

L'histoire que nous nous racontons

Serge Cantin

Volume 33, numéro 3 (1995), juin 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32040ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cantin, S. (1991). L'histoire que nous nous racontons. *Liberté*, 33(3), 15–34.

SERGE CANTIN

L'HISTOIRE QUE NOUS NOUS RACONTONS

Sans préjudice de son originalité, je dirais volontiers du premier livre de Micheline Cambron, *Une société, un récit: discours culturel au Québec (1967-1976)*¹, qu'il vient à sa manière répondre au vœu que Fernand Dumont formulait en ces termes dans un texte de 1976:

Au lieu de dénier la magie qui nous lie au Québec, nous aurions à revenir sur elle pour examiner ses procédés et ses démarches. Non pas pour oublier que nous sommes de cette société, de cet objet qui nous enveloppe et nous angoisse, mais pour récupérer autant que faire se peut les démarches implicitement comprises dans notre adhésion à cette culture-ci. La mémoire serait le commencement de la méthode. Sans refuser les concepts qui viennent d'une autre expérience du social, nous nous expliquerions mieux leurs conjonctions avec un appel au concept que suscitent nos magies propres. Nous serions plus attentifs au terreau idéologique, à ses variations historiques, nous nous garderions du péril d'ajuster le concept à la magie plutôt que de l'en faire sortir.²

1. Montréal, l'Hexagone, collection «Essais», 1989, 204 pages.

2. «Le projet d'une histoire de la pensée québécoise», dans *Philosophie au Québec*, Montréal, Bellarmin, 1976. La citation est extraite du dernier ouvrage de Dumont, *Le Sort de la culture* (Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 318) où le texte de 1976 est repris avec quelques modifications mineures.

Que l'enjeu capital d'*Une société, un récit* recoupe celui que Fernand Dumont détecte au cœur du projet d'une histoire de la pensée québécoise, la meilleure preuve en est sans doute ce long passage du *Lieu de l'homme* auquel, à la toute fin de son ouvrage, Micheline Cambron confie le soin de témoigner, «sur un mode à la fois théorique et poétique», du «malaise» dans la culture québécoise.

Quoi qu'il en soit pour le moment de ce «malaise» (dont il importera plus loin de préciser la nature), c'est bien d'abord sur le plan de la *méthode* que la parenté avec Dumont vaut d'être soulignée. En effet, de même que la conscience aiguë du danger, toujours renaissant, de penser le Québec en marge de sa propre histoire n'a jamais incité Dumont, tant s'en faut, à pratiquer la xénophobie intellectuelle, de même le projet de dévoiler le récit commun sous-jacent au discours culturel québécois des années 1967-1976 n'empêche nullement Madame Cambron de convoquer autour de son objet l'aréopage de la narratologie contemporaine. Dans les quarante premières pages, sans doute les plus difficiles de l'ouvrage (au point peut-être, je le crains, de rebuter le lecteur non initié), l'auteur récapitule les grandes théories du récit, de Propp à Ricœur en passant par Greimas, Zumthor, Kermode, etc. Non pour en extraire quelque modèle qu'il ne resterait plus ensuite qu'à appliquer au discours culturel québécois: de ses sources étrangères, qu'elle maîtrise d'ailleurs fort bien, l'auteur ne retient ni plus ni moins que ce que chacune est en mesure d'offrir à une recherche qui, s'étant reconnue d'emblée partie prenante à son objet, refuse de dissoudre «l'angoisse» qui l'a suscitée dans le pur souci méthodologique.

C'est donc bien la mémoire qui dicte à Micheline Cambron sa *méthode* qui, semblable à celle de Dumont, consiste pour l'essentiel à respecter une tension, à poser la concurrence, particulièrement vive dans le discours social du Québec contemporain, entre les phénomènes de la rupture et de la continuité, et à concilier les droits de l'universalisme

et du particularisme face aux réquisitoires de ceux qui ne savent que les opposer.

* * *

Il n'est pas douteux que cette évocation du «terreau» de Fernand Dumont n'éveille la méfiance de nos maîtres québécois du soupçon, qui ont appris de «l'expérience radicalement altérante de l'écriture [...] qu'il n'y a nulle 'patrie' pour la pensée»³. Expérience que n'a manifestement pas connue Micheline Cambron ou, du moins, dont elle n'a pas tiré la même conclusion, qui, sous couleur de radicalité, ne cache peut-être au fond qu'une concession remarquable au goût du jour, celui du confort intellectuel et moral.

Aux rassurantes évidences du prêt-à-penser contemporain, où le soupçonneur professionnel *oublie* de revenir sur son soupçon et finit par s'y inféoder, l'auteur préfère le risque et l'inconfort d'une démarche qui, sans cesser de rechercher la vérité, commence néanmoins par admettre le caractère idéologique de tout discours articulé, qu'il soit littéraire, scientifique ou philosophique: «toute lecture du chaos universel, en tant qu'elle est discours, demeure essentiellement idéologique et, ce faisant, elle reprend toujours, au moins implicitement, des paradigmes également associés au récit: un sujet, un temps, un espace, une action... Pour que l'on cesse d'imposer au réel un ordre fictif, il faudrait se résoudre au silence» (p. 11).

