, ce en quoi notre époque pensant renouveler notre perception du métaphysique par le technologisme s'évertue seulement à perpétuer un éloignement de l'être.

Le recueil de Roger Des Roches s'inscrit dans une autre perspective. Travaillant également la clarté depuis la même époque, étant directement passé au roman (*La jeune fille et la pornographie*) avant de revenir à la poésie il y a quatre ans avec *La réalité*, il signe ici un recueil qui s'inscrit dans la continuité de cette exploration du clair. Fasciné par la science-fiction, fondateur des éditions Logiques qui se consacrent à des publications éducatives et s'occupent de vulgarisation informatique, le poète maintenant marié et père est solidement ancré à tout ce qui fait de notre monde un présent aussi bien ironique que confortable. Suite, en quelque sorte, de *La réalité*, *Le propriétaire du présent* magnifie aussi bien le confort que procure la lecture d'un poème que le confort dans lequel nous baignons tous, apologie ironique de notre bien-être contemporain. Divisé en quatre parties, la première porte le titre éponyme, la seconde s'intitule «Interstices» (renvoyant au titre d'une suite poétique qu'il publia avec *L'enfance d'yeux* aux Éditions du Jour en 1972) et la troisième, «L'enfant»; le recueil se termine sur un seul poème constituant une section appelée «Legs».

La seconde section rassemble trente-six poèmes courts et concis, continuant cette exploration sensible de l'étude du chez-soi face à un extérieur que l'on nomme le réel; problématique traitée dans le recueil précédent.

Dans un décor matinal, happé par les états qui bordent l'éveil, assis à sa table de travail, le poète invente et constate d'un même trait ce qui de la réalité fuit, ce qui de la simple lumière fait illusion. Tel un réel calculé ailleurs, indépendant de nous-mêmes, décor qui chaque jour se réinstalle, «Le matin. (...) Dehors se réalise; dehors n'est pas achevé» (p. 11), le poète nous dit, dans un langage dressé pour être

appris, que le poème fait bien partie du présent, n'en est pas évincé bien que tout semble se perpétuer indépendamment du poète et de ce qu'il écrit. La vie familiale du poète, les objets de tous les jours et les éléments naturels meublent des constatations poétiques, proches de l'aphorisme mais présentées selon un mode différent, qui irradie notre perception du réel, du présent et du temps. Tout en évitant la mélancolie et les ardeurs solennelles, Des Roches manie la clarté tout en réussissant bien souvent à nous la faire redécouvrir. De cette intuition du personnage mathématique de soi-même, reproduction calculée, «Roger se poste devant Roger Prime» (p. 30), à ces répétitions d'adjectifs qui, en augmentant la rapidité de lecture, laissent une sensation de nouveau et de profondeur qui pousse à l'analyse: «île blanche comme une grammaire,/posée sur le fleuve blanc comme une grammaire,/entre les arbres blancs/comme la langue parlée/ou la langue écrite» (p. 28), la poésie de Des Roches invite à une relecture tel un hôte sympathique qui vous dit avant que vous partiez: «Revenez donc, je garderai toujours une place pour vous!»

Dans la seconde partie, le poète nous sert douze petits poèmes, réunis en diptyque, poèmes de trois ou quatre lignes qui retravaillent en quelque sorte la forme elliptique et hachurée des poèmes d'«Interstices» publiés en 1972 dans *L'enfance d'yeux*. L'auteur en remplit d'une certaine façon les vides, les interstices, avec une pâte de sens qui en fait des objets d'une clarté mystérieuse: «Le ciel s'est ouvert./J'attendais les oiseaux lourds ou légers./Le ciel s'est ouvert pour laisser passer/la forme et le fond.» (p. 49)

Mais à l'avant-plan de ce projet réside la célébration tranquille de l'enfance, celle de la fille du poète, la troisième section y étant entièrement consacrée. Si belles que soient les premières années de la paternité, il restera toujours qu'en littérature contemporaine l'exercice qui consiste à en exprimer la magie émotive pêche presque toujours par un trop-plein de figures émerveillées. Des Roches aborde ce sujet en évitant cet écueil. La naïveté du poète répond ici à la naïveté de l'enfance: «Le père se demande souvent:

"Comment peut-elle vivre tout en ne sachant pas écrire" (p. 74). L'on frôle presque à l'occasion le doucereux dans une ligne comme: «Je cours derrière elle,/un bouquet de stylos à la main/et mes cahiers sous les yeux./Je n'écris jamais assez vite:/"Elle grandit, elle parle, elle chante."» (p. 76) mais le fil du texte réussit à reprendre ces courts écarts d'enthousiasme qui laissent parfois, malgré eux, quelques traces de mièvrerie.

