

L'UNIVERSALITÉ DU LIEU COMMUN : LA MÉTONYMIE ET L'IRONIE
DANS LES ESSAIS DE SERGE BOUCHARD

Par

Blanche Ophélie Savard-Gratton

Département de langue et littérature françaises,
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention d'un grade M.A. en Langue et
littérature françaises

Novembre 2018

© Blanche Ophélie Savard-Gratton

*À la mémoire d'Yvette Bastien,
l'une des premières femmes bachelères du Québec*

Résumé

L'objectif de ce mémoire est d'étudier les essais de Serge Bouchard en privilégiant deux volets : la métonymie et l'ironie, procédés propres au genre de l'essai qui trouvent ici une application riche. À partir d'une lecture attentive des trois premiers recueils, soit *Le moineau domestique*, *L'homme descend de l'ourse* et *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, ce mémoire examine le rapport à des objets culturels considérés comme des « lieux communs ». Les deux procédés qui caractérisent la poétique de l'essai chez Serge Bouchard, à savoir la métonymie et l'ironie, font l'un et l'autre l'objet d'un chapitre distinct dans ce mémoire. Dans les deux cas, il s'agit de présenter de quelle façon les objets singuliers sur lesquels portent les essais de Serge Bouchard sont chargés d'un sens nouveau et acquièrent une valeur générale. L'écriture métonymique et ironique soutient l'idée de communauté élargie qui se trouve à l'origine de la pensée essayistique de Serge Bouchard. Ce mémoire montre dans un premier temps que la structure métonymique opère un transfert du singulier au commun, du particulier au général, du local à l'universel. Ce mémoire explique dans un deuxième temps que l'écriture ironique se fonde à la fois sur la distance par rapport au contexte de référence et sur le sentiment de communauté qu'elle cherche à renforcer. De là, la valorisation du lieu commun comme facteur de rapprochement et de solidarité. En conclusion, ce mémoire souligne la vision idéaliste et utopique qui sous-tend l'écriture essayistique de Serge Bouchard.

Abstract

This thesis seeks to study the essays of Serge Bouchard by focusing on two components: metonymy and irony, both constitutive of the genre of essay and which application in Serge Bouchard's texts is notably speaking. This thesis provides an exploration of the relation to cultural objects seen as "lieux communs" in the first three collections of essays (*Le moineau domestique*, *L'homme descend de l'ourse* and *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*). The two elements that inform Serge Bouchard's poetic of the essay, i.e. metonymy and irony, are the objects of the second and third chapters. The two chapters attempt to present how the single objects Serge Bouchard reflects on in his essays are given a new meaning and a general implication. The metonymic and ironic writing supports the idea of an expanded community which underlies Serge Bouchard's essays. Firstly, this thesis demonstrates that the metonymic structure undertakes a transfer from singular to common, from particular to general and from local to universal. Secondly, this thesis explains that Serge Bouchard's irony rests on both the distance from the context of reference and the sense of community it seeks to strengthen. From there, it allows for the values of togetherness and solidarity to be given to each "lieu commun". In conclusion, this thesis reveals the idealistic and utopic vision that determines Serge Bouchard's essayistic writing.

Remerciements

Merci à mon directeur, Michel Biron, pour sa grande disponibilité, sa patience intarissable et bien sûr ses commentaires avisés. Merci pour ces rencontres enrichissantes et merci de m'avoir guidée dans l'exploration de l'œuvre de Serge Bouchard. Merci également à mon professeur pour ses cours sur l'essai et l'ironie qui m'ont été d'une aide précieuse dans le cadre de mes recherches.

Merci à Simone de Beauvoir et à Nancy Huston qui, grâce à leurs essais *Le deuxième sexe* et *Reflets dans un œil d'homme*, ont été les premières à me faire découvrir le rapprochement possible entre littérature et anthropologie et m'ont mise sur la piste d'un sujet passionnant.

Merci à Serge Bouchard pour son regard sensible et lucide et pour la lecture unique du monde qu'il offre dans ses essais.

Merci à tous mes proches qui ont témoigné d'un intérêt sincère pour mes recherches. Merci à mes parents qui m'ont soutenue durant mes études et qui m'ont toujours exprimé leur plus grande fierté. Un deuxième merci à ma mère pour sa confiance inébranlable et son appui indéfectible.

Merci à ce petit être, cette boule d'amour qui a fait de ces longues journées de rédaction des moments plus doux.

Merci enfin au Département de langue et littérature françaises (DLLF) de l'Université McGill et au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour leur soutien financier.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	i
Remerciements.....	ii
Table des matières.....	iii
Introduction.....	1
Chapitre 1 : D'objet culturel à lieu commun	8
1. Serge Bouchard et le genre de l'essai	8
2. La culture comme objet de réflexion de l'essai	13
3. L'objet culturel dans les essais de Serge Bouchard	21
4. L'objet culturel transformé en lieu commun.....	25
4.1. <i>Tentative de définition du lieu commun</i>	27
4.2. <i>Lieu commun par métonymie et ironie</i>	30
Chapitre 2 : L'écriture métonymique des lieux communs.....	32
1. La métonymie comme figure de contiguïté	32
2. La démarche métonymique de l'essai.....	36
3. La formulation des titres dans la construction des lieux communs	41
4. Du commun local au commun universel : le transfert métonymique	50
5. La temporalité dans la métonymie : la contiguïté des extrêmes	61
Chapitre 3 : L'ironie et le sens de la communauté.....	69
1. L'essayiste se reconnaît comme ironiste.....	69
2. La double valeur de l'ironie : définition	73
3. L'écriture ironique de l'essayiste : mécanismes et effets.....	77
4. Le sentiment de communauté : l'ironiste se méfie de la distance.....	81
5. L'ironie et le lien humain.....	87
6. Le rôle de l'ironie dans le remaniement des lieux communs.....	101
Conclusion	103
Bibliographie.....	109

Introduction

Je suis un anthropologue, donc je suis humaniste.
 Je trouve ça beau, les êtres humains.
 Je suis d'autant plus déçu quand je suis déçu.
 - Serge Bouchard¹

Anthropologue, écrivain, animateur, conférencier, mordu d'histoire, fervent de la nature, allié des Premières Nations et spécialiste du Nord, Serge Bouchard est un homme dont les vastes intérêts et les champs d'expertise le rendent inclassable. Il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages portant sur des sujets divers, au croisement de l'histoire, de l'anthropologie, de la fiction, comme on le voit par exemple dans un récit anthropologique sur les Innus² ou dans l'histoire de l'Amérique du Nord qu'il raconte à partir de figures oubliées³. Cette œuvre hétérogène ressortit pourtant, du moins pour l'essentiel, à un genre en particulier : l'essai, au sens littéraire du terme. Il ne s'agit pas d'ouvrages savants, malgré leur érudition, mais de textes qui empruntent tantôt à la chronique, tantôt au récit, et qui s'appuient toujours sur une vision subjective du monde. Ce sont des textes nomades qui ne se soucient pas des règles ni des frontières propres aux genres ; ils jouent de la malléabilité de l'essai. D'une part, Serge Bouchard est un anthropologue qui ne veut pas écrire de façon scientifique ou savante et qui, de ce fait, passe pour « littéraire » aux yeux d'anthropologues. D'autre part, il se fait écrivain par le biais d'un genre peu reconnu par l'institution littéraire : « Notre institution littéraire a vis-à-vis de l'essai une conscience hésitante, peu sûre d'elle-même, embarrassée⁴ », remarque André Belleau. Mais loin de se plaindre de ne pas

¹ M. Dumais, « “Les yeux tristes” de Serge Bouchard », dans *Le Devoir* [Entrevue].

² S. Bouchard, *Récits de Mathieu Mestokosho, chasseur innu*, Montréal, Éditions du Boréal, 2004 [1977], 200 p.

³ La série *De remarquables oubliés* écrite en collaboration avec Marie-Christine Lévesque : S. Bouchard et M.-C. Lévesque, *Elles ont fait l'Amérique*, Montréal, Lux Éditeur, 2011, 442 p. ; et S. Bouchard et M.-C. Lévesque, *Ils ont couru l'Amérique*, Montréal, Lux Éditeur, 2014, 419 p.

⁴ A. Belleau, « La passion de l'essai », p. 95.

appartenir à un milieu spécifique, l'essayiste semble au contraire revendiquer cette hybridité ou cette souplesse du genre qu'il pratique. Il exploite habilement sa double allégeance, ne cherchant ni l'approbation des littéraires ni celle des anthropologues, refusant de s'enfermer dans les catégories sociales imposées, celles d'expert.e.s s'adressant exclusivement à d'autres expert.e.s. C'est en littéraire qu'il s'adresse aux anthropologues et en anthropologue qu'il s'adresse aux littéraires, mais cette relation en forme de chiasme ne rend pas elle-même justice à la liberté qu'il prend avec les codes. Être extérieur aux groupes institués est aussi une manière de se rapprocher de son lecteur et de sa lectrice, d'échapper aux assignations réductrices. L'essayiste se situe hors de la littérature, mais c'est pour mieux s'y faufiler. Son extériorité apparente ne l'exclut pas du champ littéraire, elle contribue à vrai dire à sa posture d'écrivain et à sa singularité d'essayiste. C'est parce qu'il est extérieur à la littérature qu'il est écrivain ; cette manière d'entrer dans la sphère littéraire depuis une position extérieure constitue d'une certaine façon une nouvelle trajectoire à la fois paradoxale et irrégulière.

La singularité de la position de Serge Bouchard s'observe également par rapport aux autres essayistes issus du milieu littéraire. À la différence des essais québécois les plus emblématiques, dont *La ligne du risque* de Pierre Vadeboncœur⁵, il n'est pas question chez Serge Bouchard d'adosser l'écriture à la question nationale. Sa perspective anthropologique l'éloigne de cette problématique qui a longtemps prévalu dans l'essai littéraire au Québec. Sa position dans le champ littéraire est excentrique aussi par rapport à la génération d'essayistes professeurs de littérature, tels que Jean Marcel ou François Ricard, qui voit le jour au Québec à partir des années 1970. Bien que Serge Bouchard détienne une maîtrise et

⁵ P. Vadeboncœur, *La ligne du risque*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010 [1963], 289 p.

un doctorat en anthropologie, il ne mène pas une carrière universitaire⁶ et s'apparente davantage, en un sens, aux essayistes plus anciens, comme Jean Le Moyne ou Pierre Vadeboncœur, qu'aux essayistes contemporains comme André Belleau ou Yvon Rivard. Dans *C'était au temps des mammouths laineux*, il écrit : « Je ne suis jamais devenu professeur d'université, par choix, par imprudence, par prétention. À l'époque où j'obtins mon doctorat, un instinct me poussait, fort, à l'aventure⁷ ». Son travail en tant qu'anthropologue lui donne une place assez singulière dans le domaine de l'anthropologie, par rapport à une majorité d'anthropologues occupant un poste universitaire. À la fois anthropologue et essayiste, Serge Bouchard se situe entre l'anthropologie et la littérature. Son écriture peut en effet être décrite comme « un art qui est à la fois celui de l'anthropologue, nourri par une attention passionnée aux visages et aux récits inépuisables des humains, et celui du poète, confiant dans les pouvoirs révélateurs de l'imagination et du langage⁸ ». Sa position est entre-deux ; tous ses essais portent la trace d'une subjectivité assumée par l'essayiste, qui ne se ramène ni au sujet nation ni à l'essor de l'intimisme, qui s'impose au tournant des années 1980 et auquel on associe notamment la voix de Jacques Brault. C'est une subjectivité « excentrée » visant moins à exhiber le sujet lui-même qu'à assumer un point de vue subjectif sur le monde et elle contribue à éloigner les essais de Serge Bouchard du texte purement démonstratif ou de l'ouvrage savant, donc anthropologique.

Cette posture excentrique dans l'institution littéraire québécoise explique sans doute que peu de chercheurs et de chercheuses se soient penché.e.s sur l'œuvre de Serge Bouchard.

