

Mais au boulot, nom de Dieu !

Robert Richard

Volume 53, numéro 1 (293), octobre 2011

L'abdication

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65443ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Richard, R. (2011). Mais au boulot, nom de Dieu ! *Liberté*, 53(1), 55–65.

MAIS AU BOULOT, NOM DE DIEU!

Quelle déception que fut après tout cette Révolution tranquille censée avoir procuré à l'ensemble des Québécois tout ce que la modernité pouvait promettre de pains et de jeux! C'est un peu notre mythe national que cette Révolution — en tout cas, *un* de nos mythes, et ils sont nombreux. Elle aurait mis fin à la souffrance, c'est ce qu'on a voulu nous faire gober — laquelle est toujours présentée sous l'étiquette fourre-tout et croque-mitaine de « Grande Noirceur ». Souffrance et Histoire étant inséparables (jamais l'une sans l'autre), voilà qui, somme toute, voudrait dire la fin de l'Histoire. Ah, ces sacrés Québécois, surdoués comme pas un et qui vous auraient bricolé, comme ça, par un samedi soir, autour d'une caisse de vingt-quatre, l'hégélienne fin de l'Histoire — le tout, avec plus de trente ans d'avance sur Francis Fukuyama¹! Oh, bien sûr, la Révolution tranquille fut aussi un beau projet — du moins au départ. Mais ça s'est plutôt terminé en rigolade pour société festive, dont nos médias et notre appétit pour les festivals sont le reflet parfait. TVA, Canal V, le festival Juste pour rire — la liste serait longue. Qu'aurait pensé un Philippe Muray de tout ça²? Pour sa part, Gilles Gagné voit, dans cette Révolution

1. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Avon Books, 1992, 418 p.
2. Entre autres, on lira de Philippe Muray (1945-2006) : *Désaccord parfait*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000, 343 p. ; *Festivus, festivus*, Paris, Fayard, 2005, 485 p.

tranquille, une déconvenue — c'est-à-dire quand on adopte le point de vue de ses artisans : « [Les révolutionnaires tranquilles] ont fini dans l'amère déception de voir la société en marche trahir leur idéal catholique du service [...] ». Eh oui, le « service », une pratique, enfin une éthique que les générations *boom* et *X* se sont empressées de foutre à la trappe.

Ce que nous dit Gilles Gagné, c'est que la Révolution tranquille n'a pas du tout été l'œuvre des baby-boomers, comme on aime tant le crier sur tous les toits, quand on choisit de ne pas réfléchir. Si l'on accepte la définition du ministère de la Santé et des Services sociaux, le baby-boom regrouperait les citoyens nés entre 1945 et 1964 — dix-neuf années durant lesquelles, à ce qu'on nous dit, ça pleuvait le poupon. Mais il suffit d'utiliser sa jugeote : une telle définition impliquerait l'absurdité d'une révolution qui aurait été l'œuvre de galopins ayant tout au plus 15 ans en 1960. Un peu jeune, non, pour refaire le monde ? Et comme le précise Gilles Gagné, statistiques à l'appui : le seul baby-boom digne de ce nom au Québec aurait eu lieu non pas entre 1945 et 1964 (comme le dit le ministère Machin), mais entre 1937 et 1947 — après quoi, la natalité pique du nez. Voilà comment Gilles Gagné vous débroussaille un terrain. Il laisse les idées reçues pour le réel, pour le concret. Il fallait y penser.

Ainsi la génération née aux alentours de 1920 (la véritable artisanne de la Révolution tranquille) aurait-elle eu l'inspiration, pour ne pas dire l'audace, la science, la vision, la prévoyance, de *produire*, au début de la quarantaine et donc dans la force de l'âge, des libertés nouvelles pour le peuple canadien-français — libertés que les baby-boomers, les vrais, c'est-à-dire ceux nés autour de 1940 et qui ont ainsi 20 ans en 1960, auraient consommées sur-le-champ et assez joyeusement, merci... De cela, de ce fabuleux festin des années 1960, il ne restait plus que de bien maigres reliefs pour la génération *X* qui a suivi. C'est que les boomers ont si peu cherché à produire, à *leur tour* (comme ils auraient dû), des libertés encore plus nouvelles, inédites, pour les *X*, dont le singulier malheur se résume à avoir vu le jour aux alentours de 1960. Les boomers ont même eu ce geste obscène, avec les clauses « orphelin », de soustraire, à la génération *X*, certaines libertés dont ils avaient royalement joui. Puis, ne parlons pas de toutes ces institutions dont les boomers ont largement profité, mais pour les jeter après usage. Sale dossier que celui-là, surtout qu'il s'est aussi trouvé des *X* pour aider les boomers dans ce désolant bazardage. D'où l'épithète « pétainiste » que Gagné colle

