

Voix et Images

« Chez nous, c'est la culture qui est obscène »

Michel Biron

André Belleau I : relire l'essayiste
Volume 42, numéro 1, automne 2016

URI : id.erudit.org/iderudit/1038588ar
<https://doi.org/10.7202/1038588ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Pourquoi André Belleau affirme-t-il : « chez nous, c'est la culture qui est obscène » ? Quel est le sens de cette idée étonnante et paradoxale qui constitue le noeud d'un court essai paru en 1977 dans *Liberté* sous le titre « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois » ? Cet article cherche à répondre à ces questions en mettant l'accent sur la part honteuse et conflictuelle rattachée au Québec, selon Belleau, à la culture « comme lointain et comme profondeur ».

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Biron, M. (2016). « Chez nous, c'est la culture qui est obscène ». *Voix et Images*, 42(1), 67–75. <https://doi.org/10.7202/1038588ar>

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2016

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. www.erudit.org

« CHEZ NOUS, C'EST LA CULTURE QUI EST OBSCÈNE »

+ + +

MICHEL BIRON

Université McGill

Mon titre est tiré d'un court article d'André Belleau paru en 1977, intitulé « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois¹ ». Je précise qu'il s'agit d'un « court article », mais l'adjectif est presque superflu dans le cas de Belleau, qui n'a jamais écrit que de manière courte : tous ses articles, tous ses essais sont très brefs, et même sa thèse de doctorat, une fois transformée en livre sous le titre *Le romancier fictif*², ne fait que 155 pages. On n'a pas suffisamment souligné ce que cette concision révèle de la manière de Belleau, qui a le don d'aller à l'essentiel, de résumer en quelques mots ou en quelques points les idées les plus complexes, qui oppose au bavardage mondain la rigueur pédagogique et qui préfère toujours aux longues démonstrations l'illustration rapide à l'aide d'exemples criants de vérité. Cette poétique de l'adage n'est jamais sécheresse, ni laconisme, mais tend à frapper l'imagination et à relancer l'interrogation, comme si écrire, pour Belleau, c'était rebondir sur la parole d'autrui, poursuivre un dialogue.

Le « court article » dont je parle répond en l'occurrence à une enquête de la revue *Liberté* sur l'état et l'avenir de la littérature québécoise, une décennie après la Révolution tranquille. Belleau fait partie des dix-sept écrivains qui ont accepté de participer à cette enquête. Contrairement à certains qui évoquent surtout l'actualité de la littérature québécoise, et même l'actualité de la politique québécoise puisque plusieurs auteurs font référence à l'élection du Parti québécois en novembre 1976, Belleau considère la littérature québécoise dans sa généralité et y va d'une hypothèse anthropologique qui, malgré le titre de son article, dépasse le cadre strictement romanesque : l'opposition entre la culture populaire et la culture dite « sérieuse » (Belleau utilise les guillemets comme s'il citait une expression idéologiquement chargée) s'ouvre sur le conflit jamais résolu entre la nature et la culture. Belleau écrit :

-
- 1 André Belleau, « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », *Liberté*, vol. XIX, n° 3, mai-juin 1977, p. 31-36 ; repris dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Primeur, coll. « L'échiquier », 1984, p. 141-144, et dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1986, p. 159-165. Dans le présent article, les références à cet essai seront tirées de *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*.
 - 2 André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1980, 155 p.

« On dirait que dans notre littérature romanesque, l'écriture, se sentant à la fois obscurément redevable à la nature et honteuse envers la culture, se censure comme culture et mutile le signifiant³. » En d'autres mots, la littérature, « chez nous », ne veut pas être culture, c'est-à-dire ne veut pas que la valeur de distinction associée à la culture soit affichée : elle se veut nature, au sens le plus large. Autant dire qu'elle refuse d'être elle-même, car comment la littérature pourrait-elle cacher ou censurer ce qui semble son essence même, sa définition ? D'où la honte qui l'accompagne depuis toujours et qui se traduit par cette formule percutante et paradoxale : « Chez nous, c'est la culture qui est obscène. »

