

Centre de documentation
des études québécoises (CETUQ)

Rapports de recherche

5

Une société, un récit:
discours culturel
et récit au Québec (1967-1976)

Par Micheline Cambron



Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences
Département d'études françaises

MICHELINE CAMBRON

UNE SOCIÉTÉ, UN RÉCIT

Discours culturel et récit au Québec (1967-1976)

© Micheline Cambron, 1989



AVANT-PROPOS

Dans l'Écologie du réel, Pierre Nepveu nous parle de la "mort" de la littérature québécoise. François Ricard, dans un court article qui ouvre le numéro d'Écriture 31 consacré à la littérature québécoise, parle plutôt d'une "normalisation" qui "rend de plus en plus précaire le concept même de littérature <nationale>". Faut-il en conclure que nous allons bientôt reprendre le débat sur l'identité nationale, voire sur l'existence même de notre littérature? Peut-être pas; mais il est certain que les perspectives ont beaucoup changé depuis trente ans et les critiques québécois ne font qu'amorcer une réflexion sur la nouvelle réalité qui est la nôtre.

Je suis particulièrement heureux, dans cette perspective, de présenter des extraits d'une brillante thèse soutenue récemment par Micheline Cambron et qui sera publiée en 1989 aux éditions de l'Hexagone (collection "Essais littéraires"). Madame Cambron vient d'obtenir une bourse Canada qui lui permettra de poursuivre ses recherches au département d'études françaises de l'Université de Montréal pendant les trois prochaines années.

* * *

Le prochain "Rapport de recherche" présentera un dossier sur le thème "Les relations littéraires Québec-Etats: mythe ou réalité?", auquel sera consacré notre mini-colloque annuel, le 29 septembre prochain; ce dossier sera préparé par Benoit Melançon, qui a également conçu le projet. Le programme détaillé du colloque sera inclus dans le Rapport de recherche 6, que nous espérons vous faire parvenir en juin.

Jean Cléo Godin

Directeur du CETUQ

La seconde moitié de ce siècle s'achève et déjà l'on peut dire qu'une large part du discours tenu sur la littérature a porté sur le problème du récit. En effet, après une mise à l'écart des problèmes narratifs au profit de questionnements esthétiques formulés en termes politiques ou ontologiques — à quoi on peut ramener sans trop les gauchir les réflexions de Gide, de Breton ou de Sartre, par exemple — il semble bien que la publication en traductions anglaise (1958) et française (1965) du texte capital de Vladimir Propp¹ ait permis de renouer avec la grande effervescence narrative qui caractérisa la fin du XIX^e siècle à travers l'établissement du folklore comme discipline savante². Cependant, alors que, rétrospectivement, cette fin du XIX^e nous paraît unanime dans son engouement pour le récit — il n'est que de faire la liste des auteurs pratiquant alors le récit pour s'en convaincre —, il semble bien que la vision que la société occidentale contemporaine a du récit soit essentiellement paradoxale. Et ce paradoxe tient tout entier dans une constatation : il n'est de théorie que dans, sur la narration et autour d'elle, alors que la visée ultime de l'aventure scripturale de la modernité réside dans la dissolution du récit.

¹ *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, "Coll. Points", 1970, p. 1-170.

² Michel de Certeau (en collaboration avec Dominique Julia et Jacques Revel), "La beauté du mort", *La Culture au pluriel*, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p. 55-94.



Jean-François Lyotard³ y voit le développement conflictuel de deux types de discours qu'il nomme respectivement "narratif" et "scientifique" : le premier serait proche d'un mode mythique de connaissance du monde, mode mythique qui serait récusé par le second — le discours scientifique — au profit d'une connaissance stratifiée, sectorielle, paradigmatique. Que cette opposition soit vraie ne fait aucun doute, principalement lorsque l'on examine les mécanismes de légitimation à l'oeuvre dans la constitution d'une science comme science. Cependant, il ne fait pas non plus de doute que cette opposition, inscrite dans l'histoire des sciences, cache un fait capital : que des récits participent de façon occulte au refoulement du discours narratif. Lyotard parle bien sûr de ces vastes récits de légitimation que sont la marche du Progrès (A. Comte) ou celle de l'Histoire (K. Marx); il remarque aussi le rôle joué par de "petits récits" qui contribuent à transformer le développement des sciences en un réseau de saga exemplaires (1979, p. 54-62; p. 98-108). Mais il n'ose guère aller plus loin et relever le caractère proprement narratif de la science comme protocole, c'est-à-dire comme succession d'actions menant à un dénouement. Pourtant, la science définit ses acteurs : ils seront invisibles mais omniscients, renverront aux infinis redoublements d'un sujet sans individualité. Elle définit ses actions-clé dans leur récurrence : observer, douter, expérimenter, décrire, conclure, et exclut des actions-tabou : croire, raconter, taire. Elle conçoit le temps et l'espace selon des modèles qui, pour être mathématiques, n'en sont pas moins fonctionnels, conventions essentielles à la compréhension même des actes de connaissance. La science construit son champ de la même manière que le conteur donne forme à son récit : elle établit des conventions qui circonscrivent le virtuel, elle choisit un possible et le fait advenir, lui donne, dans l'ordre du discours, un statut d'existant, si fugace soit-il. Aussi la

³ *La Condition post-moderne*, Paris, Editions de Minuit, "Coll. Critique", 1979.

science nous renvoie-t-elle au paradoxe que j'ai d'abord tenté d'exprimer : elle se nourrit de ce qu'elle récuse, elle 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.

Le paradoxe contemporain qui relie la fascination du récit comme objet d'analyse au refus de pratiquer le récit comme discours spécifique n'est pas d'une autre sorte. Réduire le récit à n'être qu'un objet inerte, le vider de toute substance épistémologique, le rabaisser à l'état de jouet — n'est-ce pas ce qu'exprime la formule pédagogiquement heureuse de Claude Bremond, "le mécano du conte"⁴ —, c'est implicitement affirmer la suprématie d'un savoir "adulte" qui se passe des "artifices" du récit. Ce refus de l'artifice va d'ailleurs très loin, jusqu'à envahir le domaine jadis préservé de la fiction : le nouveau roman, le théâtre dit de l'absurde et un certain cinéma d'art et d'essai prétendent évacuer le récit.

Mais le paradoxe n'existe pas qu'à ce niveau. Plus profondément, il y a la conviction que l'univers est chaotique et que souscrire au récit c'est souscrire à un ordre du monde, voire le reproduire. Refuser le récit serait donc refuser d'imposer au réel un ordre fictif : mettre à mort l'idéologie en refusant de s'engager dans la voie faussement mimétique des méandres narratifs. Mais 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. Aussi le refus s'avère-t-il impossible à soutenir, et le récit subsiste-t-il comme virtualité, puzzle désarticulé soutenu par le fantôme de l'image qu'il compose. Le paradoxe

⁴ "Le mécano du conte", *Magazine littéraire. Cortes et mémoire du peuple*, no 150, 1979, p. 13-16.

semble sans issue : le savoir que constitue le récit doit être nié pour que l'on puisse tenir à son sujet un quelconque discours, mais la fascination se nourrit de la "beauté du mort". Ainsi l'abondance des analyses sur le récit et le refus du récit sont-ils liés.

Pour sortir de ce paradoxe, je propose une tangente qui se glisse entre l'ordre du récit et le désordre du monde pour questionner la fiction et les modalités de sa lecture comme de son écriture. Cela nous entraînera vers une aporie incontournable, celle de la définition du "réel" que les fictions appréhendent à leur manière. Cependant, le détour sera suffisamment long pour permettre de poser en des termes neufs le problème du récit. Ce dernier ne sera plus examiné comme un objet clos mais comme un processus actif dans l'organisation du discours social, comme une dimension constitutive de toute parole. En ce sens, ses parentés avec ce que l'on nomme l'idéologie seront évidemment évoquées, mais, surtout, il s'agira de tenter de répondre à des questions exclues jusqu'à présent des recherches sur le récit : pourquoi y a-t-il du récit plutôt que des mots? quelle histoire nous racontons-nous et pourquoi?



CHAPITRE I
PROBLEMES DU RECIT



Fonctions épistémologiques du récit

D'une certaine façon, tout savoir participe d'un récit. D'emblée une telle affirmation semble convenir à des sociétés dites primitives (ou sauvages ou archaïques ou aborigènes ou non-civilisées ou sans écriture, comme l'on voudra¹), univers mythiques (mythifiés?) où le récit sert de trame au sens qui parcourt l'ensemble des pratiques et des croyances. En effet, selon la vision un peu idyllique, à peine entamée par les recherches ethnologiques contemporaines, que nous avons de ces sociétés, le sens y serait (ou y aurait été) constamment mis à nu, réactivé, réapproprié par le biais de mythes-clé. Ainsi Lévi-Strauss nous présente les structures du récit mythique et celles de la culture qui le porte comme des homologues en interrelation complexe². Bien que cette hypothèse récuse les notions par trop simplistes de filiation et de reflet, la tentation est grande de concevoir ces cultures qui nous sont étrangères comme des lieux de transparence dans lesquels fiction et réalité nourrissent de structurales et néanmoins mystérieuses continuités, dans lesquels la découverte du feu, par exemple, trouve son sens dans le récit qui est formulé autour de cet "événement". Il y a là, dans un autre registre et travesti, une résurgence de la thèse du langage adamique, telle que

¹ Tels sont les vocables qui, pour Jean-Marie Auzias, semblent caractériser les peuples étudiés dans le cadre d'une "anthropologie coloniale" (*L'Anthropologie contemporaine*, Paris, P.U.F., 1976, p. 30-53).

² Claude Lévi-Strauss, "La structure et la forme", *Cahiers de science économique appliquée*, no 99, mars 1960, p. 3-36.

la conçoivent les médiévaux et la reprend Leibniz³. Selon cette théorie, les mots renverraient de façon transparente à des objets. Sauf que dans le cas du récit, nous serions à un niveau de complexité supérieur, les récits renvoyant à des actions, non sur un mode historique de coïncidence factuelle mais plutôt sur le mode mythique des "correspondances". C'est cette métaphore des "correspondances" qui contribue à nous faire voir les sociétés primitives comme des sociétés harmonieuses, sans distances internes entre la pratique et la théorie.

Cette prégnance du récit nous semble aussi valoir pour la civilisation grecque qui conjugue *muthos* et *logos* (malgré les objurgations de Platon) et où le récit, mythique ou allégorique, paraît continuer à remplir des fonctions épistémologiques importantes. Paul Yeyne fait remarquer d'ailleurs combien la position de Platon lui-même se révèle ambiguë :

Platon trahit un état de conscience inconfortable quand il dit au livre VII des *Lois* qu'il a deux raisons de croire que les femmes sont aptes au métier des armes : "D'un côté, j'ai foi dans un mythe qu'on raconte", celui des Amazones, "et, de l'autre, je sais (car tel est le mot) que, de nos jours", les femmes de la tribu des Sauromates pratiquent le tir à l'arc. Cela dit, les anecdotes psychologiques sont une chose et l'imagination constituante en est une autre : malgré sa mauvaise conscience, ou plutôt à cause d'elle, Platon n'envoie pas les mythes aux orties, mais recherche leur indubitable noyau de vérité, puisque tel était le programme dont il était prisonnier, et tous ses contemporains avec lui⁴.

3 "Dans le bouillonnement intellectuel du XVII^e siècle on pense que la nomenclature d'une langue universelle où le nom de chaque chose et de chaque concept trouve une description adéquate et transparente (un portrait logique) constituerait une sorte de langue naturelle, plus ou moins semblable à celle dont rêvait Platon dans son *Craque* et Boehme en fondant sa *Natursprache* ou *Lingua adamica* (Jeromir Dairek, *Les Projets de Leibniz et de Bolzano, deux sources de la logique contemporaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 102). Leibniz parle quant à lui de "langue fondamentale".

4 Paul Yeyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1983, p. 102-103.

Ainsi, chez les Grecs, le mythe peut être lu au niveau cognitif, les attributs modernes de la fiction (fausseté, irréalité, etc.) ne le recouvrant pas entièrement; il peut constituer une sphère spécifique à l'intérieur de l'enseignement des philosophes.

De même, notre conception du Moyen Age comme univers théocratique nous porte à croire que les récits bibliques constituent une sorte d'horizon du sens auquel toute la culture médiévale souscrit. On n'a qu'à penser aux mouvements millénaristes, qui firent des prouesses intellectuelles afin d'asservir l'Histoire à certains textes — l'Apocalypse surtout —, pour se sentir conforté dans cette hypothèse. D'ailleurs, la Bible n'est-elle pas au Moyen Age le texte de référence, celui qui, à la limite, doit évincer tous les autres? Cette question se trouve au coeur de tous les débats épistémologiques médiévaux et Umberto Eco démontre sa connaissance aigüe de la philosophie médiévale lorsque, dans *Le Nom de la rose*⁵, il fait de cette conception hégémonique de la Bible un obstacle à la connaissance : la conviction de certains scholastiques, selon laquelle les récits bibliques constituent la "somme" des connaissances, disqualifie en effet toute recherche qui ne se situerait pas dans le prolongement immédiat de la Bible, qui n'en serait pas une ruminantion.

Mais cette affirmation, que tout savoir participe d'un récit, provoque le sourire dès qu'elle pose son universalité, dès qu'elle se donne pour vraie dans l'Occident moderne⁶. Le XIX^e siècle positiviste n'a-t-il pas évacué l'affabulation grâce au développement d'une méthodologie rigoureuse? Comment oserait-on

⁵ Paris, Grasset, 1982.

⁶ Paul Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983) souligne un semblable anthropocentrisme au sujet de l'importance de l'oralité : l'oralité nous paraît importante dans les autres civilisations, pas dans la nôtre!

ramener à un récit — à une fiction! — des procédés épistémologiques aussi peu narratifs que ceux de structures, de construction, de transformation? D'ailleurs, la littérature contemporaine elle-même n'a-t-elle pas tenté de déconstruire, voire de dissoudre le récit?

Il serait confortable de croire que la fiction est la mise en récit d'un imaginaire et l'histoire la mise en récit du réel, le récit n'étant somme toute alors qu'une mise en ordre anodine de matériaux produits ailleurs, dans la culture, la société, l'idéologie ou la tête d'un auteur. Mais, ayant renoncé à l'univers ordonné des Idées de Platon, nous savons bien qu'une mise en ordre n'est pas un processus neutre qui s'imposerait de lui-même : la mise en ordre d'un "réel" ne produit pas du réel mais bien une modélisation du réel, pour tout dire une fiction — fût-elle épistémologiquement féconde. Or, la fiction, personne ne tient vraiment à l'inviter à sa table puisque subrepticement l'imaginaire impose alors sa présence : nous tenons l'imaginaire — comme l'idéologie — pour incompatible avec la connaissance ou, du moins, avec tout processus épistémologique "convenable". C'est que la conception que nous avons de l'imaginaire est fortement péjorative. Comme Paul Yeyne le note avec ironie :

Que veut dire "imaginaire" : l'imaginaire c'est la réalité des autres, de même que selon un mot de Raymond Aron, les idéologies sont les idées des autres (1983, p. 98).

Que le récit et son inavouable compagnon, l'imaginaire, soient indissociables de l'élaboration du savoir dans les autres sociétés, cela se conçoit, mais la science contemporaine est présumée échapper à cette faute (elle est objective, "vraie") et est

pour nous tout au plus marquée par l'idéologie — dont le plus souvent nous avons d'ailleurs une vision mécaniste⁷.

Pourtant, malgré une volonté manifeste d'évacuer les dimensions narratives de la parole — fût-ce celle du physicien ou celle du romancier —, ce que l'on nomme modernité ne cesse de dévoiler du récit, à tous les niveaux de la vie de l'homme⁸. Trois exemples suffiront, je crois, à démontrer l'importance de ce dévoilement : le récit refoulé de l'inconscient freudien, qui relève de l'individu; le récit biologique, évolutionniste, de l'histoire de la vie, lié au niveau de l'espèce; et enfin le récit ralenti, démultiplié, de la "nouvelle histoire", qui se veut description du niveau social de la réalité humaine.

Voyons d'abord rapidement en quoi la psychanalyse est *radicalement* liée à la notion de récit. Le premier rapport que le freudisme entretient avec le récit — le plus évident aussi — est, bien sûr, le recours à des récits mythiques (celui d'Œdipe surtout) comme horizons interprétatifs : l'être essentiellement conflictuel que Freud met en scène actualise ses diverses pulsions dans un univers contraignant, cette actualisation prenant la forme d'un récit par lequel l'être tente de se comprendre. Ainsi le petit garçon jaloux de son père et amoureux de sa mère remplit-il inconsciemment son rôle à l'intérieur du récit de l'Œdipe qui devient alors un modèle à la fois descriptif et explicatif. Descriptif, parce qu'il rend compte du réel de ce petit garçon, fournissant des schèmes permettant de nommer ce réel; explicatif, parce qu'il ordonne la genèse des comportements ultérieurs de l'adulte, centrés chez Freud autour de cette fable sexuelle qu'est l'Œdipe.

⁷ Vision mécaniste et péjorative. Il s'agit de "l'idéologie considérée dans un sens polémique unilatéral" (Robert Fossaert, *La Société. 6. Les structures idéologiques*, Paris, Seuil, 1983, p. 47).

⁸ J'emprunte ici à Edgar Morin (*La Méthode*, tome I, Paris, Seuil, 1979) une conception de l'homme comme être (ou "polysystème") trinitaire intégrant trois pôles : individu, société, espèce.

Cependant, le récit joue un rôle encore plus fondamental dans la théorie freudienne : il est l'outil qui permet d'explorer l'inconscient et de donner sens aux divers conflits; il est une organisation quasi immanente de l'expérience humaine que le travail d'introspection tend à reconstituer dans toute sa complexité. Ainsi les topiques freudiennes (inconscient/pré-conscient/conscient puis ultérieurement ça/surmoi/moi) ne peuvent être ramenées à de simples métaphores topologiques, comme on le fait souvent; elles constituent plutôt des ensembles d'éléments dont l'interaction dynamique tient tout entière au déroulement d'un récit articulé sur deux actions : l'émergence et le refoulement. Le récit n'est donc pas une mise en forme secondaire par rapport à des concepts premiers, mais bien plutôt le mode de structuration privilégié de ces concepts, celui qui se pose a priori comme générateur de significations, justement parce qu'il dynamise les topiques. Les récits auxquels se réfère la psychanalyse se révèlent être à la fois la source et l'objectif ultime de la démarche cognitive; les histoires racontées donnent forme au réel et, simultanément, servent de modèles, de constructions normatives du sens. C'est à cela que tient la nécessité, pour contrer les théories de Freud, d'avoir recours à des interprétations concurrentes d'un même récit. Ainsi, lorsque Christiane Olivier⁹ interprète le mythe d'Œdipe en inversant le point de vue — le centre n'étant plus Œdipe mais Jocaste —, le recours au récit sert de justification théorique et garantit la cohérence interne de la nouvelle construction. Sans ce passage effectué de l'autre côté du récit (comme on dit de l'autre côté du miroir), il y a fort à parier que la psychanalyste apparaîtrait comme une mauvaise élève. Lorsque la psychanalyse tente de donner une forme narrative aux souvenirs épars d'un patient de façon à découvrir le sens des situations conflictuelles les plus aiguës, elle confère au récit

⁹ *Les Enfants de Jocaste*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980.

une dimension heuristique. Sans que jamais cela soit avoué, le récit est donc conçu comme un mode in.lié d'organisation du sens pour l'esprit humain.