à un moment donné à ces X qui ont eu des réflexes un tantinet col-labos. Je pense ici en particulier à l'ONF (Office national du film) et à Radio-Can, laquelle n'est plus que l'ombre de ce qu'elle était. Le beau lendemain de veille que tout ça! Sur la pierre tombale de ces gros bébés-boomers (alias génération de la barre oblique), il nous faudra sans doute inscrire ceci de pas très reluisant, mais de crûment vrai : « Ci-gisent ceux / celles qui ont consommé plus de libertés qu'ils / elles n'en ont produit. »

Et finalement quel a été le projet politique des boomers? Ça s'est limité à peu près à ceci : mousser la chaleur collective — appartenance, identité, enfin la glu habituelle —, ce qui les a conduits à faire tribu au lieu de nation. C'est un peu beaucoup ce qui nous a donné les résultats timorés et mous du référendum de mai 1980! Le Québec post-1960 est un Québec qui a abandonné une Église pour une autre, la romaine pour la hollywoodienne, cette dernière étant décidément plus le fun. Pas surprenant que, encore aujourd'hui, on envoie nos talents se faire canoniser à Las Vegas. Ainsi en est-il de la vie et de l'histoire au Québec où l'on va de chapelles en chapiteaux, comme d'autres vont de Charybde en Scylla...

Vous allez me dire que je suis bien sévère à l'égard de la Révolution tranquille, que je lui reconnais peu de mérite. Ce n'est pas tout à fait vrai. Je crois qu'on peut et même qu'on doit célébrer ce que cette Révolution a apporté de bénéfique et parfois de novateur sur le plan institutionnel. C'est plutôt sur le plan de l'imaginaire culturel que ça pose problème. Sur ce plan, la Révolution tranquille a aussi été une contre-révolution. Si je dis cela — que la Révolution tranquille fut dans le même temps une contre-révolution —, c'est que sa fibre culturelle a été en bonne partie kidnappée par ce qu'Adorno et Horkheimer nomment la *Kulturindustrie* (industrie culturelle³). Car il faut bien se rendre à l'évidence que ladite *Kulturindustrie* est toujours à l'affût des mouvements de masse, qui sont, pour elle, comme des mines d'or à exploiter et à spolier sans merci.

Joindre le futile à l'exécrable

Prenons, en l'occurrence, le beau cas d'espèce qu'est la radio de Radio-Can. Qu'en auraient pensé Adorno et Horkheimer? Eh bien,

3. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974 [1947], 281 p. On lira en particulier le chapitre « La production industrielle de biens culturels : raison et mystification des masses », p. 129-176.

on peut faire la transposition de ce qu'ils nous disent du cinéma — et en passant, on notera la première phrase qui dit tout, ici :

Le monde entier est contraint de passer dans le filtre de l'industrie culturelle. La vieille expérience du spectateur de cinéma qui retrouve la rue comme prolongement du spectacle qu'il vient de quitter — parce que celui-ci vise à reproduire exactement le monde des perceptions quotidiennes — est devenue un critère pour la production. Plus elle réussit par ses techniques à donner une reproduction ressemblante des objets de la réalité, plus il est facile de faire croire que le monde extérieur est le simple prolongement de celui que l'on découvre dans le film [...]. Il ne faut plus que la vie réelle puisse se distinguer du film. Le film sonore [...] ne laisse plus [...] à la réflexion des spectateurs aucune dimension dans laquelle ils pourraient se mouvoir⁴.