Or je parle, et qu'est-ce que parler sinon raconter des histoires, toutes sortes d'histoires? Mais d'où me vient cette propension à tout mettre en histoires? «Comment se fait-il, demande l'auteur, que, *malgré nous*, nous nous racontions

3. Ginette Michaud, «De notre psyché nationale 2», *Liberté* 177, juin 1988. Ce texte, esquinté dans le numéro suivant de la même revue par François Bilodeau, se présente comme un essai sur *Le Sort de la culture de Fernand Dumont*.

toujours des histoires? Comment se fait-il que nous sentions toujours le besoin de tout rattacher à un récit?» (p. 22, je souligne).

Malgré nous: car raconter ne relève pas d'abord de la décision réfléchie d'un sujet (narratif) mais correspond plutôt à «un mode inné d'organisation du sens pour l'esprit humain» (p. 19). Le pouvoir de raconter, cette liberté dont nous sommes, nous autres humains, les seuls à disposer, serait donc comme un *don* de la naissance. Sans doute; à condition toutefois d'ajouter que l'accueil de ce don suppose une naissance qui soit elle-même un événement historique. Autrement dit: il ne suffit pas de naître avec en soi cette possibilité de raconter, de tout mettre en histoires, encore est-il besoin, pour que cette puissance s'actualise, de la présence des autres: il faut que je naisse *parmi les hommes*, dans une société qui est déjà, comme dit Hannah Arendt «une sorte de mémoire organisée»⁴, un récit commun, dirait Micheline Cambron.

Le récit commun est ce par quoi une société existe en s'interprétant, en pratiquant sur elle-même sa propre herméneutique; c'est l'histoire originaire, celle qui ne dépend d'aucun auteur ou conteur tangible et qui contient la réponse à «cette question fondamentale: comment se fait-il qu'à un moment donné, dans une société donnée, certaines choses peuvent s'énoncer et d'autres pas?» (p. 42).

Cette question, il n'est pas jusqu'à la science elle-même qui n'en puisse faire l'objet, attendu que tout savoir, même scientifique, participe d'un récit commun auquel il ne cesse de se référer, fût-ce sous le mode d'une contestation radicale. Que la science moderne, celle du récit notamment, ait du mal à admettre son appartenance à l'ordre universel du récit, rien là au fond qui doive nous étonner, elle qui, dit l'auteur dans une formule typiquement dumontienne, «se

4. *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 22.

nourrit de ce qu'elle récuse, elle (qui) affirme la primauté du non-récit sur le récit et, par cette ruse, cherche à nous faire oublier qu'elle en adopte néanmoins la suprême liberté, celle de concevoir le monde» (p. 10).

Mais je tiens tout de suite à rassurer le lecteur: la réflexion à laquelle nous convie Madame Cambron se situe aux antipodes de la psychanalyse sauvage que Heinz Weinmann pratique sur l'histoire du peuple québécois. Reste pourtant — et ici encore il y aurait matière à rapprochement avec Dumont — qu'aussi bien par la mise en question qu'elle opère de ces récits scientifiques qui «participent de façon occulte au refoulement du discours narratif» (p. 10), que par sa volonté «de poser en termes neufs le problème du récit» — c'est-à-dire non pas «comme un objet clos, mais comme un processus actif dans l'organisation du discours social, comme une dimension constitutive de toute parole» (p. 11) —, la démarche de l'auteur s'apparente à l'esprit nouveau avec lequel Freud, jadis, aborda le problème du rêve pour finalement jeter les bases d'une véritable analyse onirique, voie royale de la psychanalyse. Celle-ci, on le sait, n'eût jamais vu le jour si Freud, bravant l'hostilité de la science médicale officielle, ne s'était avisé de prendre au sérieux les rêves de ses patients et d'y voir non plus des délires incohérents ou des fantaisies sans importance, mais des ensembles signifiants et structurés où c'est l'inconscient, c'est-à-dire la part la plus secrète et la plus dense de la personne qui s'exprime. Ainsi, en formulant dans un langage nouveau des vérités très anciennes dont l'oubli fut peut-être nécessaire à l'avènement de la science moderne, Freud ouvrait une porte à l'enfermement du discours scientifique, porte qu'il s'empressera d'ailleurs de refermer par la suite.