Que la psychanalyse soit essentiellement discursive, voilà qui ne surprend guère depuis Lacan; qu'elle soit radicalement narrative, cela étonne à peine plus¹⁰. Après tout, ne s'agit-il pas là d'une science interprétative dont les prétentions à la rigueur sont régulièrement contestées? Il semblera plus étonnant que l'on puisse déceler un lien aussi étroit entre le récit et une science "objective" comme la biologie. Pourtant la biologie, particulièrement depuis le développement phénoménal de la génétique, se construit autour d'un récit, celui de l'évolution. A partir d'une origine lointaine (divine, si l'on en croit Darwin lui-même), la vie se complexifie graduellement, contrainte par les exigences des milieux (écosystèmes) où elle se trouve. Le destin de l'homme biologique, lu en quelque sorte à rebours, se traduit donc par une série de transformations grâce auxquelles la cellule originelle réussit à se maintenir vivante au long d'une chaîne temporelle dont la physique nucléaire et la chimie moléculaire tentent de fixer la source¹¹. Ainsi on peut "raconter" l'histoire de l'homme depuis la cellule jusqu'à l'Homo sapiens, en passant par les amphibiens et l'homme de Néanderthal. Ce récit, dont le caractère déterministe est le plus souvent voilé, joue un rôle actif dans le développement épistémologique de la biologie. En effet, le postulat de complexification (généralement associé à l'idée d'un certain progrès génétique) et celui du projet de perpétuation de la vie sont à la source de la majorité des découvertes actuelles de la

¹⁰ "Ce que nous apprenons au sujet à reconnaître comme son inconscient, c'est son histoire — c'est-à-dire que nous l'aïdons à parfaire l'actualisation des faits qui ont déterminé déjà dans son existence un certain nombre de "tournants" historiques" (Jacques Lacan, *Écrits* / Paris, Seuil, 1966, p. 139).

¹¹ Je me réfère particulièrement aux ouvrages de Joël de Rosnay et de Hubert Reeves, mais on pourrait aussi penser à Albert Jacquard.

biologie, que ce soit en termes de génétique ou de microbiologie, sans parler des conséquences dans le domaine médical. Car ces deux postulats, conjugués et formalisés dans le modèle cybernétique de l'être vivant, sont ceux-là mêmes qui structurent le récit biologique en lui fournissant, l'un une dynamique (les transformations mettant les événements en séquence), l'autre une téléologie (le projet de maintien et de perpétuation de l'espèce). Le symptôme le plus net de l'importance épistémologique de ce macro-récit est certes la propension des chercheurs à vouloir découvrir des "chaînon manquants", qu'il s'agisse d'un ancêtre de l'orang-outang ou du relais génétique à l'oeuvre dans la transformation d'une cellule saine en cellule cancéreuse.

On peut évidemment prétendre que ce "récit biologique" n'est qu'un effet à rebours de la vulgarisation, laquelle aurait emprunté au discours ambiant la forme éminemment pédagogique du récit¹². Ou encore que ce récit n'est que la projection fantasmatique d'une littérature tentant de discréditer le discours scientifique en lui attribuant un hypothétique inconscient. Ces deux objections ne peuvent cependant tenir devant le dernier exemple que j'aborderai.

En effet, la "nouvelle histoire", comme il est convenu de l'appeler, se distingue du courant traditionnel de l'historiographie par sa volonté de se détacher du récit, par son refus de considérer l'histoire comme une succession d'événements reliés entre eux par une chaîne complexe de relations causales. En apparence, rien de moins proche du récit donc que cette histoire de la longue durée que pratiquent

¹² On sait combien le caractère pédagogique du récit, et particulièrement du conte, est une conception profondément enracinée, enracinement dont rend d'ailleurs compte tout un vocabulaire, par exemple la notion de "conte d'avertissement".

Fernand Braudel, Jacques Le Goff et d'autres¹³. Néanmoins, Paul Ricoeur, dans *Temps et récit*¹⁴, met en doute la possibilité pour l'histoire d'évacuer complètement le récit et, grâce à une longue démonstration, conclut que la "nouvelle histoire" est construite autour de "quasi-événements" organisés en "quasi-intrigues". A la limite, selon Ricoeur, "l'historiographie la moins narrative dans son style d'écriture reste tributaire de l'intelligence narrative" (1982, p. 320). Si nous en croyons Ricoeur, nous nous trouvons donc en face d'une discipline savante qui tente de dénarrativiser son écriture, qui choisit de s'attacher plutôt à des structures, à des conjectures, à des sériations, et qui pourtant, à tout le moins analogiquement, ne parvient pas à se dégager du modèle aristotélicien de la *mimésis*. Quel sens donner à cette persistance du récit dans une temporalité distendue, parcourue de noeuds conjecturaux? Certainement pas celui d'un procédé de vulgarisation. C'est au contraire la démarche narrative en historiographie qui apparaît aux tenants de la "nouvelle histoire" comme relevant de la vulgarisation, c'est-à-dire comme la survivance d'une forme épistémique dépassée qui serait en quelque sorte tombée dans le domaine public, avide d'anecdotes et de reconduction d'évidences plutôt que de rigueur et d'interrogation du sens. Le récit, conçu comme un mode de représentation linéaire et simplificateur, est alors ce dont le véritable intellectuel doit se dégager — ce qui redouble, remarquons-le, les impératifs d'évacuation du récit proclamés par Michel Butor, Alain Robbe-Grillet et d'autres. Ce qui gêne dans le récit, c'est l'illusion qu'il crée d'une organisation du réel antérieure au discours, c'est son air d'aller de soi. Et comme il est sans doute vrai que rien ne va de soi, se

¹³ Pour des exemples et aussi de brèves réflexions méthodologiques, voir *La Nouvelle Histoire*, encyclopédie dirigée par Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel, Paris, Retz-CEPL, 1978.

¹⁴ Tome I, Paris, Seuil, 1983.

dégager du récit c'est dépasser la pratique naïve du discours historique, c'est démontrer son appartenance à la communauté des savants¹⁵.

Pourtant demeure, inéluctable, cette "intelligence narrative" qui nous amène à recomposer un récit à partir des morceaux épars disposés par l'historien, à faire que la "nouvelle histoire" soit aussi une "histoire". C'est dire que cette présence virtuelle d'un récit que l'on s'est acharné à effacer ne relève peut-être ni de l'accidentel — un mésusage des conventions narratives — ni du superficiel — le coloriage pédagogique de la vulgarisation —, mais bien plutôt d'une caractéristique irrépressible, soit de l'histoire, soit de l'écriture, soit des deux.

On peut contourner le problème posé par cette intelligence narrative en évoquant "l'inconscient du discours", inconscient dont il est bien malaisé de décider s'il renvoie aux projections de l'analyste, à l'inconscient de l'écrivain, à un niveau structurel de l'objet textuel lui-même (conçu comme immanent), ou encore à un savant mélange des trois. Il ne convient pas sans doute de chercher ici la réponse à cette dernière question, mais on peut quand même poser que, manifestement, la "nouvelle histoire" refoule sa dimension narrative dans une sorte d'inconscient, c'est-à-dire dans une sphère qui échappe à l'organisation épistémologique explicite de la discipline. Néanmoins, ce récit ne doit pas pour autant être écarté par l'analyste puisque, d'une part, l'activité de lecture tend à le reconstituer par un jeu de dérivations — à partir de tableaux sériels nous lisons une "histoire" —, ainsi que l'a brillamment démontré Ricoeur et que, d'autre part, l'oblitération de ce récit reviendrait à réduire l'épistémologie à des mécanismes conscients et à dénier tout rôle à l'idéologie — et cela quelle que soit la définition

¹⁵ Jean-François Lyotard reprend d'ailleurs cette opposition lorsqu'il parle de discours narratif et de discours scientifique (1979).

que l'on donne de cette dernière. En somme, ce n'est pas parce que le récit reconstitué n'est peut-être qu'une projection de l'analyste ou un refoulement de l'écrivain que son étude devient moins pertinente. Je dirais même que l'urgence d'examiner le récit tient peut-être à ce voilement qui nous porte à croire que la narrativité s'est arrêtée à l'orée du vingtième siècle et que, de ce fait, interroger le récit c'est interroger une forme folklorique et folklorisée de mise en ordre du monde¹⁶.

Par ailleurs, l'omniprésence du récit, que ce soit en histoire, en biologie ou en psychanalyse, a quelque chose de fascinant. Comment se fait-il que, malgré nous, nous nous racontions toujours des histoires? Comment se fait-il que nous sentions toujours le besoin de tout rattacher à un récit? D'ailleurs, s'agit-il toujours d'un récit véritable? Ne sommes-nous pas trop prompts à narrativiser des éléments, à voir des mises en intrigue là où il n'y aurait en fait que des quasi-personnages, des quasi-événements, un *επιπέλασμα* du récit, comme le dit Ricoeur (1983, p. 320)? Mais peut-on penser une telle chose qu'un *επιπέλασμα* du récit, c'est-à-dire un ensemble discursif qui aurait l'apparence du récit sans en avoir les propriétés? Dans l'ordre du discours, en effet, les notions de vrai et de faux sont largement tributaires du pacte pragmatique qui noue la situation communicative; à la limite, "dire c'est faire" (Austin) : pratiquer les opérations de la mise en intrigue, c'est faire advenir le récit, que ce soit au niveau de la construction d'un texte ou au niveau de son décodage. Cela peut sembler excessif, mais il suffit somme toute qu'un récit puisse être *in* pour accéder à un certain réel. Il n'existe donc pas de vrais et de faux récits, il n'existe que des actes de langage qui sont lus comme des récits et d'autres

¹⁶ Ce n'est pas tout à fait par hasard que les théories sur le récit ont souvent emprunté leur corpus au folklore, il y a là implicitement un renvoi au plus simple, au plus vrai, au plus pur, qui donne à penser que la quintessence du récit se trouve dans un passé mythique, folklorisé. Voir à ce sujet Michel de Certeau, 1974, p. 55-94.

qui ne le sont pas. C'est pourquoi, lorsqu'il est question de récit, le caractère hétérogène des discours, la variété des genres ne joue pas. Si l'on pose qu'un *anakephalon* du récit est encore (ou déjà) un récit, alors la dimension narrative présente dans le discours scientifique ne peut pas être conçue comme différente dans sa configuration de celle qui est présente dans une narration qui s'affiche; que ce soit *Le Petit Chaperon rouge* ou *A la recherche du temps perdu*, des éléments textuels y jouent le rôle d'événements, participent d'une mise en intrigue, renvoient à une organisation temporelle spécifique et *peuvent être découverts comme tels*. Ce n'est pas parce qu'un récit "s'avance masqué", comme dans le nouveau roman, ou parce qu'il voit dans son masque son propre visage, comme dans le discours scientifique, que sa réalité se dissout. En effet, la réalité dans le discours n'est pas d'abord liée à une vérité référentielle — d'ailleurs difficile à établir en dehors d'une conception adamique du langage — mais bien à l'existence d'un *pacte sur le procès du sens*. Or il se pourrait bien que ce pacte comporte une composante narrative, c'est-à-dire que le récit traverse de part en part le discours dans son ensemble. Et c'est là précisément l'hypothèse de cet essai : que tout discours peut être lu comme un récit.

Le pacte narratif

Mais comment peut-on en venir à formuler une hypothèse semblable? Cela ne conduit-il pas à repenser de façon radicale la notion même de récit? Car, ne l'oublions pas, le récit, depuis Aristote, est conçu comme un objet aux contours précis : un récit est l'imitation d'une action une et entière ayant un début, un milieu et une fin, et dont "les parties (sont) assemblées de telle sorte que si on

transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé¹⁷. C'est de cette définition entrée dans le sens commun que s'autorise la narratologie contemporaine pour distinguer ce qui est récit de ce qui n'en est pas, pour segmenter tout discours en fragments diégétiques et extra-diégétiques. C'est principalement l'analyse des éléments indexicaux du langage — temps et modes verbaux, pronoms, démonstratifs, etc. — conçus comme des signaux textuels récurrents¹⁸ —, qui permet de dégager l'un de l'autre ces deux niveaux discursifs, le diégétique étant référentiel par rapport à un "réel" (qui peut fort bien être fictif) alors que l'extra-diégétique serait référentiel par rapport à la situation énonciative. Or il est ici question de lire tout texte comme un récit, d'invalider dans une certaine mesure l'idée qu'il existe du non-récit, du discours sur lequel l'intelligence narrative ne peut trouver à s'exercer. Voilà une situation pour le moins paradoxale car, habitués comme nous le sommes à considérer le récit comme un objet nucléaire et clos, nous lui assignons spontanément un envers, une ombre, une altérité qui le délimite sans être lui; de ce fait, nous sommes tentés de croire que sans non-récit il n'y a pas de récit possible. Pourtant, dès que l'on accepte de remettre en cause la nature nucléaire du récit au profit d'une vision plus ouverte posant la mise en intrigue comme un processus plutôt que comme un produit, il devient facile de concevoir que la compétence narrative peut trouver à s'exercer sur des objets discursifs divers, diégétiques ou non-diégétiques.

Greimas apporte à ce problème un éclairage déterminant lorsqu'il fait remarquer que la syntaxe narrative peut rendre compte de toutes sortes de

17 Aristote, *Poétique*, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1969, p. 41.

18 Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973.

discours¹⁹. Cependant il voit là un cas de dépassement lié au fonctionnement de la réflexion théorique et conclut que "le concept de narrativité est en voie de se vider de son contenu conceptuel" (1983, p.18). Une telle conclusion me semble négliger le fait capital que le contenu conceptuel de la narrativité se limite en fait à peu de choses dès qu'on tente de le distinguer de la syntaxe narrative (ou, d'ailleurs, de toute autre construction descriptive) : le concept de narration se ramène presque toujours à la définition aristotélicienne, nucléaire, du récit. Que cette définition soit battue en brèche par l'universalité de la syntaxe narrative ne fait aucun doute, mais cela ne me semble pas nécessairement correspondre à une dissolution du récit comme concept-clé. En ce sens, les remarques de Paul Zumthor me paraissent rendre davantage compte des possibilités théoriques considérables ouvertes par la nature protéenne de la sémiotique narrative :

En donnant des positions de Greimas une interprétation large, on admettrait qu'une narrativité généralisée, et comme virtuelle, investit toute forme de discours organisé. Les manifestations linguistiques la restreignent et la spécifient, en la liant aux formes figuratives. Pierre Janet déjà disait que ce qui créa l'humanité, c'est la narration. Nul doute que la capacité de raconter ne soit définitoire du statut anthropologique; qu'inversement souvenir, rêve, mythe, légende, histoire et le reste ne constituent ensemble la manière dont individus et groupes tentent de se situer dans le monde. Il ne serait pas absurde de poser par hypothèse que toute production d'art, en poésie comme en peinture et dans les techniques plastiques, architecture comprise, est, au moins de façon latente, récit. Et la musique? Peut-être; sûrement de manière seconde et par renvoi (Zumthor, 1983, p. 50).

Greimas, en effet, présente une conception ouverte du récit car les trois modèles théoriques qu'il a mis au point sont formulés en termes de potentialités, chacun des modèles renvoyant à un niveau supérieur de structuration. Il y a d'abord, au niveau

¹⁹ Algirdas Julien Greimas, *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, p. 17-18.

de la structure profonde, l'organisation axiologique, laquelle se présente comme la structure élémentaire de la signification : c'est le fameux "carré sémantique" (1983, p. 93-94). Largement inspiré des dyades de Lévi-Strauss, un (ou plusieurs) système d'opposition à quatre termes représente l'ensemble des virtualités à l'oeuvre au plan axiologique dans un ensemble discursif. De là, un niveau intermédiaire actualise, sous une forme actantielle, la structure profonde; les oppositions sont distribuées paradigmatiquement dans des rôles, et il y a passage de la simple opposition au conflit : c'est le modèle actantiel, lequel intègre les oppositions sujet/objet, adjuvant/opposant, destinataire/ destinataire. Enfin, au niveau de la surface, se trouvent réalisés sur un mode syntagmatique les deux niveaux plus profonds : l'énoncé se présente alors comme un programme narratif achevé. Or, il apparaît clairement que tout texte se trouve articulé à ces trois niveaux, indépendamment des caractéristiques qu'il présente au niveau de la manifestation (1983, p. 153-154). Comment douter de la dimension axiologique de tout discours ou encore de la nécessité structurelle d'une polarisation sujet/objet minimale dans tout acte de langage? Et même au niveau "réalisant" de la manifestation, il semble bien que tout énoncé développe un programme énonciatif particulier qu'il fait émerger au niveau du faire, donc éventuellement au niveau narratif; Greimas en fait une démonstration particulièrement probante dans l'analyse d'une recette, la soupe au pistou (1983, p. 157-169).

Placé devant la quasi-universalité de ses modèles narratifs, Greimas en arrive à distinguer deux types de narrativité : la narrativité comme "principe d'articulation des textes au niveau profond" (1983, p. 154) et la narrativité relevant du niveau de la manifestation discursive de surface, sans toutefois expliquer la nature des relations entre les deux types. Cette lacune me paraît tenir au caractère a-chronique des modèles qu'il propose, caractère qui persiste, remarquons-le,

même après que l'on a postulé une relation de générativité entre les divers niveaux paradigmatiques.

C'est que les théories de Greimas (comme d'ailleurs celles de Propp et de Lévi-Strauss) reposent en bonne partie sur une sorte de fonction dynamisante de la lecture, capable de narrativiser l'organisation paradigmatique ou, pour le dire autrement, sur une "intelligence syntagmatique" apte à intégrer sur un mode temporel les divers niveaux de paradigmes. Or, cette intelligence "syntagmatique" (Greimas) ou "narrative" (Ricoeur), comme l'on voudra, bien qu'essentielle au fonctionnement des modèles — car elle seule permet de pratiquer, dans une visée téléologique, la mise en intrigue — demeure dans le non-dit théorique. On peut dire, grosso modo, que la temporalité comme élément dynamique est exclue des modèles théoriques de Greimas, mais que, paradoxalement, c'est cette même temporalité qui, de manière tacite, sous-tend l'activité de décodage de l'analyste. En effet, sans une compétence narrative quelconque — reliée sans doute à la capacité de projeter les paradigmes sur un axe syntagmatique présupposant une temporalité —, nous serions incapables de voir les potentialités dynamiques des dyades de Lévi-Strauss et de Greimas, incapables d'actualiser les virtualités d'une distribution actantielle, voire incapables de comprendre en quoi les fonctions narratives de Propp renvoient à une organisation séquentielle qui implique un déroulement temporel. La position de Greimas à cet égard est donc, comme le remarque Ricoeur (1983, p. 71-91), profondément paradoxale, la compréhension narrative — et conséquemment la temporalité — étant exclue du champ de l'analyse tout en demeurant la pierre angulaire de la théorie.

Or, poser le caractère essentiel du processus de temporalisation ne conduit pas du tout, contrairement à ce que semble croire Greimas, à ramener le récit à une succession temporelle linéaire. En effet je crois, avec Greimas (et aussi

avec Ricoeur), que la compréhension narrative a pour pivot une téléologie appréhendée — consciemment ou non — et que les phénomènes de temporalisation ne peuvent donc être réduits à une sorte de glissade le long d'une séquence temporelle linéaire. Cependant, il importe de bien voir le cul-de-sac auquel mène le paradoxe sous-tendant les analyses de Greimas : celles-ci ne permettent d'aucune manière — à ce jour du moins — de saisir la narrativité comme un *processus* véritable. Tout au plus — mais c'est déjà énorme — peut-on y voir la saisie des balises principales, des étapes qui marquent le déploiement du processus d'interprétation narrative. Aussi s'impose, afin de tirer des études de Greimas tout le profit que l'on peut — en tenant précisément compte de l'absence, du non-dit, où est reléguée l'intelligence narrative —, la lecture attentive des ouvrages que Ricoeur a consacrés à ce sujet, l'intelligence narrative étant au centre de toute la réflexion de Ricoeur.

Il n'est pas question pour moi de reprendre ici l'ensemble de la problématique développée par Ricoeur au sujet du récit. Le lecteur familier avec ces ouvrages capitaux percevra sans doute l'influence considérable qu'a eue cette réflexion sur mon analyse — l'abondance des renvois ne suffisant pas à rendre compte de ma dette. C'est que le dépassement (ou la nouvelle lecture, comme l'on voudra) que Ricoeur pratique de la vision aristotélicienne du récit va précisément dans le sens d'une définition dynamique, interactive et *non essentiellement narrative* du récit. Pour le dire autrement, c'est de Ricoeur que je m'autorise pour définir le récit en termes de processus plutôt qu'en termes de produit.