Belleau n'est pas le premier intellectuel québécois, tant s'en faut, à se plaindre du sort réservé chez lui à la culture, véritable sujet de lamentation dans l'histoire littéraire québécoise depuis Octave Crémazie jusqu'à Jean Le Moyne, Hubert Aquin ou Pierre Vadeboncœur. Mais il est le premier, à ma connaissance, à formuler la chose de façon aussi crue et pourtant sans y mettre le poids de la détestation de soi (ou du « nous ») qu'on retrouve chez ses prédécesseurs. Crémazie avait honte de la société d'épiciers à laquelle il appartenait, Aquin n'en pouvait plus de la fatigue culturelle qu'il portait comme une croix, Le Moyne n'a jamais pardonné au destin de l'avoir fait naître au Canada français, Vadeboncœur n'en revenait pas de ce qu'était devenu le Québec auquel il avait cru si fort. Rien de tel chez Belleau, qui adopte un ton non pas moins polémique que chez ceux-ci, mais moins amer, moins rageur, moins blessé. Cela tient peut-être en partie au fait qu'il est le seul, parmi eux, à se reconnaître dans une certaine culture populaire qu'il distingue de la culture « sérieuse » et dont il fait, comme on sait, un des vecteurs ou une des spécificités de la littérature québécoise.

Mais avant d'entrer dans le vif de ces oppositions nature/culture et culture populaire/culture « sérieuse », un mot sur la « méthode » Belleau. Pour appuyer son hypothèse selon laquelle « chez nous, c'est la culture qui est obscène », Belleau part du roman. Il cite *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, où la paysannerie est préférée à l'élite formée d'individus, tel le Français Hermann Lillois, qui sont « trop civilisés » et se révèlent donc des dégénérés, tandis que les paysans de Charlevoix, eux, possèdent la juste mesure entre nature et culture. Belleau cite aussi Hubert Aquin, le plus moderne, le plus international, le plus érudit, le plus « sérieux » de nos romanciers contemporains, pour montrer que l'obscénité de la culture est généralisée : « Quand Hubert Aquin parle de Pénélope dans *L'antiphonaire*, il enrobe la référence culturelle de précautions blagueuses : "*l'épouse qui attend... que son marin de mari revienne de ses hosties de petits chants homériques*"⁴. » Idem chez Godbout, Bessette ou Ferron : pour eux aussi, le combat entre le discours littéraire sérieux et le discours spontané ou familial tourne toujours à l'avantage de ce dernier même si cela paraît contraire au « code culturel », même si ce renversement des rôles a quelque chose d'in vraisemblable, vu de l'extérieur, c'est-à-dire depuis la tradition romanesque réaliste.

Belleau étudie sa société à partir de ses romans : il se présente comme un lecteur attentif aux signes du monde, convaincu que le roman constitue un moyen privilégié pour comprendre et analyser le Québec. Il se soucie aussi peu que possible de ce

3 André Belleau, « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », p. 141.

4 *Ibid.*

que disent et pensent les sociologues et les historiens : sa « méthode » n'a rien à voir avec les enquêtes empiriques ou statistiques. La formule « Chez nous, c'est la culture qui est obscène » a quelque chose de résolument indémontrable, de délibérément non scientifique (on sait ce que Belleau pense du positivisme dans les études littéraires⁵). Sa « vérité », si l'on peut utiliser ce mot, est celle de l'essai au sens critique que lui donne Adorno, lui qui considérerait ce genre non pas seulement comme une forme d'art, à la manière de Lukács, mais comme une façon de résister aux formes trop systématiques de pensée. Dans sa « Petite essayistique⁶ », Belleau insiste sur le fait que l'essayiste perçoit les idées comme le romancier imagine les personnages : il existerait, entre les idées, des rapports d'amour ou de haine, tout comme entre les personnages. L'essai est aussi, comme le roman, un genre marqué par le dialogisme bakhtinien suivant lequel une idée ne surgit jamais seule, mais à travers une chaîne d'obstacles, de barrages, de déviations, de relais, etc. Il y a des idées problématiques comme il y a des héros problématiques au sens de Lukács.