Sur quoi ouvrirait cette porte? Je serais tenté de répondre: sur «l'inconscient collectif». Ce terme n'apparaît nulle part dans l'ouvrage de Madame Cambron, et je ne sais pas si celle-ci apprécierait que son concept de récit commun

fasse l'objet d'un rapprochement avec une notion aussi galvaudée depuis Jung. N'empêche que les deux notions viennent répondre à une même difficulté, qui devait d'ailleurs forcer Freud lui-même à recourir à l'hypothèse d'un héritage phylogénétique pour expliquer la constance observée, sur le plan du symbole, entre un élément manifeste et sa traduction, et ce dans des domaines d'expression aussi variés que le rêve, le mythe, le folklore, la religion, etc. Cette constance implique en effet que les symboles échappent aux prises de l'initiative personnelle, libre tout au plus de choisir parmi les sens d'un symbole, mais impuissante à en créer de nouveaux. De sorte qu'il ne serait pas tout à fait juste de dire que Freud ferma complètement la porte à «l'inconscient collectif»; disons plutôt qu'il la laissa entrouverte, suffisamment en tout cas pour que son plus proche disciple crût légitime de la franchir. Là se manifeste néanmoins l'ambiguïté de fond de la démarche freudienne. Car en même temps qu'il dévoile le récit de l'inconscient, Freud tend à le réduire à une histoire de *refoulement individuel*; en même temps qu'il confère au récit un rôle théorique primordial dans l'explication des névroses (par exemple le mythe d'Œdipe), son scientisme l'empêche de rendre justice à la dimension heuristique du récit et, par là même, de reconnaître «en quoi, comme dit Madame Cambron, la psychanalyse est *radicalement* liée à la notion de récit» (p. 18).

Quoi qu'il en soit, admettons l'existence d'un inconscient collectif des sociétés ou, plutôt, postulons avec notre auteur qu'il existe au fondement de toute société un récit, c'est-à-dire «une activité structurante», un «récit-processus, qui se crée dans l'interaction et s'organise autour d'une téléologie» (p. 31)⁵. La question demeure cependant de

5. Notons qu'en ce qui concerne cette «conception dynamique, interactive et essentiellement non nucléaire du récit» comme «système ouvert», l'auteur est la première à reconnaître sa dette envers Paul Ricoeur. Cf. p. 21-33.

savoir comment on pourrait accéder à ce récit fondamental commun. Dans les termes de l'auteur: «comment retrouver un objet qui n'existe pas comme une entité mais seulement comme une virtualité?» (p. 33).

Aussi fait-elle intervenir un second postulat méthodologique qu'elle emprunte là encore à la psychanalyse, et selon lequel il est possible de «recréer» le récit commun car «il laisse des traces dans le texte, traces que l'activité refigurante de la lecture a justement pour objet de mettre ensemble, de structurer, de manière à ce qu'un récit puisse être lu» (p. 33). Ce postulat ne révèle cependant toute sa signification et toute sa portée que par référence à la conception pragmatique du discours que revendique l'auteur et à l'horizon général où elle inscrit sa recherche: celle d'une «phénoménologie de la lecture».

Il n'est pas dans mon intention de scruter de telles positions épistémologiques et philosophiques, ni de m'attarder sur les difficultés auxquelles se heurte l'usage de certains concepts⁶. Disons, pour simplifier, que dans la perspective de l'auteur, lire un récit ne consiste pas à recevoir passivement celui-ci mais, «dans un même mouvement, à créer ce récit et à reconnaître dans cette création la pérennité d'un certain modèle — dont on ne peut mettre en doute la prégnance» (p. 52). Le récit modélisant qu'appréhende la lecture relève d'une certaine pratique de la parole dans une société donnée à une époque donnée. Il structure le discours culturel (défini comme le «sous-ensemble essentiellement discursif à l'intérieur du discours social» p. 38), et fixe

6. Je pense notamment au problème que pose l'articulation du concept de récit et du concept de discours, ce dernier souffrant d'ailleurs du flou sémantique engendré par la multiplicité des termes avec lesquels il peut faire couple: discours social, discours social commun, discours culturel, discours particulier, discours singulier, etc. Flou que, malgré des efforts de clarification, l'auteur ne parvient pas, me semble-t-il, à dissiper complètement.

les règles de construction du sens des discours singuliers (des textes) dont il sanctionne la recevabilité et auxquels il sert d'intertexte, assurant ainsi «une véritable continuité entre tous les textes d'une société, entre les paroles du journal télévisé et celles du poète», qui participent «d'un murmure discursif autrement étendu» (p. 35-36).

* * *

C'est ce murmure discursif que veut amplifier l'auteur en procédant à l'analyse du discours culturel québécois des années 1967 à 1976, «période charnière» et culturellement homogène entre la fin de la Révolution tranquille et l'avènement au pouvoir politique du Parti québécois, période au centre de laquelle «il y a un *paroxysme*, un événement qui précipite (dans tous les sens du mot) un discours social saturé par le problème de l'identité nationale: les événements d'octobre 1970» (p. 45).