En effet, Ricoeur entreprend de démontrer que le récit est un acte de langage articulé à trois niveaux : celui de la préfiguration (*mimésis I*), celui de la configuration (le "comme si", *mimésis II*) et enfin celui de la refiguration (*mimésis III*).

Le premier niveau, dit de préfiguration, renvoie à une compétence préalable, à un réseau de structures d'accueil sans lesquelles la configuration apparaîtrait dépourvue à la fois de contours et de sens. Cette compétence, Ricoeur lui découvre trois aspects majeurs : d'abord la maîtrise d'un réseau conceptuel minimal, celui d'une sémantique de l'action; ensuite une aptitude à identifier des médiations symboliques agissant comme articulations de l'action (sur le mode syntaxique donc); et enfin la compréhension des caractères temporels sur lesquels le temps narratif vient greffer ses configurations.

Le second niveau qui, seul, nous est familier — car c'est celui que décrivent les modèles de la sémantique narrative — est celui où se déploie le *mythos* qui compose, à partir de facteurs hétérogènes (agents, buts, moyens, interactions, circonstances...) une "histoire". L'intrigue joue un rôle central dans l'activité configurante, assumant une triple fonction médiatrice : entre le "tout" de l'histoire et les éléments hétérogènes qui le composent, entre le niveau paradigmatique d'une sémantique de l'action et le niveau syntagmatique du récit, et, également, entre la disjonction et l'hétérogénéité temporelle initiale et le "prendre-ensemble" qui fonde la totalité temporelle propre au récit.

Le troisième niveau, qui se présente comme symétriquement lié au premier, est celui de l'activité refigurante de la lecture. En effet, selon Ricoeur (qui marque alors ses dettes envers Iser et Jauss), le récit est placé dans une situation communicative et l'activité de déchiffrement pratiquée par le lecteur doit être envisagée comme une "composante intrinsèque de la signification actuelle ou effective du texte" (1983, p. 117). De plus, cette activité refigurante ne peut se concevoir sans que soit posé le problème de la référence : si la lecture est "l'intersection entre le monde de l'oeuvre et le monde du lecteur", la fusion entre deux horizons, on ne peut maintenir l'oeuvre dans son immanence (1983, p. 116-

124). La référence, présente sous forme de traces, est reconstruite par l'imagination lisante de telle sorte que puisse se constituer l'oeuvre; loin d'être accessoire, elle est indissociable de toute lecture.

Comme on le voit, Ricoeur ne se contente pas, par cette triple articulation (préfiguration, configuration, refiguration), de donner au récit un amont et un aval, il déplace le concept de récit en instaurant un mouvement en spirale qui traverse de part en part l'objet-récit et définit non seulement ses conditions d'émergence et de déchiffrement mais aussi ses modalités d'être-au-monde. Ce mouvement n'est autre que celui de la temporalité, à la fois concrète et mortelle, abstraite et infinie. Car le récit, chez Ricoeur, n'est pas un objet nucléaire et clos, c'est essentiellement un processus créateur qui permet de donner au temps une forme qui puisse, par son caractère fictif, résoudre sur un mode poétique les multiples apories du temps. De là son refus de contenir le récit comme processus à l'intérieur d'un texte comme produit.

Cette redéfinition du concept de récit est capitale, eu égard à mon hypothèse initiale, principalement à cause de l'idée de processus qui est proposée. En effet, la narrativité apparaît moins comme un attribut de certains textes que comme une activité structurante reliée à la dimension temporelle dans le discours. Or, si le récit peut être défini comme une activité structurante débordant largement l'objet structuré, tout semble indiquer que cette activité peut s'exercer sur n'importe quel type de texte. C'est peut-être ainsi qu'il faut expliquer l'universalité des structures de Greimas, même si celles-ci sont a-chroniques : le processus de la mise en récit serait suffisamment prégnant pour infléchir tout texte. L'hypothèse selon laquelle tout texte peut être lu comme récit apparaît alors comme pertinente puisque l'activité de refiguration, dont parle Ricoeur, se trouve ainsi menée à ses limites extrêmes : tout texte peut être refiguré à la manière d'un récit.

Mon hypothèse ne repose cependant pas exclusivement sur une réflexion philosophique au sujet du récit. En effet, les méthodes d'analyse de textes actuellement pratiquées par la linguistique semblent aller dans le sens de cette hypothèse et mettre en doute la pertinence qu'il y a à confiner le récit comme "histoire" dans ce que l'on nomme, depuis Genette, le niveau diégétique du discours.

Un premier indice de cette remise en question nous est donné par la pragmatique, laquelle s'intéresse aux actes de parole replacés à l'intérieur de la situation communicative qui leur est propre, et c'est celui de la relativité des frontières de l'objet énonciatif. En effet, la pragmatique a considérablement élargi la conception que nous avons de l'énoncé comme segment discursif autonome. On peut presque parler de l'éclatement de l'énoncé comme objet clos et d'une extension de cet objet se réalisant à la fois en aval et en amont, vers les conditions de production de l'énoncé — présupposés, indicateurs pragmatiques —, et vers ses conditions de réception — fonctions illocutoires et perlocutoires, effets conversationnels et rôle régulateur du feed-back²⁰.

Voyons comment la question des frontières de l'énoncé peut se formuler en ce qui a trait au récit. La distinction diégèse/extra-diégèse repose entièrement sur le statut objectal du récit, sur l'idée de récit minimal : on peut repérer un récit dans un texte parce que l'on sait à quoi ressemble un récit de façon minimale. En effet, comme je l'ai déjà fait remarquer, au coeur des divers courants qui ont cherché à définir le récit comme objet, persiste cette idée qu'il existe un récit minimal, une sorte de plancher épistémologique en-dessous duquel il n'y a plus de

²⁰ Voir François Récanati, "Le développement de la pragmatique", *Langue française. La pragmatique*, no 42, mai 1979, p. 6-20.

récit. Mais la théorie des présupposés²¹ me semble pratiquer une large brèche dans cette idée commode. En effet, tout énoncé peut devenir narratif si l'on peut convoquer à son sujet des présupposés qui lui insufflent un certain dynamisme. Par exemple, l'énoncé "la porte est fermée" présuppose qu'il existe une porte et que cette porte a déjà été ouverte (ou aurait pu l'être); il y a donc tension entre deux états à tout le moins potentiels, la porte ouverte et la porte fermée, laquelle tension se résout en une opération — quelqu'un a ouvert ou fermé la porte — absente de la lettre de l'énoncé mais néanmoins présente dans l'ensemble des présupposés de cet énoncé. "La porte est fermée" constitue donc, malgré son statisme apparent, un énoncé que l'on peut facilement rattacher à une séquence narrative. C'est dire que la notion même de présupposé nous conduit à des récits qu'une lecture exclusive de l'énoncé laissait dans l'ombre. Ainsi, dans notre exemple, il y a un récit partiellement actualisé, mais aucun récit minimal autre que virtuel. Définir le récit comme un objet minimal me semble donc incompatible avec la prise en compte du récit comme virtualité, incompatible avec une vision pragmatique de l'énoncé.

Mais il n'y a pas que dans l'en-deçà du texte, du côté de la production du sens, que la notion du récit comme objet clos peut être mise en cause. A l'autre pôle du système communicatif, celui de la réception, on peut voir que les effets conversationnels — c'est-à-dire ceux qui sont liés au contexte d'énonciation — parviennent également à faire éclater la notion de récit minimal. Prenons l'exemple de ce qui paraît être un récit minimal typique : 1) Micheline marche sur le trottoir; 2) il y a par terre une pelure de banane; 3) Micheline marche dessus; 4) elle tombe. Nous avons en 1 et 2 une situation initiale, en 3 une situation médiane qui permet de poser 4 comme situation finale. Chacun des segments semble donc essentiel.

²¹ Pour une illustration de cette théorie, voir John Searle, "Le sens littéral", *Langue française. La pragmatique*, no 42, mai 1979, p. 34-47.

Pourtant, si je modifie la séquence de la façon suivante : 1) Micheline marche sur le trottoir; 2) il y a par terre une pelure de banane; 3) Micheline marche sur le trottoir, il y a fort à parier que mon discours sera tout de même perçu comme un récit, soit que ce récit apparaisse comme tronqué (la situation finale restant à venir, entraînée par une situation pressentie comme menant à une inévitable conclusion), soit que la reprise en 3 du segment 1 soit perçue non comme une répétition mais comme l'apport d'une nouvelle information. Dans le premier cas, mon interlocuteur, pour une raison inconnue mais relevant du contexte d'énonciation, attendait un récit; il en a donc construit un à partir des matériaux que je lui offrais et lui trouvera vraisemblablement une conclusion. Dans le second cas, la composante temporelle du discours — la reprise du segment est postérieure dans le temps — suffit à créer l'illusion d'un mouvement, à transformer mon énoncé en récit²². C'est au niveau de la réception, grâce à des effets conversationnels liés à des conventions, génériques dans le premier cas, temporelles dans le second, que mon discours devient récit, dans un au-delà de l'énoncé.

En somme, la dimension pragmatique de tout énoncé m'amène à récuser le concept de récit minimal sur lequel repose en bonne partie la narratologie contemporaine. En effet ce concept, qui définit le récit comme une entité autonome constituée de segments formant une séquence, ne tient pas compte des dimensions réelles de tout énoncé puisqu'il exclut à la fois les conditions de production du sens et les conditions de réception. Le concept de récit minimal, hérité d'un certain

²² Cet effet lié à la temporalité est très bien exposé par Greimas : "La succession d'énoncés isolés, sans relations identifiables entre eux, comporte comme connotation, un effet de sens absurde. Aussi deux énoncés qui se suivent sont-ils généralement interprétés comme reliés, selon le principe ancien de *post hoc ergo propter hoc*, par une relation que l'on dit causale" (Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 173).

formalisme (celui de Propp en particulier²³), demeure enclos dans les limites d'un contenu manifeste et s'accorde mal à la conception du discours comme réalité pragmatique. Comme on le voit, malgré des divergences théoriques importantes (particulièrement au sujet du caractère immanent du sens de l'énoncé), les théories pragmatiques rejoignent finalement les conclusions de Ricoeur : concevoir le récit comme un objet nucléaire, clos, interdit toute interrogation radicale sur l'activité narrative telle qu'elle se manifeste dans le discours. La distinction récit/non récit peut certes être utile au plan de l'analyse, mais elle doit être considérée comme une réduction méthodologique et, à ce titre, dépassée.

Le récit : un système ouvert

La dissolution du récit nucléaire pose néanmoins un problème fondamental : celui de l'aire d'analyse. En effet, tant que l'on considère le récit comme un objet clos, les objets de l'analyse sont tout désignés : ce sont les récits, les textes considérés comme narratifs par un large consensus social. On peut alors exclure de l'analyse les segments descriptifs et argumentatifs du discours de même que les figures rhétoriques relevant de ces types discursifs. Cela peut, à la limite, conduire à une réduction considérable du discours analysé ; les résumés de l'école finnoise, où l'on réduit le texte à un état de squelette narratif détaché de tout énoncé et de toute énonciation, et les séquences proppiennes, où le récit est ramené à une

23 Voir bien sûr *Morphologie du conte* de Vladimir Propp. Mais cette tendance persiste longtemps puisqu'elle marque profondément les articles publiés en 1966 dans *Communications* 8, ainsi que ceux plus récents rassemblés par Claude Chabrol dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

suite de lettres et de chiffres, en fournissent des exemples particulièrement frappants. Or, le récit dont il sera désormais question dans ces pages est radicalement différent. Il s'agit d'un récit-processus, qui se crée dans l'interaction et s'organise autour d'une téléologie. Cette définition abstraite du récit dessine à grands traits les lieux de convergence des théories de Greimas, de Ricoeur et des tenants de la pragmatique. En effet, dans les trois cas, le récit apparaît comme un processus : génératif pour Greimas, constitué par l'activité de mise en intrigue pour Ricoeur, communicatif pour la pragmatique. Le récit est également considéré comme un lieu d'interaction : entre les différents paradigmes pour Greimas, entre les trois niveaux d'articulation pour Ricoeur et entre les pôles communicatifs pour la pragmatique. Enfin, il y a un consensus minimal (très minimal je l'avoue) autour de la dimension téléologique du récit. Greimas considère cette dimension comme organisatrice de la séquence syntagmatique, mais ne se prononce pas sur la nature de cette téléologie, prisonnier sans doute de son postulat initial d'immanence du texte. Les tenants de la pragmatique réduisent la téléologie à l'intenté du discours (fonctions illocutoires et perlocutoires) et, de ce fait, ramènent la dimension téléologique à l'intérieur de l'énoncé —, donnant cependant à ce dernier une extension considérable. Et Ricoeur, fidèle à sa conception du langage et du discours, relie la dimension téléologique du récit à l'intentionnalité fondamentale inscrite dans le discours: "l'intersection entre le monde de l'oeuvre et le monde du lecteur" (1983, p. 109).

Ces trois caractéristiques du récit : être un processus, opérer une interaction et posséder une dimension téléologique, se rapprochent beaucoup de la définition du système formulé par Joël de Rosnay : "Un système est un ensemble

d'éléments en interaction organisés en fonction d'un but²⁴. A ce titre, un récit peut fort bien apparaître comme un système, et plutôt que d'analyser séparément ses diverses composantes on peut choisir d'étudier les relations qui unissent ses divers éléments et les fondre en un récit.

On aurait tort cependant de penser que voir le récit comme un système règle tous les problèmes car poser qu'il y a des interactions, une téléologie et que tout cela se résout en un processus, ce n'est pas encore définir ces interactions, cette téléologie et ce processus. Les divergences que j'ai relevées au sujet des définitions possibles soulignent la difficulté qu'il y a à vouloir dégager une seule définition.

De fait, le problème de la dissolution de l'objet-récit continue à se poser avec acuité, même si l'on introduit la notion de système. Car un système peut être fermé, auquel cas le processus du récit ne renverrait somme toute qu'à un objet étroitement programmé. Heureusement, la théorie des systèmes tend plutôt à considérer les systèmes qu'elle étudie comme étant ouverts, c'est-à-dire s'insérant de manière dynamique dans d'autres systèmes, plus englobants et plus complexes²⁵. Si l'on considère le récit comme un système ouvert, on peut sans doute postuler qu'il participe à des systèmes plus vastes : systèmes communicatif ou pragmatique d'abord, social, culturel ou idéologique ensuite. L'intentionnalité chère à Ricoeur pourrait alors se concevoir comme la dimension verticale traversant (transcendant?) l'emboîtement des divers systèmes pour en fondre les horizons différents — tout le problème consistant alors à décider de quelle nature est l'ultime

24 Cité par Daniel Durand, *La Systémique*, Paris, P.U.F., Coll. "Que sais-je?", 1979, p. 8.

25 "On reconnaît maintenant que le système fermé n'est qu'un concept théorique, un cas limite; en fait il n'existe que des systèmes qui sont plus ou moins ouverts sur leur environnement" (Durand, 1979, p. 15).

système englobant. Mais ce problème, potentiellement métaphysique, échappe au cadre de cette étude et, plus modestement, je m'en tiendrai à des systèmes renvoyant à l'ordre de ce que nous convenons — à tort peut-être — d'appeler le réel. Il n'est cependant pas superflu de mesurer à quel point toute analyse du discours en vient à témoigner à sa manière de la difficulté de réfléchir sur les frontières finies ou infinies du sens.

Délaissant le problème de l'intentionnalité, voyons quelles sont les conséquences de la définition du récit comme système ouvert. D'abord, cela permet de tenir compte de ce qui, dans l'activité structurante qu'est le récit, se situe en dehors de l'activité configurante proprement dite : la préfiguration et la refiguration. Car la notion de système ouvert rend bien compte de ce que Ricoeur nomme la fonction médiatrice de la mise en intrigue, laquelle met en relation des compétences relevant d'autres systèmes (sémantique, symbolique, temporel) et une activité de lecture inscrite dans des contextes sociaux, culturels ou idéologiques déterminés. De plus, la notion de système ouvert rend toute référence à l'intertextualité non seulement souhaitable mais nécessaire, car elle suppose une relation minimale entre tous les éléments discursifs par le biais de leur appartenance à des systèmes en interrelation. Enfin, le dernier avantage de la notion de système ouvert est d'intégrer la dimension temporelle. En effet, si l'on peut à la limite concevoir un système fermé comme échappant à l'emprise du temps, la multiplication des interactions, et conséquemment des points d'équilibre et de déséquilibre à l'oeuvre dans un système ouvert, implique une évolution dans le temps²⁶. De sorte qu'il

²⁶ "L'objet existe dans le temps. Nous lui accordons au moins cette *nécessité* dès lors que nous nous proposons de nous le représenter par quelques *traits*. Il nous faut donc disposer de concepts assez familiers pour rendre compte commodément de cette hypothèse fondamentale. *La concorde et la discorde, la guerre et la paix, la justice et la lutte, l'écoulement du fleuve et la mélodie de la lyre ont lieu dans le temps* (K. Axelos, 1971, p. 54)" (Jean-Louis Lemoigne, *La Théorie du système général. Théorie de la modélisation*, Paris, P.U.F., 1977, p. 61).

convient sans doute de découper une aire d'analyse non pas horizontalement, système par système, mais plutôt verticalement selon un axe temporel. Ce qui rejoint la définition non-nucléaire du récit.

Un dernier problème demeure, cependant, au sujet du récit que je prétends pouvoir retrouver dans des textes non-narratifs aussi bien que dans des textes narratifs. Comment, en effet, pourrai-je retrouver un objet qui n'existe pas comme une entité mais seulement comme une virtualité? Cela n'a rien d'impossible si l'on postule que le récit, le système, 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*. Poser l'existence de ces traces disséminées renvoie à une conception de la lecture à laquelle je reviendrai. Disons pour l'instant que cette voie est celle qui caractérise l'activité de l'anthropologue : recréer, à partir de traces, les forces vives d'une société humaine — le récit étant ici conçu comme "définitoire du statut anthropologique", selon le mot de Zumthor. Car ce qui est visé par cet essai, ce n'est pas exclusivement la nature du récit, c'est également ce que le récit révèle et construit tout à la fois dans le murmure continu du discours social.

Récit, discours social et discours culturel

Le concept de discours social, vaguement présent depuis plusieurs années, a été articulé au plan théorique par Robert Fossaert à l'intérieur de la vaste synthèse qu'il a tenté d'opérer au sujet de la formation sociale. Pour être compris, ce concept doit donc être replacé dans un ensemble théorique plus vaste : celui de la société conçue comme un objet organisé selon trois instances : le politique (sphère de l'organisation de la société), l'économique (sphère de la production) et

l'idéologique (sphère de la représentation du monde). Ces instances sont conçues à la fois comme *totalisantes*, c'est-à-dire que l'ensemble des enjeux sociaux peut être envisagé selon l'une ou l'autre, et comme *interdépendantes*, c'est-à-dire que toute activité présente un schéma particulier d'interrelation entre les instances : il n'y a donc pas de hiérarchie absolue qui ordonnerait l'économique, le politique et l'idéologique. D'où la nécessité de développer un réseau conceptuel qui rende compte de cette complexité systémique : décrire les actions relevant de l'instance idéologique en termes de production, par exemple, c'est dénier à l'idéologie sa spécificité. Il faut donc créer trois sous-ensembles conceptuels distincts, un pour l'économique, un autre pour le politique et un dernier enfin pour l'idéologique.

Comme bien l'on pense, le concept de discours social se rattache au système conceptuel visant à rendre compte de l'instance idéologique, bien que ce soit à travers lui que se pense, se justifie, se conteste tout ce qui relève des instances économiques et politiques. En effet, selon Fossaert, il existe dans toute société un vaste syncrétisme du "parlé-agi"²⁷ en quoi communient les membres d'une société : c'est le discours social commun, lequel sert de "tuf commun", de matrice, à chacun des discours singuliers exprimés dans une société donnée à un moment donné. Autrement dit, le discours social commun n'est pas une simple addition de discours singuliers mais plutôt ce qui fonde ces discours comme discours en les rattachant — parfois sur le mode de la contradiction — à une sorte de "sens commun" tel que le conçoit Gramsci²⁸ comme "un produit et un devenir historique" qui correspond à "la pensée générale d'une époque déterminée dans un lieu populaire déterminé".

