Document généré le 24 avr. 2024 18:57

Voix et Images

« La tension vers l'absolu total »

Jean-François Chassay

Volume 21, numéro 3 (63), printemps 1996

Le bavardage dans la littérature québécoise

URI : https://id.erudit.org/iderudit/201259ar
DOI : https://doi.org/10.7202/201259ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Chassay, J.-F. (1996). « La tension vers l'absolu total ». *Voix et Images*, *21*(3), 478–489. https://doi.org/10.7202/201259ar

Résumé de l'article

Résumé

La négativité du discours du personnage d'André Ferron dans L'Hiver de force de Réjean Ducharme n'a jamais été envisagée du point de vue du bavardage. Le nous de cette narration (qui englobe André et Nicole Ferron) ne peut jamais s'abstraire du bavardage collectif. Ce nous, c'est celui d'une nation qui bavarde sur elle-même, qui se commente à satiété, qui veut affirmer une parole à défaut d'avoir quelque chose à dire. Cette narration, poreuse en réalité, est sans cesse traversée par les bavardages de tout le monde, par les multiples discours aliénés qui, voulant imposer une idéologie, retournent sur la personne qui les énonce et ne fait qu 'exposer sa propre subjectivité. Ce nous réitéré, scandé sans fin, est tout sauf l'affirmation d'un sujet. Il s'agit plutôt d'un objet sans voix, pur produit communicationnel, traversé pas tous les discours sociaux, tous les bavardages d'une société de consommation qui refuse de hiérarchiser ses discours et préfère laisser surgir le chaos des voix à travers lequel peut aussi apparaître la pire des réactions politiques. Dans L'Hiver de force, et par ce bavardage "insensé", c'est peut-être d'abord la raison qui est enjeu.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1996

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

« La tension vers l'absolu total [1] »

Jean-François Chassay, Université du Québec à Montréal

La négativité du discours du personnage d'André Ferron dans L'Hiver de force *de Réjean Ducharme n'a jamais été envisagée du point de vue du bavardage. Le* nous *de cette narration (qui englobe André et Nicole Ferron) ne peut jamais s'abstraire du bavardage collectif. Ce* nous, *c'est celui d'une nation qui bavarde sur elle-même, qui se commente à satiété, qui veut affirmer une parole à défaut d'avoir quelque chose à dire. Cette narration, poreuse en réalité, est sans cesse traversée par les bavardages de tout le monde, par les multiples discours aliénés qui, voulant imposer une idéologie, retournent sur la personne qui les énonce et ne fait qu'exposer sa propre subjectivité. Ce* nous *réitéré, scandé sans fin, est tout sauf l'affirmation d'un sujet. Il s'agit plutôt d'un objet sans voix, pur produit communicationnel, traversé pas tous les discours sociaux, tous les bavardages d'une société de consommation qui refuse de hiérarchiser ses discours et préfère laisser surgir le chaos des voix à travers lequel peut aussi apparaître la pire des réactions politiques. Dans* L'Hiver de force, *et par ce bavardage « insensé », c'est peut-être d'abord la raison qui est en jeu.*

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*

Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire.

Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*

On a beaucoup glosé sur la négativité du discours tenu par André Ferron, mais cette négativité n'a jamais été directement envisagée du point de vue du bavardage. Et pourtant, c'est bien essentiellement de cela qu'il est question. André Ferron parle mais ne dit rien, ne cherche à produire que du vide. Son discours, que certains, à la sortie du roman, ont

1. Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 18. Toutes les citations tirées de ce roman seront dorénavant indiquées par le sigle *HF*, suivi de la page.

considéré comme une pure représentation du narcissisme petit-bourgeois[2], ne produit que de l'insensé, le bavardage sans fin de celui qui ne fait rien et qui commente ce «rien» indéfiniment: «Faisons qu'il n'y ait plus rien» (*HF*, p. 14); «On a autre chose à faire. RIEN. Ça a l'air facile mais c'est ce qu'il y a de plus difficile. Essaie, bonhomme, si tu ne veux pas me croire.» (*HF*, p. 98); «On a trouvé qu'on est *un vide qui se refait.*» (*HF*, p. 181) Le narrateur, sans cesse, «[...] recommence. À zéro. Pour y rester» (*HF*, p. 93).