Je ne rappellerai pas ici tous les éléments de cette remarquable analyse, ni ne chercherai à en évoquer tous les développements possibles. Il me suffira d'en reconstituer brièvement les principales étapes en ne perdant pas de vue les deux questions qui en définissent l'enjeu, à savoir: 1) quel est le récit commun qui se profile derrière le discours culturel des années 1967 à 1976; ou encore, quelle histoire les Québécois se sont-ils racontée sur eux-mêmes au cours de cette période? 2) et qu'est-ce que la mise au jour de ce récit commun peut nous apprendre aujourd'hui sur nous-mêmes?

La première étape consiste dans l'établissement du corpus des œuvres représentatives du discours culturel des années 1967-1976. L'auteur en retient six: les chansons de Beau Dommage, la série d'articles de Lysiane Gagnon sur l'enseignement du français, les monologues d'Yvon Deschamps, *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, *L'Homme*

rapaillé de Gaston Miron et *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme.

Tout en étant consciente de la part d'arbitraire qu'implique la sélection de ces œuvres parmi tous les «textes» possibles de la période étudiée, l'auteur justifie son choix en fonction de deux critères. Je passe rapidement sur le premier, plus strictement méthodologique (qui veut que les œuvres appartiennent «à des genres discursifs différents, de façon que le récit diffus et structurant éventuellement découvert ne puisse pas être confondu avec des caractéristiques génériques» p. 46), pour m'attarder sur le second qui est étroitement lié à la décision épistémologique de privilégier la dimension pragmatique du discours et l'activité de lecture dans la constitution du récit. Ce critère, c'est le succès. Les œuvres retenues ont en commun d'avoir été sanctionnées par le public et reconnues par lui, ainsi que par la critique, comme typiquement québécoises. Mais faisons bien attention ici au renversement que l'auteur fait subir à la notion de succès comme critérium de la représentativité culturelle des œuvres. Pour elle, en effet, et contrairement à l'opinion courante, une œuvre a du succès non pas parce qu'elle est choisie par un large public, mais c'est bien plutôt, et «en deçà de tout effet de mode», parce que le public «se sent choisi» par une œuvre que celle-ci aura du succès. Ce que l'on prend généralement pour la cause du succès n'en serait au fond que l'effet, la reconnaissance populaire d'une certaine œuvre comme typiquement québécoise, par exemple, présupposant de la part du public québécois le sentiment d'être le public élu, la conviction, partagée par tous et chacun (par le *nous*), que l'œuvre «lui est destinée». Il y aurait donc, pour cette œuvre, «des structures d'accueil facilitant [son] succès», il existerait entre elle et le public une «communauté des évidences», selon l'heureuse expression que l'auteur emprunte à Robert Escarpit (p. 46 et 101). Cependant, bien que nécessaire et inévitable (un peu, si je puis me permettre cette analogie, comme l'illusion trans-

celandale kantienne qui ne cesse pas une fois qu'on l'a reconnue), cette communauté des évidences n'en serait pas moins (pour rester avec Kant) justiciable du «tribunal de la critique» dans la mesure où, dit avec raison l'auteur, elle «instaure une circularité de la parole, du 'même' au 'même', qui rassure et parfois endort» (p. 102). Reste que, ainsi entendu, le succès constitue sans doute une voie d'accès privilégié au récit commun, «particulièrement dans sa dimension hégémonique», «un terrain de choix pour tenter de découvrir les règles d'acceptabilité qui circonscrivent le possible du discours culturel» (p. 101 et 46).

Tel est l'objet de la seconde étape: construire un modèle d'explication du discours culturel des années 1967-1976. Mais le construire uniquement à partir de ce que la lecture des œuvres révèle du discours commun: «[...] je me refuse à construire a priori un modèle pour décrire un objet qui, somme toute, ne doit son existence qu'à [...] l'imagination constituante du discours social» (p. 48).

Un tel refus ne trahit-il pas une conception naïve du savoir? Toute lecture, à fortiori lorsqu'elle se veut, comme c'est le cas ici, «paradigmatique», n'implique-t-elle pas nécessairement une structuration a priori, une schématisation, où le rôle du sujet épistémique et de ses opérations abstraites est au moins aussi important que l'apport de l'objet lu?

La lecture, admet l'auteur, n'est reconnaissance que parce qu'elle est d'abord connaissance. Mais la connaissance dont il s'agit, celle qui est inhérente à l'activité de lecture, ne procède pas d'une mise à distance de l'objet par le sujet mais correspond plutôt, conformément à l'épistémologie génétique de Piaget, à une sorte de compromis entre le sujet et l'objet. Lire serait ainsi «une activité essentiellement interactive et adaptative, impliquant non seulement l'assimilation du réel par le sujet épistémique, mais aussi l'accommodation au réel» (p. 52).