Ainsi ces émissions de papotage des Dominique Poirier et autres Franco Nuovo, où la radio reproduit la vie et la vie reproduit la radio. Ça papote de tout et de rien, dans la vie comme à la radio et à la radio comme dans la vie. Le beau circuit fermé que ça nous fait. Pas d'issue, on tourne en rond. Alors, pour la distance critique, eh bien, on repasera. Pas surprenant que, dans de telles circonstances, il ne nous vienne même plus à l'idée d'imaginer ou de concevoir une vie autre que celle que l'on a. *Ergo*, on n'a plus qu'à s'adapter. Oui, vous là, qui ronchonnez, venez plutôt participer à la fête avec nous. La « société totale » ne procéderait pas autrement, celle qui, sous les paillettes d'une fiesta sans fin, « se contente d'enregistrer et de planifier les souffrances de ses membres au lieu de les abolir⁵ ». Bon, je suis un peu injuste envers Radio-Canada qui, après tout, compte aussi des émissions portant sur des sujets graves. Prétendre que Radio-Can fait l'œuvre de la « société totale », c'est y aller un peu fort, non ? En fait, ce qu'il faut savoir, c'est que la « société totale » procède par degrés insensibles. En ce sens, si je pointe ce ton du bavardage, c'est qu'il y a là symptôme. C'est comme ça justement, par degrés insensibles, qu'on arrive à joindre le futile à l'exécration.

Que nous proposent ces animateurs et animatrices radio sinon — et je laisse la parole à Adorno et Horkheimer — un « plaisir [...] qui ne doit plus demander d'effort et se meut donc strictement dans les ornières usées des associations habituelles. Le spectateur [ici, l'auditeur] ne doit pas avoir à penser par lui-même : le produit prescrit

4. *Ibid.*, p. 135.

5. *Ibid.*, p. 160.

chaque réaction : non pas grâce à sa structure de fait [...], mais au moyen de signaux⁶. » Et nous voilà dans l'ordre de ce qu'on appelle, dans les sciences à grenouilles, les « signaux déclencheurs » qui sont le propre des circuits primaires de type stimulus-réponse. Voilà ce que devient Radio-Can, qui, de plus en plus — mis à part quelques émissions dites « sérieuses », mais qui se font de plus en plus rares —, nous façonne l'image d'une société où tout le monde il est content.

Gilles Tremblay, révolutionnaire tranquille

De la Révolution tranquille, on ne retient le plus souvent, du moins pour ce qui a trait à l'imaginaire culturel, que cette partie qui a fait l'objet d'un détournement précis, chirurgical, par la *Kulturindustrie*. Ainsi n'en a-t-on — et je m'en tiens à la musique, pour l'instant — que pour la flopée de chansonniers qui auraient eu le mérite, nous dit-on, de livrer à la collectivité, clé en main, une identité bien de chez nous. D'où les Félix Leclerc, les Monique Leyrac (qui n'est pas une chansonnière comme telle), les Gilles Vigneault, les Claude Léveillée, etc., qu'on célèbre, qu'on cite en exemple de ce que la Révolution tranquille aurait eu de distinctif. Ce qui me conduit à demander : quand a-t-on vu un prof de cégep ou d'université faire entendre (je pense toujours à la musique, ici) à ses étudiants quelque chose d'un peu plus exigeant, d'un peu plus dur, et finalement d'un peu plus « xx^e siècle » ? J'ai à l'esprit *Phases* et *Réseaux*, qui sont deux pièces pour piano solo du compositeur de musique contemporaine Gilles Tremblay (né en 1932⁷). Dans ces deux œuvres, très courtes (et donc pas trop chiantes à écouter pour les étudiants), on entend la Révolution tranquille qui se préparait déjà, à l'époque (ces pièces ont été écrites en 1956 et 1958 respectivement). Duplessis faisait encore la pluie et le beau temps quand Tremblay était à les composer, à Paris, où il faisait ses études auprès d'Olivier Messiaen et d'Yvonne Loriod. Pourquoi omet-on de parler d'un Tremblay — ou d'un Serge Garant, d'un François Morel ou encore d'un boomer comme le compositeur Claude Vivier, né en 1948 (et assassiné en 1983 à Paris) ? Pourquoi ? C'est pourtant là qu'il y a eu une véritable révolution, au lieu de cette contre-révolution qu'a finalement été l'œuvre des Leclerc⁸, Vigneault, Léveillée et C^{ie}.

6. *Ibid.*, p. 146.

7. Ce qui fait de Gilles Tremblay un révolutionnaire tranquille *tardif*, selon les paramètres mis en place par Gilles Gagné.