Faudrait-il pour autant reprendre l'accusation d'Aristote à l'égard des sophistes et dire qu'ici on ne fait que «parler pour le plaisir» et qu'on produit beaucoup de bruit pour rien[3]? Mais Aristote lançait son accusation au nom de la vérité. La relativité qu'on accorde aujourd'hui au concept de vérité (l'idée qu'une vérité immuable existe pour toutes les circonstances de la vie, quel que soit le contexte discursif et social, apparaît obsolète) donne justement plus de poids au concept de *kaïros*, défendu par les sophistes. Celui-ci présuppose qu'il y a absence de règles immuables de production du discours, que la vérité est affaire d'opinions, de rapports de force langagiers, et qu'il faut par ailleurs tenir compte de la *doxa*, du contexte de l'énonciation et de la relativité de tout argument[4]. Dans *L'Hiver de force* cependant, on ne discute pas, on n'argumente pas, on se contente de s'écouter parler. Pourtant, ce discours sur le vide ne distille pas que du vide. André Ferron a beau affirmer, avec un semblant d'alacrité, «notre bag, man, c'est le bag vide!» (*HF*, p. 202), ses propos l'apparentent à l'individu contemporain et ce vide défendu avec tant de véhémence ressemble douloureusement à un désert: «Traversant seul le désert, se portant lui-même sans aucun appui transcendant, l'homme d'aujourd'hui se caractérise par la *vulnérabilité*[5].» Le bavardage est le symptôme de la crise sociale (québécoise mais aussi occidentale) que *L'Hiver de force* met en scène.

Le *nous* de cette narration, qui n'englobe en principe que Nicole et André Ferron dans le journal que rédige ce dernier, ne peut jamais

2. «Ducharme nous montre comment il [lui] est difficile de penser net.» Le livre dégage une impression de «brouillage idéologique de plus à verser au compte de la littérature antirévolutionnaire» (France Théoret, «*L'Hiver de force*», *Stratégie*, n° 9, été 1974, p. 84, 81). Près de vingt ans plus tard, une étudiante m'écrivait dans un travail universitaire que les Ferron étaient des parasites sociaux qui profitaient des parcs de la ville dont nous payons pourtant l'entretien avec nos taxes. Le point de départ idéologique est différent, mais la volonté de simplification est la même. Si le terme de narcissisme peut bel et bien être avancé à propos de ce livre, comme j'essaierai de le montrer plus loin, c'est dans une perspective critique.
3. Voir Barbara Cassin, «Du faux ou du mensonge à la fiction», *Le Plaisir de parler*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1986, p. 3-30.
4. Voir par exemple à ce sujet Alonso Tordesillas, «La notion de *kaïros*», *ibid.*, p. 31-62.
5. Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p. 52-53. C'est moi qui souligne.

s'abstraire du bavardage collectif. Comme l'écrit Bakhtine, « dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un *individu social*, historiquement concret et défini, son discours est un langage social (encore qu'embryonnaire), non un "dialecte individuel"[6] ». Le paradoxe pathétique de *L'Hiver de force* tient au fait que les Ferron s'acharnent à se prouver qu'ils ne sont rien, qu'ils n'ont pas d'existence réelle dans cette société, alors que leur langage, leur incessant et inutile bavardage, les ancre toujours davantage dans cette société. Ce *nous* contient beaucoup plus : une nation qui bavarde sur elle-même, se commentant à satiété, imposant une parole à défaut d'avoir quelque chose à dire. Cette narration, poreuse en réalité, est sans cesse traversée par les bavardages de tout le monde, par les multiples discours aliénés qui, voulant imposer une idéologie, retournent sur la personne qui les énonce et qui ne fait qu'exposer sa propre subjectivité. Dans *L'Hiver de force*, ceci serait inexprimable si la place prise par les moyens de communication modernes (la télévision en particulier) ne jouaient un rôle déterminant, révélateur. Un rôle important qui pousse le lecteur à se demander, le livre refermé, « a-t-on jamais autant organisé, édifié, accumulé et simultanément, a-t-on jamais été autant hanté par la passion du rien, de la table rase, de l'extermination totale[7] » ?