²⁷ Robert Fossaert, *La Société. I. Une théorie générale*, Paris, Seuil, 1977, p. 73.

²⁸ Cité par Fossaert, 1983, p. 144.

Ce discours social commun sert donc littéralement de lieu commun à l'ensemble des discours spécialisés qui se déploient dans les champs spécifiques des divers appareils idéologiques (Eglise, Etat, Ecole, entre autres) à l'oeuvre dans la société. C'est à partir de lui que se constituent les divers mécanismes par lesquels les appareils idéologiques cherchent à établir leur hégémonie. Et, concurremment, c'est à lui que sont renvoyés les discours particuliers qui renforceront — ou mineront — le consensus social visé par ces mêmes mécanismes hégémoniques.

Indépendamment du rajeunissement de Marx que propose Fossaert et de la redéfinition, plus souterraine, moins romantique, qu'il formule de la lutte des classes comme moteur de la vie en société (ces aspects, bien qu'intéressants, dépassent largement les cadres de cette thèse), les théories de Fossaert sont d'un grand intérêt heuristique pour quiconque s'intéresse à la littérature et aux relations que cette dernière entretient avec la société. En effet, les attributs d'unicité et de totalité du discours social de même que son double caractère — à la fois collection d'objets et règles matricielles de ces objets — jettent une lumière nouvelle sur deux concepts-clé en études littéraires : celui d'intertextualité et celui d'acceptabilité.

Le discours social commun, nous l'avons vu, se présente comme un ensemble hétérogène de textes concrets et de normes implicites organisés en un système complexe, ouvert (sur les mécanismes des instances économiques et politiques) et dynamique (inscrit dans une certaine historicité). C'est dire que chaque discours s'inscrit dans une sorte de continuum qui surdétermine en partie sa production et sa réception. C'est précisément le sens qu'il faut donner à l'intertextualité : un réseau serré de renvois doublé de modalités de lecture. Marc Angenot parle en ce cas d'allégorèse, c'est-à-dire "du rabattement centripète des

textes du réseau sur un texte-tuteur ou un corpus-fétiche²⁹. Mais il y a plus, car au-delà des clés de lisibilité fournies par des oeuvres collectivement fétichisées, les discours particuliers ne cessent de renvoyer les uns aux autres, par une sorte d'écholalie circulaire et généralisée que l'activité de lecture actualise. En effet, dans le champ de la lecture comme dans celui du savoir, il n'existe pas d'esprit vierge, et toujours l'oeuvre nouvelle, traversée par des mots et des choses qui la tirent hors d'elle-même — vers d'autres choses et d'autres mots —, nous renvoie aux lectures qui antérieurement ont modelé notre façon d'être au monde et au langage. De sorte qu'affirmer, comme le fait Gilles Marcotte, que "le poète parle avec les mots de la tribu³⁰", ce n'est pas seulement renvoyer l'intertextualité aux profondeurs de la compétence linguistique, c'est aussi et surtout affirmer qu'il existe plus qu'une contiguïté, une véritable continuité entre tous les textes d'une société, entre les paroles du journal télévisé et celles du poète, la disjonction apparente étant en quelque sorte transcendée par les mouvements réciproques de renvoi ou de démarquage.

Le discours social commun postule donc une sorte d'intertextualité fondamentale, indissociable du discours parce que celui-ci est une activité intrinsèquement sociale. Ce qui comporte un corollaire qui touche directement au champ littéraire : malgré des mécanismes de distinction évidents, les discours spécialisés — dont la littérature fait partie — ne peuvent prétendre à une entière autonomie. La notion de frontière entre les différents types de discours se trouve donc profondément transformée, de sorte qu'il faut alors tenir compte des relations

29 "Le discours social: problématique d'ensemble", *Cahiers de recherche sociologique. Le Discours social et ses usages*, vol. 2, no 1, 1984, p. 34. Marc Angenot s'inspire d'usages analogues chez Paul Zumthor et Darko Suvin. Toute autre référence à cet article précisera 1984a.

30 *La Prose de Fimbaud*, Montréal, Les Editions Primeurs, 1983, p. 7.

qu'entretient la littérature avec l'ensemble des textes produits par une société pour énoncer quelque définition que ce soit de la spécificité du champ littéraire. Et cela va bien au-delà d'un simple élargissement des études littéraires visant à l'intégration de quelques para-littératures; cela appelle une redéfinition de l'objet dévolu aux études littéraires, un décentrement, comme le dit justement Marc Angenot (1984a, p. 37), menant à considérer le système des genres littéraires propre à une société donnée comme participant d'un murmure discursif autrement étendu.

Ce murmure discursif, dès lors qu'il se trouve subsumé dans le concept de discours social commun, n'est cependant pas un ensemble flou et désorganisé issu d'une sorte de frénésie du verbe collectif. Au contraire, il apparaît comme profondément façonné par des règles d'acceptabilité débordant largement la grammaticalité des énoncés. En effet, et malgré la conviction que nous en avons généralement, tous les discours ne sont pas recevables dans tous les temps et dans tous les lieux (Angenot, 1984a, p. 27-33), et il existe, même pour les discours triviaux, des règles topiques, des lieux communs de la pensée, et des architectures rhétoriques contraignantes. Ces règles d'acceptabilité varient d'une société à l'autre et se transforment à l'intérieur d'une même société. Deux exemples, je crois, permettront de mesurer la force de ces règles. En 1979, Claude Ryan, éditorialiste québécois très influent, décide d'entrer en politique active. Dans un de ses premiers discours, il déclare avoir senti la main de Dieu au moment de son choix. Quelques années plus tôt, cet énoncé aurait été vu comme la manifestation édifiante d'une foi vive, mais, en 1979, un tel recours à l'intervention divine ne fait plus guère de sens et ne provoque que des quolibets. Cela n'exclut évidemment pas que toute une partie de la population ait pu se retrouver dans le discours de Claude Ryan; cependant il est manifeste que l'étalement de telles convictions ne relève plus du dicible (étrangement, un recours à l'horoscope aurait sans doute paru moins

ridicule!). Un autre exemple, plus littéraire, nous est fourni par Roland Barthes qui remarque, dans la préface de *Fragments d'un discours amoureux*³¹, que l'amour comme sentiment est devenu obscène et n'a plus de lieu où se dire. Tout l'ouvrage se pose alors comme la transgression d'un discours hégémonique qui identifie sexe et amour. Grâce au renversement opéré, le texte devient recevable puisqu'il s'insère dans une structure connue, même si c'est de manière contradictoire. Ce qui montre bien à quel point des règles implicites, relevant à la fois de l'*habitus* constitué individuellement et d'une sorte de marketing doxique, sanctionnent la recevabilité du discours, définissant l'obscène, le démodé, l'indicible.

Là se situe le principal intérêt heuristique du concept de discours social commun : qu'il existe des règles d'acceptabilité pour toute forme de texte (avec sans doute des spécificités génériques particulières) et que ces règles peuvent être induites à partir de l'analyse d'un ensemble assez vaste de discours singuliers. Autrement dit, il devrait être possible de dégager des modèles rendant compte des conditions d'émergence des oeuvres singulières dans le cadre d'un discours social commun historiquement déterminé.

Cependant, le terme de "discours social commun" me semble affecté d'une double ambiguïté. La première ambiguïté est d'ordre épistémologique. Chez Fossaert, de même que chez Angenot qui élabore plus largement le concept, le discours social est à la fois ensemble de manifestations (le "parlé-agi") et ensemble de règles : c'est l'ensemble, fictif mais heuristiquement fécond, des "manifestations" réelles et possibles. Cependant, dans ce cadre, aucune distinction n'est aménagée

31 "La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait?), mais il n'est soutenu par personne; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts)" (Paris, Seuil, 1977, p. 5).

entre l'objet, l'ensemble des manifestations structurellement générées, et le concept induit à partir de l'objet, l'ensemble fictif des manifestations réelles et possibles. L'usage général, tant de Fossaert que d'Angenot, est de réserver le singulier pour le concept — le discours social — et de renvoyer les cas d'espèces dans la forme plurielle — les discours sociaux. Un problème surgit alors, celui de pouvoir désigner une émergence particulière du discours social dans sa singularité. Même s'il faut convenir qu'un objet est indissociable du concept qui le circonscrit, il importe néanmoins de disposer d'une désignation qui évoque la dimension objectale — le concret résiduel — de l'objet conceptualisé. Or la notion de discours social ne permet pas cette distinction, sinon par la ruse des majuscules, ce qui est à mon avis beaucoup demander à une simple convention typographique! Je propose à cet égard l'usage du mot "texte" pour désigner la manifestation singulière, car bien que l'extension du concept de texte se trouve alors élargie, pour englober par exemple une peinture ou un type d'échange social, il s'établit alors une certaine cohérence dans le réseau conceptuel, les textes singuliers participant d'un discours social englobant.

Par ailleurs, une autre ambiguïté surgit du fait que l'aire précise dévolue au discours social dans la vie sociale reste mal définie. Fossaert parle du discours social comme de l'ensemble du "parlé-agi"; tout acte, toute parole pouvant ainsi participer de l'unicité du discours social. Bien que les justifications de Fossaert soient intéressantes (1983, p. 112), le concept me paraît alors souffrir d'une boulimie rendant sa manipulation difficile : en effet, certaines pratiques favorisent davantage que d'autres une approche inductive. Je doute, par exemple, que, sans la médiation du langage qui le codifie — voire le ritualise —, le geste du semeur puisse me révéler un quelconque substrat idéologique. Plus prudent, Marc Angenot limite le discours social à ce qui se dit et s'écrit dans une société donnée : le "narrable" et

l'“argumentable” (1984a, p. 20). Cela accroît nettement la portée heuristique du concept puisque l'on peut désormais opérer des coupes synchroniques dans un tissu exclusivement linguistique. Pourtant, certaines oeuvres, laissées pour compte par cette réduction du concept, me paraissent devoir être intégrées dans la notion de discours social, je pense ici aux arts qui, sans relever de la parole, relèvent pourtant d'un langage codifié et expriment à leur manière nos représentations du monde. En effet, la fécondité du concept de discours social me paraît tenir dans la possibilité qu'il offre de rassembler les pratiques participant à l'élaboration d'un système de représentation du monde, c'est-à-dire instaurant une distance entre la trivialité de l'expérience et un sujet, quand bien même ce sujet ne serait qu'une excroissance de l'ensemble social englobant. La définition plus étroite d'Angenot me semble donc incomplète en ce qu'elle ne permet pas d'intégrer d'autres modes de représentation qui participent sans doute autant que les actes de parole à une sorte d'intertextualité diffuse et structurante — je pense à la peinture ou à la photographie, par exemple.

Malgré ces réserves, il n'en demeure pas moins que l'analyse d'un ensemble synchronique d'actes de parole permet déjà d'explorer les modalités de l'intertextualité et d'induire des règles d'acceptabilité. De plus, l'homogénéité des objets facilite grandement l'adoption d'un protocole uniforme d'analyse. Je crois cependant qu'il devient en ce cas nécessaire, pour éviter toute confusion, de choisir un autre terme qui désignerait le sous-ensemble essentiellement discursif à l'intérieur du discours social; j'ai choisi le terme de “discours culture”.

Ce choix ne va pas sans un certain arbitraire. Choisir d'englober le culturel dans le social, fût-ce au strict plan terminologique, risque de raviver le faux débat de la hiérarchie des instances, cher à certains marxistes : l'économique dominant le social qui domine l'idéologique. Pourtant, il ne s'agit ici que de distinguer des aires d'analyse sans que la plus vaste, la sociale nommément,

impose de ce fait unilatéralement ses déterminismes aux dépens de la plus petite, la culturelle. Au contraire, il est question, une fois posée l'unicité du discours social, de découper la partie de ce discours qui relève d'une pratique de la parole — le discours culturel — de manière à conserver une certaine homogénéité au plan méthodologique. Le découpage opéré ne renvoie donc pas à des phénomènes sociaux que l'on postulerait différents par essence mais plutôt aux limites méthodologiques des protocoles d'analyse. Il reste que le mot culture peut sembler ici employé dans un sens plus restreint que celui qui lui est habituellement dévolu depuis quelques années: nous n'avons plus l'habitude de penser la culture en termes de paroles. Pourtant, le concept anthropologique de culture ne vise pas d'abord à établir une nomenclature d'objets et de pratiques mais bien à découvrir comment ces objets et ces pratiques deviennent, par la médiation de la parole, l'occasion d'un surgissement du sens — que ce sens soit celui de la présence du caribou sur terre ou, moins prosaïquement, celui des échanges interpersonnels tels qu'ils sont modelés par les rôles familiaux. Les analyses de Lévi-Strauss par exemple, bien qu'elles semblent rester au ras des objets et des pratiques, visent toujours ultimement à dégager la façon dont le sens se construit par opérations souterraines et successives. Le concept de culture est donc profondément lié à l'action médiatrice de la parole, et c'est pourquoi je l'ai choisi pour désigner l'ensemble du "narrable" et de l'"argumentable".

Dans la suite de cette thèse, le concept de discours culturel se définira donc ainsi : ce qui dans le brouhaha de nos pratiques quotidiennes passe par la médiation de la parole : l'ensemble des règles de construction du sens consolidant à rebours les représentations du monde qui sont nôtres et ouvrant la voie à la profération d'autres paroles participant, selon des modalités diverses, des mêmes règles topiques et rhétoriques.

Fictions sociétales et récit commun

Le récit tel que nous le définissons paraît indissociable de la mouvance du discours culturel. En effet, si l'on postule au récit un en-deçà et un au-delà — les niveaux de préfiguration et de refiguration de Ricoeur —, on se trouve à poser que la construction du récit, tout comme son décodage, est soumise à des schèmes essentiellement sociaux : sémantique de l'action, médiations symboliques et caractères temporels au niveau de la compétence préalable; règles pragmatiques et conception d'un univers de référence au niveau de l'activité refigurante de la lecture. Marc Angenot souligne d'ailleurs (sans toutefois en développer toutes les conséquences) que le discours social d'une période peut presque toujours être ramené à une sorte de "récit minimal"³² qui semble cristalliser les forces vives de la parole. Ce récit minimal est en quelque sorte l'anecdote hégémonique du discours culturel, et sa fonction de manifestation de certains paradigmes du discours culturel (l'anecdote propose une configuration figée) fait qu'il peut apparaître comme donnant directement accès, bien que sur un mode fictif, à l'épistémè d'une société — ce qui est une autre façon de désigner les paradigmes qui organisent la parole, la pensée, et peut-être aussi l'action³³.

³² Marc Angenot, *Cahiers de recherche du C.I.E.E. Ce que l'on dit des Juifs en 1889; antisémitisme et discours social*, no 6, publié par le Centre interuniversitaire d'études européennes, octobre 1984, p. 132. Toute autre référence à ce texte précisera 1984b.

³³ Michel Foucault semble assigner à l'épistémè un cadre bien spécifique — celui des sciences —, lorsqu'il le définit comme "ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés" (*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 250). Mais il faut avouer que tous les discours donnent lieu, dans une certaine mesure, à des "figures épistémologiques", et qu'à ce titre le concept d'épistémè est, à la limite, co-extensif à tout discours historiquement constitué.

Malgré l'intérêt que présente l'analyse du discours dans un tel contexte, peu de théoriciens s'y sont aventurés, si l'on exclut les analyses de type mythologique qui, malheureusement, n'évitent pas toujours les écueils du culturo-centrisme ou de la simplification archétypale. C'est pourquoi les études de Frank Kermode³⁴ sont exemplaires; elles s'attaquent directement à la façon dont nos "fictions", nos récits dirais-je, articulent le sens que nous donnons à l'univers qui nous entoure et démontrent comment nous les remanions constamment de manière à leur conserver une efficacité. Car, pour Kermode, avant que d'être des objets esthétiques, les récits sont des objets éthiques, c'est-à-dire qu'ils ont pour fonction première de rassurer les hommes en société. Cette dimension de la fiction, Kermode la rattache essentiellement à l'angoisse de l'homme livré au temps, à la nécessité d'humaniser le temps, de le ramener à des dimensions humaines plutôt que cosmiques. Du même coup, elle se trouve indissociable de l'angoisse de la fin, car le rôle dévolu au récit est précisément de pouvoir représenter, en une sorte de symbiose temporelle, un "point où tous les temps sont présents"³⁵, et que l'imagination, délivrée de l'angoisse de la fin, peut appréhender d'un seul mouvement : tout récit a une fin, tout récit peut être relu à partir de sa fin, rétrospectivement, tout récit a donc un sens. Voilà comment les récits donnent un sens à l'aventure humaine : ils harmonisent un début et une fin puis, par une sorte de synecdoque, le Début et la Fin, de l'homme comme du monde.

Cette conception quelque peu métaphysique ne réduit pas le récit à une vocation uniquement individuelle. Pour Kermode, au contraire, toute fiction, même la plus personnelle — la littéraire, selon nos conceptions occidentales —

³⁴ *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford et New-York, Oxford University Press, 1966.

³⁵ " *il punto a cui tutti il tempo son presenti* (Dante, cité par Kermode, 1966, p. 6).

s'ouvre sur d'autres fictions, "sociétales"³⁶ celles-là, qui, douées d'un fort pouvoir de rémanence, constituent un intertexte envahissant dont la forme mouvante doit sans cesse être réinvestie et pervertie de manière à lui faire rendre du sens. Car, on le devine, cette façon de donner du sens, d'organiser le monde en quelque sorte, doit se transformer au gré des modifications qui apparaissent dans le chaos du monde réel, nos récits visant à résoudre les contradictions de ce monde, à les humaniser, c'est-à-dire à les ramener à l'échelle réduite de l'expérience humaine. Kermode se trouve ainsi à déporter le récit dans une sphère où le principe de vérité change de signification, parce que la dénégation ("*disconfirmation*") d'un récit sociétal ne conduit pas nécessairement à la conclusion que le récit était faux : l'étude des mouvements millénaristes (et, pourrait-on ajouter, des marxismes d'obédience) démontre assez comment, plutôt que de rejeter le récit, on s'empresse de le réinterpréter de manière à intégrer la dénégation comme une preuve supplémentaire de la véracité du récit. Serait-ce parce que le récit se soustrait au *Logos* et relève d'un univers en soi, celui du "ni-vrai ni-faux"³⁷? Cette hypothèse, en tous cas, semble justifier la méfiance que professent les intellectuels à l'égard du récit, dès lors qu'il s'évade des champs dorés et forclos (du moins le croit-on) de la littérature. D'autant que le processus totalitaire de la mythologisation qui postule la vérité d'un récit et d'un seul (Kermode, 1966, p. 39-43) est toujours présent. La mouvance des récits et de leur interprétation, leur appartenance radicale à un discours social commun qui est changeant parce qu'il est sans cesse travaillé par de

³⁶ C'est moi qui emploie le mot "sociétal" pour traduire l'idée de Kermode.

³⁷ C'est la position de Jean-Pierre Faye, *Théorie du récit; Introduction aux "langages totalitaires". La raison critique de l'économie narrative*, Paris, Hermann, 1972. Paul Yeyne, plus radical mais moins moralisateur, suggère plutôt que la valeur de vérité elle-même relève de "l'imagination constituante" des hommes et est à ce titre historique (1983).

nouveaux textes, pourraient donc, par hypothèse, apparaître comme protégeant la société contre des utopies fallacieuses ou destructrices.

Quoi qu'il en soit de ces problèmes éthiques, le fait d'examiner le récit dans un contexte de responsabilité sociale, si j'ose dire, suppose que nos récits sont essentiellement historiques et qu'ils sont indissociables des mouvements sociaux, politiques et idéologiques. Reste posé le problème des relations qu'entretiennent les récits qui se donnent comme tels — les récits littéraires — avec les récits sociétaux qui trop souvent, comme les mythes, se présentent sous le couvert de la vérité. Kermode postule à cet égard qu'il y aurait une sorte de continuum, que les récits littéraires traduiraient, de façon symbolique, les récits dominants d'une société. Fidèle à l'hypothèse déjà énoncée, je crois pour ma part que ces deux types de récits sont traversés par un même récit diffus et structurant qui révèle leur commune appartenance à un discours culturel. Ceci dit, la réflexion de Kermode me paraît enrichir (rétrospectivement, cela va de soi) celles de Fossaert et d'Angenot parce qu'elle explicite la relation qui existe entre le parlé et l'agi dans un univers culturel donné : les fictions (les récits) serviraient de structures médiatrices et devraient être rattachées à la tendance humaine à se conformer à des modèles ("*to live by the pattern*", Kermode, 1966, p. 11), ce qui à la limite signifie agir selon les fictions dont on se dote.