⁶ Il a toutefois occupé un poste de chargé d'enseignement au Département des sciences administratives de l'Université du Québec à Montréal et a également été professeur invité au Département d'anthropologie de l'Université Laval.

⁷ S. Bouchard, *C'était au temps des mammouths laineux*, p. 26.

⁸ Quatrième de couverture de *Les yeux tristes de mon camion*.

À l'exception de quelques comptes rendus parus dans les journaux et les revues et des articles de Réjean Beaudouin, Josée Laplante et Laurent Mailhot⁹, les essais de Serge Bouchard n'ont guère été commentés par la critique. Même si plusieurs titres ont paru dans la collection « Papiers collés » aux Éditions du Boréal, collection à vocation le plus souvent littéraire qui réunit des essais et principalement des essais « littéraires », il reste que son statut demeure incertain. L'obtention du prix littéraire du Gouverneur général du Canada pour *Les yeux tristes de mon camion* en 2017 dans la catégorie « Essais » tend à confirmer que son œuvre accède de plus en plus à une forme de reconnaissance, mais il s'agit tout de même d'une catégorie où se mêlent ouvrages littéraires et non littéraires. Cette hésitation de l'institution littéraire fait d'ailleurs l'objet de commentaires de la part des critiques, comme le souligne Laurent Mailhot en parlant des essais que Serge Bouchard publie sous le titre *Lieux communs* avec son collègue anthropologue, Bernard Arcand :

[ils] touchent à plusieurs genres – trait, pointe, définition, description, tableau, scène, fable, chronique, essai, « petite prose », poésie didactique – sans s'enfermer dans aucun. [...] Ces textes se situent-ils pour autant hors de la littérature, dont la condition première est d'« accomplir un langage indirect » ? Pas du tout, car ils savent « nommer en détail les choses afin de ne pas nommer leur sens dernier et tenir cependant sans cesse ce sens menaçant [...] » [Roland Barthes]. Leurs objets cherchent leurs sujets, leur forme, leur dimension, leur genre¹⁰.

Ce mémoire part de ce postulat et propose de lire les essais de Serge Bouchard comme de véritables textes littéraires en dégagant de son œuvre une poétique de l'essai. Pour centrer le propos, il portera sur un nombre restreint de textes, ce qui permettra d'en approfondir l'analyse. Il s'agira d'étudier les trois premiers recueils d'essais que Serge Bouchard publie

⁹ R. Beaudouin, « De la plage et des clichés / Bernard Arcand et Serge Bouchard, *De nouveaux lieux communs*, Montréal, Boréal, 1994, 229 pages. / Bernard Arcand et Serge Bouchard, *Du pâté chinois, du baseball et autres lieux communs*, 1995, 210 pages. » ; J. Laplante, « Des humains et des animaux dans *L'œil américain* et *Le moineau domestique* » ; et L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs ».

¹⁰ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 131.

sous son seul nom, soit *Le moineau domestique* (1991), *L'homme descend de l'ourse* (1998) et *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux* (2005), qui, hormis quelques articles de journaux et de revues, ont été très peu ou pas étudiés par la critique. Les deux derniers recueils, *C'était au temps des mammoths laineux* (2012) et *Les yeux tristes de mon camion* (2016), comme les six recueils d'essais intitulés *Lieux communs*¹¹ coécrits avec Bernard Arcand et parus entre 1993 et 2001, ne feront pas partie du corpus primaire, mais seront tout de même pris en considération dans l'analyse.

Le premier chapitre situera ces trois recueils d'essais dans la tradition essayistique, depuis Michel de Montaigne jusqu'à Roland Barthes. Nous prendrons comme point de départ la poétique de l'essai, notamment à partir des travaux de Jean Marcel, Robert Vigneault et Georg Lukács, en lien avec la question du contexte social et culturel. Il s'agira de déterminer quelles théories de l'essai serviront d'ancrage théorique à l'analyse des essais de Serge Bouchard. Notre méthode sera donc analogique, car elle fournit les outils critiques nécessaires à une étude comparative des théories sur l'essai. Nous nous servirons également des ouvrages qui définissent la notion de lieu commun, dont ceux de Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot et Anne Cauquelin, afin de comprendre ce qui fait des objets culturels des lieux communs. Par ailleurs, puisque notre analyse s'intéresse au rapport entre littérature et anthropologie dans l'œuvre de Serge Bouchard, ce mémoire s'inscrit aussi dans une perspective interdisciplinaire¹².

¹¹ *Quinze lieux communs* (1993) ; *De nouveaux lieux communs* (1994) ; *Du pâté chinois, du baseball et autres lieux communs* (1995) ; *De la fin du mâle, de l'emballage et autres lieux communs* (1996) ; *Des pompiers, de l'accent français et autres lieux communs* (1998) ; et *Du pipi, du gaspillage et sept autres lieux communs* (2001).

¹² D. Fabre et J. Jamin, « Pleine page. Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature » ; et J.-M. Privat et M. Scarpa, « Présentation. Anthropologies de la littérature ».

Le deuxième chapitre étudiera l'un des procédés les plus déterminants de l'essai, soit le processus métonymique. Ce procédé trouve chez Serge Bouchard une illustration particulièrement féconde, car l'essayiste part d'un objet culturel singulier pour élaborer une lecture plus large qui touche à l'ensemble d'une communauté et, par-delà celle-ci, à l'humanité en général. Notre approche théorique s'appuiera sur l'analyse de la métonymie, spécialement à partir des ouvrages théoriques de Marc Bonhomme et de Michel Le Guern. Ce qui nous amène à choisir la métonymie est l'ouvrage intitulé *L'écriture de l'essai* de Robert Vigneault, dans lequel l'auteur explique que la démarche métonymique est constitutive de l'essai. La lecture de cet ouvrage nous indique en quelque sorte la voie métonymique qu'emprunte Serge Bouchard dans ses essais, c'est-à-dire qu'il colle des éléments de façon métonymique et donne ainsi un sens commun aux objets culturels.

Le troisième chapitre abordera un élément central de l'écriture essayistique de Serge Bouchard : l'usage récurrent de l'ironie. L'essayiste donne en effet à ses textes une dimension ironique qui s'inspire fortement de Vladimir Jankélévitch et de son ouvrage classique sur l'ironie¹³. Chez Serge Bouchard, cette ironie se veut « bienveillante », elle fonde l'idée même de communauté élargie qui sous-tend son œuvre. La conscience ironique que l'essayiste a du monde l'engage à prendre de la distance par rapport à celui-ci et crée par la même occasion un mouvement du contexte d'énonciation propre aux objets culturels, contexte dont l'ironie a besoin pour fonctionner, vers une valeur générale. L'écriture ironique de Serge Bouchard contribue donc à dévoiler les objets culturels comme lieux communs. Les travaux de Pierre Schoentjes et de Philippe Hamon, entre autres, nous permettront de proposer une définition de l'ironie qui servira de référence pour notre analyse et qui mettra en évidence le lien étroit

¹³ V. Jankélévitch, *L'ironie*.

entre ironie et essai. L'un des plus célèbres théoriciens du genre essayistique, Lukács, accorde un rôle central à l'ironie dans « Nature et forme de l'essai » : « cette ironie, que nous trouverons dans les écrits des essayistes vraiment grands, [...] est si prononcé[e] qu'il ne convient presque plus d'en parler¹⁴ ». Il souligne la place considérable de l'ironie chez Montaigne et Platon, qu'il regarde comme les grands essayistes de ce monde, mais aussi chez des essayistes dits « modernes¹⁵ ». La dimension ironique des essais de Serge Bouchard, après la lecture de « Nature et forme de l'essai », semble ainsi une piste naturelle à explorer. Sans compter que Serge Bouchard lui-même reconnaît employer un ton ironique dans son écriture, notamment dans l'essai-introduction de son premier recueil, *Le moineau domestique*. Son attachement particulier à *L'ironie* de Jankélévitch, œuvre à laquelle il consacre un essai complet dans *Le moineau domestique* (« L'érudition ») et qu'il avoue, en entrevue, souhaiter avoir écrite¹⁶, manifeste également l'intérêt qu'il porte envers l'ironie. La métonymie et l'ironie sont l'une et l'autre au service d'une valeur plus générale du texte, grâce à quoi la poétique de l'essai chez Serge Bouchard transcende le lieu commun au nom d'une communauté fondée sur un principe de solidarité.

¹⁴ G. Lukács, « Nature et forme de l'essai », p. 102.

¹⁵ « Pourtant, même à travers le gigantesque appareil scientifique de certains essayistes modernes (il suffit de songer à Weininger), je perçois une ironie semblable, elle est simplement exprimée de façon différente par un mode d'écriture aussi discret que celui de Dilthey. » (G. Lukács, « Nature et forme de l'essai », p. 103.)

¹⁶ « Quel est le livre que vous auriez aimé écrire ? “*L'ironie* de Jankélévitch.” » (« Les essayistes à l'essai ! », dans *L'actualité*.)

Chapitre 1 : D'objet culturel à lieu commun

1. Serge Bouchard et le genre de l'essai

« Identifier un texte comme essai, c'est alors souvent ajuster son nom ("un essai, c'est-à-dire...") tout en l'inscrivant dans une généalogie : "un essai à la façon de Montaigne"¹⁷ ». Comme le souligne Marielle Macé, la catégorie de l'essai est loin d'aller de soi dans la mesure où il faut sans cesse revenir à l'origine du genre pour en rappeler les contours. Attribuer le nom d'essai à une œuvre littéraire nécessite ainsi certaines précisions, puisque le nom lui-même ne renvoie pas à un concept suffisamment circonscrit pour arriver à cerner efficacement la singularité de cette forme d'écriture. Robert Vigneault part du même constat lorsqu'en critiquant le manque d'autonomie reconnu à l'essai, il propose de « libérer l'essai d'approximations comme "l'essai proprement dit" ou de pléonasmes comme "l'essai littéraire" [...], quitte à redonner au mot *essai* sa pleine valeur suggestive¹⁸ ». La problématisation générique qui caractérise l'essai résulte de l'absence de consensus dans les définitions théoriques et critiques du genre. À ce sujet, Jean Marcel soutient que

[l']absence de tradition théorique chez les essayistes eux-mêmes justifie que l'on soit amené à se rapporter constamment à la pratique textuelle, notamment à celle de son fondateur : ce rappel obligé aux *Essais* de Montaigne est en quelque sorte constitutif de toute tentative de théorisation de la forme de l'essai et sert nécessairement de mesure¹⁹.

Afin d'étudier les textes de Serge Bouchard comme des essais, il convient donc de situer son œuvre par rapport à celle de Montaigne, mais avant tout de formuler une définition relativement admise de l'essai à laquelle correspondent les textes.

¹⁷ M. Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, p. 45.

¹⁸ R. Vigneault, *Dialogue sur l'essai et la culture*, p. 23.

¹⁹ J. Marcel, « Prolégomènes à une théorie de l'essai », dans *Pensées, passions et proses*, p. 316.

La définition qui convient le mieux aux essais de Serge Bouchard semble être celle de Jean Marcel, énoncée dans « Prolégomènes à une théorie de l'essai » :

Pour éviter toute cette confusion dont le mot a été victime jusqu'à nos jours, on réservera donc le mot d'essai pour désigner tout texte répondant à la définition qui suit : *discours réflexif de type lyrique* entretenu par un *JE non métaphorique* sur un *objet culturel* (au sens le plus large)²⁰.

L'auteur s'y réfère dans l'ensemble de ses travaux sur l'essai, tous rassemblés dans le cinquième chapitre de son ouvrage *Pensées, passions et proses*, intitulé « De l'essai ». Cette définition est également celle qui fait le plus consensus chez les théoricien.ne.s et les critiques du genre au Québec. Elle s'impose à la lecture des essais de Serge Bouchard, car elle se veut opératoire à la différence des autres définitions soit trop générales, soit incomplètes. Par exemple, la manière dont Lukács définit l'essai dans *L'âme et les formes* témoigne des nombreuses définitions difficilement applicables à des œuvres littéraires en raison de leur manque de précision et de leur hermétisme : « l'essai est une forme d'art, une mise en forme totale et autonome d'une vie complète et autonome²¹ ». Quant à la définition de Jean Marcel, les quatre éléments qui la composent (l'énonciation au *je*, le caractère réflexif, la nature lyrique du discours et l'objet culturel) permettent, pour reprendre les termes de Robert Dion, Anne-Marie Clément et Simon Fournier, de « trouver la spécificité de l'essai dans le contenu, dans la forme [et] même dans la présence de certaine qualité du *je*²² ». Les critères qu'elle fixe servent à définir le genre sous plusieurs aspects, alors que la plupart des définitions se concentrent exclusivement sur certaines caractéristiques. Dans la définition de Robert Vigneault, notamment, la nature argumentative est mise de l'avant au détriment de la nature

²⁰ *Ibid.*, p. 318.