La télévision, au-delà de l'écran

La société dans laquelle vivent les Ferron pourrait de façon lapidaire se définir comme une société bruyante. On y produit beaucoup de bruit, on pérore, et ce caquetage est amplifié par les développements technologiques mis à la disposition de la communauté. La paranoïa des Ferron, plusieurs fois affirmée, tient à l'impossibilité de faire silence[8]. Mais certains bruits, certains « vides » se supportent mieux que d'autres. Après l'audition d'un long métrage, même si Nicole et lui n'écoutent plus la télévision, André refuse de l'éteindre :

> Quand il n'y a plus rien, elle joue encore : son vide crie. C'est un cri aigu qui ne monte ni ne baisse : il est droit. C'est un appel qui nous tire, un vecteur irrésistible, comme un train ininterrompu qui nous passerait sous le nez. On résiste puis on suit. Ça exaspère puis excite. Ça nous rend fous, mais si fous que gais, que soûls, qu'on n'a plus peur de rien, qu'à tue-tête on met au défi Dieu, Diable, Homme, Bête, Minéral, Végétal, de nous faire fermer jamais notre TV.
>
> *Nous ne voulons plus vous entendre !* Même vos silences ont trop de sens, propres et figurés ! Nous voulons entendre ce qui n'est rien, l'entendre bien, l'entendre fort ! O.K. là ? (*HF*, p. 49)

6. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 153.
7. Gilles Lipovetski, *op. cit.*, p. 39.
8. J'ai déjà brièvement abordé cette question, que je développe ici, dans mon livre *L'Ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis* (Montréal, XYZ éditeur, 1995). Voir le chapitre sur Ducharme, notamment les pages 109-113.

La finale a quelque chose de pathétique: ce «O.K. là?» qui clôt la diatribe donne l'impression qu'un enfant s'exprime, se permettant des airs de matamore tout au long de sa harangue pour masquer sa peur. Reste à essayer de comprendre l'essentiel, à savoir pourquoi le flot de paroles qui traverse l'écran télévisuel serait plus supportable que le bavardage des *autres*, qualifié ici de très sensé (« *même* vos silences ont trop de sens»), alors qu'André Ferron rapporte des propos qui donnent l'impression contraire. On constate en réalité que ce «vide qui crie» ressemble à celui des nombreux personnages que les Ferron croisent. Il serait possible d'avancer qu'entre deux bavardages similaires, celui de la télévision[9] a l'avantage de permettre d'exprimer sa mesquinerie et d'enguirlander l'écran. Paradoxalement, la télévision rendrait la communication possible, ce qui apparaît utopique avec les «autres». Mais le visionnement du petit écran n'a rien de vraiment festif.

Dans *Le Roman à l'imparfait*, Gilles Marcotte écrivait que les Ferron «vivent jusqu'au bout, jusqu'à l'absurde, le monde tel qu'il est donné par la télévision, comme appel et comme déception. Pour eux, *tout est TV*[10]». En fait, s'il y a recoupement entre la réalité et la TV, c'est parce que cette dernière ne distille à peu près que du bavardage. Si les Ferron regardent essentiellement des films au petit écran, ceux-ci ne sont jamais perçus comme des œuvres d'art, matière à réflexion permettant de développer leur sens critique. On sait ce qu'ils pensent d'ailleurs des «chefs-d'œuvre», à entendre leur opinion concernant les films de Marcel Marsil:

> Quatre-vingt-dix pour cent de nos copains des Beaux-Arts sont devenus célèbres. Marcel Marsil, par exemple, chaque film qu'il sort (il en sort à la pochetée) vire le Tout-Montréal à l'envers. C'est un raboudineur de films antispectateurs genre nouvelle vague (brevet RF 285847678, Paris 1957). Il a compris qu'il n'y a rien qu'une bonne élite grasse aime comme qu'on la fasse un peu chier; il s'est mis à son service. (*HF*, p. 112)

Plus explicitement encore, ils affirment leur déception quand les films annoncés à la télévision ne leur conviennent pas:

> Katharine Hepburn, Jeanne Moreau, Sophia Loren... Nous c'est les chefs-d'œuvre qu'on ne trouve pas bons et c'est les grands comédiens qu'on ne peut pas sentir. Tu vois le genre. C'est de la pure pose. Ça ne fait rien: on ne veut pas se gargariser avec les mêmes *titres* et les mêmes *noms* que tout le monde. (*HF*, p. 103)

Ce qui les intéresse au premier chef, ce sont les films *insignifiants*, sur lesquels il n'y a rien à dire, si ce n'est «l'anathème, les potins, les farces»

9. Le rôle ambigu dévolu à la télé est signalé au moment de la première référence à celle-ci dans le texte: «Nous avons éteint la TV; ça ne nous empêche pas de la regarder.» (*HF*, p. 24) Allumée ou éteinte, est-elle regardée de la même façon? La forme de l'objet suffit-elle à tout dire sur celui-ci, comme le ton et le style des propos des gens qui les entourent suffiraient à les situer?
10. Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 89. C'est moi qui souligne.