« Chez nous, c'est la culture qui est obscène » constitue une de ces idées problématiques qu'affectionne particulièrement Belleau. Il fait de cette idée un véritable personnage dans l'ensemble de son œuvre, que ce soit dans *Le romancier fictif* ou dans ses divers essais publiés dans *Liberté* puis réunis dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?* et plus tard dans *Surprendre les voix*. Le héros problématique, disait Lukács, est à la fois positif et négatif : Lucien de Rubempré est en même temps victime de sa société et coupable de son propre malheur, lui qui devient le jouet volontaire de la société qui cause sa ruine. De la même façon, on peut dire que l'idée-personnage de Belleau est ambivalente, difficile d'ailleurs à réduire à une position esthétique (et *a fortiori* idéologique). Si le début du texte de Belleau semble prendre la défense de la culture lettrée ou « sérieuse », constamment censurée même par les écrivains les plus audacieux, la suite de l'essai modifie la perspective sans pour autant la contredire. Belleau ne cherche ni à réduire ni à durcir l'opposition simpliste entre culture populaire et culture « sérieuse » : il change de perspective, inspiré par l'exemple de Bakhtine qui lui fournit la clé pour penser la culture populaire comme une composante essentielle de son héritage littéraire, comme un mode d'accès aussi à l'universel.

Belleau est convaincu que « la société québécoise [...] est restée profondément marquée par la culture carnavalesque », que « notre littérature romanesque [...] est fortement carnavalesquée, de Laberge à Godbout en passant par Aquin, Ducharme⁷ ». Je ne reviendrai pas ici sur l'insistance de Belleau à trouver du « carnavalesque » un peu partout dans le roman et la culture au Québec comme pour leur donner une plus-value. On peut aisément remplacer le mot « carnavalesque » par « populaire », comme il le fait dans « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », mais à condition de voir que cette culture populaire n'est pas non plus dénuée d'ambiguïté chez Belleau. D'un côté, il déplore la « censure » que le romancier québécois

5 André Belleau, « Portrait du prof en jeune littératurologue (circa 1979, détails) », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, p. 107-109.

6 André Belleau, « Petite essayistique », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, p. 7-9.

7 André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, p. 166-174.

s'inflige lui-même, comme dans l'exemple de *L'antiphonaire*; de l'autre, il défend l'idée de culture populaire au sens positif que Bakhtine prête à cette expression, mais aussi contre l'idée de culture marchande. Le Québec serait, selon lui, plus affecté que d'autres sociétés par l'industrie culturelle dénoncée par Adorno, comme si la culture au sens noble ou désintéressé y était plus vulnérable qu'ailleurs, comme si la lutte entre la culture et le commerce n'avait pas la même clarté que dans les autres sociétés industrialisées. Dans un autre essai consacré au même sujet, «Culture de masse et institution littéraire», Belleau s'en prend directement à la «culture de masse commercialisée» qui occupe, au sein même de l'institution artistique locale, une place selon lui disproportionnée. Mais l'exemple qu'il donne trahit d'autres préoccupations que celles d'Adorno. Il cite le titre paru dans *Le Devoir* à la mort du comique Ovila Légaré: «Un géant de la scène disparaît», puis il ajoute ce bref commentaire: «Ni Alain Grandbois ni Pierre Mercure n'eurent droit à cet honneur⁸.» Grandbois et Mercure appartiennent indubitablement à la culture d'élite, qui est l'objet de tous les mépris au Québec. Belleau s'en prend par exemple au ministre péquiste Louis O'Neill rejetant les manifestations élitistes de la culture québécoise et annonçant vouloir défendre la seule culture populaire. Double dérive selon Belleau: de la culture populaire vers la culture de masse, puis de la défense de la culture populaire vers l'exclusion de la culture d'élite. Le dérapage lui apparaît si répandu dans le discours québécois que l'idée même de culture, peu importe qu'elle soit d'avant-garde ou populaire, n'occuperait plus que les marges de l'édifice, comme si la culture n'était que la locataire d'une institution dont on ne sait trop qui est le véritable propriétaire.

Double dérive donc, mais la deuxième, on le voit, est plus pernicieuse, plus gênante, plus difficile aussi à expliquer à soi-même comme à quelqu'un de l'extérieur. S'en prendre à la marchandisation de la culture ne pose guère de problème dans le contexte révolutionnaire ou postrévolutionnaire des années 1970: c'est reprendre un propos qui peut s'appuyer sur des autorités intellectuelles venues de différents milieux, de la gauche socialiste nourrie de la pensée de Marx ou d'Adorno à la gauche catholique issue du personnalisme chrétien si influent au Québec depuis les années 1930. Mais s'en prendre au discrédit permanent dont est frappée chez soi la culture d'élite, c'est une autre paire de manches. Comment démontrer que «chez nous, c'est la culture qui est obscène» autrement que par une litanie d'exemples? Comment démonter le mécanisme à la base de cette honte si durement ressentie et pourtant à peine avouable? Autant la marchandisation de la culture constitue un phénomène international — et donc facile à dénoncer —, autant cette autre dérive semble une affaire locale: c'est seulement «chez nous» qu'un mal aussi bizarre se manifeste, du moins à une telle échelle.