8. Je me permets de renvoyer le lecteur à mon article, « Le coup de l'autoroute », publié dans *Liberté*, vol. 52, no 2 (290), février 2011, p. 22-34.

Qu'y a-t-il de si révolutionnaire dans les œuvres de Tremblay, Garant et certains autres? Dès les années 1950, ils ont, d'une certaine manière, pris note de la mort de Dieu qui, selon les propos de Nietzsche, « commence déjà [Nietzsche écrit ceci en 1882] à répandre sa première ombre sur l'Europe ». Le philosophe de Sils-Maria poursuit : « Pour les rares du moins dont les yeux [...] sont assez forts et subtils pour ce spectacle, il semble qu'un soleil ait décliné. » Enfin, il ajoute : « Mais pour l'essentiel, on est en droit de dire, l'événement lui-même est bien trop grand, trop éloigné, trop en marge du pouvoir de compréhension de beaucoup pour que l'on puisse même simplement affirmer que la nouvelle en est déjà *arrivée*; et moins encore que beaucoup savent déjà ce qui s'est produit à cette occasion⁹. » On note qu'il y a les « rares » qui reconnaissent que Dieu est mort, qui savent qu'un « soleil [a] décliné ». Puis, il y a les autres, le grand nombre, pour qui l'événement est trop énorme pour qu'ils puissent en saisir le sens et la portée : la nouvelle de la mort de Dieu est « trop en marge du pouvoir de compréhension de beaucoup ».

La mort de Dieu signifie la mort d'un ensemble de choses — dont : la mort de la narration omnisciente en littérature (*Les ambassadeurs*, 1903, de Henry James) ; la mort, entre autres, de la physique newtonienne dans l'ordre de la connaissance scientifique ; et, en musique, la mort de la tonalité. Et c'est là que, en un certain sens, ça se joue, pour ce qui est de la Révolution tranquille. Tremblay et ses compagnons de route ont poursuivi dans le sens ouvert par la mort de la tonalité, alors qu'en face — chez les Leclerc et autres Vigneault —, on a voulu préserver le dieu tonalité, avec, à l'appui, l'idéalisme sentimental (entendez : la métaphysique) de la blquette. Pour quelques-uns (Tremblay, Garant), Dieu est mort, la tonalité est morte¹⁰, etc. Pour le plus grand nombre, Dieu existe toujours — qu'il s'agisse du Dieu de la tradition ou d'un Dieu de rechange, peu importe. Comme le disent Adorno et Horkheimer : « [S]elon Malebranche et Berkeley, tout vient de la conscience de Dieu ; dans l'art des masses, tout vient de la conscience des équipes de production¹¹. » D'où ce que je disais tout à l'heure, à savoir que les Canadiens français sont passés d'une Église (la catholique) à une autre (la hollywoodienne, qui est, plus spécifiquement, l'Église de la *Kulturindustrie*).

9. Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, GF-Flammarion, 2007, p. 283 (paragraphe 343). Souligné dans le texte.

10. Ce qui n'empêche nullement Gilles Tremblay d'être un grand compositeur de musique sacrée!

11. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 134.

Je mets donc cartes sur table : je vais profiter de cette tribune, c'est-à-dire de ce numéro que *Liberté* consacre à la conférence de Gilles Gagné, pour mettre de l'avant le nom de Gilles Tremblay en tant que révolutionnaire tranquille. Mon espoir est que de jeunes sociologues daigneront lire le présent article, et que, dans leur enseignement, ils se mettront à citer, parmi les références canoniques — et comme allant de soi —, ce compositeur (Tremblay) et si possible en compagnie de ses camarades d'armes dont, bien sûr, Serge Garant. Ceux qui sont pressés, qui n'aiment pas la musique contemporaine, qui se sentent mal à l'aise avec ses avancées, surtout quand cette musique choisit de briser impunément l'idole « tonalité », pourront sauter à la prochaine rubrique du présent article : « Refaites-nous ça ».

Je poursuis avec Tremblay, et ces deux pièces pour piano que sont *Phases* et *Réseaux*... Ces deux œuvres — c'est ce que je veux faire comprendre ici — valent bien le « J'écris arbre » du poème « Arbres » (1959) de Paul-Marie Lapointe. Effectivement, *Réseaux* de Tremblay a tout d'un « j'écris les douze notes de la gamme chromatique ».