(*HF*, p. 16). Le lecteur constate même que les paroles les attirent beaucoup plus que les images : André Ferron rapporte surtout ce qui se dit, bien peu ce qui se voit. Car ces films sans « valeur » (à propos desquels il n'y a rien à dire et surtout rien à retenir) n'expriment, littéralement, rien[11]. Ils proposent des paroles vides, bavardage sans fin qui ressemble au discours social ambiant. Si la civilisation peut être « conçue comme système de production de traces[12] », le monde dans lequel baignent les Ferron en indique l'envers. Ils retiennent d'abord des films leur intrinsèque médiocrité :

> Il n'y a rien de plus déprimant que Doris Day et Cary Grant dans *To Catch a Thief*. C'est ce qu'on est en train de se taper. On fait exprès, on veut se rendre malades. On fait une expérience, une exploration. [...] On n'en revient pas. On dit : « C'est pas vrai ; c'est pas possible que ce soit pour aboutir à ça que ça fait presque trente ans qu'on surnage, qu'on se cramponne pour pas s'étouffer ! » (*HF*, p. 202)

> Là, on regarde *Rendez-vous avec Callaghan*. C'est un film policier anglais fabriqué en Italie avec des acteurs américains de troisième ordre. C'est l'histoire d'un détective privé [...] Décidés à jouir de tout, nous sommes pendus à ses lèvres. (*HF*, p. 39)

Il importe moins de *voir* les films que de les écouter, pour pouvoir retenir ce qui servira à participer au bavardage généralisé et à s'y reconnaître. Car la réalité est vécue comme un film.

Lorsque Nicole et André ne se projettent pas dans le film télévisé (« À cette heure, on est à Venise. C'est le jour des noces de Sangrido Bembo et Eleonora Remi » [*HF*, p. 51]), la télévision les suit :

> On est sortis du restaurant, mais pas de l'exploitation éhontée dont on a été victimes. Tant et si bien qu'en plus de tout ce qu'on a envie de vomir sans pouvoir, des bouts de dialogue de *Comment qu'elle est* nous montent à la gorge.
>
> — *Connaissez-vous Venise ?* demande Eddie Constantine.
>
> — *Non, on ne me l'a jamais présentée !* répond Françoise Brion. (*HF*, p. 37)

Même leur réalité traverse l'écran, lorsqu'ils voient par exemple Petit Pois répéter pour les téléspectateurs « ce qu'elle [leur] avait chuchoté comme un drame honteux » (*HF*, p. 76). Non seulement la narration est sans cesse trouée par ce qui se dit à l'écran (les Ferron ont peur que Petit Pois n'appelle pendant qu'ils regardent un film d'horreur, ils sont tristes parce qu'elle n'a pas téléphoné à l'heure prévue au moment même où les

11. La télé, comme le téléphone, est à l'image de la réalité et ne diffuse que des « bruits vides » : « Cela n'a jamais été aussi vrai que la vie n'existe pas, que les signaux qu'on a l'habitude de croire qu'elle diffuse ne sont que [...] des bruits de fond (comme ce que tu entends au téléphone quand personne ne parle, devant la TV après la fin des émissions, devant un magnétophone qui lit une bande vierge), ne sont que les bruits de friture de nos sens quand ils ne sentent rien... » (*HF*, p. 229)

12. Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 195.

Canadiens de Montréal perdent les séries éliminatoires), mais la forme fragmentée du récit, qui l'apparente au *zapping* télévisuel, laisse souvent le lecteur dans l'expectative puisqu'il n'y a généralement aucun lien avec ce qui précède. Par exemple, lorsque le narrateur se contente de retranscrire ce qu'il entend : « Ce capitaine des légions de Néron se révolte : "Assez verser le sang des chrétiens !" » (*HF*, p. 162) Cette entrée en matière a de quoi étonner, si l'on ne sait pas que les Ferron écoutent la télévision, d'autant plus que le fragment de texte précédant cette scène se terminait dans un bar. On passe souvent sans aucune transition d'un paragraphe à l'autre, d'un sujet à l'autre. Le lecteur *zappe* comme les Ferron, qu'il le veuille ou non.

« Il y aurait une étude à faire, écrit Regis Debray, [...] sur les rapports entre l'évanescence des traces et le désenchantement du monde. Entre l'allégement des supports et leur abaissement symbolique[13]. » De ce point de vue, *L'Hiver de force* offre un spectaculaire exemple du désenchantement du monde à l'ère de la technologie contemporaine :

> La *tendance à la fragilisation* des traces ne peut pas ne pas frapper l'observateur. Elle a pour forme historique l'éphémérisation des supports, qui semblent avoir une vie de plus en plus courte, envers et sanction d'une diffusion de plus en plus large[14].