²¹ G. Lukács, « Nature et forme de l'essai », p. 114.

²² R. Dion, A.-M. Clément et S. Fournier, *Les "essais littéraires" aux Éditions de l'Hexagone (1988-1993)*. *Radioscopie d'une collection*, p. 17.

réflexive du discours de l'essai et l'objet de réflexion est vaste : « Je considère l'essai comme *discours argumenté d'un SUJET énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage*²³ ». Celle qu'offre François Ricard, qui distingue « l'essai de l'ouvrage scientifique par le mode lyrique ou intuitif qu'y emprunte le discours réflexif, c'est-à-dire par la présence d'un JE qui y affirme sa propre et singulière subjectivité²⁴ », se concentre quant à elle uniquement sur la place du sujet autant dans l'énonciation que dans l'objet de la réflexion. Selon les auteur.e.s de l'ouvrage *Les "essais littéraires" aux Éditions de l'Hexagone (1988-1993). Radioscopie d'une collection*, les définitions de l'essai « insistent toutes sur la subjectivité constitutive de ce genre littéraire²⁵ » ; c'est-à-dire que la question de la subjectivité est le plus souvent présentée comme le seul élément caractéristique de l'essai, ce qui participe à discréditer les définitions énoncées ci-haut en faveur de celle de Jean Marcel.

Dans le sous-chapitre de *Pensées, passions et proses* intitulé « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », Jean Marcel détaille la définition précédemment formulée pour y apporter certaines précisions : « l'essai résulte de la combinaison, en texte, de quatre éléments formels constituant son code : 1) un *JE* non métaphorique, générateur 2) d'un discours *enthymématique* 3) de nature *lyrique* 4) ayant pour objet un *corpus culturel*²⁶ ». Il ajoute ainsi un quatrième élément à sa définition, soit la nature enthymématique du discours de l'essai. Or cet élément que Jean Marcel conçoit de la même façon que Roland Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » (« on peut reconnaître trois grands

²³ R. Vigneault, *L'écriture de l'essai*, p. 21.

²⁴ F. Ricard, « L'essai », p. 367.

²⁵ R. Dion, A.-M. Clément et S. Fournier, *Les "essais littéraires" aux Éditions de l'Hexagone (1988-1993). Radioscopie d'une collection*, p. 16.

²⁶ J. Marcel, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans *Pensées, passions et proses*, p. 341.

types de discours : métonymique (récit), métaphorique (poésie lyrique, discours sapientiel), enthymématique (discursif intellectuel)²⁷ », à qui il admet emprunter le terme, est défini en opposition aux discours métonymique et métaphorique, ce qui n'est pas entièrement compatible avec l'écriture essayistique de Serge Bouchard. Le discours y est certainement argumentatif, ce qui est constitutif de l'essai selon Jean Marcel et Robert Vigneault²⁸, mais il y est aussi métonymique, d'où la concordance partielle de la définition de Jean Marcel avec l'œuvre à l'étude. La démarche à partir de laquelle se construit l'essai de Serge Bouchard est effectivement métonymique, ce qui renvoie à l'idée que soumet Robert Vigneault dans *L'écriture de l'essai*, selon laquelle l'essai est par définition métonymique, idée qui sera centrale dans l'analyse du rapport entre métonymie et lieu commun présentée au chapitre suivant du mémoire. L'essai de Serge Bouchard ne fait cependant place à aucune forme de lyrisme, étant au contraire ostensiblement prosaïque. En revanche, la place centrale d'une réflexion dans le discours, la présence marquée d'une subjectivité, entre autres par l'énonciation au *je*, et l'insistance sur la question de la culture par des références soutenues à un « corpus culturel²⁹ » sont caractéristiques de son écriture.

Chaque élément de cette définition appelle des commentaires, mais le quatrième, la référence à un objet culturel, demeure le plus frappant à la lecture des essais de Serge Bouchard et le plus intéressant pour en faire l'analyse, attendu qu'il participe grandement à faire la particularité de l'œuvre. Selon Jean Marcel, « le discours de l'essai emprunte la voie d'une réflexion à partir d'un corpus de nature culturelle (livres, œuvres d'art ou musicales,

²⁷ R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit*, p. 53.

²⁸ « [L]e parcours de l'essai relève, au contraire, d'une prise en charge personnelle, individuelle, *singulière* souvent, de l'argumentation. [...] Ce type d'argument a un nom : c'est l'*enthymème*, présenté par Aristote comme une forme de raisonnement par déduction, donc de démonstration ». (R. Vigneault, *L'écriture de l'essai*, p. 28.)

²⁹ J. Marcel, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans *Pensées, passions et proses*, p. 341.

mœurs, histoire, faits divers ou paysages)³⁰ ». L'objet culturel agit de cette façon comme point de départ de la réflexion essayistique. Chez Serge Bouchard, le sens large que revêt la notion de culture se manifeste sous la forme de corpus culturel, d'événement culturel ou de contexte socioculturel ; et sa conception singulière de la culture le distingue des autres essayistes. En effet, contrairement aux essayistes québécois le plus souvent cités, tels que Pierre Vadeboncœur ou Jacques Brault, qui abordent la culture à partir de ses manifestations artistiques et tout particulièrement littéraires, Serge Bouchard donne au mot « culture » un sens anthropologique. Son écriture découle d'un véritable ancrage dans le monde, au sens le plus large du terme. L'essayiste a une manière propre à lui d'écrire le monde qui en fait un écrivain de terrain ; chez lui, l'écriture n'est jamais séparée de l'expérience. Certes, il s'inscrit dans la lignée des essayistes « purs³¹ », comme le suggère François Ricard : « l'essayiste est le seul à pouvoir dire qu'il existe [...] une certaine manière d'aborder le monde (non comme un objet extérieur mais comme une *expérience* dont on est soi-même l'agent et le cobaye), qui ne peu[t] naître ailleurs que dans l'essai³² ». Chez Serge Bouchard toutefois, le mot « expérience » revêt un sens moins littéraire, plus proche de la vie de tous les jours ; les frontières de la littérature s'ouvrent considérablement, la littérature se déploie partout et s'intègre à quelque chose de beaucoup plus vaste, à savoir la vie elle-même. On découvre ainsi une anthropologie du monde au lieu d'une anthropologie de la littérature. Il n'y a pourtant pas opposition, puisque la littérature est incluse dans cette vision anthropologique de la culture ; elle n'est tout simplement pas centrale.

³⁰ *Id.*, « Prolégomènes à une théorie de l'essai », dans *Pensées, passions et proses*, p. 317-318.

³¹ Dans le sens où l'entend François Ricard : « je n'entends pas nécessairement des auteurs qui se consacraient exclusivement à l'essai, c'est-à-dire qui auraient trouvé dans cette forme leur unique moyen d'expression, à l'exclusion de toute autre, mais même des auteurs qui accorderaient au moins à l'essai une sorte de privilège ou de préséance, en en faisant le lieu principal de leur aventure artistique ». (F. Ricard, « La solitude de l'essayiste » dans *La littérature malgré tout*, p. 57.)

³² F. Ricard, « La solitude de l'essayiste », dans *La littérature malgré tout*, p. 59.

Un certain déplacement s'opère donc dans l'œuvre essayistique de Serge Bouchard par rapport au sens restreint le plus souvent attribué à la culture dans l'essai. D'ailleurs, la culture en tant qu'objet de référence de l'essai est reconnue par la grande majorité des critiques du genre comme l'une de ses caractéristiques définitoires. Marielle Macé, dans son œuvre substantielle *Le temps de l'essai*, qui retrace l'histoire de l'essai en mettant de l'avant les principales caractéristiques qui le définissent au fil du temps, témoigne de l'importance de la dimension culturelle. Dans cet ouvrage primordial de la théorie de l'essai, elle résume efficacement la place centrale que les théoricien.ne.s reconnaissent à la culture, en « insist[ant] sur la nature fondamentalement culturelle de l'objet de l'essai ; essentiellement fait d'un mouvement qui va du “je” à ce qui fait le cœur du questionnement de sa culture³³ ». Néanmoins, en dépit du soi-disant consensus concernant la fonction de l'objet culturel dans l'essai que l'on constate à la lecture des travaux sur le sujet, dont *Le temps de l'essai*, les critiques du genre pas plus que les essayistes eux-mêmes dans leur pratique d'écriture ne s'entendent sur l'acception du mot « culture ».

2. La culture comme objet de réflexion de l'essai

La dimension culturelle reconnue à l'essai est souvent décrite comme relative à l'art et à la littérature. La définition de la culture est alors essentiellement esthétique, car liée à des manifestations artistiques au sens strict : livres, tableaux, œuvres musicales, pièces de théâtre, monuments architecturaux, etc. À cet égard, l'essai se définit avant tout comme une proposition de lecture d'œuvres ou un commentaire littéraire ou artistique. La pratique d'écriture de plusieurs essayistes s'accorde avec cette vision restreinte de la culture dans

³³ M. Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, p. 32.

l'essai, notamment celle d'André Belleau. Quoiqu'il accorde à la notion de culture un sens large lorsqu'il est question de celle-ci comme objet de réflexion de l'essai, sa définition est plus étendue que ce que lui-même pratique. Il soutient, dans « Petite essayistique », l'un des nombreux textes qu'il consacre à l'essai, que « [c]e qui déclenche l'activité de l'essayiste, ce sont tantôt des événements culturels, tantôt des idées émergeant dans le champ de la culture³⁴ ». Il n'est plus uniquement question ici de manifestations culturelles visibles ou concrètes, mais aussi, et peut-être surtout de pensées, d'opinions qui surgissent du domaine culturel et servent ainsi à l'essayiste de point de départ à sa réflexion. L'étendue des références culturelles³⁵ qu'André Belleau attribue à l'essai s'agrandit pour faire place à tout ce qui se dégage de la culture. Ainsi, même s'il élargit en théorie sa définition de la culture dans ses travaux sur l'essai, il n'intègre pas concrètement cette ouverture à son écriture.

L'élargissement de l'objet culturel s'observe dans de nombreuses définitions de l'essai. Par exemple, lorsque Jean Marcel propose diverses définitions dans *Pensées, passions et proses*, il revient invariablement à l'élément culturel, mais utilise chaque fois différents termes pour circonscrire les références culturelles, termes qui pointent tous vers une vision élargie de la culture. Dans « Prolégomènes à une théorie de l'essai », il s'agit d'un « objet culturel (au sens le plus large)³⁶ », dans « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole » et dans « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », il s'agit d'un « corpus culturel³⁷ » ; enfin, dans « Forme et colère », il s'agit plutôt d'un « donné historico-culturel³⁸ ». De même, Jean-François Chassay, dans l'introduction de

³⁴ A. Belleau, « Petite essayistique », dans *Surprendre les voix*, p. 84.

³⁵ Terme employé par André Belleau : « des objets culturels — appelons-les références culturelles ». (A. Belleau, « Approches et situation de l'essai québécois », p. 541.)

³⁶ J. Marcel, « Prolégomènes à une théorie de l'essai », dans *Pensées, passions et proses*, p. 318.

³⁷ *Id.*, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », dans *Pensées, passions et proses*, p. 330.