Prenons justement *Réseaux*, sans doute la plus riche, la plus complexe des deux pièces jumelles. (Ce qui suit sera un peu technique, mais pas trop — et puis zut, faites un effort!) On constate, dès la première mesure de l'œuvre, un motif qui est comme un « il y a¹² » explosif, et qui nous conduit, tout en fortissimo, depuis un *do* dans le registre grave (que le pianiste est allé chercher, en *plongeant* à partir d'un *ré* naturel mitoyen) jusqu'à un *sol* dièse dans l'aigu¹³. Donc, d'entrée de jeu, un même mouvement d'assaut, presque triomphant, du grave vers l'aigu. À cela s'ajoute ceci qui est loin d'être inintéressant : dans cette première mesure, les *douze notes* de la gamme chromatique sont utilisées, sans qu'aucune des notes individuelles ne soit répétée. Alors... serions-nous devant du Schoenberg, celui de l'époque sérielle ? Effectivement, on ne saurait trouver un début plus conforme aux règles si chères promues par la seconde école de Vienne. Il y a même ici, chez Tremblay, la consigne d'Anton Webern qui était de chercher « à obtenir le plus grand nombre possible d'intervalles différents¹⁴ ». Je reprends la question : sommes-nous à

12. J'emprunte cette expression au phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, qui ne l'utilise pas pour la musique, mais dans son petit livre sur la vision et la peinture, *L'œil et l'esprit* (1960).

13. L'ordre des douze notes est le suivant, dans la première mesure de l'œuvre (la barre oblique indiquant le cas de notes qui sont jouées simultanément) : *ré, do#, do, mi, ré# / fa#, stb, si, sol, fa, la / sol#*.

14. Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, JC Lattès, 1980, p. 138.

l'école dodécaphonique des Schoenberg et Webern? La réponse est claire : aucunement. Premièrement, l'exposé initial des douze notes ne sert pas de devis pour construire le reste de la pièce. L'étalement des douze tons n'a absolument rien de programmatique. Puis, pour ce qui est de la tentative, dont parle Webern, d'obtenir le plus grand nombre d'intervalles possible, eh bien, l'exposition de la série par Tremblay n'a rien, comment dire? *d'appliqué*, dans le sens scolaire du mot. Normalement (chez Webern, par exemple), la série des douze tons est présentée *à l'intérieur* de l'octave, alors qu'ici, chez Tremblay, c'est l'étendue *au complet* du clavier qui est mise à contribution. Si bien qu'on peut dire de cette exposition qu'elle a quelque chose de *rageur* : les douze notes sont offertes dans un geste qui a tout d'un « il y a », tout d'un « voici ! » exclamatif. C'est comme si Tremblay disait, tout au début de sa pièce : « Voici mes outils de base : douze notes, *plus* l'étendue du clavier au grand complet ! » Donc : un matériau sonore et non des idées, des idéologies, des images, des peintures de paysages, et tralala. On doit comprendre que le jeune compositeur n'était pas prêt à accepter des limites arbitraires quant à son désir d'explorer librement, pleinement, le monde des sons. Ça ne fait pas déjà « révolution » à vos oreilles ?

Poussons plus loin l'analyse de *Réseaux*. Et si je m'attarde à ce point sur cette œuvre, c'est qu'il est grand temps de le faire. C'est qu'on ne le fait jamais — du moins pas en fonction de sa portée par rapport à la Révolution tranquille (la *vraie* et non la fausse, venue plus tard, et qui n'est qu'un bidule de la *Kulturindustrie*). Si on le fait pour « Arbres » de Paul-Marie Lapointe, pourquoi ne le ferait-on pas pour les œuvres de jeunesse d'un Tremblay? Bon, voilà, c'est dit — poursuivons : après la première mesure où sont exposés les douze tons, la pièce évolue dans le sens, justement, d'une ouverture constante, irrépressible. C'est-à-dire que la pièce, qui dure à peu près six minutes, a quelque chose de composite, en ce sens qu'il n'y a pas de moment ou de motif pouvant ordonner le matériau, comme autour d'un point pivot. On est livré à l'hétérogène, jeté ou projeté dans un lieu d'éclatements constants. Rien ici qui pourrait *rassembler*. Rien qui *consolide* — même pas une ou deux petites zones de retrait ou de repos à l'abri du déchaînement des éléments de la gamme chromatique que représente la pièce. Ainsi se succèdent, en peu de temps, des accords et des arpèges, sur tous les registres, dans tous les timbres et toutes les intensités. Comme dans un film en accéléré d'un ciel où défilent,

