

Stylisations de la culture chez Fernand Dumont et Réjean Ducharme

Brigitte Faivre-Duboz and Karim Larose

Volume 27, Number 1 (79), Fall 2001

Fernand Dumont

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201582ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201582ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Faivre-Duboz, B. & Larose, K. (2001). Stylisations de la culture chez Fernand Dumont et Réjean Ducharme. *Voix et Images*, 27(1), 59–73.
<https://doi.org/10.7202/201582ar>

Article abstract

Comparing Fernand Dumont's *Le lieu de l'homme* to Réjean Ducharme's *L'hiver de force* reveals that, beyond the generic and formal differences which separate these works, the two nonetheless share a certain view of culture, as foundation, memory and as an act of witnessing. This cross-reading, which forces the reader to consider each work in the light of the other, brings us to rearticulate both the sociologist's relationship to literature and the novelist's relationship to sociology, and to question the notion of "literary" stylisation which culture both calls for and implies.

Stylisations de la culture chez Fernand Dumont et Réjean Ducharme*

Brigitte Faivre-Duboz et Karim Larose, Université de Montréal

Comparer Le lieu de l'homme de Fernand Dumont à L'hiver de force de Réjean Ducharme révèle qu'au-delà de leurs différences, marquées surtout par le genre et la forme, ces deux œuvres se rencontrent autour d'une certaine idée de la culture, conçue comme fondation, mémoire et témoignage. Cette lecture croisée, en forçant à considérer l'œuvre de l'un à la lumière de l'autre, nous aura amenés à réarticuler d'une part, le rapport du sociologue à la littérature, d'autre part, celui du romancier à la sociologie, et à interroger la question de la stylisation « littéraire » qu'appelle et qu'implique tout à la fois l'entrée dans la culture seconde.

Revenir, mais surtout : creuser la terrifiante épaisseur de terre qui me sépare de tout cela. (Voilà aussi de l'archéologie ! chacun ses tessons et ses ruines, mais c'est toujours le même désastre quand du passé se perd.)

Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*

Le fil que Bouvier, ce grand voyageur, voudrait bien retrouver de retour au foyer, c'est celui du récit de son passage dans un site où l'on mettait au jour des ruines laissées par une peuplade lointaine dont on ne sait pratiquement plus rien. Dans ce contexte, le véritable désastre n'est pas tant que du passé se perde, mais que, dans la longue course du temps, on ne puisse plus transmettre le témoin du passé, garanti par le

-
- Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur la « construction de la modernité dans les discours critiques québécois », subventionné par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) et dirigé par Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge du Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Nous tenons, par ailleurs, à remercier Micheline Cambron et Élisabeth Nardout-Lafarge pour leurs commentaires sur une version antérieure de ce texte.

récit lui-même. C'est la conscience aiguë de l'imminence d'un tel désastre du *sens* qui, nous semble-t-il, a persuadé Fernand Dumont de faire œuvre, non d'archéologue bien sûr, mais d'historien, selon le modèle d'«un individu qui se consacre à la quête de la signification hypothétique du devenir et qui, par là même, est le prototype de l'homme contemporain¹». Or, le sens du devenir des choses, Dumont l'a d'abord cherché dans sa propre expérience, celle de la prise de conscience d'un départ, d'un exil culturel hors de l'espace «natal» sur lequel il aura constamment fait retour.

Commencement, fondation et stylisation

Il y a un passage de l'œuvre de Fernand Dumont qui, en dépit de sa grande transparence, semble exercer sur ses lecteurs une force d'attraction considérable. Il s'agit de l'introduction d'un essai repris dans *Le sort de la culture*², où Fernand Dumont décrit deux portraits ornant, nous dit-il, des murs opposés de son bureau et représentant l'un son père, photographié à côté de la machine qui a accompagné sa longue vie de travailleur à l'usine, l'autre Gaston Bachelard, un de ses premiers maîtres. Ce qui retient peut-être tant les lecteurs de cet hommage aux modèles, c'est qu'il constitue à la fois un remarquable autoportrait de l'intellectuel et l'une des représentations les plus saisissantes de ce à quoi peut ressembler l'avènement du sens de soi.

Philippe Dumont, Gaston Bachelard : deux êtres que j'ai beaucoup admirés et aimés, qui m'ont appris non pas seulement des idées mais des symboles de la vie, des visions des choses restées chères. De l'un à l'autre, deux cultures, sans doute ; une distance, certes. La question de la culture savante ne se poserait-elle pas d'abord, selon les suggestions d'un imaginaire à la fois fécond et trompeur, au creux de cette distance³?

Ce creux, c'est bien sûr d'abord le tout de la culture, selon la conception singulière qu'en donne Dumont. Cependant, ne renvoie-t-il pas également, en amont, à une faille présente chez l'auteur même du texte ? En effet, la culture savante ou seconde, telle qu'elle apparaît dans le passage cité, ne doit pas seulement, nous semble-t-il, être cherchée dans ce qu'il est convenu d'appeler la «rupture épistémologique» qui sépare la culture populaire de Philippe Dumont du savoir de Bachelard — ni, encore, même si Dumont n'en parle pas ici, dans l'écart entre la tradition «régionale» québécoise et celle, «universelle», de la France —, mais aussi dans

1. Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, [1968], p. 249. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
2. Voir Fernand Dumont, «La culture savante telle qu'en elle-même», *Le sort de la culture*, Montréal, Éditions Typo, 1995, [1987], p. 159-186.
3. *Ibid.*, p. 160.

la disjonction *vécue* par le sujet⁴ et légataire de ce double héritage qui s'écrit en écrivant sur cette distance. Pressentant bien que c'est l'essentiel de l'identité qui se joue dans cette nuance, Dumont a consacré sa vie de chercheur à la mise sous tension de ces deux « pôles⁵ », plutôt que d'opter pour la solution facile, mais combien déréalisante, qui consisterait à renier l'un des deux legs. Ce mouvement dialectique implique un effort de réhabilitation de la culture populaire⁶ que, depuis les années trente, les intellectuels québécois semblaient avoir délaissée. Or, la culture populaire, chez Dumont, a ceci de particulier qu'elle renvoie indissociablement à la genèse même du rapport au savoir, à un certain sens du commencement.