³⁸ *Id.*, « Forme et colère », dans *Pensées, passions et proses*, p. 333.

son *Anthologie de l'essai au Québec depuis la Révolution tranquille*, souligne que « [s]i on accepte l'idée qu'une partie du travail de l'essayiste consiste à interroger ses repères, il est difficile d'imaginer que l'essai s'écrive sans références à un contexte socioculturel³⁹ ». Si bien que ce qu'André Belleau, Jean Marcel et Jean-François Chassay entendent par « culturel » s'applique à la fois à l'art et à la littérature, mais plus largement à la culture dans son ensemble : la pensée, l'histoire, la société, en somme tout ce qui a trait à l'humain. La catégorie de la référence culturelle tend donc à s'élargir dans la critique du genre et par conséquent dans l'écriture essayistique ; les cas de Lukács, Barthes, Montaigne et bien sûr Serge Bouchard éclairent davantage cet élargissement de l'objet culturel dans l'essai.

Dans le célèbre texte qu'il consacre à sa réflexion sur le genre, soit la lettre adressée à Leo Popper qui constitue le premier chapitre de *Die Seele und die Formen (L'âme et les formes, 1974)*⁴⁰, Lukács étudie l'essai « en tant qu'œuvre d'art, en tant que genre artistique⁴¹ » et par surcroît en tant que forme de critique sur l'art et la littérature. Selon lui, « la critique, l'essai, parle généralement de tableaux, de livres et de pensées⁴² ». On pourrait penser au regard de ces extraits que l'auteur hongrois offre une vision relativement restreinte de la culture afférente à l'essai, puisqu'elle semble se concentrer autour de la dimension artistique de la culture, mais le terme « pensées » nous suggère autre chose, il ouvre déjà la perspective à une définition plus large. Comme plus tard André Belleau, Lukács s'appuie dans sa pratique sur une conception purement artistique et littéraire de la culture, alors que, dans la théorie, sa définition de la culture s'élargit. À ce propos, l'extrait de *L'écriture de*

³⁹ J.-F. Chassay, *Anthologie de l'essai au Québec depuis la Révolution tranquille*, p. 12.

⁴⁰ D'abord intitulé « À propos de l'essence et de la forme de l'essai », puis également paru sous le titre « Nature et forme de l'essai ».

⁴¹ G. Lukács, « Nature et forme de l'essai », p. 92.

⁴² *Id.*, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai », dans *L'âme et les formes*, p. 23.

l'essai de Robert Vigneault, où l'auteur se penche sur la vision de l'essai de Lukács et insiste sur l'importante nuance que ce dernier apporte lorsqu'il tente de définir le genre, est particulièrement éclairant :

Pour l'auteur de *L'âme et les formes*, l'essai est le plus souvent un *essai critique*, portant sur l'œuvre d'un autre [...]. Le plus souvent, précise-t-il, car chez les plus grands, comme Platon et Montaigne, l'essai interroge directement la vie, sans que soit requis le support d'une médiation⁴³.

En effet, Lukács reconnaît à l'essai une dimension essentiellement critique et estime que ses principaux objets de réflexion sont l'art ou la littérature. Il ne s'en tient cependant pas à cette définition assez limitée de l'essai lorsqu'il est question de l'œuvre de ceux qu'il voit comme les plus grands essayistes, dont Platon et Montaigne. La plupart des essais se présentent sous la forme de critique, artistique ou littéraire, mais quelques exceptions subsistent où l'objet de réflexion de l'essai est simplement la vie en soi, sans détour nécessaire. Pour Lukács,

il est de nombreux écrits [...] sans effleurer en quoi que ce soit la littérature ou l'art, où sont débattues au sujet de la vie les mêmes questions que dans ces écrits qui portent le nom de critiques ; mais ces questions-là s'adressent de façon immédiate à la vie elle-même, et ne requièrent pas la médiation de la littérature ou de l'art⁴⁴.

L'essai ne réfléchit pas seulement à des questions ou à des objets d'ordre culturel au sens artistique ou esthétique du terme, mais à la culture au sens le plus large qui soit, c'est-à-dire ce qui englobe toute l'expérience humaine, toute l'existence.

Chez Barthes, on retrouve également ce qu'on peut désigner comme une vision d'ensemble de la culture. Les objets auxquels réfléchit l'essayiste, spécialement dans ses *Mythologies*, ont trait à la société française dans son ensemble ; ils se dégagent de la culture française au sens le plus global. L'extrait suivant, tiré de l'« *Avant-propos* », résume

⁴³ R. Vigneault, *L'écriture de l'essai*, p. 58.

⁴⁴ G. Lukács, « Nature et forme de l'essai », p. 94.

efficacement cette idée : « J’essayais alors de réfléchir régulièrement sur quelques mythes de la vie quotidienne française⁴⁵ ». Les essais rassemblés dans les *Mythologies*, parus en 1957, portent sur des aspects et des objets de la culture de l’auteur et relèvent des différentes sphères de la culture, aussi vaste qu’elle puisse être. Dans son analyse des derniers essais de Barthes, Réda Bensmaïa explique que « les “objets” qu’utilise l’essayiste ne se reportent ni à un genre ni à un domaine particuliers : ils peuvent être prélevés dans n’importe quel registre culturel ou sémantique : histoire, littérature, peinture, philosophie, etc.⁴⁶ » Les objets n’appartiennent pas à un champ culturel spécifique, mais à tout ce qui peut être considéré comme culturel. Cette idée s’inspire fortement de « L’essai comme forme » de Theodor Adorno où l’auteur explique qu’« [o]n ne peut cependant assigner un domaine particulier à l’essai⁴⁷ ». La versatilité de l’essai peut donc être perçue comme un élément constitutif du genre. Barthes lui-même fait valoir, toujours dans son « *Avant-propos* », la variété des objets culturels au cœur de sa réflexion essayistique : « Le matériel de cette réflexion a pu être très varié (un article de presse, une photographie d’hebdomadaire, un film, un spectacle, une exposition)⁴⁸ » au même titre que l’étendue de ces objets : « m’occupant des faits en apparence les plus éloignés de toute littérature (un combat de catch, un plat cuisiné, une exposition de plastique)⁴⁹ ». Ce qui intéresse Barthes, en ses propres mots, ce sont des « représentations collectives⁵⁰ » propres à la société et à la culture françaises, qu’il déconstruit et interroge dans ses essais.

⁴⁵ R. Barthes, « *Avant-propos* », dans *Mythologies*, p. 9.

⁴⁶ R. Bensmaïa, *Barthes à l’essai. Introduction au texte réfléchissant*, p. 38.

⁴⁷ T. Adorno, « L’essai comme forme », dans François Dumont (dir.), *Approches de l’essai. Anthologie*, p. 51.

⁴⁸ R. Barthes, « *Avant-propos* », dans *Mythologies*, p. 9.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

Le sens attribué à la culture dans les *Mythologies* de Barthes s'inscrit en réalité dans une visée ethnographique, comme le signale l'auteur dans *Roland Barthes par Roland Barthes* : « [d]ans les *Mythologies*, c'est la France elle-même qui est ethnographiée⁵¹ ». Le sens ethnographique que revêt la culture suppose une vision nationale de l'essai qui tendra à s'assouplir, voire à disparaître, durant la deuxième moitié du XX^e siècle ; ce qui peut constituer une première différence avec les essais de Serge Bouchard (publiés à partir de 1991), chez qui la question nationale, du moins au sens traditionnel, n'est plus centrale et où la culture a un sens anthropologique. La principale différence entre l'approche de Barthes et celle de Serge Bouchard se rapporte néanmoins aux termes employés pour désigner les objets culturels, pourtant de même nature et ayant des rôles semblables dans la société et dans la culture. On parle de mythe⁵² pour Barthes et de lieu commun pour Serge Bouchard. En plus de la (dé)mystification en jeu dans les *Mythologies*, la question sémiologique⁵³, nullement présente dans la réflexion de Serge Bouchard, et la part idéologique constituent aussi des différences fondamentales entre les deux auteurs. Alors que Barthes cherche des structures de base dans son écriture essayistique, à la manière de l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, Serge Bouchard vise moins une approche méthodique ou « scientifique » que le plaisir de l'observation, motivé par une intention critique à l'origine de son approche ironique qui le distancie du contexte duquel relèvent les objets culturels. En d'autres mots, le

⁵¹ *Id.*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 87.

⁵² La définition du mythe la plus concise que Barthes présente dans *Mythologies* se trouve dans le dernier texte du recueil, « Le mythe, aujourd'hui », dans lequel il tente « de définir d'une façon méthodique le mythe contemporain » (« *Avant-propos* », p. 10). Il explique d'abord que « le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; [que] c'est un mode de signification, c'est une forme » (R. Barthes, *Mythologies*, p. 211), puis de de manière plus synthétique que « *le mythe est une parole dépolitisée* ». (R. Barthes, *Mythologies*, p. 253.)

⁵³ La citation suivante tirée de « Le mythe, aujourd'hui » résume très clairement le rôle de la sémiologie dans la définition du mythe de Barthes : « à vrai dire, le mythe relève d'une science générale extensive à la linguistique, et qui est la sémiologie ». (R. Barthes, *Mythologies*, p. 213.)

côté moins enthymématique des essais de Serge Bouchard inscrit son œuvre dans une définition plus littéraire de l'essai, contrairement aux *Mythologies* de Barthes qui renouvellent le discours essayistique suivant une visée structurale et systématique.

Une forte ressemblance s'observe tout de même dans la démarche essayistique des deux auteurs, surtout en ce qui concerne leur vision élargie de la culture et de ses objets. Serge Bouchard, au même titre que Barthes, écrit à partir d'un objet symbolique pour un groupe donné, celui auquel il appartient, afin de proposer une réflexion plus vaste sur la culture dont il fait partie. Laurent Mailhot reconnaît d'ailleurs une filiation avec Barthes :

Aussi bien qu'à Barthes lui-même, par lui-même, et à ses *Mythologies*, on pense à la méthode de Bouchard et Arcand. Leurs objets sont des prétextes, leurs substances des forces, leur humanité un théâtre de la Ville. Les faits (trop) divers doivent trouver leurs lieux, leurs marques, un espace où le langage connaît son histoire, fait son anthropographie⁵⁴.

Les deux essayistes interrogent le fondement de même que le fonctionnement des objets culturels qui agissent comme « représentations collectives ». À la manière de Barthes, Serge Bouchard réfléchit au monde qui l'entoure et propose une lecture de celui-ci depuis un objet culturel précis qu'il présente et étudie comme collectivement significatif. Les objets culturels touchent au sport (« Le monde où l'on catche » de Barthes et « Le sport » de Serge Bouchard), à la nourriture (« Le bifteck et les frites » de Barthes » et « Le manger » de Serge Bouchard), aux matériaux (« Le plastique » de Barthes et « Le métal » de Serge Bouchard), aux voitures (« La nouvelle Citroën » de Barthes et « Le gros camion jaune » de Serge Bouchard) et à bien d'autres champs culturels en commun.

La vision de la culture qu'endosse Barthes dans ses essais était par ailleurs encore plus large chez Montaigne, dont l'œuvre nous amène à penser que l'élargissement de l'objet

⁵⁴ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 143.

culturel est maximal dès le départ, c'est-à-dire dès le texte fondateur du genre. Les essais de Serge Bouchard s'inscrivent en effet dans une filiation beaucoup plus ancienne, remontant jusqu'aux *Essais* de Montaigne. La majorité des critiques ayant étudié l'œuvre de ce dernier défendent l'idée selon laquelle le principal objet de réflexion des *Essais* demeure l'auteur lui-même, idée qui se révèle clairement dans l'*Avis au lecteur* de 1580 : « Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice : car c'est moy que je peins. [...] Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre⁵⁵ ». Dans ses *Essais*, l'auteur fait aussi l'expérience de la vie et se questionne sur les plus grands problèmes qui soient. Comme l'écrit Jean Starobinski, « [l]e champ d'expérience, pour Montaigne, est d'abord le *monde* qui lui résiste⁵⁶ ». L'auteur pose les questions qui lui permettent de réfléchir aux sujets les plus importants : la passion, la peur, l'imagination et la solitude dans le *Livre I*, la liberté et la vertu dans le *Livre II*, la volonté et l'expérience dans le *Livre III*, sans oublier la mort qui occupe une place centrale, pour n'en nommer que quelques-uns. Il s'appuie également sur divers exemples pour réfléchir à l'humain et à ses actions, actions qu'il cherche à comprendre et à expliquer sans toutefois aspirer à une réponse, une conclusion, quelle qu'elle soit : « je ne m'y suis proposé aucune fin⁵⁷ », écrit-il. Les phénomènes humains servant d'objets de réflexion aux *Essais* s'inscrivent dans une définition souple de la culture.