Il faut remarquer que les théories de Kermode se trouvent à toucher les deux lieux d'appréhension de la formation discursive que sont l'intertextualité et l'acceptabilité. L'intertextualité à cause de la continuité qui existe entre toutes les fictions d'un même univers culturel, les littéraires comme les sociétales — cette continuité est déduite de la présence des mêmes paradigmes dans la diversité des fictions; l'acceptabilité parce que ces mêmes paradigmes sont constamment déplacés, modifiés par divers mécanismes (dénégation, discrédit, refus d'évidences

trop patentes) issus des formations sociales singulières. Kermode lui-même rend bien compte de cette dialectique particulière aux fonctions paradigmatiques, condamnées à se maintenir tout en se transformant :

The pressure of reality on us is always varying, as Stevens might have said : the fictions must change, or if they are fixed, the interpretations must change. Since we continue to 'prescribe laws to nature' — Kant's phrase, and we do — we shall continue to have a relation with the paradigms, but we shall change them to make them go on working. If we cannot break free of them, we must make sense of them (1966, p.24).

Intertextualité et acceptabilité apparaissent alors clairement comme les deux concepts qui, dialectiquement, rendent le mieux compte de 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? Car, en littérature comme en politique, tout est là : ce sont les conditions d'émergence des discours singuliers que nous cherchons à élucider quand l'épistémologie parvient à vaincre la redoutable tendance à l'occultation que représentent les rhétoriques aprioristes et les préjugés qui réduisent le savoir à l'évidence.

Quant à moi, sans prétendre épuiser cette difficile question, j'entends l'aborder par le biais du récit. Car, me semble-t-il, un récit diffus et structurant qui parcourrait souterrainement l'ensemble d'un discours culturel pourrait fort bien déterminer en partie les conditions d'émergence des discours singuliers. Aussi devient-il pertinent de comparer les récits *lus* dans diverses oeuvres afin de découvrir si un récit fondamental commun se dégage, qui remplirait une fonction modélisante, c'est-à-dire qui jouerait dans les textes le rôle d'un lieu commun cristallisant les règles d'acceptabilité du discours culturel et incarnant au plan narratif la figure de l'intertextualité.

Aire d'analyse

Ce récit fondamental commun, je désire en examiner le fonctionnement dans une société que je crois bien connaître, la société québécoise récente, celle qui, entre l'Expo '67 et les Jeux olympiques de 1976, a vu une "révolution tranquille" porter ses fruits. Pourquoi cette période? Par intérêt sans doute mais aussi à cause de son statut culturellement admis de période charnière, située entre une "révolution tranquille" ayant considérablement modifié les valeurs et les usages sociaux et l'avènement au pouvoir d'un gouvernement du Parti Québécois qui se réclame exclusivement de ces nouvelles valeurs. C'est la période des grandes réussites collectives : les gigantesques barrages hydro-électriques d'une toute jeune société d'Etat, Hydro-Québec; la création d'un système public d'enseignement post-secondaire, les cegeps; la régionalisation et la réorganisation du réseau public d'enseignement secondaire (création des polyvalentes et Opération 55); la consolidation d'une puissante fonction publique et l'accroissement du rôle de l'Etat; la laïcisation d'une société que certains qualifiaient de "théocratique", dans la foulée du concile Vatican II; enfin, la montée d'un nationalisme politique et économique aiguillonné par une réussite saluée mondialement, celle d'Expo '67 et par le succès de nombreux artistes québécois à l'étranger — Gilles Vignault, Monique Leyrac et d'autres³⁸.

³⁸ Il faut se souvenir, par exemple, de l'enthousiasme soulevé par Monique Leyrac et Gilles Vignault lorsqu'ils revinrent vainqueurs du Festival de la chanson de Sopot en Pologne, en 1966. Les journaux en firent leurs manchettes, et on organisa en catastrophe un spectacle à l'Aréna Maurice-Richard afin de pouvoir accueillir un public nombreux.

Les événements que sont l'Expo '67 et les Jeux olympiques de 1976 ne constituent certes pas, pour cette période mouvementée et optimiste de l'histoire du Québec, des frontières étanches. L'après-Révolution tranquille ne commence pas à strictement parler en 1967, mais plutôt, selon certains historiens, en 1965. Cependant, les grands travaux dont Jean Drapeau, le maire de Montréal, s'est fait le maître d'oeuvre donnent l'illusion que le branle-bas provoqué par l' "équipe du tonnerre" trouve sa consécration dans la "fête des îles" de 1967 — et cela, alors même que le Parti Libéral de Jean Lesage a été défait en 1966. De plus, l'année 1967 marque un tournant au plan social et politique avec la fondation du Mouvement Souveraineté-Association (qui deviendra le Parti Québécois lorsqu'il intégrera les partisans du R.I.N. qui se sabordera en 1968). La décennie 1967-1976 sera celle de la montée progressive vers le pouvoir d'une nouvelle classe sociale (représentée par le Parti Québécois) qui met au centre de tous les débats le problème de l'identité québécoise. D'ailleurs, le rôle central dévolu au "problème national" est également perceptible du côté d'Ottawa où le "French Power" arrive sous la triple figure de Jean Marchand, Gérard Pelletier et Pierre Elliott-Trudeau en 1965, puis prend le pouvoir aux élections de 1968. Ainsi, entre 1965 et 1968, des transformations majeures se sont opérées dans la société québécoise : le Québec est devenu un Etat moderne, préoccupé par la question de son identité. A mes yeux, la réussite de l'Exposition universelle constitue la manifestation la plus éclatante de l'inauguration de cette nouvelle ère.

A l'autre extrémité de la période étudiée, le flottement est moins marqué. Mais le caractère emblématique des Jeux olympiques est aussi moins évident car leur statut dans l'imaginaire québécois reste ambigu : il y a le stade, à peine achevé encore aujourd'hui, dont nous payons le faste avec amertume; il y a le symbole plus ou moins dévalorisé des Jeux olympiques comme fête des nations

(rappelons qu'en 1976 les pays africains boycottèrent les Jeux); il y a le souvenir persistant d'avoir eu les yeux de l'univers rivés sur nous sans que cette fierté efface tout à fait les autres frustrations (chicanes de juridictions, malversations, extravagance des coûts).

En fait il semblerait plus juste, plus glorifiant surtout, de retenir plutôt comme emblème l'euphorie du 15 novembre 1976, celle de l'accession au pouvoir du Parti québécois. La fête tant attendue qui laisse un souvenir ambigu est une assez juste image de la désillusion et du désengagement qui marqueront la société après l'élection de 1976. Car, si on a beaucoup glosé sur la morosité post-référendaire, il faut se souvenir des écrivains qui s'inquiétaient de ce que l'arrivée au pouvoir du Parti québécois leur eût enlevé la parole pour la porter à l'Assemblée nationale. A ce titre, les Jeux olympiques constituent un emblème évocateur qui exprime des ambiguïtés sociales que les événements politiques redoublent sans les englober.

La périodisation retenue est donc contenue entre des frontières poreuses certes, mais significatives : entre 1967 et 1976, il y a une homogénéité des significations sociales, et le discours social commun se démarque de ce qui précède et de ce qui suit. Et, au centre de cette période, 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. Autour de ce noeud, le discours social commun afflue comme autour d'un trou noir.

Les évidences — "révolution tranquille", "progrès" dans l'éducation, "rattrapage" socio-économique, etc. — qui sous-tendent la perception que les Québécois avaient (et ont toujours, pour la plupart) de cette période de leur histoire sont éminemment discutables. Cependant, elles contribuent à donner à cette

période son homogénéité : elles se posent comme les topiques-clé qui permettent de donner du sens aux événements singuliers. N'oublions pas en effet que, dans le cadre du discours culturel, ce sont de telles évidences qui doivent servir de points de départ à l'analyse, à cause du pouvoir heuristique que la collectivité leur attribue. C'est pourquoi cette période me paraît si pertinente pour une analyse du discours culturel québécois : la société québécoise a mis en place à son sujet tout un méta-discours à la fois descriptif et justificatif autour duquel existe un large consensus, sanctionné du reste par le statut scientifique du discours sociologique.

Le découpage que j'effectue ainsi dans la continuité indifférente du temps n'est sans doute qu'une façon entre mille de donner un statut d'événement à certains phénomènes culturels qui autrement demeureraient inertes, privés du sens qu'une rythmique temporelle leur confère. Il suffit de relire Kermode pour voir comment l'esprit humain est habile, qui transforme une séquence d'événements en une alternance de crises et de périodes de transitions, synecdocques inconscientes de notre vision encore apocalyptique du monde (1966, p. 93-103).

L'analyse du discours culturel pose d'emblée, cependant, un problème méthodologique : est-il nécessaire d'analyser tous les textes d'un discours culturel pour en arriver à une vision juste de ce discours? Je crois que non. Au plan logique d'abord, il appert que cette tâche est impossible puisque l'on peut difficilement analyser des textes qui ne sont que virtuels (ces derniers, on s'en souviendra, appartiennent également au discours culturel). Au plan pratique ensuite, l'exhaustivité, en plus de n'être jamais qu'un objectif inatteignable, a pour effet d'orienter l'analyse vers le quantitatif. Or, rien ne démontre que le discours culturel, dans sa prégnance, soit d'abord lié à des effets cumulatifs. Au contraire, il me semble évident que certains textes jouent un rôle de cristallisation et dominant en quelque sorte les autres. Ces textes peuvent être identifiés de deux façons.

D'une part, ils sont bien reçus par la collectivité, qui semble posséder des structures d'accueil facilitant leur succès; d'autre part, ils ont un impact évident sur d'autres textes du même discours culturel. Pour le dire autrement, ces oeuvres ont un succès qui se répercute dans l'ensemble du discours culturel par des renvois, des allusions, voire même des polémiques. Elles ne sont pas représentatives du discours social au sens où ce dernier s'y trouverait entièrement inclus, mais elles en représentent certainement les exemples les plus largement acceptés et diffusés. A ce titre, elles ont une valeur hégémonique et sont un terrain de choix pour tenter de découvrir les règles d'acceptabilité qui circoncrivent le possible d'un discours culturel.

C'est dans cette perspective que j'ai choisi de constituer un corpus d'oeuvres qui ont été reçues et perçues comme typiquement québécoises : elles ont été largement sanctionnées, soit par le public — ce sont des oeuvres à succès —, soit par le réseau académique — ce sont des oeuvres enseignées —, soit par l'institution littéraire — ce sont des oeuvres qui ont reçu l'attention de la critique. Les oeuvres retenues appartiennent toutes cependant à des genres discursifs différents, de façon que le récit diffus et structurant éventuellement découvert ne puisse pas être confondu avec des caractéristiques génériques — quoique l'on puisse supposer que le récit dégagé dans les textes singuliers se trouve en quelque sorte déterminé par de telles caractéristiques. Voici la liste des oeuvres retenues: les chansons de Beau Dommage, la série d'articles de Lysiane Gagnon sur l'enseignement du français, les monologues d'Yvon Deschamps, la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, le poème *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron, le roman *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme. C'est à partir de ce corpus que je chercherai à saisir le récit diffus qui structure le discours culturel québécois des années 1967 à 1976.

Au-delà du critère de diversité des genres et de celui de l'appartenance à une période particulière, subsiste évidemment un certain arbitraire de ma part (pourquoi pas Robert Charlebois? pourquoi pas Marie-Claire Blais?), arbitraire que je ne tenterai pas de justifier — c'est à la limite impossible — mais plutôt d'atténuer par des mises en perspective aussi nombreuses que possibles. C'est pourquoi je considère que mon corpus est ouvert (au sens où l'on parle de système ouvert) : je n'hésiterai pas à en sortir lorsque je serai sollicitée par l'intertextualité, ou le simple besoin d'introduire quelque contradiction. Après tout, le discours culturel ne peut prétendre à l'unicité que parce qu'il se nourrit de toutes les transgressions : il est récupérateur. Un mot encore au sujet de l'ordre selon lequel les divers textes seront soumis à l'analyse, puisque cet ordre n'a pas été laissé au hasard. J'ai en effet choisi d'aller des textes les plus marqués par l'oralité, ou leur contexte immédiat de performance, vers les plus écrits, vers ceux où le rôle du discours culturel semblerait donc devoir être le plus ténu. Les chansons de Beau Dommage constitueront donc notre point de saisie initial, puis le récit alors dégagé sera comparé avec celui qui peut être lu dans les articles très polémiques de Lysiane Gagnon. Ensuite, ce sont les textes essentiellement oraux (c'est-à-dire ceux qui trouvent leur achèvement dans une performance orale) qui seront examinés, soit les monologues d'Yvon Deschamps et la pièce de théâtre de Michel Tremblay. Enfin, je m'attaquerai à des oeuvres dont la dimension performative est indissociable de l'écriture et de la lecture, un poème de Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, et le roman de Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*.

Ce qui m'intéresse cependant dans le récit diffus et structurant que je cherche à dégager, ce n'est pas d'abord son aspect anecdotique; réduire le récit à l'anecdote, à la "configuration", c'est oublier qu'il est un procès dont le sens se joue à la fois dans le texte et hors du texte. L'anecdote n'est rien d'autre qu'une

réification du discours culturel qui dissout l'historicité de son objet et ramène à un seul plan un système complexe d'interactions. C'est donc dire que le principal intérêt de l'analyse proposée tient à l'analyse paradigmatique d'un récit qui ne se livre pas comme manifestation mais travaille néanmoins l'épaisseur du discours culturel.

Notre analyse reposera donc sur l'examen des divers paradigmes qui construisent le récit lisible dans chacune des oeuvres du corpus. En effet, on peut supposer que l'actualisation syntagmatique d'un récit tient à une organisation paradigmatique sous-jacente, puisqu'implicitement tout récit de surface répond à des questions : qui? où? quand? pour quoi? Par ailleurs, il me paraît artificiel de tenter de définir de tels paradigmes dans l'abstrait, hors de toute actualisation, car les paradigmes que la lecture convoque pour narrativiser un texte ne me semblent pas pouvoir être perçus hors de l'activité refigurante. En effet, le système de récit que je tenterai de dégager n'a pas d'existence propre au sens où il ne se donne pas comme manifeste. Il ne peut être retrouvé qu'en creux, par les effets de sens qu'il draine, par l'intertextualité et par les normes d'acceptabilité qui peuvent en être induites. Cette analyse se situe donc d'emblée dans le cadre d'une phénoménologie de la lecture. On comprendra dès lors que je me refuse à construire a priori un modèle pour décrire un objet qui, somme toute, ne doit son existence qu'à ce que, reprenant l'expression de Paul Yeyne, je nommerai "l'imagination constituante" du discours social. Ce refus n'exclut cependant pas que certains éléments déjà identifiés par des théoriciens (je pense entre autres à l'importance d'un schéma temporel ou au rôle indéniable joué par la mise en séquence d'actions) puissent être retenus comme des paradigmes. Il s'agit plutôt de signifier que c'est à travers l'action refigurante (narrativisante) de la lecture que j'entends appréhender l'organisation paradigmatique d'un récit. Car mon projet

n'est pas d'abord de donner du récit une définition modélisante, bien que toute analyse y conduise implicitement, mais plus simplement de répondre à la question : quelle histoire nous racontons-nous?

CHAPITRE II
CONSTRUCTION DU MODELE

LES CHANSONS DE BEAU DOMMAGE : LECTURE D'UN RECIT

Un enfant de trois ans sait déjà lire un récit, nous rappelle avec justesse Roland Barthes¹. Il semble bien donc que chercher à lire une oeuvre comme un récit ne doive pas présenter de difficulté particulière. Il convient cependant de se méfier de la simplicité apparente que revêt la lecture d'un récit, notre suffisance d'adulte nous faisant trop souvent confondre ce qui est enfantin et ce qui est facile. En effet, derrière cette apparente facilité certaines questions demeurent, qui sont trop souvent éludées. Quels sont les mécanismes mentaux qui permettent au lecteur ou à l'auditeur de lire un récit comme un récit, ou, suivant l'expression chère à Ricoeur, de le "refigurer"? Qu'est-ce qui fonde la compréhension narrative? Une sorte d'essence du récit traversant le temps et l'espace? L'aptitude du lecteur à organiser sur un mode causal des informations le long de la chaîne temporelle? Une nécessité intrinsèque de la construction discursive — voire mentale?

Au plan de l'analyse, postuler qu'un modèle intemporel du récit existe, et qu'il génère à lui seul la capacité de son déchiffrement, est cependant

¹ "(...) il peut être significatif que ce soit au même moment (vers l'âge de trois ans) que le petit de l'homme "invente" à la fois la phrase, le récit et l'Œdipe." (Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8, Paris, 1966, p. 27.)

lourd de conséquences. En effet, subordonner l'activité de lecture à l'objet lu c'est dénier à la lecture toute fonction heuristique, lui refuser d'être une permanente construction du sens, la considérer comme superflue dans l'organisation discursive. Ultimement, c'est souscrire à l'idée qu'il existe une essence, une vérité structurale du texte, s'opposant à l'accidentelle appréhension du sens opérée par la lecture. Dans cette perspective, évidemment très éloignée du modèle interactif de la pragmatique, il suffit de définir — consciemment ou non — le récit, d'intérioriser un modèle, une construction abstraite du sens posée a priori, et de pratiquer ensuite des activités de repérage; la lecture alors n'est rien d'autre qu'une activité de reconnaissance.

Je ne mets pas en doute l'utilité de ces schématisations mettant en lumière certaines constantes de la narrativité — lesquelles se révéleront d'ailleurs précieuses en cours d'analyse. Cependant, je crois que c'est parce que la lecture est d'abord connaissance qu'elle peut être reconnaissance. Je parle ici de connaissance au sens où le fait Piaget dans son épistémologie génétique, c'est-à-dire comme d'une activité essentiellement interactive et adaptative, impliquant non seulement l'assimilation du réel par le sujet épistémique, mais aussi l'accommodation au réel². En ce sens, tout acte communicatif est acte de connaissance, non parce qu'il véhicule des "informations" mais parce qu'il est interaction. Lire, c'est donc connaître : construire grâce à des interactions complexes à la fois un objet discursif et le processus par lequel cet objet est appréhendé. Lire un récit consiste donc, 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.

² Jean Piaget, *La Construction du réel chez l'enfant*, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1937.

Ce bref détour par l'épistémologie n'est pas gratuit. En effet, cette conception de la lecture comme activité de connaissance s'oppose à une tendance qui persiste en études littéraires, celle qui consiste à poser un modèle puis à tenter de retrouver ce modèle dans des textes concrets. Au contraire, j'entends réduire le modèle à ses fonctions heuristiques, choisissant ainsi de privilégier plutôt les processus de l'acte de lecture lui-même. C'est pourquoi, plutôt qu'à l'établissement d'un modèle initial, je me livrerai à une lecture initiale, point de départ d'une analyse en spirale faite de lectures successives relayées de modèles provisoires, spirale dont l'inachèvement rendra compte du caractère itératif de ce qui devrait être au coeur de toute réflexion sur la littérature : l'activité de lecture. Et cette lecture initiale reposera sur le seul postulat suivant : un récit est un système ouvert et diffus, présent dans toute l'épaisseur du discours, qui se construit dans la lecture autant qu'il informe cette dernière.

Le choix de l'oeuvre retenue comme objet de cette lecture initiale revêt une importance spéciale, étant donné la portée heuristique de cette première analyse. Ce n'est donc pas au hasard que j'ai choisi d'amorcer la recherche par l'analyse des chansons de Beau Dommage. Pourquoi des chansons? Pourquoi Beau Dommage? Les réponses à ces questions tiennent encore une fois à l'importance que j'accorde aux phénomènes de lecture — le mot étant ici pris dans son acception très large de réception active d'un message — et par voie de conséquence aux dimensions sociologiques — au sens large — de l'oeuvre.