C'est là d'ailleurs, selon nous, qu'il rejoint au plus près la réflexion d'Hannah Arendt, à laquelle sa pensée s'apparente à tant d'égards⁷. On sait que pour Arendt « l'homme est libre parce qu'il est un commencement⁸ », d'où l'importance primordiale qu'elle accorde à la possibilité même d'agir et qui implique l'existence d'un espace public où cette action puisse faire sens, où les hommes puissent trouver une reconnaissance. Cependant, là où la réflexion d'Arendt marque son originalité véritable, c'est lorsqu'elle s'appuie sur les concepts d'action et de liberté pour penser à nouveaux frais la question de la fondation, alors même qu'elle est radicalement remise en question par la philosophie de l'après-guerre. Dans cette foulée, Dumont articule le motif de la fondation autour du concept de conscience, valorisée en tant que « conscience retrouvée dans la nouveauté d'un rapport originaire » (*LH*, 80). Cette conception de l'origine ne désigne pas un fondement réifié, mais témoigne plutôt d'une attention portée au moment où l'on *entre en rapport* avec des objets culturels toujours divers, qu'il s'agisse de la culture première sur laquelle on opère un retour critique, de la culture seconde qui trouve sa naissance

-
4. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de constater que la posture de Dumont, comme intellectuel, a été interprétée comme un geste philosophique fondateur dans l'histoire des idées au Québec. Cela n'est certainement pas étranger au fait qu'il a pensé la culture à partir d'une interrogation profondément personnelle sur le Sujet (voir Raymond Klibansky et Josiane Boulad-Ayoub (dir.), *La pensée philosophique d'expression française au Canada. Le rayonnement du Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 12, 19 et 74).
 5. Voir Fernand Dumont, « Entre la culture dispersée et la culture institutionnalisée », *Le sort de la culture*, op. cit., p. 108.
 6. Dumont rappelle notamment qu'entre cultures première et seconde, il n'y a pas « une radicale répartition de matériaux de culture », mais plutôt deux *modes* d'approche d'un même matériau (voir Fernand Dumont, « La culture savante telle qu'en elle-même », *Le sort de la culture*, op. cit., p. 173).
 7. Tous deux partent en effet du constat d'une « crise de la culture » (*LH*, 189) et se consacrent à éclairer les fondements de la tradition de manière à mieux comprendre la « condition » de l'homme moderne (notamment sur la question cruciale du politique, mais aussi, parmi tant d'autres, sur la question de la technique et de la production ou encore des rapports entre action, travail et œuvre).
 8. Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté? », Patrick Lévy (dir.), *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1972, [1954], p. 217.

dans un déchirement de l'expérience, de l'entreprise de connaissance historique même, qui s'attache à saisir généalogies et genèses.

Cette dernière perspective se manifeste encore plus clairement dans *Genèse de la société québécoise*, où Dumont cherche, entre autres, à comprendre le rôle de l'utopie dans l'avènement de la conscience historique collective, utopie qu'il définit comme une action fondée sur un imaginaire créateur proche de la littérature en ce qu'il permet la construction d'un monde parallèle⁹. Or, au principe du *Lieu de l'homme*, il semble bien y avoir une telle utopie. Relisons les premières phrases de l'introduction :

Depuis que les hommes parlent, depuis qu'ils écrivent, ils ont voulu ramener le mutisme de l'univers et leurs sauvages intentions intimes à des horizons repérés et à des angoisses fondées. Habiter le monde, ce fut peut-être d'abord un long cri jeté dans une nuit sans frontières, comme celui qui vient encore au promeneur égaré dans les bois. Puis ce fut, sans doute aussi, la lente récupération des articulations de ce cri et des rivages qu'il tentait d'atteindre. (LH, 25)

Dans ce passage qui appartient de plein droit à l'essai littéraire, Dumont supplée aux propres limites du savoir commun en ce qui touche l'origine des choses en recourant à une « hypothèse » littéraire¹⁰ qui habite et qui meuble littéralement — par l'expression d'un sujet — le chaos dont il est question. Voici un chercheur qui prend, l'espace d'un instant, la posture plus fragile de l'intellectuel, auquel Dumont assigne la tâche de se lancer dans une « poursuite indéfinie du fondement insaisissable des valeurs » (LH, 184). Insaisissable, d'une part en raison du mutisme de l'univers, auquel répond le cri de l'homme, d'autre part à cause de l'impossibilité même d'une vérification de l'hypothèse principale (« peut-être », « sans doute »). Au commencement, en somme, était le cri, acte premier sur lequel vient s'appuyer et se fonder le repérage opéré au moyen de la parole et de l'écriture : seules les articulations de ce cri, fragiles, arbitraires, subjectives, pourront être récupérées et reprises, *et non le monde*. On ne saurait se fonder sur l'origine même des choses ; on ne peut se fonder que sur l'origine du rapport de l'homme avec les choses au moment angoissant où il perçoit son exil (la métaphore de l'égarement dans les bois n'apparaît pas par hasard). C'est ce qui donne à la conception du fondement de Dumont un visage tout à fait neuf, qui met en lumière ce qui nous apparaît comme le cœur de sa définition de la culture : le fait que la culture seconde (parole et écriture) trouve son fondement dans la culture première (le cri) ou, pour le dire dans les termes de Dumont, le fait que la culture seconde est *impliquée* dans la culture

9. Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1996, [1993], p. 238.