Les objets culturels auxquels réfléchit Serge Bouchard dans ses essais s'inscrivent de la même façon dans une définition de la culture qui inclut tout ce qui est activité humaine ou phénomène humain. L'essayiste québécois choisit des objets émergeant de la culture dans ce qu'elle a de plus vaste, soit les mœurs, les idées, les comportements, les événements, les

⁵⁵ M. de Montaigne, « Au lecteur », dans *Essais. Livre I*, p. 35.

⁵⁶ J. Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, p. 171.

⁵⁷ M. de Montaigne, « Au lecteur », dans *Essais. Livre I*, p. 35.

œuvres, aussi bien que l'histoire, la philosophie et la littérature, comme le font Montaigne et Barthes dans leurs essais. Serge Bouchard pose son regard sur le monde et propose à la manière de Montaigne des promenades à travers toutes sortes de thèmes, d'idées et de faits, tous liés à des phénomènes emblématiques d'une époque et d'une culture. Il admet lui-même en entrevue : « J'ai été influencé par les grands essayistes et les philosophes. Mais mon maître, c'est Montaigne. Je sais, on ne dit plus ça aujourd'hui, mais je suis lié à lui⁵⁸ » et s'identifie à Montaigne lorsqu'il réfléchit à son écriture :

Pour comprendre le plaisir illicite contenu dans cette routine qui consiste à écrire sans cesse sur à peu près n'importe quoi pour finalement dire la même chose, je citerai volontiers un autre de mes vieux compagnons, Montaigne : « Le continuel ouvrage de notre vie, c'est de bâtir la mort. » Voilà⁵⁹.

D'ailleurs, le fait que Serge Bouchard s'appuie explicitement sur Montaigne dans ses essais accentue sa pensée essayistique : il ne cherche pas à proprement parler à définir l'essai, mais s'appuie tout de même sur le modèle par excellence. Cela dit, il s'inspire de Montaigne dans sa manière d'interroger les grands sujets de la vie humaine, mais se rapproche peut-être davantage de Barthes, à qui il emprunte sa manière de gloser des objets culturels plus précis.

3. L'objet culturel dans les essais de Serge Bouchard

L'écriture essayistique de Serge Bouchard, on vient de le voir, s'appuie sur une vision élargie de la culture, qui s'apparente sous plusieurs aspects à celle des essais de Lukács, Barthes et Montaigne. Elle se distingue ainsi du sens que revêt la culture chez d'autres essayistes issus du milieu littéraire ; d'autant plus qu'à l'ère de la spécialisation, les littéraires parlent de littérature alors que Serge Bouchard sort constamment de son champ d'expertise

⁵⁸ S. Bouchard, dans N. Collard, « Serge Bouchard. Crise de pessimisme », dans *La Presse* + [Entrevue].

⁵⁹ *Id.*, *L'homme descend de l'ourse*, p. 15-16. (Toutes les citations ultérieures du texte seront tirées de cette édition ; la référence apparaîtra dans le corps du texte avec les initiales *HDO* entre parenthèses.)

dans ses essais. Laurent Mailhot, dans son article intitulé « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », signale d'ailleurs que dans les *Lieux communs* de Serge Bouchard et Bernard Arcand, « [l]es écrivains et les artistes sont présents moins par leurs œuvres, découpées, détournées, que par leur réputation, leur réception, leur rôle de signalisateurs sociaux⁶⁰ ». L'essayiste, plutôt que de commenter ou d'interpréter les œuvres, ce qui est le travail du critique, les considère comme des signes sociaux. Serge Bouchard propose une lecture du monde à partir de ces signes, de ces objets culturels pour être exact. Essayiste « pur⁶¹ », au sens où l'entend François Ricard, il exploite les divers registres de l'essai, tout particulièrement la métonymie et l'ironie, comme on le verra. Sa visée est d'occuper le territoire de l'essai comme le seul qu'il peut observer à distance et partager avec son lecteur ou sa lectrice. C'est sans doute là que le propre de la littérature et le commun de l'expérience se rencontrent de la façon la plus naturelle : la métonymie et la conscience ironique étant, comme le bon sens, les choses du monde les plus répandues. Ses essais se réfèrent au monde et à ses discours les plus communs. La littérature n'est plus l'objet central, comme avec la critique, mais conserve tout de même une place dans l'essai, car elle donne une conscience littéraire du monde, cette même conscience que l'essayiste a du monde qu'il interroge par son écriture. On retrouve une sorte de vision anthropologique de la littérature dans les essais de Serge Bouchard ; la littérature n'est plus confinée au domaine « littéraire » et n'appartient plus aux expert.e.s littéraires, elle se retrouve parmi les faits de la vie.

Dans « L'essai aujourd'hui », Guy Larroux réfléchit au statut de l'essai contemporain. Il reprend les problèmes de définition là où les critiques du genre les ont laissés avant lui et revient aux sujets qui ont guidé les théories sur l'objet et la forme de l'essai. Il met de l'avant

⁶⁰ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 134.

⁶¹ F. Ricard, « La solitude de l'essayiste », dans *La littérature malgré tout*, p. 57.

l'indétermination qui caractérise le genre et s'intéresse plus particulièrement à « la position de l'essayiste dans le champ culturel⁶² ». Il envisage le rôle de la culture dans l'essai comme étant toujours pertinent chez les essayistes contemporains et montre que la culture trouve sa place dans ce qu'il nomme la « zone de contact⁶³ » avec le monde, expression qu'il emprunte à Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* et qui correspond à la place de la réflexion sur la culture dans l'essai. En s'interrogeant sur la notion de culture, Guy Larroux écrit : « C'est ce mot de "culture", ambigu au possible, envisagé tantôt dans son sens anthropologique (les modes de vie au sens large) et tantôt dans son sens d'ensemble de connaissances et de valeurs d'une société⁶⁴ ». La culture dans l'essai contemporain semble ainsi être considérée selon une acception anthropologique ou sociale plutôt que strictement littéraire ou artistique. Or dans les essais de Serge Bouchard, la culture se définit justement selon le sens anthropologique du terme ; l'essayiste la conçoit comme matière première du monde. Elle ne sert pas seulement de médiation ou de prétexte pour interroger la vie, elle définit l'humain comme être social et c'est elle que l'essayiste interroge directement. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la culture comme expression d'une singularité créatrice, mais la culture comme espace commun. Lorsque Serge Bouchard affirme « écrire sans cesse sur n'importe quoi » (*HDO*, 15), il exprime la vision globale qu'il a de la culture et révèle par le fait même le regard anthropologique qu'il pose sur celle-ci. Pour lui, la culture, c'est à la fois le territoire, la nature, les animaux, les objets, les phénomènes, les œuvres, les gens et l'histoire. C'est par exemple Chicago, le sport, la calvitie, le camion, la neige, l'école, la corde à linge, les plages, le béton armé, le cochon, etc. L'objet culturel ne renvoie plus à une

⁶² G. Larroux, « L'essai aujourd'hui », dans Pierre Glaudes (dir.), *L'essai : métamorphoses d'un genre*, p. 459.

⁶³ *Ibid.*, p. 466.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 467.

pratique lettrée au sens élitiste du terme et s'accorde avec une vision anthropologique. C'est-à-dire qu'il correspond à une définition « classique » de la culture selon l'acception anthropologique, déjà formulée au XIX^e siècle par Edward Burnett Tylor : « Culture [...] is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society⁶⁵ ». Cette définition, qui « devient le référent central de l'anthropologie culturelle⁶⁶ » selon Jean-Jacques Chalifoux, servira de référence dans l'analyse des essais de Serge Bouchard⁶⁷.

Le regard anthropologique de Serge Bouchard ne peut de ce fait se dissocier de son écriture essayistique. Laurent Mailhot propose une lecture similaire des essais de Serge Bouchard et Bernard Arcand : « Résolument prosateurs, réalistes, les deux anthropologues ne s'éloignent apparemment de leur profession, de leur métier, que pour y revenir chargés de butin, d'échantillons, de matériaux à la fois bruts et très usagés⁶⁸ ». Autrement dit, Serge Bouchard réfléchit à la culture comme essayiste de la même façon qu'il réfléchit à l'humain comme anthropologue, mais selon une démarche essayistique qui lui offre davantage de liberté et une plus grande ouverture, caractéristiques propres au genre de l'essai. Comme processus, mouvement, cheminement, l'essai et sa part d'exploration et d'incertitude contribuent à la nature littéraire du genre et par conséquent le distinguent du texte

⁶⁵ E. B. Tylor, *Primitive Culture VI: Researches Into The Development Of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, And Custom*, p. 1.

⁶⁶ J.-J. Chalifoux, « Culture : une notion polémique? », p. 14.

⁶⁷ Les anthropologues s'appuient encore aujourd'hui sur la définition d'E.B. Tylor dans leurs études, comme le montre le texte de Charles Gaucher, « Les Sourds ne gesticulent pas, ils "signent" : Réflexion sur le rapport entre corps sourds et langues des signes », dans lequel l'auteur présente la définition d'E.B. Tylor comme l'« acception anthropologique classique » (p. 164). Il est difficile de trouver des travaux récents qui proposent de nouvelles définitions de la culture, car peu d'anthropologues veulent imposer une nouvelle définition, surtout depuis le tournant postmoderne. Il va sans dire que la définition d'E.B. Tylor ne fait pas nécessairement consensus dans le domaine, mais elle peut être considérée comme une référence en anthropologie, et plus spécifiquement en anthropologie culturelle ou socio-culturelle.

⁶⁸ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 130.

anthropologique. À cet égard, Daniel Fabre et Jean Jamin soutiennent, en nuancant la pensée de Marc Augé concernant la relation entre littérature et anthropologie, que

[s]i l'on peut admettre, à la suite de Marc Augé, que création littéraire et analyse anthropologique s'élaborent « à partir du même terreau » qui constitue « leur matière première », les types de connaissance auxquels elles aboutissent ne sont cependant ni de même nature ni de même portée, pas plus qu'ils ne sont – cela va de soi – de même style⁶⁹.

En revanche, l'objet de réflexion des essais de Serge Bouchard demeure le même, qu'il s'agisse d'un essai littéraire ou anthropologique. Comme l'écrit Laurent Mailhot, « [f]idèles à leur discipline, Bouchard et Arcand s'intéressent à tout le monde, jamais individuellement, mais en groupes, par tranches, classes, professions ou métiers⁷⁰ ». Ainsi, Serge Bouchard réfléchit au monde selon un point de vue anthropologique lorsqu'il cherche dans ses essais à situer l'objet culturel dans un espace commun et un contexte socioculturel spécifique qui reflètent les comportements et les phénomènes humains à l'échelle universelle. La manière dont il observe la culture, c'est-à-dire dont il étudie le rapport entre l'individu et le monde à partir d'un certain objet culturel, s'accorde avec la position de l'anthropologue.

4. L'objet culturel transformé en lieu commun

Pour reprendre les mots de Marie Scarpa, l'essayiste étudie les « rapports de l'individu à son groupe social, à travers notamment ses productions culturelles et symboliques [...], [s]es rites et [s]es rituels, [s]es parcours initiatiques et [s]es mythes⁷¹ ». Chez Serge Bouchard, les objets culturels ciblés dans les essais s'inscrivent en effet dans une

⁶⁹ D. Fabre et J. Jamin, « Pleine page. Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature », p. 580.

⁷⁰ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 147.