Le recueil se clôt sur un poème qui se veut un don de la conscience, un don du langage et de la timidité à une fille que son père poète vient longuement de célébrer. *La réalité* et *Le propriétaire du présent* sont deux livres de poésie qui forment un ensemble homogène, dans la facture aussi bien que dans le ton. Le premier arbore sur sa couverture une photo numérisée de la maison du poète et le deuxième, une photo traitée par un procédé informatique d'une jeune fille que nous voudrions croire être celle du poète; reprise ironique d'une partie de l'énumération convenue de l'établissement en société, soit une femme, un enfant, un char, une maison. Suite ironique de l'installation sociale, suite du confort dans l'écriture aussi bien que dans la lecture, ces deux livres confinent à un bonheur de qualité qui ne peut, avec le temps, qu'être légué à une future anthologie.

Bertrand Laverdure

MAXIME-OLIVIER MOUTIER

Potence Machine

Triptyque/récits

1996, 109 p.

Lorsque l'on dit d'un écrivain qu'il possède un souffle, nous disons en fait qu'il sait tenir un rythme, une tension stylistique tout au long des pages qu'il a noircies. Cette expression souligne aussi l'homogénéité du contrôle qu'il exerce pour arriver à donner à sa phrase le ton et le fil narratif qui lui sont nécessaires. Le petit livre de Maxime-Olivier Moutier possède ces qualités.

Chacun à son tour, les dix-neuf récits qui com-

posent ce livre viennent ajouter une teinte à la définition du souffle en question. Écriture limpide, phrases courtes, elliptiques, qui font voyager à vive allure, ce jeune écrivain sait déjà ce que l'efficacité stylistique signifie.

Ce livre nous transporte dans un univers urbain défini par les jeunes femmes avec qui les personnages ont vécu (qui sont en fait pour la plupart des variations sur la figure autobiographique de l'auteur), les fast-foods (Burger King, MacDonald), Montréal, le pittoresque des quartiers pauvres de Sherbrooke et la présence du monde universitaire comme repoussoir à une vraie présence du réel. Au milieu de ces récits viennent s'imbriquer deux histoires mythologiques: «Les enfants sous le sable» et «La femme harmonieuse» qui sont des adaptations de mythes tunisiens que l'auteur a découverts par l'entremise d'un ami. Au centre du livre, ces récits dénotent en fait l'intérêt que Moutier porte aux fondements des rapports hommes/femmes. «Les enfants sous le sable» est un récit cruel où l'on tue les jeunes filles parce qu'elles sont devenues la seule chose valable sur terre, suscitant ainsi convoitises, pillages et malheurs. L'introduction par une intervention divine du concept de fraternité universelle viendra régler ces excès. Le second récit mythologique vient raconter l'histoire d'une époque archaïque où les hommes, tenus de respecter scrupuleusement des lois non écrites, se devaient de répondre par un silence contrit aux passions qu'animaient en eux les femmes qu'ils désiraient. Époque stoïque et cruelle où les guerres ponctuaient le naturel des hommes. Jusqu'au jour où un roi conquérant, fatigué de victoires qu'il ne comptait plus, entendit parler d'un homme qui vantait les charmes et la beauté de la femme qu'il chérissait. Les nouvelles sur cette femme s'ébruitèrent alors à la mesure de l'exception que cette pratique introduisait au milieu de ces mœurs austères. Le roi devenu fou d'amour pour cette femme qu'il ne connaissait pas voulut se l'approprier pour lui seul et envoya donc ses armées décimer la population des villages où elle était passée, tuer ceux qui avaient ouï de son existence, ceux ayant été susceptibles de s'en approcher. Sept cent millions d'hommes périrent ainsi de la jalousie du roi.

Il nous fallait résumer ces deux courtes incursions du mythologique, tel qu'on l'entend lorsque l'on veut parler de mythes fondateurs, pour donner un aperçu du ton que l'auteur continue d'employer dans les autres récits. Maxime-Olivier Moutier effleure le réel pour en soutirer ce qui peut en devenir du matériau à fable, à mythe. Dans la mouvance de ces jeunes écrivains (Jean-Frédéric Messier, Dominic Champagne), issus pour la plupart du milieu théâtral, il écrit des contes urbains où les aléas de sa vie personnelle, les couples mal assortis, les petites cruautés du quotidien, les thèmes de la folie, du suicide et des lieux mal famés viennent compléter son univers.

Sans rien bousculer, mais supportant la justesse d'un ton qu'il maîtrise, Maxime-Olivier Moutier a écrit un livre à lire certainement: *Potence Machine*.

Bertrand Laverdure