10. Cette idée va dans le sens du constat que fait Micheline Cambron quant à la « dramatisation de la théorie » à l'œuvre dans le travail de Fernand Dumont (voir « Préface. Leçon de méthode », *Le sort de la culture*, *op. cit.*, p. 13).

première¹¹. On en trouve une illustration puissante dans l'idée d'une récupération des articulations du cri, où l'on reconnaît le dépliement toujours possible que contient le processus d'implication : en somme, c'est bien, selon Dumont, dans les *plis* obscurs de la culture première qu'on trouve « le fondement de nos accords premiers¹² » (*LH*, 268).

Dans l'incipit du *Lieu de l'homme*, la posture de Dumont frappe presque autant que l'interprétation qu'il fait de la genèse de la culture. De manière très nette, le sociologue, avant même d'entrer dans le vif de son propos, laisse la parole à l'écrivain, à l'essayiste, au *styliste*, pourrait-on dire en s'inspirant de la terminologie de l'auteur. On entre, en effet, dans cet ouvrage avec la lecture d'une véritable utopie théorique qui est le produit de cette stylisation propre à la culture seconde dont Dumont traitera dans le cœur du texte. Chez lui, le concept désigne, de manière assez inattendue, il faut le dire, l'ensemble des procédés et des processus par lesquels la culture seconde se dégage de la culture première¹³. La stylisation se définit d'abord et avant tout par le fait qu'elle tente une « conquête d'un sens du monde », contrairement à la connaissance pure et simple, presque technique, que Dumont considère comme une « réduction » méthodique du sens conquis (*LH*, 66). Dans le premier cas, l'objet est la signification, dans le second, l'objet d'investigation est la nature. Cependant, l'autre trait de la stylisation, peut-être plus important encore, est sa relation étroite à l'œuvre d'art¹⁴, ce qui permet d'éclairer sous un jour différent ce concept, dont on voit alors avec clarté — par delà la métaphore — son origine littéraire. Cela remet dans son juste contexte le début du *Lieu de l'homme*, où Dumont imprime précisément une marque littéraire, la marque du stilus, ce poinçon servant à écrire qui pourrait symboliser la secondarité de la culture humaniste. Ce sur quoi il faut insister ici, c'est que la littérature inspire à la fois le concept tout à fait central de stylisation, qui permet d'articuler la culture seconde (sur le plan du contenu), et le geste fondateur à partir duquel Dumont, dès l'introduction, aborde la question de la culture (sur le plan de la forme).

Il faut d'ailleurs, selon nous, lire ces phrases liminaires en rapport avec un autre passage du *Lieu de l'homme*, où Dumont reprend l'opposition

-
11. Voir *Le lieu de l'homme*, *op. cit.*, p. 75-76. Cela interdit de penser que la culture seconde soit la *ré-plique* de la culture première, ce que Dumont précise d'ailleurs explicitement (voir « Entre la culture dispersée et la culture institutionnalisée », *Le sort de la culture*, *op. cit.*, p. 125). Le rapport entre l'une et l'autre pourrait en fait être schématisé sous la forme d'un développement des plis à l'intérieur d'une *explication*, au sens que lui donne par exemple Mario Perniola (voir « Secrets, plis, énigmes », *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 1995, p. 13-33).
 12. Cet accord pourra sembler problématique si on ne voit pas qu'il se situe sur le plan sensible, à la manière d'un accord musical.
 13. *Le lieu de l'homme*, *op. cit.*, p. 65.
 14. *Ibid.*, p. 87.

entre l'homme et le monde extérieur pour expliciter l'importance du sentiment de la distance :

Il m'arrive d'entendre [le] ruissellement continu du sens : dans la brusque trouée d'un paysage, [...] dans l'expression inaccoutumée d'un visage [...]; ou mieux encore, dans l'absolue solitude où je ne sais pas très bien de quoi je suis séparé. Alors la continuité du sens de l'existence est, pour quelque temps, suspendue : je l'aperçois et je m'aperçois à distance du monde et du moi habituel. (*LH*, 83-84)

On n'entend la coulée du sens, rappelle Dumont, qu'au moment même où elle s'interrompt, alors que l'esprit prend brusquement conscience de l'objectivité du monde et que le sens, sans crier gare, n'est soudainement plus reçu¹⁵; il doit alors être reconstruit. C'est ce brusque sentiment d'étrangeté des choses qui jette dans l'exil. Cette disjonction fondatrice s'apparente aussi à un mouvement d'émigration, pour reprendre une métaphore chère à Dumont, mais à une émigration devant sans cesse être reconduite puisqu'elle est ponctuée de suspensions, d'avènements qui saisissent, qui interrompent l'action et à la faveur desquels peut avoir lieu un approfondissement du sens, une remontée dans l'épaisseur de la culture, un retour à soi, mais au moyen d'un détour par l'objet, au moment où celui-ci apparaît et que sa présence devient *originaire*. Tout ce qui dans la nature est discontinuité, soutient Dumont, est à même de provoquer une discontinuité de la conscience : dès lors, l'objet culturel second *tient lieu* comme on tient une place forte, et l'esprit loge dans la distance entre le sujet et cet objet. Pour Fernand Dumont, il ne s'agit pas de combler l'écart, de panser la blessure, ni d'essayer d'achever le deuil de la perte de la continuité, mais bien d'habiter l'intervalle même en inventant des relais possibles entre la culture de Philippe Dumont et celle de Gaston Bachelard. C'est essentiellement en cela que la culture est un lieu : non pas « comme une assise de la conscience, mais comme une distance qu'elle a pour fonction de créer » (*LH*, 270). Ce serait un contresens important de lire dans l'intérêt que porte Dumont au lieu une obsession du territoire ; on n'a qu'à penser au fait que la culture seconde, dans l'incipit, s'appuie tout entière sur le cri d'un homme *perdu*, précisément, à l'intérieur d'un espace chaotique. Celui-ci ne se présente d'abord que comme le « milieu » d'existence de la culture première, délimité non pas par des frontières, mais par des horizons mouvants¹⁶. Ce n'est que dans l'après coup, dans un effort de reprise, qu'un lieu plus intérieur, mais toujours précaire, pourra être dégagé.

