

Bulletin d'histoire politique

L'ironie au service du discours social : quand le rire du Québec prend la clé Deschamps

Yvon Laplante



Volume 13, Number 2, Winter 2005

Humour et politique au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1055040ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1055040ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laplante, Y. (2005). L'ironie au service du discours social : quand le rire du Québec prend la clé Deschamps. *Bulletin d'histoire politique*, 13(2), 93–98.
<https://doi.org/10.7202/1055040ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2005

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

L'ironie au service du discours social : quand le rire du Québec prend la clé Deschamps

YVON LAPLANTE

*Département des sciences du loisir
et de la communication sociale
Université du Québec à Trois-Rivières*

L'œuvre du monologueur Yvon Deschamps est riche de commentaires sur l'évolution du Québec depuis l'explosion de la société traditionnelle. C'est pourquoi nous nous sommes intéressés à l'étude du discours idéologique de l'artiste dans son rapport à l'ensemble du discours social. À travers le genre du monologue, et par l'intermédiaire d'un discours comique qu'il manipule avec aisance, l'auteur exprime son point de vue sur le monde et sur l'histoire. Ce point de vue s'inscrit dans le processus même de formulation du discours social des décennies soixante-dix et quatre-vingt par la critique ou la confirmation des idéologies dominantes qui en émergent.

L'étude rigoureuse de l'œuvre de Deschamps demeure un pavé dans la marre de la mythologie médiatique autour du monologueur. À ce titre, Deschamps n'a jamais été « au-devant de son temps » mais, au contraire, il est profondément ancré dans son époque. Il faut comprendre que le propos de Deschamps s'articule autour de plusieurs composantes qui participent de sa spécificité et marquent son appartenance à une époque précise et à une culture particulière : celle du Québec. D'abord, sa langue. Une langue remplie de québécismes, d'anglicismes et de joual qui s'harmonisent avec le climat social de contestation et de violence qui caractérise la décennie soixante-dix. Un langage dont le vocabulaire inspire le refus des conventions en même temps qu'il témoigne d'une soif insatiable de liberté. Une langue colorée par de nombreuses figures de rhétorique qui donnent un accès illimité au monde infini du travestissement : le travestissement parodique pour ridiculiser le monde rigide du sérieux par la substitution du sujet ou de l'action du récit, que celui-ci soit historique ou intemporel ; ou le travestissement

burlesque par la réécriture d'un texte noble en conservant son contenu fondamental et son mouvement, mais en lui imposant une tout autre élocution, un autre style, qui le rend comique.

Ensuite, ses personnages. Tous plus stéréotypés les uns que les autres pour dénoncer une injustice, critiquer une idéologie ou provoquer la foule par le rabaissement corporel et matériel d'un sujet tabou ou trop sérieux. Les quatre personnages récurrents dans l'œuvre de Deschamps se confondent finalement en un seul, celui de l'opprimé et son destin tragi-comique. En effet, si le candide, le prétentieux et le narrateur possèdent leur personnalité propre, ils entretiennent tous avec la vie une relation d'oppression et de soumission que seul le poids de la mort semble pouvoir soulager. Une mort qu'ils redoutent pourtant affreusement, mais qu'ils ne peuvent s'empêcher d'interroger pour mieux connaître la nature de leur malheur, pour donner un sens à la souffrance dans laquelle les enferme leur condition de dominé. Et s'ils expriment haut et fort leur fière détermination, c'est pour mieux camoufler leur désarroi face à une fin certaine, universelle et irrévocable. Car, chante-t-il, « au seuil de nos vies, il ne nous reste qu'à mourir » (*J'ai l'impression*, 1973).

Enfin, son discours proprement dit : les thématiques récurrentes à partir desquelles il formule son commentaire sur la société québécoise ; les idées qu'il défend et les points de vue qu'il critique ; les sujets qui peuplent son univers dans lequel le cynisme côtoie l'ironie pour mieux travestir une réalité parfois trop dramatique pour provoquer l'éclat de rire. Mais si Deschamps feint toujours d'exposer la véritable position idéologique qu'il veut exprimer, c'est pour prendre sur lui l'odieux du ridicule qu'il s'acharne à dénoncer. C'est ainsi qu'il incarne le mari phallocrate, l'ouvrier ultranaïf ou le sauveur illuminé.