Mais quel est ce mal au juste? Il faut faire un effort pour percevoir l'obsène dont parle Belleau. Le mot est d'ailleurs loin d'aller de soi: que cache-t-on ou qu'exhibe-t-on sous couvert de culture? Sur quelle scène ou quelle arrière-scène se joue cette culture qui semble à la fois invisible et trop visible? Il est clair, dans le texte de Belleau, que le problème ne se limite pas aux œuvres qui font scandale sur la scène publique. L'aveuglement étrange qu'il dénonce, et qui fait en sorte que la

8 André Belleau, «Culture de masse et institution littéraire», *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, p. 76.

culture — la vraie, peu importe qu'elle soit sérieuse ou populaire — passe de l'autre côté de la scène, devient littéralement « obscène » ; cet aveuglement honteux affecte l'individu dans son intimité même. Le mot « obscène » situe l'origine du mal sur un plan qui n'est pas celui de la simple reconnaissance ou de la légitimité sociale. La culture est inadéquate, indécente, mutilée, mais on ne sait pas trop en fonction de quel code au juste. Cela tient moins à des interdits qu'on peut respecter ou transgresser qu'à des règles implicites touchant la représentation acceptable de soi-même. Il n'y a pas faute, mais il y a honte quand même, une honte qui n'est pas tant une forme de culpabilité (de quoi l'écrivain serait-il coupable ?) qu'une gêne, un malaise face à soi-même et à l'autre, face à un autre dont on voudrait être aimé, dont on voudrait se faire complice, comme le montre l'exemple d'Aquin passant par l'humour pour se rapprocher de son lecteur et pour minimiser l'indécence de l'acte littéraire. Pour accentuer cette idée, Belleau lui donne la force d'un renversement : l'obscénité de la culture se voit d'autant mieux qu'elle prend la place de l'obscénité au sens habituel, celle qui relève du sexe, obscénité devenue banale depuis la révolution sexuelle et la contre-culture. Le corps s'exhibe tandis que la culture, elle, se cache ou s'exprime avec malaise, au prix de mille contorsions. Belleau rappelle qu'il écrit à une époque où Denis Vanier insère dans un recueil de poésie une série de photos style Courbet du sexe de sa compagne, Josée Yvon : « Vanier peut continuer à illustrer les textes de gros plans de clitoris. Ça ne dérange personne⁹. » Pour l'essayiste, le vrai scandale est ailleurs : c'est la culture non spectaculaire qui est obscène.

La culture est bien sûr un formidable marqueur social, et l'obscénité dont parle Belleau trahit une sorte de déclassé qui frappe tout le monde, y compris, peut-on penser, l'essayiste lui-même car les essais de Belleau ne parlent au fond que de cela, la culture. La honte ou la confusion éprouvée par les artistes et les intellectuels québécois dès qu'il s'agit d'assumer la culture lettrée constitue un *leitmotiv* de l'essayiste — je note en passant que nombre de textes du numéro de *Liberté* parlent d'un malaise dans la civilisation québécoise, de pathologie (Réjean Beaudoin demande par exemple : « La littérature québécoise est-elle une maladie¹⁰? »). Le titre du recueil de Belleau publié en 1984, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, montre à quel point ce thème est central dans la pensée de l'essayiste. Le terme « intellectuel » subit, dans le discours social québécois, un traitement particulier : Belleau cite dans son essai éponyme cinq exemples de son usage péjoratif, empruntés au discours politique (Pierre Elliott Trudeau), médiatique (Radio-Canada) et surtout littéraire (Jacques Godbout, Louis Caron et Yves Beauchemin). À la question « les écrivains québécois sont-ils des intellectuels ? », il répond : « oui, mais l'idéologie de leur société leur défend de l'avouer¹¹ ». Ils ont honte d'être eux-mêmes.