15. *Ibid.*, p. 254.

16. Voir Fernand Dumont, « La culture savante telle qu'en elle-même », *Le sort de la culture*, *op. cit.*, p. 172-173.

Ça morpionne et c'est tout

S'il refusait de renoncer au fondement, Dumont a donc néanmoins insisté sur l'importance de le penser en rapport avec l'action, le mouvement de la pensée, la prise de distance, l'émigration, à une époque où la liberté de l'individu est, plus que jamais peut-être, menacée par la somnolence, par la tentation de renoncement proposée par une société qui, précisément, ne semble offrir aucun repère assez stable pour déclencher la réflexion et qui est, de surcroît, hostile à la singularité. Somnolence ou hibernation, dirait Ducharme en insistant sur la perte de liberté : « hiver de force ». Sans affirmer que le roman de Ducharme est une réponse au *Lieu de l'homme*, il nous semble que l'omniprésence, dans *L'hiver de force*¹⁷, de questions relevant d'une réflexion sur la culture, appellent, en quelque sorte, la comparaison entre ces deux œuvres que la forme et le genre séparent par ailleurs. Tant Dumont que Ducharme essaient à leur façon de déplier « l'épreuve de l'étranger », la nécessaire sortie de soi qu'implique l'existence d'une culture seconde opposée au monde de la culture première.

Cependant, si une telle préoccupation est explicite chez Dumont, ce n'est pas le cas dans le roman de Ducharme, où elle apparaît de manière plus diffuse. Pour saisir toute l'importance de la culture dans *L'hiver de force*, il faut avoir à l'esprit l'histoire personnelle des Ferron : aussi bien leur passé, surdéterminé par leur passage « aux Beaux-Arts » et leur succès auprès du Conseil des Arts, que leur présent, qu'André et Nicole interprètent à la lumière des relations contractées dans le milieu de la culture première, à Maskinongé (Degrandpré) ou dans la bohème artistique (Lainou et Marsil). C'est la tension entre ces deux espaces culturels¹⁸ qui est le nœud du roman, tension symbolisée par un livre de fiction : le *Bourlinguer* de Blaise Cendrars, qui est à sa façon le « récit d'une émigration¹⁹ ». Du reste, la création artistique, sous toutes ses formes, est l'une des pierres de touche du roman ; il y est question aussi bien de cinéma que d'écriture ou de peinture. Cela ne rend que plus palpable et vertigineuse

17. Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HF, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

18. Il est d'ailleurs remarquable que cette rencontre des cultures première et seconde se présente avec la même netteté chez Dumont et Ducharme. On retrouve, par exemple, dans *Le lieu de l'homme* à la fois l'analyse du texte d'une pancarte publicitaire et celle d'une strophe d'un poème de Mallarmé (LH, 36 et 115). Quant à lui, Ducharme fait se côtoyer l'exquis et le trivial de manière encore plus spectaculaire dans ce détournement d'un vers de Mallarmé : « La chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis » (HF, 165).

19. « C'est après *Bourlinguer* [...] qu'on est partis de Maskinongé. Tous ces trains, bateaux, routes, ils étaient à la porte, ils se pressaient là, tout de suite, dehors, ils nous pressaient de sortir pour les prendre ! Cendrars c'est la tentation. Elle a été trop forte. » (HF, 205)

la distance entre les sphères de la culture. On pourrait en fait résumer *L'hiver de force* comme le choc de *Vie des Arts* et d'*Allô Police*, entre lesquels, malgré la proximité, un accord semble presque impensable²⁰ (HF, 140).

Mais il y a entre Dumont et Ducharme plus qu'une parenté thématique. Outre un certain nombre de clins d'œil disséminés dans le roman²¹, un passage en particulier impose, pour ainsi dire, le rapprochement. Lors d'une ballade autour de l'île Bizard en compagnie d'André et de Nicole Ferron, La Toune s'écrie, dans une formulation non équivoque : « C'est ça un lieu de l'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 du nid ! » (HF, 230) Suivant les termes précis du sous-titre de l'ouvrage de Dumont, l'auteur de *L'hiver de force* lie implicitement ce « lieu de l'homme » qu'est l'île Bizard à un espace mettant en jeu à la fois la « distance » et la « mémoire ». S'opposent dans cet extrait d'une part, le lieu premier, familier, naturel du « nid » et d'autre part, à *distance*, l'espace urbain, celui de la ville de Montréal au début des années soixante-dix, dont l'étrangeté est ressentie comme un départ, un exil, un arrachement. Il existe entre les deux espaces une tension qui justifie le constat de la Toune : « c'est ça de la géographie habitable », ce qui bien sûr fait signe vers une réflexion sur la nature de l'habitation. On pourrait dire que le problème posé est celui de l'introduction du *Lieu de l'homme* intitulée « Habiter la culture » : Dumont s'y demande si on doit encore parler de culture en recourant à la métaphore de la « maison » (le « nid ») ou tout simplement s'en tenir à l'idée d'un « lieu » indéterminé et ouvert. On connaît la réponse, de par le titre de l'ouvrage : il n'est plus possible de penser, aujourd'hui, que la culture, tel un « habitacle », puisse mettre l'homme à l'abri du chaos du monde, ce qui ne signifie pas qu'elle ne puisse être pensée comme un lieu.