Entre les films qu'ils écoutent, le téléphone dont André et Nicole attendent désespérément la sonnerie, la radio qui sert de bruit de fond et le système de son (qu'ils utilisent pour des disques qui sont jetés après usage), il n'y a rien à retenir de ce qui se dit, de ce qui se parle. Pire : tout ce qui se vit ressemble à un enregistrement. Pour garder Petit Pois auprès d'eux, les Ferron s'amusent à l'interviewer :

> C'était impossible qu'elle parte si vite. Je ne sais pas pourquoi mais on était certains de pouvoir la retenir ; quand on est sûr on peut. Ça n'a pas été si difficile que ça. Une fois montée sur les grands chevaux de toutes les carrières et professions qu'elle doit mener de front, elle n'est pas stoppable. Il a suffi qu'on lui pose les bonnes questions : « Qu'est-ce que c'est pour toi faire un film ? Est-ce une sorte d'exploit qui totalise ta singularité, ou un autre bout de chemin absurde dans l'aventure insignifiante du devenir humain ? » (*HF*, p. 119)

Tout est ramené à l'écran de télévision et à ce qui apparaît rapidement consommable, ce qui enlève toute authenticité à ce qui se dit. Lorsqu'un chauffeur de taxi explique comment se déroule son train-train quotidien (*HF*, p. 123-124), la scène est cadrée comme un reportage. Le personnage a l'air « vrai » mais, situés hors contexte, sans aucun lien avec ce qui précède et ce qui suit, ses propos perdent toute chaleur et tout intérêt. C'est une information qui passe mais dont on ne retient rien.

13. *Ibid.*, p. 214.
14. *Ibid.*, p. 214-215. Je souligne.

Un langage en panne

Les mauvais films ont souvent droit à de médiocres traductions. À ce propos, l'écoute de longs métrages au petit écran conduit à un autre rapprochement significatif entre le discours télévisuel et celui des personnages qui entourent les Ferron. Les films américains traduits en argot parisien perdent pour les spectateurs montréalais que sont les Ferron toute crédibilité :

> Après, on s'est laissés regarder *Kid Galahad* [...] Post-synchronisé en argot de Paris. « *Rien qu'avec tes billets perdants*, dit Lola Albright à Gig Young, *on pourrait retapisser toute cette sale turne*! »

> On en a trouvé une autre bien bonne, mais on ne se rappelle plus qui la dit à qui : « *T'es mieux de boucler ton clapet, vieille nouille !* » Imagine ! (*HF*, p. 58-59)

Le décalage entre l'image et la parole accentue l'impression d'irréalité et de vide des films : ils sonnent faux. De la même manière, les propos des personnages déjouent l'impression de réalisme qu'ils projettent dans un premier temps. Il semble toujours y avoir déphasage entre ce qui se passe et ce qu'ils disent. Nicole et André n'ont jamais affaire à des êtres humains mais à des « personnages » qui agissent comme s'ils parlaient à des milliers d'auditeurs ou de téléspectateurs par le biais de la télévision (après avoir reçu un télégramme de leur Toune, André Ferron écrit : « On a comme l'impression que c'est un poème et qu'il ne s'adresse pas à nous mais à l'humanité dans son ensemble » [*HF*, p. 156]). Autour d'eux, tous se sont intégrés au système (en le dénonçant la plupart du temps, ce qui ne change rien au résultat). Leurs options politiques — nationalisme, anarchisme, socialisme — répondent aux besoins du jour. En observant et en laissant parler ses interlocuteurs, André Ferron propose l'infini bavardage d'individus qui croient avoir quelque chose à dire, mais qui se contentent surtout de se référer « à ce que disent les autres : on rapporte, on évoque, on pèse, on discute leurs paroles, leurs opinions, affirmations, informations, on s'en indigne, on tombe d'accord, on les conteste[15] ». Les italiques, utilisés à profusion dans le texte, jouent ce rôle avec ambiguïté : ils servent à démontrer que « dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou, plutôt, de partialité)[16] », mais aussi à ironiser sur ce langage commun, fait de formules figées : « Si elle pouvait *voler de ses propres ailes* » (*HF*, p. 44) ; « Mal-Struée nous dit de nous asseoir, que Roger Degrandpré est *en conférence pour le moment* » (*HF*, p. 125) ; « Petit Pois, pour moi, vous comprenez, c'est le gothique flamboyant de la

15. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 157.
16. *Ibid.*, p. 158.

femme ; elle a pas de *milieu...* » (*HF*, p. 127) ; « pas moyen [...] de regarder *Une affaire de cœur* de Dusan Makavejev, même si *on adore le cinéma yougoslave* » (*HF*, p. 129), etc. Les expressions figées sont en italiques comme les slogans publicitaires et prennent dans *L'Hiver de force* le même sens et la même valeur.