⁷¹ M. Scarpa, « *Le Carnaval des Halles*. Conclusion. L'ethnocritique dans le champ de la critique. Éléments pour une réflexion », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature. Anthologie*, p. 53.

communauté précise à laquelle l'essayiste s'identifie de loin ou de près. Une fois regroupés, les images, les mots, les clichés⁷² et les idées autour desquels se construisent les essais forment des noyaux thématiques et symboliques propres à cette communauté. Laurent Mailhot souligne par ailleurs que « dans le domaine de l'essai, en général, ce sont des idées présentes dans le paysage culturel qui nous frappent — des idées reçues, des idées nouvelles et ainsi de suite⁷³ ». L'essayiste s'intéresse à l'activité humaine dans son ensemble, mais s'arrête sur des objets culturels précis qu'il investit d'un sens plus grand en les replaçant dans leur contexte de référence. Son écriture essayistique entraîne le passage du côté singulier de l'objet culturel, que l'essayiste privilégie, au lieu commun, puisque c'est seulement mis en relation avec la culture dont il fait partie que l'objet se dévoile comme symbole ou signe de la communauté visée, voire de l'humanité tout entière. À vrai dire, les deux procédés de distanciation sur lesquels s'appuie l'écriture de Serge Bouchard, soit la métonymie et l'ironie, participent à transformer les objets culturels des essais en lieux communs.

L'originalité de Serge Bouchard découle en partie du type d'objets qui attire son attention et qu'il choisit comme matière de ses essais. Sa réflexion ne s'appuie pas sur des objets trop marqués ; il s'applique à décrire des choses spécifiques au sujet d'objets culturels singuliers qui prennent diverses formes et qui sont rarement des lieux communs à première vue, mais qui le deviennent à travers son écriture. Les objets ne sont en eux-mêmes que des objets émergeant du contexte culturel, c'est leur traitement dans les essais qui fait d'eux des lieux communs proprement dits. Les objets appartiennent à différents champs de la culture et acquièrent tous la valeur de lieux communs. Laurent Mailhot reconnaît l'existence de

⁷² Tels que les définissent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot dans *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*.

⁷³ A. Belleau, « La passion de l'essai », p. 93.

différents types de lieux communs dans les essais de Serge Bouchard et Bernard Arcand : « [s]ous des catégories assez neutres, sur des objets concrets (plantes, gadgets, cartes, balles) et des images précises, ils étudient les activités humaines dans leur contexte historique et contemporain⁷⁴ ». Or dans l'œuvre de Serge Bouchard, en plus d'« objets concrets » et d'« images précises », on retrouve des objets appartenant à la nature, et tout particulièrement des animaux, des lieux, comme Paspébiac, des personnages ou des groupes d'individus, par exemple les vendeurs ou les métropolitains, des expressions figées, notamment « avoir le mal du pays », des productions culturelles et des idées ou concepts, comme l'amour ou la mort.

4.1. Tentative de définition du lieu commun

Après avoir déterminé que les objets culturels sur lesquels portent les essais de Serge Bouchard sont des lieux communs, il s'agit à présent de préciser la catégorie à laquelle ils se rattachent en définissant le terme polysémique de lieu commun. Le sens de lieu commun comme « contenu, thème ou motif traversant l'histoire de la littérature⁷⁵ », c'est-à-dire la définition littéraire du terme, est écarté au profit d'une définition plus large s'appliquant à l'ensemble de la culture, au-delà de la littérature. Nous prenons comme point de départ l'idée de Ruth Amossy selon laquelle « [o]n peut en bonne logique supposer que chaque communauté transmet à ses membres un éventail de représentations collectives à l'aide desquelles chacun se figure le monde⁷⁶ » et que ces « représentations collectives » agissent à titre de lieux communs à l'intérieur d'une même culture au même titre qu'à l'échelle humaine. Comme c'est à peu de choses près le cas avec la définition de la culture de Jean Marcel, il n'existe pas, à proprement parler, de définition du lieu commun qui permette de

⁷⁴ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 145.

⁷⁵ A. Compagnon, « Théorie du lieu commun », p. 24.

⁷⁶ R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, p. 10.

rendre compte de toutes les caractéristiques qui lui sont propres. Il est néanmoins possible de rassembler des éléments extraits de divers travaux afin de proposer une définition s'appliquant aux lieux communs dans les essais de Serge Bouchard. Dans *Stéréotypes et clichés*, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot différencient les notions voisines suivantes : cliché, idée reçue (terme associé au lieu commun surtout dans la deuxième moitié du XIX^e siècle par sa valeur péjorative⁷⁷), poncif, stéréotype (qui, au Moyen Âge, est le sens attribué au lieu commun⁷⁸), topos et bien sûr lieu commun.

Or, les différents éléments dont elles se servent pour définir le lieu commun et le topos, qui sont selon le *Glossaire de la critique contemporaine* de Marc Angenot des synonymes⁷⁹, peuvent, une fois combinés, former une définition éclairante. Les lieux communs sont de « commune[s] expression[s] de la pensée⁸⁰ » ou en d'autres mots des « croyances présentées comme communes à une certaine collectivité⁸¹ » et « donc relati[ves] à une culture et à une époque⁸² ». Le sens que donnent les auteures à ces deux termes est donc essentiellement d'ordre sociologique, alors que dans *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Anne Cauquelin se questionne davantage sur le sens du mot « commun » et présente une définition plus vaste englobant tout ce que partage une communauté. Elle soutient que « [n]ous partageons de la mémoire (notre histoire), des comportements (nos us et coutumes), quelques principes (dont celui du commun, naguère appelé

⁷⁷ « Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, on pourfend les idées reçues et les “lieux communs” où s'ébat le vulgaire. Ce ne sont pas seulement les figures et les thèmes littéraires qui se voient stigmatisés pour leur manque d'originalité. Ce sont aussi les opinions qui courent et les jugements communément acceptés ». (R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, p. 10-11.)

⁷⁸ « Au Moyen Âge, “la topique se mue en typique, en réservoir de types. Ses formes vides, *topoi koinoi*, se saturent de sens, se figent et se convertissent en stéréotypes” (Compagnon 1979 : 29) ». (R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, p. 16.)

⁷⁹ M. Angenot, *Glossaire de la critique contemporaine*, p. 110.

⁸⁰ R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, p. 19.

⁸¹ *Ibid.*, p. 97. (Extrait d'Oswald Ducrot dans J.-C. Anscombe (éd.), *Théorie des topoi*, Paris, Éditions Kimé, 1995, p. 86.)

⁸² *Ibid.*, p. 98.

“fraternité”)⁸³ ». Elle opte plutôt pour « [p]arler du lieu commun et le célébrer en tant qu’il serait un art, une certaine manière d’être, de se souvenir, de parler et de vivre ensemble⁸⁴ ». La vision du lieu commun, très positive convient-il d’ajouter, que présente Anne Cauquelin à la fois dépasse et inclut l’idée d’« expression de la pensée » et de « croyance » que l’on retrouve chez Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot.

Gilles Vignaux, quant à lui, s’intéresse plus précisément au rôle des lieux communs dans la construction du langage et du sens commun dans « Lieux communs, exemples et petites fables ». Il décrit la formation du lieu commun comme une « conjonction de phénomènes interagissant dans nos discours ordinaires et dans la construction sociale du sens⁸⁵ » et affirme que son rôle est de « “démontrer” [...] nos idées, nos représentations du monde, et cela effectivement en empruntant à des prémisses qui seront de l’ordre de la croyance, de l’opinion collective ou d’une morale ordinaire⁸⁶ ». Enfin, la définition qui semble convenir le mieux aux lieux communs des essais de Serge Bouchard résulte d’une combinaison des principales caractéristiques des définitions que proposent Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, Anne Cauquelin et Gilles Vignaux. Les lieux communs peuvent ainsi se définir comme des modes de pensée, des croyances et des représentations, aussi bien que des souvenirs, des comportements et des discours que partage un groupe ou une collectivité, qui sont propres à une époque et à une culture données et qui façonnent la manière dont les individus font sens de la réalité sociale et culturelle qui est la leur.

⁸³ A. Cauquelin, *L’art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, p. 9.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁵ G. Vignaux, « Lieux communs, exemples et petites fables », dans Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, p. 442.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 443.

4.2. Lieu commun par métonymie et ironie

Dans ses essais, Serge Bouchard interroge le monde pour dévoiler ce qu'il considère symbolique dans la communauté dont il fait partie et la culture qui la représente, et plus largement chez l'humain. Une fois replacés dans leur contexte de référence, les objets culturels se révèlent communs à toute une collectivité, appartenant à l'époque contemporaine et à la culture locale aussi bien qu'universelle. Laurent Mailhot explique à ce sujet que « [c]'est notre réalité la plus familière, sinon la plus intime, que débusqu[e] et analys[e] [Serge Bouchard]. Familière mais étrange, inquiétante à force de banalité, de répétitions machinales, d'automatismes sociaux, d'inconscience linguistique, scientifique, morale⁸⁷ ». Serge Bouchard, à travers son regard anthropologique et son écriture essayistique, arrive à saisir les lieux communs qui composent cette réalité courante, voire ordinaire, et surtout commune. Pour ce faire, il distingue les objets qui caractérisent plus particulièrement cette réalité et les présente comme lieux communs à l'aide de deux procédés, de l'ordre de la métonymie et de l'ironie, sur lesquels s'appuie son écriture. En effet, la démarche métonymique de l'essayiste, à savoir la façon dont ses essais se construisent autour d'un objet culturel singulier qui lui permet de traiter de questions touchant à l'ensemble d'une communauté ou de l'humanité, participe au passage d'objet culturel à lieu commun. Elle donne aux objets étudiés un sens commun qui s'ajoute à l'usage singulier et les expose comme symboles d'une réalité socioculturelle. L'écriture ironique, de son côté, contribue à positionner l'essayiste par rapport au contexte culturel dans lequel il puise les objets de ses essais et la prise de distance qu'elle implique lui permet de les replacer dans leur contexte d'origine et de montrer en quoi ils correspondent à des lieux communs. En d'autres mots,

⁸⁷ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs, p. 127.

comme l'explique Laurent Perrin dans « Opinion et lieu commun dans l'ironie », l'essayiste signale « son intention d'ironiser en se fondant sur l'inadéquation contextuelle de ce qu'il exprime⁸⁸ ». Le rapport ironique au contexte culturel participe donc également à transformer l'objet en lieu commun dans les essais de Serge Bouchard.

⁸⁸ L. Perrin, « Opinion et lieu commun dans l'ironie », dans Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, p. 301.

Chapitre 2 : L'écriture métonymique des lieux communs

1. La métonymie comme figure de contiguïté

Les réflexions et les analyses de Roman Jakobson dans son ouvrage intitulé *Essais de linguistique générale* ont fait de la métonymie un terme de linguistique, avançant plusieurs spécialistes qui s'emploient à définir le concept dans leurs travaux⁸⁹. Jakobson y étudie la métonymie en comparaison, voire en opposition, avec la métaphore et ce rapprochement lui permet d'associer la métaphore à la similarité et la métonymie à la contiguïté :

un thème (*topic*) en amène un autre soit par similarité, soit par contiguïté. Le mieux serait sans doute de parler de procès métaphorique dans le premier cas et de procès métonymique dans le second, puisqu'ils trouvent leur expression la plus condensée, l'un dans la métaphore, l'autre dans la métonymie⁹⁰.

Le sens premier de la métonymie relève ainsi du champ de la linguistique. À la fois figure de style (Nicole Ricalens-Pourchot) ou de rhétorique (Jean Dubois), procédé d'expression (Albert Henry) ou trope par correspondance (Pierre Fontanier), la métonymie revêt différentes significations selon l'ouvrage qui la définit. Tous s'entendent néanmoins pour affirmer que sa particularité réside dans la relation de contiguïté qu'elle crée entre deux éléments. Marc Angenot présente une définition relativement hermétique du terme : « Catégorie de métasémème où le changement de sens s'opère par contiguïté mentale, autrement dit par co-inclusion des sèmes dans une totalité sémantique⁹¹ », dans laquelle le rapport de contiguïté est mis de l'avant. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov proposent une définition simplifiée selon laquelle la métonymie correspond à l'« emploi d'un mot pour

⁸⁹ Notamment Jean Dubois dans *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Marc Angenot dans *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, Monique Schneider dans « La fonction de l'«à côté» ». Lecture croisée de Jakobson et de Freud » et Michel Le Guern dans *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*.