Chez Ducharme, il existe encore un espace qui serait plus qu'un lieu ouvert à tous vents : ce refuge champêtre qu'est l'île Bizard, « nid » de la

20. Il est significatif qu'en prise sur l'écriture, les Ferron vivent d'un travail de *correcteur d'épreuves*, une tâche dont l'orthodoxie peut être clairement associée au rigorisme de la culture seconde, alors que, paradoxalement, La Toune, leur grand amour, est par excellence l'incarnation de la « contre-culture » (HF, 252). On ne verra qu'à la fin du roman que cet accord fragile était l'expression d'un malentendu débouchant sur l'« hiver de force », c'est-à-dire le temps mort de toute culture.

21. Le sentiment de familiarité vient notamment de certains commentaires dont la formulation rappelle sans équivoque celle de la sociologie. Par exemple, la remarque suivante, très proche du style même de Dumont, faite par Nicole et André lorsqu'ils s'apprennent à quitter définitivement leur appartement : « on est à un pas d'être partis des lieux et des objets où les jeux de l'habitude avaient tissé des toiles où faire courir des *idées* et des *sentiments* ». De même, avec une touche d'ironie : « peut-être qu'elle viendra [La Toune], tout à l'heure, étendre sa solitude oisive juste là, sur ce coin de pelouse, pour repenser son rôle dans notre société de consommation guettée par l'acculturation » (HF, 176 et 174).

banlieue agricole, écho lointain du Maskinongé natal des personnages. On peut l'habiter humainement, car on peut en faire le tour, se l'approprier comme un objet aimé. C'est là où intervient la question de la mémoire: «C'est une grande île mais pas assez pour qu'on s'égaré. Elle peut tenir tout entière dans un après-midi (comme un objet dans la main).» (HF, 229) On peut donc en mesurer l'étendue, intégralement, ce qui la distingue de la nature labyrinthique de l'espace urbain: elle est par excellence occasion de «géographie», d'une habitation par inscription dans l'espace: «Elle est juste un peu plus grande qu'un visage. On peut déjà retracer dans nos têtes tous ces traits, angles, expressions et retrouver dans nos cœurs tout ce qu'ils nous ont fait.» (HF, 229) Imprimant son souvenir dans la mémoire intime, l'expérience de l'île n'a pas besoin du support de l'écrit, de la secondarité de l'«enregistrement». On se rappellera que, dans l'espoir de donner sens à ce qui «morpionne» son existence citadine, André consigne dans un journal tous les détails de sa vie quotidienne avec Nicole. C'est que l'île de Montréal, bien qu'elle soit aussi limitée dans son étendue, est traversée par une multitude de signes et caractérisée par le bruit, la vitesse, l'éphémère et une inconsistance telle qu'il semble impossible que des individus puissent y faire leur nid, c'est-à-dire créer un espace en retrait à partir duquel on puisse se rappeler à soi-même. La ville offre un autre rapport à la mémoire, défaillant, partiel, chaotique: le retour devient problématique, l'amnésie gagne, au détour d'une rue («les gens se retournent puis ils savent plus où ils sont rendus»), plus question de *retracer* quoi que ce soit, pas même les repères du nid familial d'où ces «gens» ont reçu leur nom (ils ne savent plus «comment ils s'appellent»). D'où la nécessité de suppléer au manque par l'artifice d'une «vie enregistrée» (HF, 17).

Cependant, l'évasion champêtre ne dure que le temps de trop courtes vacances, le temps d'un loisir qu'André et Nicole ne se feront jamais plus offrir. Qu'on pense aux vaines tentatives de Nicole et d'André de se singulariser ou aux vellétés politiques d'une certaine élite qui ne cherche en fait qu'à rallier le plus grand nombre à leurs idéaux sans tenir compte des problèmes particuliers de ceux dont ils souhaitent l'adhésion, tous les efforts pour prendre ses distances ou pour agir dans et sur la société urbaine sont voués à être récupérés par le système de production de masse, système qui s'accompagne d'une puissance d'assimilation des différences telle que la marginalité radicale peut devenir le lendemain un effet de mode: «Asocial ce n'est pas pardonnable. Cette année. Avec la pollution, tout ça. On ne s'en fait pas; l'année prochaine ça va peut-être être la grande mode.» (HF, 100).

Les valeurs produites par la société de consommation sont si inconsistantes et éphémères qu'on ne peut s'y raccrocher assez longtemps pour permettre la délimitation d'un horizon par rapport auquel se situer. Déplacés au gré des significations qui surgissent et s'éteignent trop rapidement,

ces horizons fluctuent trop pour constituer des repères « mémorisables », à l'inverse de ce qui se produisait sur l'île Bizard, où le sentiment de bonheur causait une « surprise » mémorable²² qu'on retraçait indéfiniment, dont on pouvait retrouver les « articulations », pour le dire dans les termes de Dumont. Dans l'espace urbain, seuls subsistent les *cris* du cœur, qui reviennent comme des leitmotiv — « Pas nous » ou « Ki manchent da marde » — mais sans réarticulation ultérieure de la mémoire, sans l'assise paradoxale, mais inaugurale, qu'on trouve dans *Le lieu de l'homme*. Ainsi qu'on l'a déjà vu plus haut, l'absence d'un lieu de l'homme habitable influe sur le rapport à la mémoire, provoque un défaut de mémoire, ce que révèle d'entrée de jeu l'ambition d'André d'enregistrer, ni plus ni moins, la vie quotidienne de son couple. Dumont a bien cerné cette réalité : « La maxime de jadis se trouve inversée : nous *savons* plus que nous *pouvons*. Mais d'un savoir qui cherche la forme d'une mémoire. » (*LH*, 29) C'est bien un type aliénant de savoir qu'on voit à l'œuvre dans *L'hiver de force*, celui de l'information et de l'actualité, qui réduit et fragmente le sens des expériences.