Le psittacisme est le véritable mode de fonctionnement du discours de ceux qui ne cessent d'affirmer leur originalité, conduisant ironiquement à une démystification de l'artiste marginal (récupéré), du sauveur de la nation (égocentrique), de la vedette militante, des intellectuels de gauche (à la mode). Les gens qu'ils croisent sont dans le vent. Ils vont donc passer. Ils font partie de l'événement, de l'actualité, mais n'ont pas de consistance. Images sans profondeur, ils participent aux changements et disparaîtront avec eux. Rien de plus faux par exemple que Petit Pois, à la campagne, s'écriant :

> C'est ça un lieu d'homme ! [...] C'est ça de la géographie habitable ! À Montréal, les gens se retournent puis ils savent plus où ils sont rendus ni comment ils s'appellent. Montréal, c'est l'homme jeté en bas de son nid !... (*HF*, p. 236)

Peut-on imaginer phrase plus contraire à tout ce que représente le personnage ?

> Communiquer pour communiquer, s'exprimer sans autre but que de s'exprimer et d'être enregistré par un micropublic, le narcissisme révèle ici comme ailleurs sa connivence avec la désubstantialisation post-moderne, avec la logique du vide [17].

Les Ferron cependant ont beau répéter sans cesse « PAS NOUS ! », ils ne peuvent rester totalement insensibles au discours ambiant. D'une part, Catherine, alias Petit Pois, leur « Toune », sera leur point faible, celle à qui ils ne pourront pas échapper et qui représente par excellence ce monde sans consistance, bavard, où rien ne mérite d'être retenu. Quant on connaît l'importance des noms chez Ducharme, on ne peut prendre ce surnom à la légère. Une Toune, à Montréal, est une chanson à la mode, à laquelle on prend plaisir un certain temps, qu'on fredonne sans arrêt et qu'on aime passionnément parfois, mais qui finit par disparaître des ondes. Une « toune » est à tout le monde ; Nicole et André désirent la garder pour eux. Les Ferron rêvent du vide, mais ne peuvent se passer de l'amour des autres. C'est bien là qu'apparaît avec le plus de force le pathétique de leur situation : « À quoi ça sert de se donner tant de mal pour n'être rien s'il faut être quelqu'un pour ramasser ces heures de toi que tu jettes ? » (*HF*, p. 40) Échappent-ils d'ailleurs vraiment à l'attraction provoquée par le langage vide et pompeux de ceux avec qui ils leur arrivent de converser ? Faut-il voir uniquement de l'ironie lorsqu'ils

17. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 18.

demandent à Petit Pois, au téléphone : « Tu crois plus au destin national des Québécois ? » (*HF*, p. 111) ? Rien n'est moins sûr.

D'autre part, leur propre discours est également largement parasité par ce langage *de passage*, composé d'expressions et de mots à la mode qui appartiennent d'emblée à la CCC, la « contre-culture de consommation » qu'ils dénoncent. La langue marquée, datée de *L'Hiver de force* — « hier elle *flippait* à cause qu'elle était *high* ; ce soir elle est *down* à cause qu'elle faisait un *bad trip* » (*HF*, p. 26), « [...] pepsi, kétaine, dragant. Quelles épithètes trilingues ! » (*HF*, p. 104), « [...] c'est heavy, ça ébranle » (*HF*, p. 132), « [...] l'acide, man, c'est pas son bag, [...] ça fucke son cosmos, [...] là son cosmos est aussi fucké qu'il peut » (*HF*, p. 194), etc. — ressemble à la « périlangue » définie par Dominique Maingueneau :

> Le code langagier d'une œuvre ne s'élabore pas seulement dans un rapport à des langues ou des usages de la langue. Il est souvent traversé par un corps à corps avec ce qu'on pourrait appeler des *périlangues*, sur la limite inférieure de la langue naturelle (*hypolangue*) ou sur sa limite supérieure (*hyperlangue*)[18].