C'est de là, de cette interaction, de cette situation com-

municative fondamentale, de ce pacte de sens que crée et présuppose tout à la fois l'activité de lecture, que doit partir, selon Madame Cambron, l'analyse *scientifique* du discours culturel québécois. Elle doit commencer par ce que Dumont appelle la «magie», ou par ce qu'on pourrait appeler encore, dans le langage de l'herméneutique contemporaine, la précompréhension de ce discours, par une appréhension implicite de son sens et de sa téléologie. «Ne serait-ce que pour savoir ce que masque le discours, dit Dumont, il faut écouter patiemment ce qu'il profère»⁷. Mais qui, en retour, se prêterait à cette écoute patiente s'il n'avait d'abord éprouvé, ne fût-ce que confusément, le sentiment que le discours en question le concerne, lui est adressé? Autre façon de dire que, aussi savante soit-elle, la lecture par Micheline Cambron du discours culturel québécois participe elle aussi de la «communauté des évidences»; qu'elle présuppose, comme toute lecture *naïve*, l'illusion (nécessaire et inévitable) d'avoir été choisie par les œuvres; qu'elle requiert en somme, outre une solide formation théorique, une compétence narrative spécifiquement québécoise, ancrée dans un «sentiment de proximité idéologique, d'appartenance à une communauté» (p. 104).

Voilà pourquoi sans doute, avant de procéder à proprement parler à sa lecture systématique, savante du discours culturel québécois, l'auteur va d'abord en quelque sorte s'exposer à ce discours en se livrant à une lecture initiale de l'œuvre qui fait le plus appel à «l'immédiateté et (à) la proximité de la communication», de l'œuvre la plus orale de tout le corpus et qui «implique de façon radicale une lecture» (p. 53): les chansons de Beau Dommage. À travers cette lecture initiale (et qui se veut déjà heuristique) des trente-huit chansons (quatre disques) de Beau Dommage se dessinent les linéaments du discours culturel qué-

7. *Le Sort de la culture*, p. 319.

bécois des années 1967-1976, que l'auteur articulera ensuite en un système cohérent de récit organisé autour de quatre paradigmes (le sujet réfléchissant, l'organisation temporelle, la logique des actions et l'organisation de l'espace) et régi par deux principes de régulation, axiologique et épistémologique.

Je n'entrerai pas dans le détail de cette recomposition paradigmatique des chansons de Beau Dommage; je me bornerai plutôt à décrire le «récit complexe» auquel elle aboutit et qui servira à l'auteur de modèle à partir duquel il va s'agir «de préciser, d'enrichir et de complexifier le concept de récit commun, afin de saisir au plus juste les enjeux du discours culturel québécois entre 1967 et 1976» (p. 79).

Pour aller tout de suite à l'essentiel, disons que cette complexité tient à la présence d'une dualité intrinsèque au récit commun, lequel est «constitué à la fois d'un système narratif hégémonique et de mécanismes de mise à distance» de ce système hégémonique (p. 79). Chez Beau Dommage, cette dualité tend à se confondre avec le passage du premier disque, qui a remporté un succès exceptionnel, aux trois suivants, dont le succès plus mitigé est déjà l'indice d'une rupture. Mais elle se rencontre également, et d'une façon pour ainsi dire exemplaire, dans le premier disque, dont l'homogénéité narrative n'est qu'apparente.

Au moyen de trois épithètes brèves, l'auteur décrit avec justesse le sentiment que chacun de nous a éprouvé quand il a entendu pour la première fois *La Complainte du phoque en Alaska*, *Ginette* ou *Tous les palmiers*: «c'est chaud, drôle et rassurant». Mais d'où vient que, plus de quinze ans plus tard, les premières chansons de Beau Dommage réussissent toujours, quoique moins sans doute, à faire naître en nous ce sentiment de familiarité et de sécurité? C'est que, explique-t-elle, «le type de lecture qu'appellent les chansons est de l'ordre de la connivence, de la complicité» (p. 56), le pacte pragmatique qu'elles instaurent entre le nar-

rateur et l'auditeur ayant un «caractère spéculaire et fusionnel» qui «infléchit fortement le récit vers une circularité et une fermeture totales» (p. 72-73). L'auditeur a l'impression «de ne faire qu'un avec le chanteur», il s'identifie à un autre «je», mais à un autre «je» qui «n'est jamais qu'une figure renvoyant à un 'nous' fusionnel», à l'appartenance à une communauté (p. 57). Bref, ce que donne à lire le premier disque de Beau Dommage, c'est «un récit de l'immobilité» qui se caractérise par la circularité du temps, la fermeture de l'espace, l'immobilité du sujet et le caractère récursif des actions, «limitées au souvenir et au retour» et où la référence au passé du Québec joue un rôle décisif, puisque c'est par «l'intermédiaire de ce passé ravivé par le souvenir ou la répétition que se noue la complicité» (p. 74 et 58).