En fait, la capacité de récupération et de reproduction de cette société est si grande qu'elle est perçue par Nicole et André non comme un espace de production de culture, mais comme une machine d'acculturation qui envahit et s'assimile tout ce qui est étranger. À l'égard de la société, André et Nicole imaginent donc une série de stratégies de résistance radicales qui passeront par la stricte limitation, puis par l'effacement total de leur propre horizon social. Devant la prolifération incohérente des valeurs sociales, ne reste en effet, selon les protagonistes, que la solution de l'oubli désormais volontaire. De toute façon, comme l'a déjà noté Jean-François Chassay, l'espace urbain de *L'hiver de force* n'offre rien qu'on puisse retenir, rien auquel on puisse se mesurer et avec lequel entrer en discussion ou en conflit²³. Dans ces conditions, le but avoué du couple est de faire le vide, de liquider tout ce qui a pu constituer son passé, de parvenir à un espace blanc permettant une liberté totale et un recommencement radical, à partir de rien : « Pour tout dire, c'est les zéros qui sont les vrais héros », lance André en se présentant, avec ironie, comme ce qu'on devine être un Zorro moderne dont la résistance se situerait dans un refus d'accumuler et de produire proprement héroïque (*HF*, 98). Il est frappant que ce refus de se construire un petit monde douillet ne touche pas seulement le monde matériel, mais va jusqu'à remettre en question leur être même : il s'agit de retrouver la page vierge de son existence, de faire de soi-même un Zéro-Zorro, un porte-étendard d'une valeur sociale *nulle*. Nicole propose même d'imiter le chant des oiseaux et d'oublier la

22. Voir *L'hiver de force*, *op. cit.*, p. 42.

23. Jean-François Chassay, « La tension vers l'absolu total », *Voix et Images*, vol. XXI, n° 3, printemps 1996, p. 488.

langue commune ; dans les moments de désespoir extrême, ils y parviennent presque, soit qu'ils bégaient des sons qui ressemblent au « cui-qui-kui » des oiseaux, soit que le narrateur perd la mémoire de certains mots et se trouve aux prises avec des pannes de langage. Impossible, dans ces conditions, de fonder, de commencer quoi que ce soit, au sens que Fernand Dumont donne à de telles expériences.

Pourtant, comme l'annonce André aux premières pages, son projet de journal est né d'une volonté de prendre ses distances par rapport à lui-même, de faire de soi un objet qu'on peut observer dans le but d'interpréter les actions posées et ainsi comprendre ce « qui a fini par morpionner complètement [leur] affaire » (*HF*, 17). Mais, ce qui « morpionne » dans l'entreprise d'écriture même, c'est que parmi la multitude de gestes quotidiens aucun événement singulier ne surgit ou ne retient assez longtemps l'attention des deux protagonistes pour qu'ils puissent donner quelque profondeur à leur histoire, en faire ou en tirer du sens²⁴. Autrement dit, il n'y a pas d'interruption possible dans le flux du quotidien et, par conséquent, pas de commencement, d'où l'obsession d'André et de Nicole pour les recommencements, pris absolument, comme si rien ne devait être pris en compte : « si on le jette encore [le futur à construire], si on s'accroche pas, si on s'en souvient même plus, il va encore rester rien. C'est-à-dire qu'il va rester encore *toute la place*, c'est-à-dire notre pleine liberté... » (*HF*, 177) Le renoncement absolu constitue, on le voit, une sorte de lieu infini. Nicole et André mettent en œuvre les renversements les plus grands en pensant que cela peut constituer une action véritablement libre. Cherchant à faire table rase, selon une logique de la *catastrophe* permanente, ils tentent en fait de poser un geste de refus qu'ils voudraient fondateur. Or, si la fondation du sens implique, comme le pense Dumont, une véritable « récapitulation », donc un travail de mémoire (*LH*, 114), il semble clair que pour André et Nicole l'espoir de fondation, d'action, de liberté n'est pas permis.

Cependant, leur amnésie n'est pas totale. On sait, par exemple, qu'ils ont appris par cœur *Le bon usage* de Grevisse et qu'ils ont l'ambition d'en faire de même pour les fascicules Alpha vendus sous un titre révélateur, « La mémoire du temps », et pour *La flore laurentienne*. Déclassés et dépossédés, ils en viennent d'ailleurs à ne plus tenir qu'à ce livre du frère Marie-Victorin, qui propose, à contre-courant de la société moderne, un véritable système fermé où l'univers des plantes est ordonné en genres et en espèces selon les caractéristiques propres à chacune. Mais que ce soit dans la grammaire ou dans la botanique, un tel savoir encyclopédique ne sera toujours qu'une sorte de substitut abstrait et désincarné de ce fondement qu'ils désirent, un système de classification qu'ils connaissent sur le

24. Sauf l'amour qu'ils ressentent pour La Toune, indissociable de l'aventure de l'île Bizard, mais toujours précaire.

bout des doigts et dans lequel ils trouvent leur place²⁵. Seulement, ce type de mémoire n'est autre qu'une mémoire morte²⁶, sans récapitulation créatrice, sans travail ni mise au jour du sens: une mémorisation où les personnages apprennent des informations de façon mécanique, même si elles touchent les sujets qui les passionnent le plus au monde: la botanique, la grammaire, la géographie. Le journal «enregistreur» d'André répond à la même logique, en traduisant le réel à la lettre, dans un souci de reproduction fidèle: il s'agit moins d'un exercice d'expression de soi qu'une grammaire de la vie, avec notules, remarques et notes de bas de page, un aide-mémoire sans lequel les événements quotidiens auraient tôt fait d'être emportés par l'oubli.