En effet, la chanson est d'abord performance, c'est-à-dire "action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant", selon l'heureuse définition de Paul Zumthor (1983, p. 32). Ce concept de performance renvoie essentiellement à la relation entre un émetteur et un récepteur, telle que la définit la théorie de la communication; il implique de façon

radicale une *Acsture*. Cette lecture de la chanson possède par ailleurs des traits qui la caractérisent. Liée à l'oralité, au contact avec la voix, elle ne peut se permettre un déchiffrement différé du sens et tient toute entière dans l'immédiateté et la proximité de la communication. Elle se situe toujours dans un ici-maintenant, même quand des relais — la radio, le disque, la télévision — médiatisent la voix, rendant fictives immédiateté et proximité : les virtualités de la reproduction mécanique ou électronique ne parviennent pas à entamer la nécessité d'un contexte spécifique d'énonciation dans lequel au moins un auditeur pourra prendre place. De cela, il ressort qu'analyser des chansons exige de porter une grande attention aux divers phénomènes liés à l'énonciation : on ne peut faire l'économie des phénomènes de lecture en abordant ce genre, on ne peut pas davantage oublier les fonctions quasi magiques de la voix dont parle Ruth Finnegan³, puisque cela reviendrait à refuser à la chanson sa spécificité générique. Cet obligatoire décentrement du texte vers un en-deçà et un au-delà du discours convient fort bien à mon propos puisqu'il correspond très exactement à cette définition élargie de l'énoncé dont j'ai déjà parlé. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le choix de la chanson ne tient donc pas à une vision romantique de ce genre comme révélateur de l'esprit du temps, mais plutôt au fait que la chanson est performance, et de ce fait oblige à sortir des frontières habituelles de l'analyse de discours. C'est pourquoi elle me paraît constituer un point de saisie idéal du discours culturel.

Puisque la chanson est performance, l'analyser en termes de contenu, comme un énoncé hors de toute situation communicative, ne fait guère de sens. D'autant plus que, dans notre société — comme dans les autres —, une chanson n'est jamais un phénomène isolé, mais elle est imbriquée dans la

³ *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

continuité d'un spectacle, d'un disque ou encore du murmure radiophonique ou télévisuel. L'analyse de chansons "heureusement" choisies, examinées isolément permet peut-être d'étoffer des thèses thématiques, mais ne saurait en aucun cas rendre compte de la complexité de la chanson comme performance. Cette mise en garde vaut tout particulièrement pour la chanson québécoise récente, trop souvent évaluée à l'aune d'un projet social ou politique, et au sein de laquelle on a tendance à constituer un peu rapidement des florilèges de morceaux choisis présumément significatifs⁴. Il est au contraire essentiel d'analyser des ensembles de chansons dans le cadre de leurs contextes d'énonciation particuliers. En ce sens, il est plus pertinent d'analyser un seul spectacle-choc, comme celui de la Saint-Jean en 1976, ou d'analyser entièrement un seul microsillon d'une vedette, que d'examiner une foule de chansons intéressantes mais dissociées de leur contexte de performance.

Pour des raisons évidentes, j'ai dû renoncer à retenir les médias radiophonique et télévisuel comme contextes énonciatifs : cela aurait exigé d'énormes moyens et des considérations économiques qui m'éloignaient de mon propos. De plus, cela m'aurait obligée à confiner mon analyse à la période qui m'est immédiatement contemporaine et qui se trouve de ce fait hors du champ de mon corpus. De la même manière, l'examen de spectacles, qui se serait fait à partir de souvenirs un peu trop lointains, présentait toutes les difficultés inhérentes aux illusions rétrospectives. Restait l'analyse de disques, lesquels constituent des ensembles organisés — des "produits culturels" comme on dit — faits pour être écoutés dans leur continuité — à tout le moins hors du circuit des médias, lesquels privilégient plutôt l'émission comme unité énonciative. J'ai donc choisi d'analyser des disques, ceux d'un groupe fort connu, Beau Dommage, dont la production a

⁴ Je pense, par exemple, à l'ouvrage de Bruno Roy, *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Leméac, 1977.

l'avantage de se présenter comme un ensemble clos, puisque le groupe s'est dissout en 1978. Ce groupe possède une image sociale qui lui est propre, celle d'un groupe typiquement montréalais. Ce sont cependant des considérations techniques qui m'ont amenée à choisir ce groupe : le succès sans précédent de leur premier album (350,000 exemplaires vendus), en 1974, alors qu'ils n'avaient encore donné que peu de spectacles, m'amène à penser que c'est le disque qui constitue le contexte énonciatif privilégié de ce groupe, ce qui n'est certes pas le cas de Gilles Vigneault, par exemple. L'analyse des disques dans toutes leurs composantes — paroles, musique, accompagnements, pochette même — me paraît donc rendre justice aux chansons analysées, constituer un contexte énonciatif suffisant pour que s'y déploie la lecture à laquelle je veux maintenant me livrer, celle d'un récit qui se déploie le long de trente-huit chansons.

Beau Dommage

Examinons le premier disque, dont certaines chansons peuvent encore être reprises en chœur par une foule dix ans après leur création⁵. Il s'intitule simplement *Beau Dommage*⁶. C'est le nom du groupe et cela donne à penser que c'est d'abord eux-mêmes que les membres du groupe veulent présenter dans ce disque. A la manière d'"il était une fois une petite fille qui s'appelaît Chaperon rouge", nous assistons à une présentation de personnages, à la mise en place d'une image sociale. Celle-ci est capitale dans le marketing des producteurs de disques car, bien sûr, il s'agit d'offrir au public une image facilement identifiable — lisible, dirais-je. La photo du recto de la pochette donne déjà des indices de cette image

⁵ Lors du "spectacle d'adieu" donné à l'automne 1984 au Forum de Montréal, une foule nombreuse reprenait en chœur les premiers succès de Beau Dommage.

⁶ Disques Capitol-EMI du Canada Ltée, ST70.034, 1974. Textes, Editions Bonté Divine, 1974.

sociale : les personnages sont jeunes, à la fois semblables (ils portent tous le jeans ou quelque chose d'apparenté) et différents (une fille "rustique" avec son châle, un gars "cool" avec sa veste de cuir détachée, un "déguisé en adulte" avec son veston de la fin du secondaire, un gars en chemise de chasse à carreaux et vieux chandail, un débrouillard usant sa vieille veste de jeans) : c'est l'image d'un corridor de Cegep des années soixante-dix. Il y a là un mimétisme inhabituel, car généralement ce sont les adolescents qui copient le costume de leur vedette préférée alors qu'ici ce semble être l'inverse. Ce mimétisme se retrouve également au niveau des lieux : à l'arrière-plan de la photo se trouve une rue montréalaise typique, une de ces rues où habitent la plus grande partie des jeunes Montréalais de milieu populaire, lesquels apparaissent clairement comme le public cible du groupe.

Les textes des chansons confirment ce sentiment de parenté entre Beau Dommage et son public, en accumulant références culturelles et évocations de souvenirs communs. Il y a d'abord ces noms de rues et de villes qui émaillent de façon systématique les textes et qui sont familiers. La géographie des onze chansons est d'abord celle de l'Est de Montréal, le Montréal francophone et populaire des rues Beaubien, St-Yullier, St-Hubert et Jean-Talon, même si elle inclut des petites villes situées à proximité, comme Châteauguay et Sorel. Tout est ramené à Montréal, qui fait figure de centre du monde — le Sud des destinations-vacances et l'Alaska faisant figure de proches banlieues, avec leur exotisme apprivoisé (*Tous les palmiers*, *La Complainte du phoque en Alaska*). Mais il y a aussi tous ces éléments quasi folkloriques qui, de la Fée des étoiles chez Dupuis frères (*23 décembre*) aux déménagements du mois de mai (*Tous les palmiers*), constituent autant de références attirant la complicité des auditeurs. Rien de tel que l'évocation de souvenirs communs pour donner le sentiment d'une même appartenance. D'ailleurs, les références culturelles sont nombreuses et diverses,

permettant d'élargir le cercle des auditeurs potentiels. Des allusions littéraires (*Harmonie du soir à Châteauguay*), religieuses (*L'Ange gardien*), scolaires et historiques (*Le Géant Écaillé*), cinématographiques (Marilyn Monroe dans *La Complainte...*) parviennent à tisser un réseau serré de connaissances et d'expériences partagées par de larges couches de la population.

Cependant, c'est peut-être au niveau musical que cette connivence est le mieux créée et confirmée. Comment ne pas reconnaître au passage le rythme "western" d'*Harmonie du soir à Châteauguay*, la musique de cirque de *La Complainte du phoque...* ou les accords de guitare des *folk-singers* américains qui constituent l'introduction de la chanson *Le Picknik*? Comment ne pas sourire du son de la guitare hawaïenne dans *Tous les palmiers* et des voix employées à la manière des Platters dans *Ginette*, cet amusant pastiche de cha-cha-cha? Le disque est une véritable courte-pointe musicale dont tous les éléments seraient de vieilles guenilles connues : c'est chaud, drôle et rassurant.

Mais cette familiarité culturelle ne constitue pas seulement un phénomène de marketing superficiel, elle joue un rôle considérable dans le fonctionnement du récit qui peut être dégagé de l'ensemble des chansons puisque d'entrée de jeu le type de lecture qu'appellent les chansons est de l'ordre de la connivence, de la complicité. Cette complicité, les micro-récits que constituent les chansons la reconduisent à tous les niveaux de leur organisation. Le premier facteur de complicité est le "pacte autobiographique" par lequel le narrateur semble se confondre avec le personnage principal; le "je" est donc présent partout et seuls trois textes échappent au récit de type autobiographique. L'un est écrit à la deuxième personne du singulier (*A toutes les fois*), mais c'est un simple camouflage car il s'agit d'une deuxième personne familière et interchangeable, plus proche du

"je" que du "on" ou du "il", et à laquelle le narrateur, comme d'ailleurs l'auditeur, peut s'identifier :

Tu sors dans la rue yé onze heures moins quart
 Tu sais pu où aller quoi faire de ton corps
 Tu sais que tu travailles demain
 Que tu t'lèves au petit matin
 Mais ça t'prend jusqu'à 3 heures pour t'endormir
 Pour te convaincre que tout est mieux d'même

Un autre texte, *La Complainte du phoque en Alaska*, est écrit à la troisième personne, mais l'histoire du "phoque qui s'ennuie en maudit" est en définitive rapprochée de celle du "je" qui conclut : "Mon amour est parti pis j'm'ennuie". Sitôt que l'identification est possible, elle se produit, réduisant la distance entre le narrateur, le personnage principal et l'auditeur :

C'est rien qu'une histoire,
 J'peux pas m'en faire accroire,
 Mais des fois, j'ai l'impression qu'c'est moé
 Qui est assis sur la glace
 Les deux mains dans la face
 Mon amour est partie, pis je m'ennuie.

Cette volonté apparente de fusion des diverses voix narratives est clairement révélée dans une troisième chanson, entièrement à la troisième personne celle-là, *L'Ange gardien*. En effet, il semble que l'identification à un personnage non-matériel représente un obstacle insurmontable à toute complicité avec le narrateur. Cependant, c'est oublier la nature même de l'ange gardien qui constitue en quelque sorte un double des individus tout en conservant son caractère générique : il y a autant d'anges gardiens que d'individus mais tous agissent semblablement. Le "il" est donc protéiforme, aussi proche du narrateur omniscient qui relate l'histoire que du personnage criminel que la mort l'amène à quitter; à travers ce "il", toute la collectivité se trouve indirectement évoquée. La figure de l'ange gardien souligne à quel point le sujet central des chansons est source de

projections de la part des auditeurs. Ces projections tiennent à l'illusion d'une fusion entre le narrateur et le personnage central. L'auditeur a alors le sentiment de ne faire qu'un avec le chanteur : il y a communion à une culture, le sujet est interchangeable, le "je" n'est jamais qu'une figure renvoyant à un "nous" fusionnel. On aurait donc tort de voir l'emploi du "je" comme l'affirmation d'une volonté d'individuation, il n'est jamais que le lieu d'une double projection, celle du narrateur et celle de l'auditeur sur un sujet essentiellement perçu comme le jeune Québécois typique.

Par ailleurs, ce sujet est plutôt passif. Il se raconte à travers quelques anecdotes, toutes quotidiennes : une promenade dans le Chinatown, un retour de vacances au printemps, une première amourette, un voyage dans "l'bois"... Ces anecdotes sont extrêmement minces, laissant toute la place à la description, à la comparaison ou, à la limite, à la répétition — *Harmonie du soir à Chateauguay* est constitué de douze vers répétés. Deux des chansons vont même jusqu'à évacuer toute narration, se présentant comme des collages de souvenirs d'enfance, l'action principale étant la réminiscence (*23 décembre* et *Montréal*). L'action dans les chansons est donc réduite au minimum; l'image projetée est statique et relève de l'album de famille plutôt que de la saga. Cette image est harmonieuse. La bonne entente règne, et les rares conflits sont désamorçés soit par la distance (entre la terre et le ciel dans *L'Ange gardien*, entre l'Alaska et les Etats-Unis dans *La Complainte du phoque en Alaska*), soit par une sorte d'attendrissement qui fait par exemple de Manon le prototype plutôt touchant de l'enfant désobéissante, alors que la colère de la mère paraît inutile :

Manon viens souper si tu viens pas tout-suite
Ben là tu pourras t'en passer,
Attends pas qu' maman a soit tannée pis qu'a descende.

La métaphore de l'album de famille paraît ici doublement pertinente, parce qu'elle évoque une description, une action arrêtée et parce qu'elle renvoie au passé. En effet, plusieurs chansons sont au passé (*Ginette*, *Chinatown* et *Le Pickoïs*) et les autres nous parlent soit d'un présent éternel et continu, répétitif (*La Complainte...*, *Le Géant Beauvillé*, *Harmonie...* et *L'Ange gardien*), soit d'un présent tout entier organisé autour du passé qui l'a fait émerger (*A toutes les fois*, *Montréal*). Une seule chanson semble être au futur, *Tous les palmiers*, mais le futur de "j'vas" est un futur plus proche de l'action immédiate que d'une projection dans le temps. Le rôle central du passé dans l'organisation temporelle ne fait donc pas de doute, c'est par l'intermédiaire de ce passé ravivé par le souvenir ou la répétition que se noue la complicité, que se crée le sentiment d'appartenance à une communauté.

L'impression générale qui se dégage de l'ensemble du premier disque est donc la suivante : il y a un personnage central, un "je" auquel beaucoup de gens peuvent s'identifier, qui est quasi immobile, confortablement installé dans ses souvenirs avec la conviction que le présent se poursuivra, uniformément semblable à lui-même. Cette image exclut le futur et le mouvement, tout déplacement vers l'ailleurs étant d'ailleurs affecté d'une valeur négative, appelant soit le retour (*Tous les palmiers*), soit la plainte (*La Complainte...*). Ce qui se trouve esquissé est un tableau aux frontières étroites dans le temps et dans l'espace, sans possibilité d'évasion puisque tout nous ramène à Montréal, meublé d'objets familiers, où un personnage central se raconte à lui-même sa propre histoire. Cet univers clos, rien ne le représente mieux que le verso de la pochette, qui nous montre le groupe Beau Dommage assis dans une rue qui est incluse dans une maison montréalaise aux escaliers tournants. Le "je" — et nous aussi qui, comme auditeurs, nous identifions à lui grâce à un réseau serré de complicités — circule

dans une maison si familière qu'elle est presque familiale : l'univers y est connu, rassurant et limité.

Où est passée la noce?

Mais au deuxième disque, la maison semble déjà moins confortable, le passé devient plus lourd, les souvenirs d'enfance ne sont plus aussi amusants. Le titre le dit bien : *Où est passée la noce?*⁷ Et c'est cette question que la pochette illustre par deux photographies de tables vidées de leurs convives.

Bien sûr, l'auditeur a encore des références culturelles auxquelles se raccrocher (l'année de l'Expo, le motel de l'île Perrot, le Parc Belmont, la "T.V. en couleurs"...), mais une distance s'est installée entre l'anecdote et celui qui la raconte : les certitudes ne sont plus ce qu'elles étaient. Le regard sur l'enfant qui "gardait su'a tête une tuque d'hockey" (*23 décembre*) était attendri, celui sur l'adolescent aux fleurs dans les cheveux est plus sévère : "fallait-tu êt' naiseux" (*Le Blues d'la métropole*). Les allusions à la culture environnante sont moins nombreuses et plus subtiles, elles portent sur des phénomènes récents : le F.L.Q., les charismatiques, le retour à la terre, le journal télévisé... Evidemment, il y a encore des souvenirs communs, mais ce sont des souvenirs dans lesquels chacun joue le rôle qui lui appartient en propre. Ainsi, dans *Arrêta pas la gang*, il y a deux personnages antagonistes. Une fille veut vivre des relations plus personnalisées avec son "chum" qui lui vit encore en "gang". Tout le monde ne peut pas s'identifier au "je" de la fille qui parle :

⁷ Disques Capitol-EMI du Canada Ltée, SKAO70,037, 1975. Textes, Les Editions Bonté Divine Enr., 1975.

Chu tannée d'me faire embrasser dans le noir
 Quand tes chums t'attendent sur le bord du trottoir
 Chu tannée d'me faire accroire
 Qu'ça va changer demain soir
 Yé temps de l'faire une idée
 Viens-tu dans' chambre avec moi?

Les deux acteurs du conflit polarisent le public et se le partagent plus ou moins également. De façon encore plus complexe, de multiples oppositions se nouent dans *Le Blues d'la métropole*. Après le trip de l'Expo, un groupe se disloque, les souvenirs communs n'ayant pas suffi à maintenir une cohésion : à la belle entente du début succèdent les rejets et les jugements. *Le Blues* chante, non pas le charme du passé, mais le cul-de-sac du présent :

Mais qu'est-ce qu'un gars peut faire
 Quand y'a pus l'goût de boire sa bière?
 Quand y'est tannée de jouer à mère avec la fille de son voisin?
 Tous mes amis sont disparus pis moé non plus j'me r'connais pus
 On est dix mille s'a rue St-Paul
 Avec le blues d'la métropole

L'accent est mis sur les différences entre les sous-groupes nouvellement formés (terroristes, charismatiques, "granola") plutôt que sur leurs ressemblances, sur le conflit plutôt que sur la complicité. Les possibilités d'identification se multiplient au détriment de l'unité ancienne.

La présence des conflits modifie aussi l'axe temporel. Il ne peut simplement être tourné vers le passé, car le mouvement produit par les diverses tensions introduit nécessairement l'idée de futur. Le passé occupe encore une large place dans les chansons, mais il ne renvoie plus nécessairement à la transparence du beau souvenir d'enfance. Il se mêle au présent de façon étroite, en s'opposant à lui (*Assis dans' cuisine*) ou encore en lui ajoutant une dimension tragique (*Un incident à Bois-des-Filiens* ressemble à un mini-opéra tragique). Quant au présent, il est ponctuel, on précise même le moment de la journée où l'action a lieu, et il

débouche sur le futur, lieu de résolution des tensions (*Arrivée par la gare, Heureusement qu'il y a la nuit, Le Blues.*) ou de prolongement du bien-être (*Maître/ Mon repos*”).

Ce deuxième disque est donc très différent du premier, présentant des conflits plutôt que des situations statiques, tourné vers le futur plutôt que vers le passé. Même la musique se ressent de cet émiettement du consensus. Elle a conservé des caractéristiques du premier microsillon : il y a peu de silences, et les accompagnements manifestent une liberté par rapport à la ligne mélodique principale. Mais cette continuité apparente cache plusieurs différences. D'abord, le nombre des instruments utilisés a presque doublé, les accompagnements ont donc gagné en complexité. De plus, les sections rythmiques ont pris beaucoup de place, jouant un rôle particulièrement important dans les introductions; cela permet à la musique de s'affirmer indépendamment des voix, sans arrangements-gags. Les rappels musicaux sont disparus, les clins d'oeil ont fait place à une musique qui se veut originale au point de paraître toute seule, sans autres paroles que le titre, *En Débaras*.