Cependant, ce «récit de l'immobilité», qui a «de solides ancrages dans le discours québécois antérieur», n'épuise pas le contenu narratif du premier disque. En effet, autour de ce récit immobile, «noyau dur remplissant des fonctions hégémoniques», gravitent des éléments de «dissonance» (l'ironie, la nostalgie et l'hétéroglossie ou hétérogénéité du langage) qui «instaurent à l'intérieur des textes une sorte de mise à distance, d'interrogation du récit, formant de la sorte un contrepoint» (p. 75). Et c'est cette distance entre deux temporalités: celle de l'énoncé, idéale, circulaire et confinée au passé, et celle de l'énonciation, «toute marquée par le poids d'une rupture», qui ira en s'accroissant dans les disques suivants au point de «modifier le récit hégémonique» et «de permettre la lecture d'un nouveau modèle dans le dernier disque» (p. 78).

La dernière et la plus longue étape de la recherche (p. 79-171) est consacrée à la confirmation et à l'approfondissement de ce nouveau modèle. La dualité et l'ambiguïté constitutives du récit lisible dans l'œuvre de Beau Dommage, l'auteur les retrouve, selon les modalités diverses, dans les autres œuvres de son corpus. Dans les articles de Lysiane Gagnon sur l'enseignement du français, elles se

manifestent dans «le paradoxe profond entre la volonté d'entraîner le lecteur dans un 'nous' englobant et sans extériorité [...] et le fait de vouloir simultanément amorcer une polémique, c'est-à-dire engager un discours marqué par le conflit» (p. 96). Dans les monologues d'Yvon Deschamps, la dualité du «code restreint», dont usent les personnages au niveau de la représentation, et du «code élaboré», que postule sur le plan pragmatique la complicité entre le monologuiste et les spectateurs, a pour effet de créer chez ceux-ci une tension, un «malaise», qui apparaît sans issue puisque «le code élaboré n'étant pas celui du personnage auquel, pour des motifs idéologiques, on s'identifie, il se trouve également mis à distance, rattaché à une sorte de mauvaise conscience qui est celle de l'effritement du consensus que l'on souhaite pour la communauté québécoise» (p. 121). Dans *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, cette mauvaise conscience atteint une dimension tragique dans la mesure où la disjonction des deux codes s'y avère insurmontable, «le drame se jou[ant] précisément dans l'incompatibilité entre les codes restreint et élaboré» et dans la culpabilité engendrée par la position où se trouve placé malgré lui le spectateur, dont «le plaisir» repose essentiellement sur l'exercice conscient de cette domination bien réelle mais généralement occultée que procure la maîtrise de deux langages, de deux codes: un code élaboré (la culture savante) que le spectateur de la pièce de Tremblay maîtrise forcément, et un code restreint (culture populaire) auquel se trouvent réduites ces «Belles-Sœurs» qui «lui sont proches et [...] lui rappellent sa propre famille, celle qu'il ne fréquente plus...» (p. 143). Avec Tremblay le consensus et le salut collectif que promettait le récit hégémonique (i.e. l'idéologie québécoise), apparaissent comme illusoire, et «bien que sans doute la pièce appelle indirectement des transformations sociales» (p. 144-145), sa forme tragique est là pour indiquer qu'il n'y a pas de solution à la lutte des

classes, qu'il n'existe aucun remède à la distance entre les deux langages, entre les deux cultures.

En ce qui concerne les deux dernières œuvres du corpus, elles tirent leur originalité du fait que la «profonde déchirure dans le tissu social» québécois n'y est plus seulement représentée, même sous un mode tragique, mais qu'elle devient l'objet et l'enjeu même de la recherche poétique ou romanesque. «En effet, écrit l'auteur, *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron et *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme témoignent de l'éclatement de la culture et du langage: le premier en pratiquant une écriture dans laquelle le sujet se découvre 'autre' et, de ce fait, éprouve l'impossibilité de l'adéquation à une culture; le second en présentant sur un mode hyperréaliste une culture dont le caractère désarticulé rend toute appropriation absurde» (p. 150).

Ici c'est la modernité qui fait irruption dans le discours culturel québécois, la modernité dans ses exigences les plus hautes et les plus paradoxales, la modernité comme cette «recherche ouverte du sens» (p. 168) poursuivie en marge du sens commun, sinon contre lui. Miron et Ducharme, dit l'auteur, «portent la distance bien proche de son point de rupture avec le récit hégémonique et tendent de la sorte vers un silence béant, celui qui attend toute parole lorsqu'elle cherche à dissoudre ce qui paradoxalement la fonde, sa socialité» (p. 178).