Essayons maintenant de ressaisir cette question de la mémoire dans la configuration du roman dans son entier. Avec un certain recul, on peut considérer que *L'hiver de force* est en fait emporté d'un bout à l'autre par une logique du *record*, cela dans le double sens de la transcription fidèle (le substantif français vient de l'anglais «to record» et signifie d'abord *rap-peler, enregistrer*) et de l'exploit inédit. Si le premier sens du mot renvoie au journal d'André, à son désir d'enregistrer sa vie et, plus largement, au rapport à la mémoire des Ferron, le second fait référence à un univers obnubilé par l'idée de dépassement²⁷. Il n'est sans doute pas innocent que l'un des trois textes placés en exergue, le plus sérieux d'ailleurs, soit une citation d'Édouard Montpetit où il appelle de tous ses vœux au culte de la supériorité — culte auquel adhéreront Nicole et André tout en lui faisant subir un déplacement ironique. André le souligne par ailleurs très clairement: «Notre genre c'est la grandeur.» (*HF*, 51) Il s'agit cependant d'une grandeur paradoxale²⁸, d'un record établi dans leur spécialité, c'est-à-dire le domaine de l'apathie, et qui débouche sur le vide absolu: «L'honneur, c'est regarder la TV jusqu'à ce qu'elle ne diffuse plus rien puis aller se coucher.» (*HF*, 38) Il y a là un héroïsme de la *dépense*²⁹, relevant non pas de la consommation, mais de la consommation du réel. Au lieu de les combattre, les Ferron prennent les entreprises d'abrutissement du système social pour des défis et s'appliquent à les relever.

On va leur montrer, qu'on se dit. Au lieu de se ruiner la santé à combattre l'angoisse, l'anxiété, la nervosité, on va les cultiver, qu'on se dit, on va les

25. Ne se désignent-ils pas eux-mêmes comme deux «amarantes parentes»? (*HF*, 163)

26. «Au lit depuis trois jours, on était en train de s'administrer un lavage de cerveau à l'Alpha» (*HF*, 113).

27. «C'est notre dégoût de la grosseur du tas des écrasés du cœur qui va nous sauver.» (*HF*, 29) Il faut lire dans cette perspective le commentaire d'André revenant tout au long du livre: «nous on est au-dessus de ça» (*HF*, 49).

28. Ainsi, ils nient absolument la recherche d'une supériorité *sociale* (*HF*, 247).

29. «On s'est jetés à la dépense. C'était pour fêter notre décision de repartir à zéro.» (*HF*, 19) De même: «on fait sacrement bien de perdre tout le temps qu'on peut.» (*HF*, 247). Leur manie de détruire leurs disques et de liquider leurs biens au moindre coût va dans le même sens.

rendre dix fois plus pires qu'elles sont là puis on va les toffer, puis on ne craquera pas, puis on va vivre pour la seule gloire de les supporter. On va leur en boucher un coin, qu'on se dit. (HF, 169)

Ils ne renoncent ni à revoir jusqu'à l'écoeurement les mêmes navets cinématographiques, ni à lire toute *La flore laurentienne* en se jetant des défis, ni à descendre de plus en plus bas dans ce qu'ils appellent leur «trou». Sorte de Don Quichotte québécois, au sens de l'honneur certes curieux mais toujours agissant, le couple s'attaque aux moulins à vent contemporains dans l'espoir d'un renversement décisif. De là à nourrir la croyance qu'un désir, si on y tient assez, puisse finir par agir sur leur réel et provoquer un événement inattendu³⁰, il n'y a qu'un pas qu'ils franchissent allègrement. Agissant en quelque sorte selon le principe de la pensée magique, ils s'amuse avec l'idée qu'en laissant sonner le téléphone ou la sonnette de l'entrée assez longtemps quelque chose devra se produire. Cette volonté de défier le réel jusqu'à ce qu'il soit lui-même épuisé et qu'il demande grâce s'appuie sur la stratégie souterraine qui court dans l'ensemble du roman et qu'on peut définir comme une logique du record.

Par ce détour inattendu, leur passion du dépassement révèle encore un rapport privilégié à la mémoire, puisque celui qui établit un record a besoin d'un autre, quel qu'il soit, pour consigner son exploit. Chacun des humbles records du quotidien des Ferron suppose, si peu qu'on les prenne au sérieux, que le témoignage de leurs auteurs soit homologué, certifié, accrédité³¹. Pour ces solitaires que sont les Ferron, qui sont à eux-mêmes leurs seuls témoins, ce type de médiation ne peut se faire que par l'écriture, par l'archivage de la mémoire. Au moyen de son journal, André ne fait pas en effet qu'enregistrer ses moindres faits et gestes: il s'enregistre, au sens presque administratif du terme, en mettant sa mémoire en archives. Telle semble être la raison d'être du journal d'André: porter témoignage, garder trace du record, pour qu'en subsiste une inscription, un coup de stilus. Sur l'île Bizard, il y avait un lieu habitable, dont l'écriture, dont la géographie demeurait *en tête*; dans l'espace urbain, où l'on ne veut rien tant que se «déshabiter», comme le dit André, il est nécessaire de tenir, par la vertu de l'écrit, les registres des records invisibles pour en conserver l'histoire morte et démesurée.

On peut lire dans cette optique la fascination d'André pour ces «mots terribles, les seuls que n'importe qui peut écrire n'importe où sans se tromper», qu'on retrouve écrits un peu partout: «I WAS HERE» (HF, 141). De fait, le journal d'André est-il autre chose qu'une paraphrase interminable

30. «Moi je suis sûre que si on reste couchés assez longtemps on va finir par ne plus comprendre ce que le propriétaire veut dire par *payez le loyer*.» (HF, 17)

31. «C'est devant quelqu'un que le témoin atteste de la réalité d'une scène [...] Le témoin demande à être cru. Il ne se borne pas à dire "J'y étais", il ajoute: "Croyez-moi".» (Paul Ricoeur, «Le témoignage», *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 205)

de l'inscription «J'y étais³²»? Terrible, cette phrase l'est sans doute pour André parce qu'elle indique la prétention du témoin quant à l'histoire qu'il raconte. Écrite, elle acquiert en outre un statut particulier, comme si l'inscription parlait alors d'elle-même, ne nécessitant aucune interprétation : «c'est ça qui est ça», dira André dans un effort de réduction d'une réalité dont les cruautés semblent infinies (HF, 17). Le «J'y étais» se présente comme un coup de stilus imparable, qu'on ne peut mettre en doute, dont il n'est nul besoin de témoin, digne de foi et irréfutable en vertu du simple jeu de la logique. Ainsi que le rappelle André, l'unique sens de leur existence, à toutes fins utiles, c'est d'être là³³, témoins solitaires, obscurs et anonymes.