à une vitesse vertigineuse, des nuages dont les formes ne cessent de changer, de se modifier. Finalement, on se retrouve avec un maximum d'informations en un minimum de temps et d'espace (la partition ne comptant que huit pages). Il y a dans cette pièce comme une aversion pour la répétition — de notes et de figurations — caractéristique de la musique atonale des années 1920, et qui semble répondre (je parle de la pièce de Tremblay), mais avec quelques années d'avance, à l'appel lancé par Adorno en 1961, à Darmstadt, pour une musique *informelle*¹⁵ (entendez : sans forme).

La Révolution tranquille, annoncée dans les œuvres d'un Tremblay ou d'un Paul-Marie Lapointe (je pense non seulement à « Arbres », mais aussi au *Vierge incendié* de 1948), aurait pu être une Révolution certes *paisible*, et tout de même digne de porter son nom de « révolution ». Mais en lieu et place de cela, nous avons eu, au plan culturel, une *fausse* Révolution tranquille, fausse parce qu'elle a été, c'est ce que j'ai déjà dit, assez rapidement détournée par la *Kulturindustrie* américano-mondiale.

On va peut-être objecter que tout cela est bien beau, mais que, finalement, la musique de Gilles Tremblay, eh bien, ça reste tout de même assez élitiste. Pas du tout ! voilà ce que je réplique. Ce qu'il faut prendre en compte ici, c'est qu'il y a fort à parier que l'œuvre de Tremblay, avec sa façon de couper net avec la tonalité, aurait indisposé les élites canadiennes-françaises des années 1950 (Tremblay n'était pas assez connu pour pouvoir choquer qui ou quoi que ce soit à l'époque¹⁶), et cela, tout autant qu'elle indispose encore aujourd'hui. Mais maintenant, ce ne sont plus les élites canadiennes-françaises qui sont susceptibles de se sentir outrées, c'est la population *at large* — qu'une éducation peu exigeante a voulu ménager, c'est-à-dire préserver du choc que pouvaient provoquer sur elle des œuvres comme celles de Tremblay et de Garant. Cette population a donc accepté, tout à fait de bonne foi, le mythe voulant que le vide laissé par la mort de Dieu ait été tout de suite — quel bonheur ! — comblé par les équipes de production de la *Kulturindustrie*. Ainsi en est-il de nombreux mensonges qu'on se croit obligé de raconter au peuple,

15. Il s'agit d'une conférence intitulée : « Vers une musique informelle ». On peut trouver le texte de cette conférence dans Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 [1963], p. 291-340.

16. Mentionnons ici les concerts organisés en 1954 et 1955 par Garant, qui regroupaient des œuvres de Boulez, Messiaen et Webern. Dans le second concert, celui de 1955, Garant présentait une de ses compositions, *Nucléogame*, une œuvre pour bande préenregistrée et instruments.

comme si ce peuple était incapable d'une pensée plus ardue (ce qui, à mon avis, est faux¹⁷).

Refaites-nous ça

Or cette façon *tronquée* de penser la Révolution tranquille (par exemple, en ne faisant presque jamais état de ses saillies réellement novatrices dans le domaine, entre autres, de la musique contemporaine) s'est infiltrée, par effet de capillarité, jusque dans notre façon de concevoir le politique, au Québec. À preuve le fait de nommer « Autoroute Félix-Leclerc », la « 40 » qui va de Montréal à la ville de Québec, là où se trouve l'essentiel de nos institutions démocratiques. « Autoroute Fleury-Mesplet » aurait été plus à propos (voir la note 8). À preuve aussi — et je vous ramène loin en arrière, à la veille du second référendum —, l'événement souverainiste qui s'est tenu au Théâtre de Québec. C'était le 6 septembre 1995. Ce soir-là, devant public et devant un Jacques Parizeau tout « émotionné », on fit la lecture d'une croûte poétisante intitulée *Déclaration de souveraineté du Québec*. Le texte, sentimental, gênant au possible, avait été composé par Marie Laberge et Gilles Vigneault : « Voici venu le temps de la moisson dans les champs de l'histoire [etc.] » C'est à croire que le droit d'être cucul fait aussi partie des Droits de l'homme. Je vois encore les images dans ma tête, car le tout avait été retransmis sur les ondes de la Télévision de Radio-Canada. Le public avait décidément le *Volk* à l'âme, ce soir-là. Au Québec, semble-t-il, pas d'État sans kitsch.