La langue utilisée est la langue parlée (urbaine) qu'on entend à la radio, à la télévision, dans la publicité. Elle relève de l'événementiel, du précaire, de ce qui se refuse à la pérennité. Mais dans cet univers, qui s'en plaindrait ?

> Quand on peut effacer et recommencer, quand la diffusion est immédiate et à coûts réduits, quand une *information* chasse l'autre (alors que l'*œuvre* reste et accuse), « incohérence » et « légèreté » ne nuisent plus à la crédibilité de personne. Ces vertus nouvelles sont autant de performances adaptatives au changement du milieu [...] L'âge des impressions, fragments et notes, des clips et des « petites phrases », du « titre choc » en une et de « la minute » utile pour le monteur d'une interview radiophonique est médiologiquement fondé à voir dans les longueurs et précautions d'antan moins des fautes de goût que des retards d'inadaptés[19].

Si on approuve l'affirmation de Debray selon laquelle « l'homme est le seul vivant que les morts habitent, et plus il est civilisé, plus il en porte dans son esprit[20] », force est de reconnaître que *L'Hiver de force* décrit une crise de la civilisation occidentale. Comme pour le reste, les noms et les titres passent sans laisser de traces : Sartre, Gide, Miller, Cendrars apparaissent comme de vagues souvenirs, des mots vides qui n'évoquent plus rien. André Ferron est étonné de constater que Laïnou veut leur donner l'impression que lui et Nicole sont « plus intéressants que tout, même l'accession d'Allende à la présidence de l'Argentine, du Pérou, du Surinam, quoi encore... » (*HF*, p. 162). L'actualité ordonne et cimente le discours, mais on ne la connaît que par ouï-dire et son importance est

18. Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 113.
19. Régis Debray, *op. cit.*, p. 198-199.
20. *Ibid.*, p. 253.

relative, puisqu'elle se voit assimilée à un produit de consommation courante — «(ah l'importance des nouvelles, ce *product*)» (*HF*, p. 72).

Les disques des Beatles sont une exception: ils les conservent et vouent au quatuor britannique une ferveur authentique. «On aime les Beatles. Et l'amour sans la fidélité, sans la loyauté et l'exclusivité, c'est de la grossièreté.» (*HF*, p. 98) Cette dévotion est facilement explicable. Les Beatles ont galvanisé plus que quiconque la génération des Ferron et incarnent, à eux seuls, la «Contre-culture de Consommation». Le règne de l'éphémère, de l'immédiatement consommable et du jeter-après-usage, ils en sont les maîtres. En ce sens, il apparaît logique que les Ferron s'accrochent à ce qui représente le plus et le mieux le passager, le périssable. La destruction des disques des Beatles marque un point tournant qui suit de peu la destruction de leur télévision. C'est à ce moment qu'ils quittent leur appartement et doivent se débrouiller.

«La notion même d'histoire, comme celle de guerre, de contradiction ou de tragique, impliquait la primauté de l'écrit et le temps cumulatif qui lui correspond. Ces inventions-là datent de la graphosphère[21]», écrit Régis Debray. Dans *L'Hiver de force*, on conserve peu et on écrit encore moins — et si mal! Les Ferron qui sont de méticuleux correcteurs d'épreuves le constatent à chaque nouveau contrat. Ironiquement, André Ferron dira: «[C]'est l'influence de *La Galaxie Gutenberg* de McLuhan qui s'exerce» (*HF*, p. 264), à propos... de la présentation de la marchandise dans une boutique de vêtements à la mode.

> Dans une culture de regards sans sujet et d'objets virtuels, l'Autre devient une espèce en voie de disparition, et l'image, image d'elle-même. Narcissisme technologique, c'est-à-dire repli corporatif de la «communication» sur son nombril, [...] mimétisme galopant du milieu, alignement spontané des organes écrits ou audiovisuels les uns sur les autres[22].

La Toune représente de manière idoine cet individu né par et pour la «vidéosphère[23]», tournée vers ce qu'on pourrait appeler une «autocommunication»: «À force de dire du bien de son amour, elle avait fini par éprouver de l'amour pour son amour. Elle se désirait elle-même, les yeux pleins de jus.» (*HF*, p. 44) Comme rien n'est simple dans *L'Hiver de force*, c'est ce même individu qui fera une des critiques les plus lapidaires de ce petit monde en s'écriant:

> Ils disent tous qu'ils aiment. Puis t'es mieux de les croire; parce qu'ils se basent pour te le dire sur ce qu'il y a pour eux de plus pur, de plus sacré au

21. Régis Debray, *Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 324.
22. *Ibid.*, p. 324-325.
23. Pour Debray, le terme «médiasphère» désigne «un milieu de transmission et de transport des messages et des hommes, avec les méthodes d'élaboration et de diffusion intellectuelles qui lui correspondent.» (*Cours de médiologie générale*, *op. cit.*, p. 229).