Un consensus incertain ou éclaté, des conflits et du mouvement, un rejet du passé et des interrogations sur le présent et le futur me semblent caractériser ce disque. Le "je" n'est plus interchangeable, il est confronté à d'autres personnages. Les lieux ont moins d'importance puisque leur signification peut changer dans le temps, entre le passé et le futur; ils sont également plus diversifiés, la campagne s'opposant à la ville, Bois-des-Filions étant décrit à la fois comme un décor de tragédie grecque et un endroit de villégiature, Montréal, comme le "je" central, possède enfin une extériorité. Les descriptions de la vie quotidienne étaient dans le premier disque l'occasion d'une identification; dans le second disque, le caractère conflictuel des événements sème plutôt le doute : et si nous étions moins

semblables que nous en avons l'air? et si nous étions moins ensemble que nous en avons l'air?

On dit souvent qu'on peut être seul même dans une foule
 C'est un cliché
 Un lit carré
 C'est grand à perte de vue
 Tout seul tout nu
 Tu voudrais tant voir les draps blancs et noirs de monde
 Où est tout l'monde, où est passée la roce

Un autre jour arrive en ville...

Le troisième disque, à mon avis le meilleur du groupe, est plus agressif, plus résolument nouveau que les deux premiers. Le titre, *Un autre jour arrive en ville...*⁸, signale déjà une volonté de changement, mais c'est la pochette, encore une fois, qui manifeste le plus clairement le chemin parcouru. Au recto, neuf clichés d'une intersection montréalaise, pris entre quatre heures de l'après-midi et sept heures du matin, se suivent de façon à montrer le passage du soir au matin. Ce montage photographique ne fait que reprendre le titre et ne devrait pas nous surprendre. Mais le choix de l'intersection est étonnant : Peel et Ste-Catherine. Montréal n'est plus limitée aux quartiers populaires de l'est, elle s'est agrandie et déplacée, englobant l'ouest nocturne, anonyme et, faut-il le souligner, anglophone.

Les chansons font écho à ce brusque éclatement des frontières de la maison familiale (étendue à l'est de Montréal et à ses banlieues) du premier disque. Les anciennes certitudes s'émiettaient dans *Où est passée la roce?*, elles sont définitivement disparues dans *Un autre jour arrive en ville...* Peu de références

⁸ Disques Capitol-EMI du Canada Ltée, ST70.048, 1977. Textes, Les Editions Bonté Divine Enr., 1976.

culturelles donnent immédiatement le sentiment de reconnaissance sur lequel se fondait le premier disque. De l'ancienne cartographie de Montréal ne subsistent que le Mont-Royal (avec les pauvres en bas et les riches en haut) et le Vieux-Montréal; les souvenirs communs sont réduits aux parties de hockey à la télévision le samedi soir et aux polyvalentes, avec leur "dope" et leurs problèmes d'orthographe. Pour le reste, la connivence ne s'établit qu'avec effort et de façon discontinue, selon l'identité des personnages de chacune des chansons.

Ces personnages, de plus en plus nombreux et divers, ont une identité qui leur est propre et qui ne se confond pas avec celle du narrateur. De plus, cette identité n'est pas toute d'une pièce, elle est nuancée et ambiguë. Deux chansons traduisent la peur de s'assumer soi-même et introduisent un nouvel élément au plan de l'organisation pronominale, ni "il" ni "je" mais "vous". En effet, tant que l'auditeur s'identifiait avec le personnage-narrateur ou son antagoniste, il ne pouvait pas se situer à l'extérieur des conflits. Mais toute identification étant réduite, à partir du troisième disque, l'auditeur devient un témoin externe et peut se poser en personnage autonome. "Ayez pitié de l'homme qui a peur" (*Tout va bien*), "Am'nez-moi chez vous" (*Le cœur sur la corde raide*), chante un "je" incapable de se définir sans ambiguïté. Et l'auditeur est pris à partie, comme un interlocuteur véritable.

Abandonnant le jeu des miroirs et de l'identification, le "je" se démarque radicalement du "il" ou du "elle", du "on", du "tu", du "vous" et du "ils". Le jeu des pronoms, enfin tous présents, permet de mettre en lumière les inégalités sociales (*Marie-Chantal*):

Tu m'dis qu't'aimes la manière
Que j'ai d'rouer mes "r"
C'est frais, montréalais, pis just'assez vulgaire
Tu m'dis: "J't'ai dans la peau",

Franchement j'm'en fais pas trop
C'est l'genre de tatouage
Qui part ben vite au lavage.

et les différences d'âge ou de culture (*Seize ans en soixante-seize*, *C'est samedi soir*):

Si par hasard on est l'aut bord d'la clôture
Si on est l'genre qu'on appellerait contre-culture
On s'habille comme on peut pis on descend dans l'Yieux
C'est samedi soir.

Si des êtres existent en dehors de soi, alors on peut les rejeter, se moquer d'eux ou encore les comprendre. Même les histoires d'amour changent de signification. La peine d'amour se savoure seul(e). Mais la réconciliation est possible s'il existe véritablement deux partenaires (*Ça fait longtemps* et *Contre lui*). Les oppositions et les alliances se multiplient, assaisonnées d'une ironie toute neuve : la distance s'est définitivement installée entre les divers personnages et les actions qu'ils posent. Car la nouvelle définition des personnages, plus nombreux et en interaction constante, entraîne de nouvelles actions discursives de l'ordre du commentaire ou de la confession: au sujet des valeurs des jeunes (*Seize ans en soixante-seize*), de la communication (*Ça fait longtemps*), des rêves possibles (*Berceuse pour moi toute seule*, *Un autre jour arrive en ville*). La musique est plus résolument moderne, elle tente moins de jouer un rôle descriptif qui redoublerait les paroles.

Les micro-récits que nous proposent les chansons sont complexes, les événements s'enchaînant dans un axe temporel qui inclut presque toujours à la fois le passé, le présent et le futur : la narration ne se présente plus comme une photo sans perspective. Et autour de ces récits — le déroulement d'une visite à une amie riche (*Marie-Chantal*) ou la progression de la carrière d'une starlette (*Cinéma*) par exemple — le narrateur articule réflexions, jugements et traits d'humour.

Nous sommes passés d'un personnage-narrateur unique, projectif, représentant le jeune Québécois typique, à plusieurs narrateurs — un pour chacune des chansons —, qui examinent à la loupe un monde soudainement élargi, dont ils peuvent même s'éloigner ou se retirer. La chanson qui termine le microsillon est chantée à la troisième personne par un narrateur qui se situe à l'extérieur du récit et qui se cache. Nous sommes loin du narrateur des débuts qui voyait l'univers qui l'entourait comme le prolongement de son propre corps, aussi chaud et immédiat qu'une maison familiale. Beau Dommage n'est plus inclus dans Montréal, Beau Dommage regarde de loin sa ville, l'air absent, comme au verso de la pochette du troisième disque où, devant les reliefs d'un repas terminé à la fin d'une nuit, les membres du groupe regardent au loin, déjà un peu ailleurs :

"Salut faut que j'me grouille
 Avant qu'mon carrosse change en citrouille..."
 Un autre jour arrive en ville par la porte d'en arrière
 Le soleil essuie ses pieds et cligne de l'oeil dans la fumée.

Passagers

Seraient-ils en voyage vers des lieux différents? C'est ce que suggère le quatrième et dernier disque — paru en 1977, à la limite externe de la période couverte par notre corpus —, intitulé *Passagers*⁹. Ce titre nous livre plusieurs informations. Notons d'abord qu'on est toujours passager de quelque chose — être passager est donc une activité passive — et que l'on est toujours passager entre deux lieux — c'est donc aussi une activité transitoire. Le titre inclut donc déjà l'idée d'un mouvement dans le temps et transforme l'espace en une

⁹ Disques Capitol-EMI du Canada Ltée, ST70.055, 1977. Textes, Les Éditions Bonté Divine Enr., 1977, sauf *Le vert du fleuve*, 1976.

configuration de lieux de passage plus ou moins disjoints. Nous sommes donc éloignés de la temporalité figée, tournée vers le passé, et des lieux permanents d'appartenance qui caractérisaient le premier disque, puisque le titre suppose une mouvance. De plus, *Passagers* s'écrit au pluriel, et l'accent ne porte plus sur le groupe mais sur les individus qui le composent. La pochette est d'ailleurs explicite à ce sujet puisqu'elle nous présente le groupe en pièces détachées, chaque membre de Beau Dommage étant photographié seul et séparé des autres par de longues lignes noires. Enfin, *Passagers* évoque le voyage, l'ailleurs devenant moins un but qu'une ligne de fuite semblable à ces lignes blanches allant vers l'infini clair d'une fin de tunnel, comme le montre la photo au verso de la pochette.

Ce disque, fait au moment où les membres du groupe se séparaient pour faire carrière chacun de son côté, ne peut pourtant pas être vu comme le disque d'une rupture. Il est en continuité avec le précédent; il présente une façon de voir l'univers à distance, comme si les divers récits n'avaient plus guère d'importance en eux-mêmes, mais plutôt dans le rapport éphémère que l'on entretient avec eux. Les narrateurs sont passagers de leur propre vie, par là ils sont projetés sans cesse vers le futur, vers l'ailleurs.

Cet ailleurs peut être concret, comme la ville de Rivière-du-Loup (*Le Vent du fleuve*), ou nuancé d'un peu de rêve (*Le Passager de l'heure de pointe*, *Hockey*, *L'Histoire de Jean*); il peut se déplacer sans cesse dans l'espace (*Le Coeur endormi*, *Rouler la nuit*) ou encore être connu par coeur comme un voyage de retour (*Le Vent de la ville*). Quel qu'il soit, c'est le même élan qui nous y projette. L'éphémère, le provisoire ne sont jamais présentés comme négatifs lorsqu'un goût intérieur les porte. Les seuls passagers malheureux sont d'ailleurs le travailleur (*Le passager de l'heure de pointe*) et le joueur de hockey (*Hockey*), engagés dans des voyages qui ne font pas la part assez grande à leurs rêves :

Si j' pouvais mettre en file
 Les milles et puis les milles
 Que j'ai pu faire, soir et matin
 Je s'rais sûrement queq' part dans un pays lointain
 Loin aussi loin
 Que tous les rêves de mon enfance.

La musique confirme quant à elle le plaisir du voyage. Les mélodies les plus agressives, où dominent les éléments rythmiques, sont celles où le voyage est imposé. Tout le reste du disque nous offre une musique plutôt douce, où les percussions se font discrètes; les rythmes sont dansants, les cuivres chauds remplacent le "fuzz" agressif. La musique met les voix au premier plan, les accompagnant presque tendrement.

Cette tendresse, les deux dernières chansons du disque l'expriment de façon particulièrement intéressante. *Lettre d'amour* est l'histoire d'un amoureux qui écrit une lettre à l'aimée, l'intrigue se résumant à la proclamation du sentiment amoureux. Mais il y a pourtant un récit, car l'amour n'est pas vu comme état mais bien comme un mouvement. Et ce mouvement va dans le temps à la façon voyageuse des rivières, le passager amoureux avançant dans son amour comme dans un pays étranger :

L'amour avance comme une rivière
 Avec franchise mais en détours
 Elle prend des pierres et les aiguise
 Elle en polit d'autres comme du velours

L'homme en amour est, comme les autres, entraîné dans un voyage au long cours.

La dernière chanson du disque s'intitule *Le Voyageur*. Elle raconte, dans une facture qui évoque le nouveau roman, les actions d'un voyageur en transit dans un hôtel inconnu. Le lieu où le voyageur se trouve n'a aucune importance, ce "motel vingt et un" pourrait être n'importe quel autre, "la femme en papier" qui nourrit le désir du voyageur est fantasmatique, et le film à la télé pourrait être n'importe quel

autre : ce qui compte ce n'est pas le décor, ni même les gestes posés mais bien plutôt ce voyageur solitaire, qui pourrait être n'importe qui. Ce n'est pas *un* voyageur mais *le* voyageur :

Le voyageur
 Rentre chez lui
 Dans le motel vingt-et-un
 Une main inconnue
 Vient de refaire le lit

Le voyageur
 Retourne dans son char
 Se prend une bière dans' valise
 Et la verse dans le verre à coke
 Du layabo

Le voyageur s'étend
 Et fait l'amour
 A des images glacées
 Dans les bras d'une femme en papier

Le voyageur
 Allume la t.v.
 Et rit tout seul
 D'un vieux film déjà vu
 L'an dernier dans une autre ville.

Les trois premiers disques nous présentaient en conclusion un chanson sur Montréal (*Montréal, Heureusement qu'il y a la nuit* et *Un autre jour arrive en ville*) attribuant implicitement au décor une influence déterminante sur les gens qui y vivaient. Dans ce dernier disque, l'essentiel ce n'est plus les lieux, si évocateurs soient-ils, mais bien l'individu qui, provisoirement, les habite. A cet être toujours seul, qu'il évoque sur un rythme de valse-berceuse, Beau Dommage offre toute sa tendresse.

Lecture paradigmatique

Résumons-nous. Il était une fois des jeunes qui restaient dans une ville faite comme un village en forme de maison. Ils passaient leur temps à se raconter des histoires de quand ils étaient petits; et même quand ils voyageaient, entre des palmiers et des banquises, ils étaient toujours dans la même maison. Mais un jour, ils commencèrent à s'ennuyer, il leur semblait que leurs fêtes n'avaient plus la même saveur, que leurs histoires s'usaient, que leurs rêves rétrécissaient. Alors ils décidèrent de sortir de leur maison et de découvrir la ville. Et quand ils eurent bien visité la ville, rencontré des gens différents d'eux-mêmes, découvert la peur et l'usure du quotidien, ils s'aperçurent qu'ils étaient seuls, tous passagers d'autobus différents...

Ce raccourci anecdotique peut sembler biographique, au sens où il se rapproche étrangement du cheminement du groupe Beau Dommiage lui-même, dont presque tous les membres font maintenant carrière chacun de son côté. Pourtant il renvoie rigoureusement à l'analyse précédente. En effet, il exprime les changements que nous avons notés dans l'organisation spatiale et temporelle — de la maison familiale au vaste monde, du passé au futur; l'éclatement du consensus initial que traduit la transformation des usages pronominaux et des conventions narratives — particulièrement l'apparition d'une distance dans les relations narrateur /personnages /auditeur; les enjeux, c'est-à-dire les pouvoirs et les savoirs qui ordonnent l'ensemble des actions présentes dans les textes que constituent les disques de Beau Dommage.

Il est donc possible de lire un texte ou un ensemble de textes comme un récit, c'est-à-dire d'articuler en un système cohérent les divers éléments qui organisent paradigmatiquement le discours. Mais il ne faut pas s'y tromper, la

lecture d'un récit a beau avoir toutes les apparences du parcours syntagmatique, ce n'est qu'en surface qu'elle suit à la trace l'évolution entre une situation initiale et une situation finale, ou, pour revenir à notre analyse, entre le premier disque et le dernier du groupe Beau Dommage. En effet, il suffit de relire notre récit pour découvrir que son existence tient à la mise en système de paradigmes appelant la narrativisation.

La lecture du récit s'amorce lorsque se construit le sujet, cette instance où se rejoignent les personnages, le narrateur et le lecteur. John Berger nomme cet amalgame "sujet réfléchissant¹⁰", sans doute pour souligner les circularités et les spécularités qui l'unifient. En effet notre récit, pour advenir, a besoin que se noue une sorte de pacte au sujet des relations qu'entretiennent le narrateur, sujet énonciateur, les personnages, sujets énoncés, et le lecteur, sujet interpellé. Dans les disques de Beau Dommage, ce pacte paraît d'abord fusionnel, c'est-à-dire qu'il scelle non seulement une complicité mais une sorte d'unité du sujet, les rapports entre les différentes instances narratives étant, comme on l'a vu, de l'ordre du renvoi, de la citation. Ce sujet réfléchissant de type fusionnel surgit des diverses équivalences que proposent les textes : "je" c'est "nous", "nous" c'est "je", et du fait que nul ne peut sortir de ce cercle étroit, même pas le lecteur, récupéré par les jeux de miroir de l'appartenance au groupe.

Le sujet réfléchissant de Beau Dommage se transforme cependant à partir du second disque grâce à l'instauration d'une distance entre le narrateur, les personnages et l'auditeur. L'autonomie progressivement acquise par les personnages, les libertés qu'assume le narrateur et la marge de manoeuvre

¹⁰ "Raconter", *Une autre façon de raconter* (John Berger et Jean Mohr, avec la collaboration de Jean Philibert), Paris, François Maspéro, Coll. Vortex, 1981, p. 279-289.

accordée à l'auditeur font que ces instances narratives acquièrent un caractère propre au plan de l'organisation textuelle :

Laissez-moi couleurer toutes mes idées noires
 J'veux mett' du rouge à rêves dans mes pensées
 Laissez-moi le temps de recoller à ma façon
 Les morceaux du miroir.

Laissez-moi toute seule avec mon piano noir
 J'm'en vas faire un tour au fond de moi
 Laissez-moi chanter une berceuse les yeux fermés
 Pour mieux vous voir.

Le récit ne naît donc pas de la seule existence du narrateur, de celle des personnages ou de celle du lecteur mais bien de la construction d'un sujet réfléchissant, construction qui a pour matériaux l'organisation pronominale, bien sûr, mais aussi le réseau des attributions des personnages — et le cas échéant celui du narrateur, s'il se donne pour personnage —, de même que les diverses interactions qui composent le schéma actantiel, avec ce que cela suppose de sphères d'activités, d'enjeux et de conflits. Les éléments qui construisent le sujet réfléchissant : la transformation de l'organisation pronominale, le surgissement de conflits, les attributs qui nouent puis dénouent la complicité, jouent ainsi un rôle-clé dans la narrativisation à laquelle je me suis livrée.

Mais l'existence du seul sujet réfléchissant ne suffit pas à créer le récit. En effet, sans le déploiement d'une certaine conception du temps, le sujet se trouve gelé dans les prolégomènes de son histoire, toute transformation lui étant interdite. Observons le fonctionnement du récit de *Beau Dommage*. Dans le premier disque, le temps est pour l'essentiel ramené au passé. En l'absence du présent et du futur, les transformations se trouvent singulièrement limitées, détachées de toute visée téléologique ou, pour être plus précis, imbriquées dans une circularité favorisant le retour, le souvenir, la répétition. Cette conception du temps comme éternel recommencement du passé s'exprime clairement dans *Le*

Géant Beauvrière, où l'empaillage de celui qui fut, aux dires de ses contemporains, l'homme le plus fort du monde, paraît constituer une vie exemplaire, à l'abri du passage du temps :

J'espère qu'un jour y vont finir par m'empailler
 Comme le géant,
 Debout tous les deux dans nos vitrines, on va jaser
 Tout comme avant.

Mais dans le second disque, la conception du temps se transforme. Divers indices permettent de saisir que le temps n'est plus conçu comme circulaire: la présence de futurs antérieurs, l'importance du futur comme lieu de résolution des tensions et une certaine dévalorisation du passé élargissent le champ de la temporalité.

Cette nouvelle définition du temps permet l'émergence d'actions nouvelles qui ne sont pas de l'ordre du recommencement (retour, souvenir, répétition). Ces nouvelles actions sont toutes marquées par une disjonction avant/après qui suppose une évolution dans le temps. La temporalité est devenue vectorielle. La conception du temps paraît donc déterminer à la fois le type des actions possibles et la nature de leur enchaînement : ce que je nommerai la logique des actions. Mais malgré ce déterminisme, il convient, me semble-t-il, de considérer la logique des actions comme un paradigme autonome puisque cette logique constitue l'armature de l'intrigue que porte tout récit. De plus, cette logique en est aussi une d'exclusion, certaines actions se trouvant frappées d'interdit. On peut donc poser que, si la logique de l'action définit en un sens le non-dicible, c'est qu'elle est également porteuse de règles implicites au plan de la narration.