⁹⁰ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 61.

⁹¹ M. Angenot, *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, p. 69.

désigner un objet ou une propriété qui se trouvent dans un rapport existentiel avec la référence habituelle de ce même mot⁹² ». Dans cette définition, le terme se base toujours sur un rapport de contiguïté ou de « proximité⁹³ », mais le rôle référentiel de la métonymie se précise. Certaines définitions énoncent plus précisément de quelle nature sont les rapports métonymiques, dont celle du *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* où la métonymie « consist[e] à désigner un objet ou une notion par un terme autre que celui qu'il faudrait, les deux termes ou notions étant liés par une relation de cause à effet [...], par une relation de matière à objet ou de contenant à contenu, par une relation de la partie au tout⁹⁴ », etc. Les différents types de rapports énoncés offrent une meilleure compréhension de l'effet de la métonymie. Selon Nicole Ricalens-Pourchot, la métonymie « couvr[e] une variété de transferts différenciés par le genre de relation existant entre le terme employé et son référent. Il y a autant de variétés de métonymies qu'il y a de types de relation⁹⁵ ». Le type de relation métonymique a donc un tel impact qu'il détermine la nature de la métonymie elle-même.

Les concepts de métonymie et de synecdoque se recoupent, ils « sont des modalités d'une seule figure fondamentale : figure de focalisation et de contiguïté [et ils] ne diffèrent pas par leur logique, mais par leur champ d'application⁹⁶ ». Dans *Métonymie et métaphore*, Albert Henry soutient que la différence entre les deux figures tient au fait que la synecdoque « opère un changement dans l'extension logique du mot [alors que la] métonymie opérerait un changement dans la compréhension logique d'un mot⁹⁷ ». Les deux fonctionnent par contiguïté, mais la métonymie ne se contente pas d'élargir ou de réduire le sens d'un mot,

⁹² O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 354.

⁹³ M. Schneider, « La fonction de l'«à côté» ». Lecture croisée de Jakobson et de Freud », p. 138.

⁹⁴ J. Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, p. 302-303.

⁹⁵ N. Ricalens-Pourchot, *Lexique des figures de style*, p. 64

⁹⁶ A. Henry, *Métonymie et métaphore*, p. 26.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

elle postule une autre signification. Comme l'explique Michel Le Guern, « dans la métonymie, je prends un nom pour un autre, au lieu que dans la synecdoque je prends le *plus* pour le *moins* ou le *moins* pour le *plus*⁹⁸ ». De cette façon, la synecdoque peut être considérée comme une sous-catégorie, « un sous-type variationnel⁹⁹ » ou « un cas particulier¹⁰⁰ » de métonymie. Nous adoptons ici cette vision de la métonymie comme englobant la synecdoque, c'est-à-dire qu'elle donne à un mot ou à un terme une autre signification par « extension référentielle¹⁰¹ », en s'appuyant sur la relation de partie au tout, de particulier au général, de contenant à contenu, etc., qu'elle reconnaît entre les deux termes.

La métonymie ne se limite cependant pas au sens restreint qui lui est accordé en linguistique. Dans *Linguistique de la métonymie*, Marc Bonhomme suggère que son « fonctionnement ne serait pas strictement linguistique, mais extra-linguistique, puisque la figure est axée sur le monde et sur l'organisation de l'expérience¹⁰² ». Nous abondons dans le même sens afin d'étudier le rapport que construit la métonymie entre la réalité linguistique et extralinguistique. Dans le même ordre d'idées, Monique Schneider soutient que la métonymie désigne « deux modalités différentes de connexion : celle qui se réalise entre les unités linguistiques elles-mêmes et celle qui effectue un pontage entre l'ensemble du message et ce que Jakobson nommera son “contexte”¹⁰³ ». Ainsi, la métonymie se caractérise également par le transfert qu'elle effectue de sa fonction linguistique de base au contexte de référence. Il devient dès lors impossible de considérer la métonymie sous un angle

⁹⁸ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 12.

⁹⁹ M. Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, p. 185.

¹⁰⁰ M. Schneider, « La fonction de l'“à côté”. Lecture croisée de Jakobson et de Freud », p. 138.

¹⁰¹ M. Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, p. 185.

¹⁰² *Ibid.*, p. 29.

¹⁰³ M. Schneider, « La fonction de l'“à côté”. Lecture croisée de Jakobson et de Freud », p. 133. (Elle apporte les précisions suivantes dans la phrase qui suit cet extrait, concernant le mot « contexte » : « Terme préféré à celui de “réfèrent”, introduit par Saussure, et qui présente l'intérêt de ne pas insulariser radicalement le monde clos du langage pour le tenir à l'écart d'une entité tout aussi close constituant le monde des choses ».)

strictement linguistique compte tenu de sa nature référentielle, que plusieurs ouvrages présentent comme propre à cette figure. Pour reprendre les mots de Michel Le Guern, la métonymie « est caractérisée par un écart par rapport à la relation normale entre le langage et la réalité extralinguistique, ou, si l'on préfère, elle porte sur la référence¹⁰⁴ ». Le concept de référence se trouve en effet au centre de nombreuses définitions de la métonymie, dont celles de Marc Bonhomme¹⁰⁵, Michel Le Guern¹⁰⁶, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov¹⁰⁷.

La référentialité ne peut toutefois marquer à elle seule la spécificité de la métonymie ; selon Michel Le Guern, « la métonymie complète la fonction référentielle normale du langage¹⁰⁸ ». La nature référentielle de la métonymie procède de la fonction langagière qu'elle remplit « en superposant à la désignation de la réalité décrite une information sur la manière particulière dont le locuteur envisage cette réalité¹⁰⁹ ». La métonymie ne fait pas qu'opérer un transfert référentiel d'une unité linguistique au contexte extralinguistique, en littérature ; elle renvoie à une réalité hautement subjective, la réalité telle que la perçoit l'auteur.e. Autrement dit, « la métonymie sert à exprimer une manière de voir, de sentir¹¹⁰ » qui est naturellement spécifique à l'auteur.e faisant usage de cette figure dans son écriture, mais qui découle inévitablement du contexte social et culturel. Comme le souligne Laurent Mailhot dans son article sur les *Lieux communs* de Serge Bouchard et Bernard Arcand, observation qui s'applique aux recueils à l'étude, les essayistes « étudient les activités

¹⁰⁴ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 17.

¹⁰⁵ « [Des] analystes placent la spécificité de la métonymie dans un processus référentiel, celle-ci se caractérisant alors par des glissements de référence. » (M. Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, p. 29.)

¹⁰⁶ « [L]e mécanisme de la métonymie s'expliqu[e] par un glissement de la référence ». (M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 15.)

¹⁰⁷ « **Métonymie** : emploi d'un mot pour désigner un objet ou une propriété qui se trouvent dans un rapport existentiel avec la référence habituelle de ce même mot. » (O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 354.)

¹⁰⁸ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 78.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

humaines dans leur contexte historique et contemporain¹¹¹ ». La fonction référentielle de la métonymie permet aussi de déterminer comment le rapport de contiguïté qu'elle met en place est le résultat de l'environnement socioculturel dans lequel le texte est écrit. À ce propos, Marc Bonhomme affirme que « [p]lusieurs métonymies dépendent étroitement de la civilisation dans laquelle elles évoluent, ce qui prouve que notre trope n'est pas seulement une structure linguistique productive, mais qu'il est soumis aux aléas du monde¹¹² ». En somme, la vision de la métonymie que nous adoptons pour analyser les essais de Serge Bouchard s'appuie dans un premier temps sur la définition linguistique du terme, c'est-à-dire une figure qui opère un transfert référentiel en employant un terme ou un mot pour désigner un autre concept ou objet, et ce, en s'appuyant sur le rapport de contiguïté, de proximité ou d'appartenance qui unit ces deux éléments. Le sens que nous donnons à la métonymie se fonde dans un deuxième temps sur la définition extralinguistique du terme selon laquelle la métonymie établit une relation existentielle entre l'unité linguistique employée et le contexte de référence et exprime par le fait même l'influence de la réalité sociale et culturelle sur le texte ainsi que la manière de voir et de comprendre le monde, propre à l'auteur.e.

2. La démarche métonymique de l'essai

La métonymie permet de présenter une vision singulière du monde. En littérature, la relation de contiguïté fait le pont entre le texte et le contexte référentiel ; et ce transfert de sens résulte de la façon dont l'auteur.e perçoit le monde qui l'entoure. Dans une œuvre littéraire, la métonymie opère ce que Michel Le Guern nomme un « glissement de

¹¹¹ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 135.

¹¹² M. Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, p. 245.

référence¹¹³ », qui a pour effet de dévoiler la manière dont l'auteur.e se représente la réalité dans son œuvre. Le rôle attribué à la métonymie s'applique à tout texte littéraire qui fait usage de ce procédé, mais la présente analyse se concentre sur le genre de l'essai, où la métonymie influe fortement sur la démarche essayistique. Dans *L'écriture de l'essai*, Robert Vigneault associe l'essai à une « démarche métonymique¹¹⁴ » qui se caractérise par la construction du texte à partir d'un mot ou d'un concept qui réfère à une autre réalité, lui étant unie par une relation de proximité. Selon lui, « le texte de l'essai va plutôt se construire *circulairement* ou *autour d'une pensée*, suivant une démarche métonymique qui rassemble intuitivement, au gré de la seule fantaisie du SUJET, des éléments contigus et convergents¹¹⁵ ». Nous nous rallions à la vision de l'essai de Robert Vigneault et nous appuyons sur l'idée que la démarche essayistique se fonde sur le concept de métonymie pour réfléchir à la place et à l'effet de la métonymie dans l'essai. Le genre donne en effet à la métonymie un sens qui dépasse celui qu'on lui donne dans les ouvrages cités dans la première section du chapitre. La métonymie ne se limite pas à remplacer le sens d'un terme par un autre ou à créer un lien entre l'essai et la réalité extralinguistique, elle va jusqu'à influencer la manière dont l'essayiste déploie sa réflexion sur le monde, c'est-à-dire qu'elle devient le moyen par lequel il exprime ses pensées et ses idées sur la réalité qui est la sienne.

La réflexion essayistique se forme à partir d'un mot ou d'un concept auquel l'essayiste donne un sens nouveau qui s'ajoute à celui habituellement accordé ; le rapprochement entre ces deux éléments, ou plutôt le « transfert de référence¹¹⁶ », résulte du rapport d'appartenance qu'il observe dans le contexte de référence. Si bien que la métonymie

¹¹³ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 14.

¹¹⁴ R. Vigneault, *L'écriture de l'essai*, p. 28.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 28.

est indissociable de l'écriture essayistique et que la façon dont l'essai se construit est elle-même métonymique. C'est-à-dire que la structure métonymique informe le genre de l'essai, en ce sens que le point de départ de celui-ci est un terme ou un concept auquel l'essayiste donne un sens plus large afin de réfléchir au contexte social et culturel dans lequel il s'inscrit. La structure de l'essai, telle que l'envisage Robert Vigneault, suit une démarche métonymique qui évoque par ailleurs la synecdoque. Dans sa définition du parcours métonymique, Robert Vigneault intègre en effet la synecdoque au concept de métonymie :

Son discours ne saurait atteindre à l'universel : parcours métonymique, plutôt, c'est-à-dire allant du particulier au général, de la partie au tout, *accumulant* plutôt qu'enchaînant (au sens où l'on parle d'une chaîne syllogistique : majeure, mineure, conclusion) les preuves dites intrinsèques : « raisons » de gros bon sens, témoignages, exemples, anecdotes, citations, inductions, déductions —, et des preuves extrinsèques, destinées à agir sur l'allocataire¹¹⁷.

L'essai se construit donc à partir d'une idée qui renvoie à un autre concept lui étant lié par un rapport de contiguïté, d'appartenance ou de proximité, mais le plus souvent aussi par une relation de la partie au tout, du particulier au général, du contenu au contenant, etc. La métonymie suscite un changement dans la perception de l'objet de l'essai par transfert référentiel, qui transforme l'objet culturel en lieu commun.