> monde : CE QU'ILS SENTENT ! Mon nombril sent que j'aime, donc j'aime ! Wow ! [...] Tu les appelles deux minutes après pour leur demander de signer une petite pétition puis tu te fais répondre qu'ils sont trop occupés ! (*HF*, p. 166)

Ces propos sont relayés par ceux de Laïnou lors d'une discussion dans un bar : « Moi je suis pour moi, comme les autres, comme tout le monde ! » (*HF*, p. 203)

Le narcissisme contemporain « désigne le surgissement d'un profil inédit de l'individu dans ses rapports avec lui-même et son corps, avec autrui, le monde et le temps, au moment où le "capitalisme" autoritaire cède le pas à un capitalisme hédoniste et permissif[24] ». Dans le livre de Ducharme, les uns et les autres cherchent désespérément une parole autoritaire à laquelle s'opposer, une autorité devant qui ils pourraient jouer, de manière tragique, leur rôle de victime ; mais leur bavardage emplit tout l'espace et « l'ennemi », le Père, le Pouvoir, apparaît exsangue, sans voix. On cherche bien à le faire vivre en le méprisant ou en le détestant, mais il reste absent. Il n'y a personne contre qui se battre et les paroles tournent à vide.

Le paradoxe — pathétique — de *L'Hiver de force* tient au fait que, dans cet univers médiatique, le tragique n'est plus possible, se transforme en « anathème, [en] potins, [en] farces » (*HF*, p. 14). Pour que la tragédie s'installe, il faut qu'une durée s'impose. Mais ce monde accéléré l'interdit. Et comment prendre au sérieux le tragique qui s'exprime dans les toiles d'une peintre par « la tension vers l'absolu total » (*HF*, p. 18) ? Les mots sont des slogans et les slogans sont ridicules :

> Ni version nouvelle du « divertissement » ni aliénation — l'information n'a jamais été aussi développée —, le narcissisme abolit le tragique et apparaît comme une forme inédite d'apathie faite de sensibilisation épidermique au monde et simultanément d'indifférence profonde à son égard : paradoxe qu'explique [*sic*] partiellement la pléthore d'informations dont nous sommes assaillis et la rapidité avec laquelle les événements massmédiatisés se chassent les uns les autres, empêchant toute émotion durable[25].

Ce *nous* réitéré, scandé sans fin dans *L'Hiver de force*, ne parvient pas à l'affirmation d'un sujet. André Ferron ne dit-il pas : « [N]ous voulons absolument nous posséder nous-mêmes tout seuls, garder ce que nous avons (qui est si fugace qu'il est parti ou qu'il a changé aussitôt que nous croyons l'avoir trouvé, vu, nommé) » (*HF*, p. 14) ? Ce que nous sommes, dans cette société en mal d'identité, il n'en reste jamais rien. Parler ne suffit pas, ne suffit plus. Rien ne parvient à être maîtrisé et surtout pas soi-même. La démocratie ne peut s'entendre au milieu d'un chaos de voix.

---

24. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 56.
25. *Ibid.*, p. 58-59.

Le tragique, malgré tout, n'est pas absent de *L'Hiver de force*. «Pour le tragique, il faut au moins avoir quelqu'un d'autre en face — condition minimale — ou "soi-même comme ennemi"[26].» Or, les Ferron sont sans cesse confrontés, dans leur propre discours, à leurs incessantes contradictions. «Comme malgré nous»: ces mots par lesquels commence *L'Hiver de force* ouvrent un abîme qui ne se refermera jamais. «Comme malgré nous» veut dire à la fois «Comme tout le monde» et «Comme personne». Double contrainte qui forme la matière essentielle du discours des Ferron, propos insensé par lequel le sens justement (et c'est là la tragédie de Nicole et André) cherche à se dire. Dans *L'Hiver de force*, à travers ce bavardage insensé, sans but, sans objet, c'est peut-être d'abord la raison qui est en jeu.

26. Régis Debray, *Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, *op. cit.*, p. 324.