Il existe pourtant une différence importante entre Miron et Ducharme sur laquelle Madame Cambron semble ne pas insister suffisamment. Chez Miron, en effet, l'exaspération de la distance ouvre sur un silence salué comme la promesse d'une parole réconciliée («je te salue silence»), sur l'espérance d'un nouveau «nous», d'un récit commun qui intégrerait la distance — distance conçue non plus donc comme un obstacle à la réconciliation du «je» et du «nous», mais plutôt comme «l'envers, le présupposé de la réconciliation» (p. 160). Chez Ducharme, au contraire, «la norme et la recherche du sens constituent les pôles d'un paradoxe

indépassable» (p. 168) qui tend à disqualifier à l'avance toute recherche d'un nouveau «nous» et condamne chacun à la solitude de son «hiver de force». La prise en compte de cette différence entre Miron et Ducharme oblige à s'interroger sur l'ordre d'exposition adopté par l'auteur. Pourquoi, en effet, l'analyse par Micheline Cambron du discours culturel québécois des années 1967-1976 ne se termine-t-elle pas sur l'œuvre de Miron, c'est-à-dire sur «une poésie de la distance» qui est en même temps une poésie de la réconciliation et de l'espérance (cf. p. 158-159), plutôt que sur celle qui, en poussant l'ironie jusqu'à la dérision et en pratiquant «une mise à distance de la distance» (p. 169), risque de jeter le soupçon sur le bien-fondé de la recherche d'un récit commun? Car André et Nicole, les personnages de Ducharme, ne se contentent pas de résister héroïquement à l'appel du «nous», que ce soit celui du peuple ou celui des intellectuels. Leur critique impitoyable de la culture moderne (sinon de toute culture) les amène à refuser de prendre au sérieux la distance qui sépare les deux «nous», refus qui ruine, en principe du moins, la possibilité de recomposer à partir de *L'Hiver de force* un récit commun, s'il est vrai, comme le soutient l'auteur, que celui-ci n'a d'existence que grâce à la distance que l'œuvre instaure par rapport au récit hégémonique (au sens commun) pour en consolider ou en contester le sens.

Cette difficulté peut-elle trouver une solution à l'intérieur du cadre proposé par Madame Cambron? Voilà qui mérite d'être examiné avec attention.

* * *

Si la «mise à distance de la distance» que pratiquent les héros de Ducharme semble les conduire fatalement au silence, à la solitude forcée d'un éternel hiver; si le récit de Ducharme s'achève sur une image qui semble l'annuler rétrospectivement, et avec lui la valeur de tout récit, il n'en

demeure pas moins que cet hiver de force se veut aussi un commencement: «Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes...»⁸.

Commencer une fois pour toutes, n'est-ce pas toujours recommencer? L'image qui, selon les mots de l'auteur, «clôt énigmatiquement le récit» de Ducharme (p. 169) n'appelle-t-elle pas l'analogie avec le Sisyphe de Camus? Auquel cas il faudrait imaginer Ducharme heureux: heureux de créer cette image, de s'enfoncer tête baissée dans l'hiver de force, de répondre à la mort par la vie, au malheur d'exister par la joie d'écrire et de raconter. En outre, le récit, ainsi que ne cesse de le rappeler Madame Cambron, ne se limite pas à la configuration, à l'énoncé; c'est tout aussi bien en amont, du côté de la production du sens, qu'en aval, du côté de la réception (de la lecture), que le discours de Ducharme dans *L'Hiver de force* (le discours comme réalité pragmatique) déborde son contenu manifeste et témoigne de son appartenance à un discours social englobant dont il contribue en retour à réactualiser le sens et les enjeux.

Alors, qu'est-ce qui, socialement parlant, se communique à travers le récit de Ducharme? Ou, plus précisément: qu'est-ce que la lecture de *L'Hiver de force* peut nous apprendre sur nous-mêmes que l'on ne puisse tirer de la lecture des autres œuvres du corpus?

À s'en tenir à la lettre de l'interprétation qu'en donne Madame Cambron, il semble que *L'Hiver de force* ne raconte fondamentalement rien de plus que ces dernières, à savoir cette «radicale perplexité de la collectivité québécoise face à la définition hégémonique de son identité» (p. 180). Pourtant, je ne crois pas me tromper en disant que ce que l'auteur écrit dans sa conclusion sur la douleur (cf. p. 183-186) trouve un écho dans *L'Hiver de force* et tend à confirmer le statut particulier de cette œuvre à l'intérieur du corpus.

8. *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 282-283.

Car, sans résoudre la radicale perplexité de la collectivité québécoise face à elle-même, le récit de Ducharme réussit néanmoins, par la saisie du point exact où cette perplexité rejoint l'ambiguïté insoluble de l'existence, sa douleur incurable, à lui donner une dimension irréductible aussi bien à la simple expression du «profond malaise» où l'on serait peut-être tenté de se complaire avec Beau Dommage, Deschamps ou Tremblay, qu'à sa transfiguration poético-utopique telle qu'elle s'opère dans *L'Homme rapaillé*. Non pas qu'en assumant jusqu'au bout la radicale perplexité de son peuple, Ducharme trouverait à celle-ci une issue, une voie quelconque de salut: pas plus que «le voyage au bout de la nuit» de Céline n'aboutit au jour, celui qu'effectue Ducharme au bout de l'hiver (de *notre* hiver) n'annonce un nouveau printemps. Mais s'il n'y a pas d'issue à «l'hiver de force», il reste toujours un avenir pourtant, qui ne cesse de recommencer pour ceux qui, depuis trois siècles, s'acharnent à vivre dedans l'hiver.