Dans un autre texte du même recueil, « Notre langue comme une blessure », qui date de 1964, Belleau formulait déjà la même idée, mais cette fois à propos de l'affirmation linguistique, elle aussi associée à une forme d'obscénité :

9 André Belleau, « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », p. 143.

10 Réjean Beaudoin, « La littérature post-nationale », *Liberté*, vol. XIX, n° 3, mai-juin 1977, p. 25.

11 André Belleau, « Les écrivains québécois sont-ils des intellectuels ? », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, p. 87.

Pour la bourgeoisie régnante, si on franchit une certaine limite dans l'affirmation linguistique et culturelle, si, par exemple, tout en précisant qu'il s'agit bien de la langue et de la culture françaises, on exige une action énergique de l'État québécois, c'est comme si on montrait ses parties en pleine séance de l'Institut canadien des Affaires publiques pendant une intervention de Pierre Elliott Trudeau. Les gens ont des regards gênés¹².

L'intellectuel, l'artiste ou l'écrivain est coupable d'indécence, confronté à une honte qui s'explique difficilement, mais qui se manifeste par des symptômes étranges, des mécanismes de défense par lesquels le scandale de la culture est atténué, rendu acceptable, ou alors transformé en une exhibition impulsive, comme ces élans maladroits que l'on voit chez tel individu timide qui veut surmonter sa gêne. En faire trop ou pas assez, cela revient au même. Dans tous les cas, la culture ne va pas de soi : l'écrivain se sent tenu de se justifier, comme s'il devait toujours combler un manque, réparer une blessure, compenser un défaut. Ce n'est pas telle ou telle culture qui est obscène, mais la culture comme distance et comme hauteur, « COMME LOINTAIN ET COMME PROFONDEUR¹³ », pour reprendre les qualités que Belleau prête à la culture allemande, qu'il vénère. La formule ne paraît pas des plus originales, mais Belleau insiste pour y mettre des majuscules, comme s'il y avait là un slogan à opposer aux idées reçues de son époque. Le « lointain » s'oppose à une culture de la proximité, laquelle se fait racoleuse, humoristique, cabotine, vulgaire, primitive, spontanée, en un mot, *naturelle*, pour ne pas avoir l'air prétentieuse, hautaine, snob, élitiste, hermétique, sérieuse.

Cette culture de la proximité, ou plutôt ce culte de la proximité se manifeste jusque dans les œuvres les plus ostensiblement modernes, comme chez Aquin, mais aussi chez Ferron :

Dans *Le ciel de Québec*, on sent que l'écriture va *décoller*, qu'elle va s'enfler de tout ce *fantastique* culturel qui caractérise les grands romanciers d'Amérique tel un Gabriel Garcia Marquez. Et effectivement, il y a cela chez Ferron, il y a du Marquez chez lui : les catégories s'abolissent, l'écriture fait mine de prendre en charge la totalité des possibles. Puis cela tourne court. L'univers se rapetisse. Ferron se replie sur la cuisine du notaire du village primordial¹⁴.

Aquin et Ferron ne sont pas précisément les moins cultivés des écrivains québécois. Si eux-mêmes illustrent la « sorte de culpabilité culturelle¹⁵ » dont parle sans cesse Belleau, alors on peut penser que le phénomène ne dépend pas de tel ou tel individu, mais ressortit à un fait anthropologique qui surdétermine le rapport que les écrivains d'ici entretiennent avec la culture. C'est une loi paradoxale, puisqu'elle repose sur l'idée qu'il n'existe aucune loi, aucune juridiction, aucune frontière séparant la

12 André Belleau, « Notre langue comme une blessure », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, p. 65.

13 André Belleau, « L'Allemagne comme lointain et comme profondeur », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, p. 55.