Or, le sens du témoignage est tout à fait autre chez Dumont, où l'entreprise de description d'un lieu de l'homme éventuel se fonde précisément sur l'impossibilité d'être là, sur l'irrecevabilité du témoignage, sur l'incertitude touchant les événements premiers. Comme nous l'avons suggéré plus haut, le coup de stilus de Dumont, dans le liminaire du *Lieu de l'homme*, est de plein pied littéraire, se présente ouvertement comme une fiction théorique (Dumont ne prétend pas à une objectivité scientifique, comme en témoignent les «peut-être» et «sans doute», qui introduisent à la sphère de l'imaginaire et du spéculatif). Il y a chez lui non pas assignation de l'origine, mais *délégation*, au sens que prennent pour lui «l'œuvre d'art et les autres stratégies par lesquelles la conscience se fissure et, pour se transcender, se délègue en de nouveaux objets» (LH, 87). L'ouverture du *Lieu de l'homme* peut être considérée comme un tel objet, par lequel s'opère une fondation paradoxale dont le témoignage ne sera jamais accrédité. On n'y trouve pas trace d'archivage, qui serait ici proprement impossible, mais une récapitulation créatrice à travers le point de vue subjectif d'un homme devant les signes culturels de son univers.

Quant à André, situé sur un tout autre plan (qui n'est pas celui de Ducharme), il semble adopter à l'inverse la posture du sociologue, même si la symétrie n'est bien entendu pas parfaite. Son coup de stilus s'ouvre, si on y regarde bien, par une *enquête*, par un constat et une interrogation d'ordre sociologique portant sur la nature de la vie contemporaine : «En tout cas, on mène une vie plate. Comment ça se fait? Un problème bien posé est à moitié résolu, qu'ils disent. [...] On va se regarder faire puis je

32. À la manière dont, pour André, la diarrhée de Nicole (le «ça») rend témoignage de leur statut de «crottés» sociaux, peu soucieux des jeux de l'apparence (HF, 24). Il s'agit, en ce sens, d'une *déposition* touchant leur sentiment de dérégulation, qui est de l'ordre du foulé et du refoulé tout à la fois : «On ne se laissera pas faire. On va s'entêter, continuer, foncer dans le tas de ça, passer à travers. [...] Sales, dans l'uniforme où on se trouvera au sortir de ça, tout tachés, beurrés, couverts de ça. Pour que ça se voie... Pour ne pas que ça se perde... Les autres lavent tout à mesure.» (HF, 142)

33. «On est ni effrontés ni délicats : on est là ; c'est tout ce qu'on est. Maintenant, on se prend où on se trouve, et puis c'est tout.» (HF, 184)

vais tout noter avec ma belle écriture.» (*HF*, 17) Ce sentiment de platitude, cette absence de relief, de géographie intérieure, tranche avec les articulations contrastées du cri tel que mis en scène chez Dumont. Cela doit être compris, selon nous, à la lumière de la différence entre l'espace décrit par Dumont (le bois, sinon l'infini) et celui décrit par André (la ville, principalement), qui explique également l'écart qu'on trouve dans leurs rapports à la mémoire, infidèle chez l'un, archivée chez l'autre, marquée par une volonté de récupération chez Dumont, mais d'enregistrement chez André. Tel un érudit dans un musée, Dumont se mesure à des «entrepôts de paroles et de signes plus ou moins défunts où sont confinées les pièces éparses d'un immense débat sur le monde» — qu'il s'agira, comme le cri, de récupérer (*LH*, 25).

Malgré le fait que, pour Dumont, le travail d'historien ne se résume pas à cela, cette dimension «archéologique» n'en reste pas moins fondamentale, attentive aux vestiges et aux inscriptions indéchiffrables patinées par le temps. À l'opposé, le journal d'André doit son caractère convulsif et son obsession du témoignage au fait qu'il s'apparente aux graffitis urbains, selon le modèle maintenant connu du «I was here», inscription paradoxale d'une subjectivité anonyme. Tandis que *Le lieu de l'homme* s'ouvre avec un cri distinct, interprété dès l'abord comme un événement fondateur et fictif qui servira à fournir des repères aux hommes, l'existence des Ferron, quant à elle, est constamment rattrapée par la banalité, jusque dans l'amour hors du commun qu'ils ressentent pour La Toune, qui perd d'ailleurs très vite son caractère d'exception: l'insupportable, dans l'abandon de Catherine, est précisément la médiocrité de son geste, «tellement prévu, ordinaire, moyen» qu'il en devient un véritable *fait divers* (*HF*, 271). Cette ultime volte-face projette les Ferron dans ce long «hiver de force» qui, sur le plan symbolique, signifie, bien davantage que la perte de La Toune, l'arrêt de mort de leur «flore laurentienne» intérieure, dont on se rappellera qu'elle était le dernier lien qui les rattachait à l'équipe des humains³⁴, qu'elle était leur dernier lieu de l'homme.

34. «On se dit que le jour où ils ne laisseront plus pousser les fleurs ils vont perdre deux joueurs.» (*HF*, 247)