L'étude du corpus de Deschamps permet de répertorier un certain nombre de thèmes récurrents et d'interpréter le sens qu'ils portent dans l'œuvre du comique. La résultante de cette opération d'analyse nous autorise à explorer le véritable discours du monologueur et d'établir le rapport qu'il entretient avec la société de laquelle il émerge. C'est ainsi que nous avons identifié trois catégories de thèmes, soit : les « grand thèmes », les « institutions » et « la politique et les Québécois ». Le premier regroupe la vie, la mort et la sexualité, trois sujets aussi universels qu'intemporels. Cependant, en mettant en perspective le traitement de ces problématiques, on comprend leur importance relative dans l'œuvre du monologueur et leur ancrage profond à la scène sociodiscursive. Ainsi, il appert que le discours de Deschamps sur la vie et la mort traverse l'ensemble du corpus. Partout et toujours, l'auteur s'interroge sur le sens de son existence et la fatalité de sa mort dans une

société judéo-chrétienne guidée par un Dieu-juge qu'il redoute et admire à la fois. À ce titre, la mort constitue le véritable *paradigme thématique fonctionnel* dans l'œuvre du comique, puisqu'elle filtre *in extenso* le processus de réflexion des personnages. Tous se définissent par rapport à l'impuissance qu'ils nourrissent à l'égard de la mort et qui se reflète sur leur vie. Ils n'ont aucune emprise sur leur existence qu'ils savent tracée d'avance par un destin qui les mène directement au tombeau. Mais, à travers l'opprimé, le candide, le prétentieux et le narrateur, Deschamps réaffirme l'omniprésence du discours de la religion catholique et confirme la portée de son autorité sur les consciences dans le Québec traditionnel et contemporain. Car, malgré la décléricalisation grandissante, le discours religieux conserve une influence considérable sur la société québécoise, phénomène que l'auteur critique à plusieurs reprises pour dénoncer les abus de pouvoir auxquels il donne libre cours. Mais il ne triomphe de la mort, ni ne vainc la puissance idéologique de la religion catholique sur les consciences des fidèles pourtant devenus infidèles. La culpabilité et l'impuissance qu'il dénonce semblent perdurer. Tous ses personnages en sont imprégnés. Même Deschamps se retrouve prisonnier du paradigme de la mort, car s'il parvient à s'en moquer, il ne peut cependant pas intervenir sur l'accomplissement de son cycle naturel qui conduit invariablement au destin fatal.

Le discours du monologueur sur la sexualité est beaucoup moins engagé. En effet, à une époque que d'aucuns ont qualifié de « révolution sexuelle », le discours de Deschamps, à travers les expériences désastreuses de ses personnages, est, somme toute, assez conservateur. Bien qu'il lutte pour la reconnaissance sociale de l'homosexualité, il rappelle aux spectateurs le caractère naturel, hétérosexuel, et universel de la sexualité. Son propos témoigne en fait davantage du rattachement culturel bien plus que naturel de sa conception de la sexualité.

C'est plutôt au niveau de la conception des rôles sexuels que le comique innove. Il prend explicitement part au débat féministe qui occupe une place importante sur la scène sociodiscursive dans la décennie soixante-dix. En incarnant des personnages aussi simplets que phallocrates, il dénonce une situation sociale qu'il considère inadmissible. Pour lui, égalité et liberté demeurent des conditions essentielles à la vie en société en toute dignité. Le traitement que ses personnages réservent aux femmes, à travers la conception du monde résolument antiféministe qu'ils partagent, le souligne dans toute leur ironie. La violence sous toutes ses formes, et spécialement la violence conjugale, doit être condamnée et éliminée; ce qui témoigne du profond humanisme qui anime l'ensemble de l'œuvre du monologueur. Son discours sur les rôles sexuels s'harmonise parfaitement au climat de contestation dans lequel se forme et se développe le mouvement féministe. À ce titre,

Deschamps endosse une idéologie de plus en plus dominante au sein de la société québécoise de l'époque.

La seconde catégorie de thématiques récurrentes dans l'œuvre du monologue regroupe trois institutions qui ont influencé de façon considérable le développement social et idéologique du Québec. En effet, l'école, l'Église et les organisations de travailleurs ont joué, à un moment ou à un autre de l'histoire nationale, un rôle de première importance. Conscient des enjeux qu'implique le processus de transformation sociale, Deschamps puise dans le passage de la société dite traditionnelle à la société contemporaine une matière comique inestimable. Et les résultats sont éloquentes. L'auteur salue dans un grand éclat de rire les problèmes de fréquentation auxquels l'Église se voit confrontée, la réforme scolaire entreprise par les libéraux à la suite du dépôt du rapport Parent et la tendance grandissante à la syndicalisation que connaît le milieu du travail, malgré toutes les inégalités sociales qui subsistent. À une époque d'effervescence idéologique, le monologue entérine les grandes tendances qui modélisent peu à peu le paysage socio-politique du Québec. Il dénonce l'omnipotence que s'était jadis appropriée l'Église au sein de la société traditionnelle et encourage le processus de démocratisation amorcé chez les étudiants et les travailleurs.