Pour individuel qu'il se veuille dans le roman, cet avenir n'est pas sans évoquer, à mon point de vue, l'image que se donnait traditionnellement d'elle-même la société québécoise, celle d'un peuple dépossédé mais trouvant dans l'acceptation résignée d'une situation sans issue sa raison d'être et la figure de son destin. En ce sens, le roman de Ducharme est peut-être (la rédemption en moins) beaucoup plus en continuité avec le récit hégémonique québécois que ne le suggère Madame Cambron, la «distance de la distance» que pratiquent les héros ducharmiens réactualisant ce refus de la modernité qui constitue l'un des aspects essentiels du discours traditionnel québécois. Sauf que tout hostiles qu'ils soient à la modernité, tout réfractaires qu'ils se veuillent à cette distanciation aliénante que postule la culture moderne, André et Nicole n'en sont pas moins des individus modernes et donc prisonniers de ce qu'ils dénoncent. D'où l'impasse; d'où cette douleur qui «n'aboutit

pas»⁹, qui ne peut aboutir sinon, encore une fois, dans cette joie douloureuse de la création, dans l'écriture.

Mais peut-être n'appartient-il pas au romancier de faire aboutir cette douleur, pas plus qu'il ne lui revient de thématiser la distance, d'instaurer devant l'Être cette «définition paradoxale de soi» avec laquelle il faudra désormais que les Québécois apprennent à vivre, à faire leur «nid», comme dit l'auteur (p. 180). Pareille tâche incombe au philosophe.

* * *

Dans les dernières pages qui sont peut-être les plus belles du livre, l'auteur s'attache à montrer en quoi, plus que tout autre, le discours philosophique de Fernand Dumont révèle les enjeux fondamentaux du discours culturel québécois des années 1967 à 1976¹⁰. En définissant la culture comme distance et mémoire, en affirmant la double impossibilité «d'une culture vide de toute distance» et «d'une distance faisant l'économie de la mémoire» (p. 183), Dumont élève le «conflit non résolu de notre discours commun» (p. 186) au double statut de problème philosophique et d'enjeu collectif. Pour reprendre la formule que lui-même applique à Platon, Descartes et Kant, on pourrait dire que Dumont «thématise, comme question de culture, ce qui devient pour lui question de l'Être»¹¹.

Dumont, en effet, «ne se contente pas de nommer la distance» que les écrivains québécois avaient «choisi pour lieu d'ancrage de leur parole»; en posant «l'accès d'un dis-

9. «Les cuisses de Nicole se serrent et se desserrent autour de mon cou, dans des sortes d'orgasmes de douleur où la douleur n'aboutit pas» (*L'Hi-ver de force*, p. 24).

10. Rappelons que *Le Lieu de l'homme* a paru en 1968.

11. *L'Anthropologie en l'absence de l'homme*, Paris, PUF, 1961, p. 88.

cours singulier à l'ordre de la distance» comme *nécessairement douloureux*, il «exprime le poids» de cette distance, sa pesanteur ontologique (p. 186 et 183). Alors qu'ailleurs, explique Madame Cambron, la douleur de la distance n'est reconnue que pour être aussitôt neutralisée — soit que l'on consacre, comme dans le discours culturel français, la supériorité du discours de la distance sur celui de la *doxa*, soit, au contraire, que l'on considère, comme dans le discours culturel américain, le discours hégémonique comme supérieur à toute parole individuelle —, la spécificité du discours culturel québécois des années 1967-1976 est de faire de cette douleur son objet et son moteur, comme en témoigne au plus haut degré l'œuvre de Dumont où, assumée, la douleur *aboutit* à la pleine reconnaissance d'elle-même en tant que douleur *indépassable* de la conscience et de la culture, avec pour corollaire le refus *positif* de choisir, «de hiérarchiser les aspects hégémoniques et les mécanismes de mise à distance» (p. 186)

Assumer la douleur, cela implique pour la société québécoise contemporaine qu'elle refuse de choisir entre l'universalisme politique abstrait et le particularisme culturel borné, ces deux tentations symétriques de notre conscience historique; qu'elle refuse de transformer «un des deux termes de l'ambiguïté en un postulat» pour prendre le risque de vivre et de penser à partir d'elle-même, «dans la continuité *et* dans la rupture» (p. 180).

Et si, plus que jamais, de ce refus positif dépendait la pérennité de la «magie qui nous lie au Québec»? A un pays dont, à la suite de Dumont, Micheline Cambron vient nous rappeler à point nommé qu'elle «n'est pas qu'un milieu, qu'elle est aussi une distance et qu'à ce titre elle ne se laisse enclore ni dans un temps ni dans un lieu, ni même dans une collectivité réelle» (p. 186).