14 André Belleau, « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », p. 144.

15 *Ibid.*, p. 143.

culture la plus lointaine (le fantastique ou la référence mythologique) et la culture la plus immédiate, puisqu'elle rabat la culture lointaine sur la culture du village. C'est donc une loi qui incite, voire qui oblige à passer outre au « code culturel » dont parle Belleau ici et là. Pour y parvenir, il faut à la fois maîtriser ce code culturel et s'en moquer : l'effort dépensé pour en acquérir les bases n'a de valeur qu'à condition que l'écrivain fasse comme si c'était pour lui une non-valeur. Plus que toute forme d'idéologie, un puissant surmoi semble peser sur le créateur d'ici, l'amenant tantôt à s'autocensurer, tantôt à multiplier les procédés d'autodérision. De temps en temps, Belleau signale des cas presque héroïques d'écrivains surmontant ce complexe. L'un de ses exemples favoris, et un peu surprenant vu d'aujourd'hui, est celui du poète et essayiste Fernand Ouellette, fasciné comme Belleau par la culture allemande. Au détour d'une parenthèse, Belleau félicite son ami d'avoir publié un ouvrage sur Novalis « sans s'excuser¹⁶ ». L'écrivain québécois appartient en effet à la race de ceux que Milan Kundera, dans son roman *La fête de l'insignifiance*, appelle les « excusards¹⁷ ». Il est toujours en train d'avouer sa faute, au prix d'une double honte, honte d'écrire puisque chez lui la culture est obscène, honte de justifier son écriture ensuite parce qu'il est tout de même ridicule de s'excuser d'être un artiste ou un intellectuel.

Mais en quoi au juste est-il obscène d'écrire un livre sur Novalis ou de s'adonner à la culture comme « lointain et comme profondeur » ? Quel sens faut-il donner au mot « obscène » ici ? Prenons par comparaison un exemple notoire de scandale, une pièce de théâtre qui, à l'époque de Belleau, a été jugée obscène : *Les fées ont soif* de Denise Boucher, créée en 1978. Le Conseil des arts de Montréal a refusé de subventionner la pièce parce qu'elle portait atteinte aux bonnes mœurs. Après avoir été malgré tout portée sur scène, elle a suscité un tollé dans le public, au point où deux cent cinquante mille signataires d'une pétition ont exigé (sans succès) l'arrêt des représentations au Théâtre du Nouveau Monde. Ce n'est évidemment pas de cette obscénité-là que parle Belleau.

Il faut entendre le mot dans le sens que lui donne un autre essayiste majeur de l'époque, Roland Barthes, dans une scène que rapporte sa biographe Tiphaine Samoyault. Durant ses étés passés à la campagne, dans sa villa d'Hendaye, Barthes fréquentait régulièrement un voisin, le docteur Michel Lepoivre, homme agréable, cultivé, aimant jouer du piano et menant une vie bourgeoise comme Barthes n'en a jamais connu, avec femme et enfants. Tiphaine Samoyault cite une note de Barthes décrivant ses visites : « Les conversations Lepoivre : sur la musique, la vie, la médecine, banalités sérieuses et senties. On dirait qu'ils tiennent à être superficiels par pudeur, comme si les profondeurs étaient des obscénités¹⁸. » Barthes ne se moque pas de ce bourgeois sympathique, il n'en fait pas un exemple de bêtise comme le pharmacien Homais chez Flaubert. Il décrit plutôt un certain rapport non conflictuel au langage : nous sommes à la campagne, en vacances, et il serait donc malséant de susciter le malaise, l'opposition, la polémique peut-être. La conversation glisse sans accroc par une sorte de règle implicite qui retient les interlocuteurs d'aller au-delà

16 André Belleau, « Littérature et politique », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, p. 98.

17 Milan Kundera, *La fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », 2014, p. 57-60.

18 Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction et cie », 2015, p. 369.

des paroles consensuelles et donc forcément banales. Il n'y a pas d'interdit, mais celui qui enfreindrait cette règle tacite ferait un geste ressenti comme obscène, au double sens que donne à ce mot l'auteur de *Fragments d'un discours amoureux*. Premier sens : l'obscène est la transgression de ce qui est représentable à un moment donné (il ne saurait avoir de sens que par rapport à ce contexte, donc sans ce contexte l'obscène disparaît). Deuxième sens, qui découle du premier : ce qui est obscène à tel moment ne l'est plus à tel autre. L'obscène a toujours partie liée avec l'histoire, avec le contexte idéologique ou social. Au XVIII^e siècle, affirme Barthes, l'écrivain s'interdisait de parler directement des problèmes de sexualité, mais abordait ouvertement les problèmes sentimentaux ; en 1975, c'est l'inverse : l'écrivain parle ouvertement des problèmes de sexualité, mais il est gêné d'aborder des problèmes sentimentaux, tant ils sont réputés mièvres, tant ils relèvent de la culture la plus kitsch¹⁹.