Cependant, il semble que Deschamps n'ait pas été le militant politique que certains seraient portés à croire. Certes, il fut inspiré par des débats importants comme le conflit linguistique impliquant les communautés francophone et anglophone, la charte des droits et libertés et la crise d'octobre 1970, mais son commentaire sur la question identitaire de la nation québécoise demeure ambigu et contradictoire tout au long de son œuvre. En effet, son discours politique reflète une véritable ambivalence à l'égard de l'identité nationale des Québécois et leur rapport à la fédération canadienne. Si d'une part, il appuie les initiatives d'émancipation sociale et d'« auto-prise en charge » que promeuvent les nationalistes québécois, d'autre part, il manifeste explicitement sa crainte envers leur projet social. Du même coup, il salue et désavoue les avancées de la cause indépendantiste au sein de la population. Les Québécois veulent « un Québec fort dans un Canada uni ! » ironise-t-il. Pourtant, si Deschamps ne donne pas explicitement son appui au Canada et au fédéralisme, il affirme sa crainte à l'égard du projet que caresse l'équipe péquiste de René Lévesque. À cet égard, le monologue *La liberté* (1973), en niant l'efficacité des courants idéologiques majeurs qui s'expriment sur la scène québécoise des années soixante-dix, constitue, en quelque sorte, un appel au statu quo dans le confort et l'indifférence que prône la chanson *Faut pas s'en faire* (1978).

En définitive, Deschamps traite des problématiques contemporaines qui prennent un ancrage profond et sans équivoque dans l'effervescence idéologique provoquée par le déclin de la société traditionnelle amorcé par les artisans de la Révolution tranquille. Le rire qu'il provoque est certainement chargé de sa propre conception du monde, selon la formule de Bakhtine, et implique un appui profond et sincère à ce phénomène de transformation sociale. L'ironie dont il se coiffe pour travestir la réalité qui le préoccupe, bien qu'elle s'harmonise parfaitement à l'air contestataire du temps, participe à la victoire du comique sur le sérieux, car dans l'aventure de Deschamps, c'est malgré tout le rire qui triomphe.

Mais le comique de l'auteur ne constitue pas un écart proprement dit par rapport aux idéologies en présence. S'il critique les savoirs et les discours, bref l'univers du sérieux, qui dominent la réalité québécoise de la période, son humour ne relève pas de l'ambivalence au sens rabelaisien du terme. Certes, Deschamps est un témoin critique de son époque, mais son propos consolide, en bout de piste, les acquis et les avancées des groupes les plus influents sur la scène idéologique du Québec des décennies soixante, soixante-dix et quatre-vingt. Ses opinions sur l'Église, l'éducation et la politique le prouvent. Il critique, désapprouve et dénonce des idées, des personnes et des institutions, mais jamais il ne franchit la limite du permissible, la barrière de la censure sociodiscursive comme le note Bakhtine dans le réalisme grotesque. L'œil comique de Deschamps porte un regard grossissant sur le déroulement de l'histoire nationale, sans nécessairement proposer d'alternative aux absurdités qu'il s'évertue à dénoncer, sans enfreindre les tabous institués par l'hégémonie pansociale. On retrouve dans son discours sur l'identité nationale la même ambiguïté qu'il observe dans le comportement des Québécois. L'impuissance manifeste que démontre l'opprimé à l'égard de sa destinée et l'incertitude profonde qu'il cultive sur son identité, Deschamps semble lui-même l'incarner. De la même façon, s'il critique ouvertement le système de la religion catholique et la servitude qu'elle commande, jamais il ne parvient à le transcender. Ses références demeurent profondément ancrées dans l'univers judéo-chrétien.

Le rire qu'il provoque ne peut donc se prétendre véritablement ambivalent, car l'ambivalence rabelaisienne s'inscrit dans un rapport dialectique qui donne la mort pour mieux faire revivre. Elle est éminemment subversive; elle vise à transformer la société dans laquelle elle apparaît, à célébrer l'émergence du renouveau à travers l'enterrement du passé. Paradoxalement, l'ambivalence de Deschamps a ses limites. Elle ne répond évidemment pas d'un déterminisme culturel. Elle donne plutôt la mort pour participer à la fête solennelle du renouveau que la société québécoise a elle-même généré.

À travers ses monologues, l'auteur participe, par renforcement, au climat de contestation et de changement que la société porte en elle. L'humour de Deschamps ne critique pas véritablement le discours social, il s'inscrit plutôt en phase absolue avec sa mutation. Dès lors, le discours du monologue n'est pas ce traitement subversif propre à l'ambivalence rabelaisienne, mais bel et bien le récit affirmé en écho de la société québécoise en transformation.