Bon, je m'arrête — avant de donner indûment dans la chronique d'humeur. Il me faudra certes argumenter ce que j'ai avancé ici, par-delà les références à Tremblay¹⁸. Ce sera pour une autre fois. Officiellement, c'est-à-dire selon les historiens, la Révolution tranquille couvre la période entre 1960 et 1966. Mais ses moments contre-révolutionnaires, *Kulturindustrie* oblige, vont alimenter notre fibre festive bien québécoise¹⁹, ils vont infléchir nos réflexes,

17. Certains éducateurs en musique ont même suggéré qu'un jeune enfant devrait être exposé, déjà à la maternelle, aux œuvres de Schoenberg et des autres dodécaphonistes. L'idée est que l'enfant, qui n'a pas encore de préjugés quant à ce que doit être la « vraie » musique, va tout simplement accepter Schoenberg comme étant aussi de la musique, au même titre que les comptines et chansons que ses parents lui chantent.

18. Ou pour citer le cas du compositeur Serge Garant (1929-1986), qui, dès 1952 et 1954, crée des œuvres de musique *atonale* : *Je te prierai ta grâce* (sur des poèmes de Saint-Denys Garneau) et *Caprices* (sur des poèmes de Federico García Lorca). Il faudrait aussi discuter, côté littérature, des interprétations qui ont vu le jour autour de l'œuvre d'Hubert Aquin, interprétations souvent *tronquées* et au souffle court, etc.

19. Adorno et Horkheimer parleraient, eux, de « la liquidation du tragique » (*op. cit.*, *La dialectique de la raison*, p. 163).

jusqu'en ce début de XXI^e siècle. Le festif, disait à peu près Philippe Muray, fait partie de l'ordre, et derrière le festif, compléterait sans doute Adorno, il y a le fascisme — fascisme *soft*, bien sûr, fascisme gentil, doux-doux-doux. Finalement, si la Révolution tranquille a été (du moins pour ce qui est de sa fibre culturelle) plus une contre-révolution qu'une révolution, c'est qu'elle a cherché à cultiver une image assez *régressive* du bonheur dans la tête des gens. Cette Révolution a voulu nous faire croire que le bonheur réside non pas dans l'effort pour se libérer (des contraintes et divers conformismes du social), mais dans l'empressement à *s'adapter* au social. C'est précisément ce que notent Adorno et Horkheimer quand ils nous préviennent des méfaits de la *Kulturindustrie* :

Jadis l'opposition de l'individu à la société était la substance même de celle-ci [...]. Aujourd'hui, le tragique s'est dissout pour devenir ce néant qu'est la fausse identité de la société et du sujet, dont l'horreur apparaît encore furtivement dans l'enveloppe vide du tragique. Mais ce miracle de l'intégration, cet acte de grâce permanent de l'autorité accueillant celui qui ne résiste plus, qui refoule toute velléité de rébellion, c'est du fascisme²⁰.

Et nous voilà avec ce gros mot (« fascisme ») et les très *exécrables* réalités qu'il recouvre, fût-il *soft* ! Quand je contemple la Révolution tranquille depuis 2011, j'ai envie de crier à cette bande de « botcheux » et de profiteurs que fut la génération des baby-boomers (qui aiment se présenter en retraités *actifs*, non ?) : « Recommencez-nous tout ça ! Oui, refaites-nous ça, et au grand complet, mais cette fois dans le sens voulu par les vrais artisans de la Révolution tranquille ! »

Alors, vous attendez quoi ? Mais au boulot, nom de Dieu !

20. *Ibid.*, p. 162-163. Adorno et Horkheimer (qui ne mâchaient pas leurs mots) voyaient, dans la *Kulturindustrie*, un fascisme continué par d'autres moyens.