Par ailleurs, le temps et la logique de l'action sont indissociables d'un autre paradigme, celui de l'organisation spatiale. En effet, dans le récit de *Beau Dommage*, l'action de retour a un effet marqué sur les signes rattachés à l'espace, lesquels se déploient selon l'axe familiarité/étrangereté, le premier pôle étant valorisé

et le second dévalorisé dans le premier disque, la relation s'inversant graduellement par la suite. Le paradigme de la spatialité ne peut être envisagé comme une simple liste toponymique car c'est dans l'ensemble des relations qui mettent en jeu l'espace qu'il peut être appréhendé. Ce sont, par exemple, les attributs implicites ou explicites de Montréal (chaleur, familiarité, continuité et permanence) qui permettent de considérer ce lieu comme l'équivalent d'une maison familiale — cette maison elle-même n'apparaissant guère qu'en périphérie de l'oeuvre, au niveau de l'iconographie — et non la seule toponymie. Car on pourrait aussi évoquer les rues de Montréal pour en exprimer la saleté, la pauvreté, le déracinement, et c'est d'ailleurs là une tradition bien établie dans la littérature québécoise, je pense aux romans du terroir bien sûr, mais aussi aux romans noirs de *Parti pris*... L'espace ne remplit donc pas seulement une fonction descriptive mais aussi une fonction narrative : il renvoie à une certaine façon d'habiter les lieux, à certaines images qui font de l'espace un élément dynamique dans l'imaginaire, il contribue à déterminer le possible du récit.

Cette présence de quatre paradigmes — construction du sujet réfléchissant, organisation temporelle, logique des actions et conception de l'espace — me paraît confirmer la nature systémique du récit. En effet, le sujet réfléchissant s'incarne grâce à des actions dont la séquence s'appuie sur une logique faite d'inclusions et d'exclusions; cette logique des actions détermine une certaine façon de concevoir et d'habiter l'espace, et l'organisation temporelle semble en retour définir les modes d'être du sujet. Et le fragile équilibre de ces relations repose sur un système particulier de régulation, celui-là même qui permet de percevoir les enjeux dont chacun des paradigmes fait à sa manière le partage : c'est la schématisation éthique, l'axiologie.

Car ce qui détermine dans le récit de *Beau Dommage* le caractère prépondérant du temps, lequel en passant d'une forme circulaire à une forme vectorielle transforme le sujet, la logique des actions et l'espace, c'est qu'autour de lui et à travers lui sont distribuées des valeurs. En effet, au début du récit, le passé est affecté d'une valeur positive, de même que tout ce qui en constitue en un certain sens le champ sémantique, fût-ce métonymiquement, comme dans le cas de la valorisation de l'enfance et de la traduction de l'espace urbain en un sein maternel dont la maison familiale serait le prolongement. Parce que le passé est valorisé, le présent et le futur sont exclus, les actions qui ne sont pas répétition ou remémoration ne peuvent être que négatives; l'espace se clôt car tout parcours est empêché et toute sortie du cercle est impossible; le sujet perd toute singularité, confondu dans les redondances et la spécularité de son passé.

L'utilisation du concept de système pour parler du récit ne se justifie donc pas exclusivement par l'existence d'interactions instituant un certain état d'équilibre mais aussi par la présence d'un mode de régulation de l'ensemble des paradigmes, une axiologie. Greimas s'est déjà penché sur cet aspect du récit, particulièrement au sujet du conte. Il en vient à la conclusion que le récit peut en quelque sorte être ramené à un ensemble de déplacements à l'intérieur d'une organisation à la fois antithétique et contradictoire des valeurs: c'est le carré sémantique. L'organisation des valeurs détermine les enjeux dans le récit puisqu'elle articule et oriente la quête, pour reprendre un vocabulaire greimasien. Sans être un paradigme du récit, l'axiologie se lit néanmoins tout au long de la série des valeurs choisies qui déterminent l'équilibre particulier entre la construction du sujet, la conception du temps et de l'espace, et la logique des actions. Sans le recours à cette dimension régulatrice, la narrativisation serait difficile puisque la nature paradigmatique des autres éléments ne pourrait pas apparaître clairement.

Par ailleurs, Greimas laisse dans l'ombre un autre élément de régulation à l'oeuvre dans le récit, en subordonnant ce dernier tout entier à l'éthique: c'est la dimension épistémologique. Reprenons le texte de Beau Dompage. De par sa nature de performance, il semble appeler le partage d'une expérience, mais cette expérience se lit au passé, c'est une expérience partagée dans le passé; le partage de la connaissance précède donc l'énonciation et c'est par le biais de cette connaissance antérieure et commune que peut s'établir le pacte fusionnel.

Ce pacte caractérise le premier disque, s'effiloche au second pour ensuite disparaître tout à fait. Le statut de la connaissance se transforme donc et, dans le dernier disque, loin d'être un préalable aux chansons, la connaissance devient l'objet d'un transfert intentionnel vers l'auditeur. Les divers narrateurs communiquent à l'auditeur des connaissances non convenues : ils exposent (*Le Voyageur*), argumentent (*Le vent de la ville*) et enjoignent (*Rouler la nuit*). La dimension épistémologique agit ainsi comme régulateur des divers paradigmes dans les relations qu'ils entretiennent avec les aspects pragmatiques du texte : elle établit le niveau et le type de ces relations, contribuant ainsi à l'établissement d'un pacte communicatif particulier. La dimension épistémologique, tout comme la dimension éthique, n'est pas un paradigme, mais elle participe à la création du récit. C'est que les aspects épistémologiques renvoient surtout à une définition implicite de la connaissance, bien qu'ils soient présents dans la lettre des textes. De la même façon que l'axiologie, elle travaille les textes en-deçà et au-delà de l'intrigue, agissant comme un puissant principe de régulation et d'équilibre.

Il y a également dans la lecture paradigmatique d'un récit toute une zone obscure qui, entre l'intenté du discours et les attentes socialement constituées chez le lecteur, tisse un épais réseau de relations qui déterminent largement la réception de l'oeuvre et sans doute aussi les normes idéologiques auxquelles,

consciemment ou non, l'auteur s'est soumis. Pour le dire autrement, recomposer paradigmatiquement un récit suppose l'existence préalable d'un cadre pragmatique dans lequel la recomposition, le récit donc, prend un sens. Ainsi, dans l'exemple de Beau Dompage, le caractère spéculaire et fusionnel du pacte pragmatique à l'oeuvre dans le premier disque infléchit fortement le récit vers une circularité et une fermeture totales. Et lorsque le pacte s'effiloche, à partir du second disque, il devient difficile de continuer à prêter au "nous" un rôle exclusif.

Aussi, bien que le pacte pragmatique se noue dans le sujet réfléchissant grâce à la fonction régulatrice de la dimension épistémologique, ce pacte fait fonction d'interface et ouvre le récit sur un autre système, englobant, celui-là, celui du discours social. A travers cette dimension se profile donc le caractère profondément social de toute lecture paradigmatique d'un texte. C'est d'ailleurs en cela que la recomposition paradigmatique d'un récit constitue non pas un objet mais plutôt un modèle heuristique. En effet, la recomposition est marquée par le lieu social de celui qui lit, ce qui peut à la limite entraîner une redoutable circularité : le récit que l'on lit est lisible parce qu'il est déjà nôtre. Aussi ce récit ne peut-il pas être un objet — ce qui supposerait à la lecture une impossible permanence — : il n'est jamais qu'une construction faisant le pont entre la singularité d'une oeuvre et le discours social commun.

Le récit commun : un premier modèle

Nous avons lu un récit dans l'ensemble des quatre disques de Beau Dompage. Nous savons donc maintenant que l'on peut recomposer paradigmatiquement un récit ayant une forme systémique. Il nous reste à découvrir

si ce récit, que la lecture nous a permis de recomposer paradigmatiquement, prend figure de modèle.

Une première remarque s'impose. C'est que les quatre disques ont remporté un succès très inégal. Le premier disque, vendu à 350,000 exemplaires, est de loin le plus grand succès du groupe, les suivants s'étant moins vendus et le dernier n'ayant connu qu'un succès mitigé. On peut donc soupçonner que les affinités entre les chansons du premier disque et la collectivité québécoise étaient plus importantes, entraînant un succès exceptionnel.

Or, nous avons vu qu'il y a entre ce disque et les suivants une rupture profonde qui marque les paradigmes du récit : la construction du sujet, la conception du temps et de l'espace, la logique des actions; les dimensions régulatrices : l'organisation éthique et l'organisation épistémologique; de même que la nature du pacte pragmatique. La tentation de la narrativisation m'a amenée à lire un seul récit étalé sur une moyenne durée (4 ans et quatre disques). Mais ce récit comporte en fait deux états d'équilibre, le premier disque constituant une forme systémique distincte de celle présente dans les trois autres.

Si l'on se rappelle que le premier disque a joui d'une faveur populaire qui ne s'est pas répétée pour les trois autres, il devient légitime de croire que le système de récit lisible dans le premier disque constitue véritablement un modèle, c'est-à-dire un récit exprimant de façon exemplaire les traits caractéristiques du discours commun. Mais avant de voir si les récits que l'on peut lire dans d'autres oeuvres se rapprochent du récit commun que nous croyons avoir recomposé à partir du premier disque de Beau Dommage, une remarque s'impose sur l'apparente absence d'intrigue dans le récit modélisant. En effet, le premier disque ne semble pas nous livrer un récit : le temps y est circulaire, l'espace y est clos, le sujet

immobile et les actions sont récursives, limitées au souvenir et au retour. Pourrait-il y avoir un récit de l'immobilité? Sans doute, si l'on pose qu'une intrigue peut paraître telle dans une société et pas dans une autre, puisqu'il y a des règles qui déterminent sa lisibilité.

Ainsi on peut supposer que la définition implicite du récit de même que les structures d'accueil des textes de la société québécoise entre 1967 et 1976 font de cette intrigue immobile le noyau d'un récit véritable, c'est-à-dire d'un système qui est reçu et décodé comme un système narratif. Si ce noyau prend figure d'intrigue, c'est que d'une certaine manière il remplit des fonctions de modèle à l'intérieur du discours commun: il renvoie à une forme de narration historiquement dominante, à une forme hégémonique. Il nous suffit en effet de reprendre les paradigmes pour être frappés du fait qu'ils sont inscrits dans la longue durée du discours social québécois. Le "nous" englobant et sans antagonisme est bien le sujet collectif qui apparaît dans le village utopique de Jean Rivard ou dans les discours de Duplessis, lorsque celui-ci oppose la "race" aux partis politiques. L'espace clos qui appelle irrémédiablement le retour est celui des *Trente Arpents* d'Euchariste Moisan, qui conçoit sa vie aux Etats-Unis comme transitoire et reste accroché à l'espoir d'un retour sur sa terre, ou encore celui des discours messianistes de la fin du XIX^e siècle, dans lesquels on invite les franco-américains à rentrer au bercail. La temporalité circulaire, confinée au passé, est bien celle que l'on retrouve dans *Le Serment*, où Angéline ne peut imaginer la vie hors de la répétition des gestes ancestraux, ou dans les textes de l'abbé Casgrain, soucieux de préserver les reliques du passé que sont les contes et les légendes traditionnels. Bref, le "récit immobile" a de solides ancrages dans le discours québécois antérieur.

Pourtant les chansons de Beau Domage n'évoquent pas le traditionalisme, elles paraissent modernes et ne peuvent être confondues avec des

oeuvres antérieures à la Révolution tranquille. Il y a là un paradoxe qu'il importe de dénouer sous peine de transformer le récit commun en un vague trait anthropologique dont les origines se perdraient, selon l'expression, dans la nuit des temps. Au contraire, si le récit commun a une fonction modélisante qui permet d'explorer le caractère d'un discours commun, c'est qu'il exprime le dicible d'une société donnée à un moment donné. La fonction modélisante que je cherche à dégager est donc historique par nature et, de ce fait, s'accommode mal d'une généralité dans laquelle sombrerait toute spécificité historique.

Pour dénouer ce paradoxe il nous faut, encore une fois, revenir à la définition du récit que nous avons posée. En effet, bien que le récit soit étroitement lié à l'intrigue qui en constitue le noyau, il la déborde largement puisque, selon les termes de Ricoeur, la configuration puise son sens en-deçà et au-delà de l'intrigue, dans la préfiguration et la refiguration. Plus encore, selon la définition plus radicale que nous avons proposée, tout énoncé serait marqué par la dimension narrative et, de ce fait, la notion de récit devenant co-extensive au discours, il n'y aurait pas de véritable résidu, c'est-à-dire de non-récit. Or, le système de récit que nous avons dégagé laisse de côté certains éléments textuels importants. Ces éléments nous ont échappé parce qu'ils instaurent à l'intérieur des textes une sorte de mise à distance, d'interrogation du récit, formant de la sorte un contre-point. Il y a d'abord divers procédés relevant de l'ironie comme, par exemple, dans *Harmonie du soir à Чкаловск*, la juxtaposition d'un titre relevant de la culture savante (le pastiche du titre de Baudelaire, *Harmonie du soir*) et d'une musique western, de l'usage d'alexandrins et de leur banale répétition, qui rend ambiguë la relation entre la culture savante et la culture populaire sans qu'aucune dominance n'apparaisse, le western se trouvant ridiculisé par la répétition continuelle des mêmes vers, alors que le poème de Baudelaire en prend pour son rhume d'être traité sur un mode western.

Par ailleurs les arrangements ont souvent pour effet de créer une distance en désamorçant le sérieux des textes : ils constituent une sorte d'empêchement à une lecture de premier niveau. Ainsi, dans *Ginette*, le drame de l'adolescent qui perd un premier amour est bien réel, mais à cette intrigue mélodramatique se superpose une affectueuse moquerie par l'utilisation de clichés et stéréotypes :

Ginette, Ginette,
Avec tes seins pis tes souliers à talons hauts,
T'as mis d'la brume dans mes lunettes
T'as fait de moi un animal, Ginette
Fais-moi sauter dans ton cerceau.

Et la présence d'un rythme de cha-cha-cha donne à l'ensemble une saveur surannée, plus propre au comique qu'au tragique.

Un autre élément de dissonance est lié à la conception du temps que nous avons précédemment dégagée. En effet, quoique la temporalité soit de type circulaire, tournée vers le passé, le recueil de souvenirs, l'album de famille que composent les chansons du disque n'en est pas moins marqué par une nostalgie qui implicitement suppose l'existence d'un autre temps. Cette temporalité, on peut supposer qu'elle est vécue dans un monde extérieur à la maison familiale chaude dans laquelle circule le groupe. Ainsi les Etats-Unis représentent, dans *La Complainte du phoque en Alaska*, un univers que la distance affecte d'une valeur négative :

Ça vaut pas la peine
De laisser ceux qu'on aime
Pour aller faire tourner
Des ballons sur son nez.

mais qui est aussi l'objet de rêve :

Quand le phoque s'ennuie
Y' r'garde son poil qui brille
Comme les rues de New-York après la pluie,
Y' rêve à Chicago, à Marilyn Monroe,
Y' voudrait voir sa blonde faire un show.

C'est sans doute un univers semblable que le gardien du géant Beaupré évoque lorsqu'il dit :

Le monde est fou,
C'est c' qu'on en dit,
Mon chum pis moé,
Mon chum pis moé,
On est pas fou,
Moé pis mon chum,
Le squelette du géant Beaupré.

Si le passé est lié à la nostalgie, alors, c'est qu'il paraît révolu et que le désir de le voir se poursuivre interminablement repose sur la conscience d'une rupture. Aussi la nostalgie me semble-t-elle instaurer une distance entre la temporalité idéale représentée (circulaire et confinée au passé) et une temporalité différente, celle de l'énonciation, toute marquée par le poids d'une rupture. Cette présence de la nostalgie rend plus compréhensible le système de récit présent dans les disques subséquents, puisqu'elle met en lumière le fait que tous les disques sont reliés par le dénominateur commun de leur lieu d'énonciation : la temporalité circulaire à laquelle on aspire est déjà battue en brèche, c'est pourquoi on se montre nostalgique à son endroit, et elle en viendra à s'estomper puis à disparaître dans les derniers disques.

Enfin, un troisième élément contribue à la mise à distance du système de récit dégage et c'est le caractère hétérogène du langage. En effet, les chansons puisent largement dans le langage populaire montréalais ou québécois, ce qui crée de puissants effets de réel :

Cré-moé, cré-moé pas
Quéqu' part' en Alaska
Y' a un phoque qui s'ennuie en maudit.
Sa blonde est partie
Gagner sa vie dans un cirque aux Etats-Unis.

Mais très souvent, malgré les nombreuses élisions qui caractérisent l'oral, se profilent des souvenirs de lecture (par les titres : *Harmonie du soir à Chataaugay*, *La Complainte du phoque en Alaska*) ou des procédés d'écriture qui rompent avec le langage populaire :

Le phoque est tout seul,
Y' r'garde le soleil
Qui descend doucement sur le glacier.

Cette coexistence de deux langages peut être un puissant moteur de l'ironie, mais elle marque aussi le refus de s'inscrire dans un seul univers de référence et indirectement fait ainsi une brèche dans le "nous" englobant, en le révélant polymorphe et en revendiquant une double appartenance.

Ces trois modes de mise à distance des paradigmes du récit que sont l'ironie, la nostalgie et l'hétérogénéité du langage, sont par nature extérieurs au récit immobile lu dans le premier disque de Beau Dommage. Mais ils relèvent néanmoins du lisible narratif, parce qu'ils manifestent le statut textuel du récit modélisant. On pourrait être tenté de juger ces indices de statut comme méta-narratifs au sens où ils expriment la signification véritable que prend le modèle de récit dans l'oeuvre. Mais parce que ces indices sont d'ordre linguistique et donc participent au texte, je propose plutôt de les intégrer au récit commun, tout en les disjoignant du récit modélisant, et de les voir comme des éléments de négentropie nécessaires à la perpétuation de tout système ouvert. Le récit modélisant se trouverait donc ainsi à assumer des fonctions hégémoniques, mais il y aurait à l'intérieur même du récit commun divers mécanismes de mise à distance propres à secouer, à transformer le noyau dur du système, dont nous avons vu déjà qu'il relève de la longue durée. Le récit commun présenterait donc, à une autre échelle, ce que Fossaert pose au sujet du discours commun lorsqu'il dit que celui-ci

comporte un noyau dur remplissant des fonctions hégémoniques, noyau entouré par des forces diverses qui en modifient sans cesse les contours. En effet, la lecture de Beau Dommage aura permis de dégager un récit commun composé d'un noyau dur modélisant, que je nommerai désormais *récit hégémonique*, et de diverses forces extérieures génératrices de désordre et donc propres à transformer éventuellement le récit hégémonique; ces forces néguentropiques, je les désignerai désormais sous le terme générique de *mécanismes de mise à distance*. D'ailleurs, cette représentation du récit commun, Beau Dommage lui-même la justifie puisqu'au fil des disques il parvient, par l'amplification graduelle des mécanismes de mise à distance, à modifier le récit hégémonique au point de permettre la lecture d'un nouveau modèle dans le dernier disque :

Le voyageur
 Allurné la t.v.
 Et rit tout seul
 D'un vieux film déjà vu
 L'an dernier dans une autre ville.

Une lecture initiale, celle de l'oeuvre de Beau Dommage, m'a permis de recomposer un récit complexe, constitué à la fois d'un système narratif hégémonique et de mécanismes de mise à distance, refiguration dont l'immense succès du premier disque de Beau Dommage semble confirmer la fonction modélisante. C'est donc maintenant à partir de ce modèle que je tenterai 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.



TABLE DES MATIERES

Liminaire	2
-----------------	---

CHAPITRE I : PROBLEMES DU RECIT

Fonctions épistémologiques du récit	7
Le pacte narratif	18
Le récit : un système ouvert	29
Récit, discours social, discours culturel	33
Fictions sociétales et récit commun	42
Aire d'analyse	47

CHAPITRE II : CONSTRUCTION DU MODELE

Les chansons de Beau Dompage : lecture d'un récit	56
<i>Beau Dompage</i>	61
<i>Où est passée la noce?</i>	67
<i>Un autre jour arrive en ville</i>	70
<i>Passagers</i>	73
Lecture paradigmatique	77
Le récit commun : un premier modèle	84