Les recueils de Denis Vanier ou la pièce de théâtre de Denise Boucher sont délibérément obscènes, mais il s'agit d'une obscénité naïve, superficielle, spectaculaire, mise en scène pour le public, moins pour épater le bourgeois que pour l'éduquer, le faire évoluer en phase avec la frange intellectuelle de la société qui voit là une victoire de la liberté sur toute forme de censure. L'obscénité de la culture dont parle Belleau se joue sur une autre scène que celle-là : elle ne relève pas de la censure officielle, mais de règles tacites, comme les conversations de Barthes avec son voisin Lepoivre, comme les tropismes chez Nathalie Sarraute. Ce sont des réactions fugaces, à la limite de la conscience, mais qui révèlent tout un monde de conventions sociales. Pour comprendre le tropisme derrière l'énoncé «chez nous, c'est la culture qui est obscène», il faut se situer ailleurs que dans la sphère sociale telle que l'étudient les sociologues ou les historiens. L'essayiste file une intuition à travers l'expérience de la lecture, lecture des textes littéraires comme lecture des signes du monde perçus à travers le discours médiatique, notamment.

L'idée exprimée dans la phrase «chez nous, c'est la culture qui est obscène» intrigue comme certains personnages contradictoires. Elle dit tout à la fois le désir de culture et le refus de la culture. Désir de la culture comme lointain et profond, mais refus de la culture comme séparation ou snobisme ; désir de la culture universelle, mais refus de l'universalisme abstrait tel que l'a incarné par exemple la revue *Cité libre*, au milieu du siècle ; désir d'assumer la tradition populaire qui marque si fortement la culture québécoise, mais refus d'idéaliser cette tradition comme le font les politiciens et surtout refus de l'instrumentaliser à des fins commerciales. Belleau ne cherche pas à élucider le secret contradictoire de son personnage idéal, mais il ne cesse d'interroger ce personnage comme s'il était le plus puissant des analystes, comme s'il permettait de voir, mieux que toute démonstration méthodique, les contradictions propres à sa société.

Comme chez Barthes, l'espèce de honte ou le malaise liés à la culture supposent un conflit latent, un conflit qui n'ose pas dire son nom. Si Belleau est un essayiste indispensable, c'est qu'il ne cesse de révéler au grand jour ce type de conflit caché. Il n'oublie jamais la dimension conflictuelle de la culture, lui qui aime polémique et

19 Roland Barthes, «L'obscène de l'amour», dans *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel», 1977, p. 209.

qui, sans le dire explicitement, attribue à la notion de conflit un rôle essentiel dans le débat intellectuel. Ce n'est pas pour rien que l'un de ses essais les plus célèbres s'intitule «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise²⁰». On a l'habitude, au Québec, de penser ce conflit uniquement autour de la question nationale, autour de l'opposition entre régionalisme et exotisme par exemple, ou encore entre le français normatif et un français «québécoisé». Belleau déplace la perspective et situe le conflit sur un plan beaucoup plus large, qui va au cœur de l'expérience humaine, comme le suggère la phrase d'ouverture de l'article que j'ai tenté d'analyser : «La littérature (et la mentalité) au Québec sont traversées par un conflit jamais résolu entre la nature et la culture : ce n'est pas un vieux débat, il continue de déchirer les textes et de dissocier les esprits²¹.» Ce qui est obscène, comme l'a bien vu Barthes en parlant de ses conversations superficielles avec son ami médecin, c'est le conflit en tant que tel. Dans un contexte de loisir, et on sait à quel point la société québécoise tout entière est placée sous le signe de ce que Ferron appelait le «grand loisir²²», le conflit est indécent. Or, pour conclure avec une formule péremptoire et énigmatique comme Belleau les aime, si la culture est obscène dans un tel contexte, on peut penser que c'est parce qu'elle est justement le lieu par excellence du conflit.

20 André Belleau, «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, p. 154-157.

21 André Belleau, «Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois», p. 141.

22 Jacques Ferron, «Le paysagiste», *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. «Littérature», 1993, p. 79.