Laurent Mailhot établit d'une certaine façon un premier lien entre métonymie et lieu commun à travers sa lecture approfondie des essais de Serge Bouchard et Bernard Arcand. Il porte une attention particulière aux différents objets de leurs essais, à savoir les lieux communs qui touchent à toutes les sphères de « l'univers humain¹¹⁸ ». Il réfléchit à la manière dont se construisent les essais, c'est-à-dire « à partir d'un mot [...], des images ou objets qui s'y rattachent [...], des bêtes [...], des personnages [...], des chefs-d'œuvre [...] qui l'ont

¹¹⁷ R. Vigneault, *L'écriture de l'essai*, p. 29.

¹¹⁸ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 132.

illustré¹¹⁹ ». Il souligne également que l'organisation textuelle des essais suit un même parcours qui part d'un terme ou d'un concept, tel que le pipi ou le gaspillage¹²⁰, pour ensuite s'élargir à tout ce qui s'y rapporte, selon leur vision et leur compréhension de l'objet en question. Les *Lieux communs* « peuvent être lus comme des livres de fragments, entre la maxime étendue et l'anecdote ramassée, entre la métaphore, sélective, qui préside aux “arts de la variation”, et la métonymie, qui fonde les diverses formes du récit¹²¹ ». Il accorde ainsi une place distincte à la métaphore et à la métonymie dans son article. L'analyse des essais de Serge Bouchard que nous nous proposons de faire dans ce chapitre s'inspire en partie de l'approche de Laurent Mailhot. En revanche, dans les essais à l'étude, bien que la métaphore soit présente, elle demeure superficielle dans l'écriture essayistique et c'est le processus métonymique qui domine. Notre analyse fait donc abstraction de la place de la métaphore, puisque le mouvement métonymique est structurant chez Serge Bouchard, et vise à montrer de quelle manière la démarche métonymique dévoile les lieux communs que sont les objets culturels autour desquels se construisent les essais.

Le rapport de contiguïté que privilégie Serge Bouchard se substitue au rapport de continuité que suppose tout texte de nature argumentative. Ici, l'essayiste ne cherche pas à développer de façon rationnelle son argumentation, il crée plutôt des relations de voisinage et rapproche des mots, des idées ou des objets afin de les arracher à leurs catégories de départ, et ce, dans le but d'élargir la perspective. L'essayiste part d'un objet culturel marqué sociologiquement ou historiquement, et le plus souvent assumé par l'essayiste lui-même, puis l'associe par métonymie à d'autres objets n'appartenant pas à la même catégorie sociale ou

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 136.

¹²⁰ *Du pipi, du gaspillage et sept autres lieux communs* est le titre du dernier des six recueils d'essais coécrits par Bernard Arcand et Serge Bouchard.

¹²¹ L. Mailhot, « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », p. 144.

historique. L'objet qui sert de point de départ à la réflexion essayistique se voit attribuer un autre sens que celui convenu et est replacé dans son contexte de référence afin de montrer le rôle qu'il joue dans l'appréhension de la réalité. L'essai se concentre de ce fait sur un objet singulier qui, selon le sens qu'on lui donne habituellement, n'est pas forcément un lieu commun, mais est investi d'un sens plus général. Le lieu commun devient plus commun encore et cette nouvelle communauté, élargie à l'échelle humaine, transforme la valeur de l'objet. Il se fait le symbole de quelque chose de plus grand, de plus significatif pour l'ensemble de l'humanité ; il est donc projeté sur un autre plan et ne se positionne plus face à une société ou à une époque donnée, mais face à l'humain, voire à la vie elle-même. La démarche métonymique opère ainsi un passage de la réalité locale, celle de groupes restreints, à la réalité humaine ; le spécifique se voit disqualifié au profit de l'universel, du grandiose. Comme essayiste, Serge Bouchard s'interroge sur la culture dans tout ce qu'elle a de plus commun, à savoir les comportements, les habitudes, les idées, les croyances et les discours que partage d'abord une communauté culturelle, puis toute l'humanité. De cette manière, l'écriture métonymique découle du regard anthropologique de l'essayiste dans sa façon d'observer et d'interroger le monde, soit à partir d'un détail contextualisé jusqu'au général.

Comme le souligne Réjean Beaudoin dans son compte-rendu des *Lieux communs* de Serge Bouchard et Bernard Arcand, « [l]a littérature se nourrit indifféremment d'idées toutes faites et d'aperçus inédits, mais c'est pour mieux les dissoudre et les fondre en quelque chose d'autre¹²² ». Les essais de Serge Bouchard s'inscrivent justement dans cette vision de la littérature : l'essayiste prend pour matériaux des objets culturels qu'il déconstruit ensuite et

¹²² R. Beaudoin, « De la plage et des clichés / Bernard Arcand et Serge Bouchard, *De nouveaux lieux communs*, Montréal, Boréal, 1994, 229 pages. / Bernard Arcand et Serge Bouchard, *Du pâté chinois, du baseball et autres lieux communs*, 1995, 210 pages. », p. 178.

transforme en lieux communs. La construction des essais qui composent les trois recueils à l'étude, du moins pour la plupart¹²³, suit une démarche métonymique, puisque les essais s'organisent autour d'un objet culturel auquel se rattachent plusieurs éléments par contiguïté ou par appartenance, allant du particulier au général ou du singulier au commun. La structure métonymique des essais permet le passage de l'objet culturel singulier au lieu commun et sert de point d'entrée à notre analyse, car elle est partie intégrante de l'écriture essayistique de Serge Bouchard. Elle n'est pas présente de la même façon dans tous les essais, mais elle se retrouve dans chacun d'entre eux.

3. La formulation des titres dans la construction des lieux communs

La majorité des essais rassemblés dans les trois premiers recueils de Serge Bouchard portent comme titre l'objet culturel en question dans le texte. La formulation la plus répandue dans les titres des essais est celle d'un article défini suivi d'un ou de plusieurs noms communs ou quelques fois propres, parfois suivis d'un adjectif¹²⁴. Ces titres annoncent la démarche métonymique de l'essayiste et participent à faire de l'objet de l'essai, d'ores et déjà dévoilé dans le titre, un lieu commun. L'usage de l'article défini¹²⁵ associe l'objet culturel à la façon dont une communauté culturelle se le représente, et ce, à l'aide du transfert référentiel du particulier au général ou du singulier au commun qu'il opère à travers la métonymie. Dans

¹²³ La majorité des essais de Serge Bouchard s'appuie sur un seul procédé métonymique central dans le texte qui détermine la construction de celui-ci, alors que d'autres essais découlent d'un parcours métonymique qui fait partie de la réflexion essayistique, sans toutefois être au cœur de l'organisation textuelle.

¹²⁴ Dans *Le moineau domestique*, sur un total de 70 essais, 53 sont intitulés selon cette formulation. Dans *L'homme descend de l'ourse*, sur 63 essais, en excluant « Présentation de l'Ourse » qui sert d'introduction au recueil, 48 essais sont intitulés selon cette formulation. Dans *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, sur les 84 essais qui composent le recueil, 30 essais sont intitulés selon cette formulation ; ce qui est moins significatif que dans les deux premiers recueils.

¹²⁵ Selon l'*Encyclopédie Larousse*, l'article défini « s'emploie devant un nom (ou un être), déjà identifié par le discours antérieur ou identifiable grâce au contexte, ainsi que devant un nom désignant un objet unique ou une abstraction. » (*Encyclopédie Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/article/23168>.)

les titres des essais où l'objet culturel est « identifiable grâce à son contexte¹²⁶ », bien que ce dernier existe sous plusieurs formes, l'article défini contribue à transformer l'objet en lieu commun, car il l'isole et lui donne une valeur singulière dans son contexte de référence. En effet, l'article défini renvoie à une certaine façon de percevoir l'objet qui fait habituellement partie d'un tout. Par exemple, la population de porcs-épics dans le monde s'élève à un très grand nombre et tandis que l'emploi d'un article indéfini servirait à parler de certains de ces animaux, l'article défini dans « Le porc-épic » les regroupe tous sous une seule manière de les représenter. Les titres des essais permettent ainsi à l'essayiste de replacer l'objet culturel dans son contexte et par la même occasion de le considérer dans son ensemble, son tout, cherchant à mettre de l'avant ce qu'il a en commun avec ses semblables. L'objet culturel énoncé dans le titre fait référence à ce qui le caractérise et qui compose la vision que les humains ont de cet objet. Par exemple, dans « Les plages », l'article défini renvoie à ce que les plages ont de particulier, ce qu'elles ont toutes en commun, peu importe l'endroit. Il réfère à une manière unique de les concevoir, car quoiqu'il puisse y avoir des variations d'une communauté culturelle à l'autre, l'horizon sur lequel elles font sens est invariable. L'article défini exprime de ce fait l'idée que les humains se font de l'objet en question et à partir de laquelle ils perçoivent la réalité qui est la leur, et dont l'objet fait partie. C'est de cette façon que l'objet culturel introduit par un article défini dans le titre en vient à constituer un lieu commun.

Plusieurs titres désignent par exemple des objets culturels qui sont des éléments de la nature¹²⁷, soit des végétaux, des insectes, des animaux, et l'article défini renvoie à ce qui est

¹²⁶ *Encyclopédie Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/article/23168>.

¹²⁷ C'est-à-dire « Le gazon », « L'eau », « Le moineau domestique », « La mouche ordinaire », « Les vaches », « L'épinette noire », « Les froids noirs » et « Les loups » dans *Le moineau domestique* ; « L'ourse », « La neige », « La libellule », « L'écureuil gris des villes », « L'Original », « Le printemps », « Le

commun à tous ces éléments afin de faire valoir l'idée générale à partir de laquelle les humains se représentent la nature et ce qui la compose. Le titre de l'essai « L'écureuil gris des villes », tiré de *L'homme descend de l'ourse*, participe au passage de l'animal comme objet culturel singulier au lieu commun qui lui est associé. L'article défini exprime une façon unique de percevoir cet animal que l'on retrouve en grand nombre dans plusieurs villes, notamment en Amérique du Nord. Il s'agit pour l'essayiste d'attribuer un sens spécifique à l'animal qui permet de rassembler tous les écureuils gris sous une seule représentation, qui renvoie à leur rôle dans les villes et auprès des humains. Les écureuils gris, par leur couleur et non leur apparence, sont les symboles d'une vie morne, fade, banale ; ils s'inscrivent dans la réalité urbaine et emblématisent ce qu'elle a de plus terne et ennuyeux. Leur appartenance à la ville en fait des animaux urbanisés¹²⁸, c'est-à-dire que leur habitat est limité aux enceintes citadines et que leur instinct sauvage, que l'humain désire retrouver chez tous les animaux, est minimal. L'article défini dans le titre fait donc référence à ces deux éléments, la valeur symbolique de la couleur grise et l'urbanité « antinaturelle », qui déterminent la manière dont les individus perçoivent l'écureuil gris, soit avec dédain, puisqu'il représente ce que les humains méprisent d'eux-mêmes. Mais comme le dit si bien l'essayiste : « Il est malaisé de lui en vouloir du simple fait qu'il nous ressemble » (*HDO*, 79).

D'autres titres incluent des objets matériels¹²⁹ et l'article défini employé exprime le sens que revêt l'objet aux yeux d'une communauté culturelle. Dans le titre de l'essai « Le

porc-épic », « Les fleurs », « La montagne », « La comète », « Le mélèze », « Le froid » et « L'épinette, la Lune et le palmier » dans *L'homme descend de l'ourse* ; et « La loi de l'ours », « L'épineuse question de la haie », « Les oiseaux du paradis », « Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux » et « Les bibittes » dans *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*.

¹²⁸ « En fait, l'écureuil gris des villes est une créature urbaine et ce que nous détestons en lui, c'est son urbanité. » (*HDO*, 79.)

¹²⁹ C'est-à-dire « La douche », « Le métal », « La chaise berçante », « Le téléphone », « La laine minérale », « Le béton armé », « La scie à chaîne », « Les manuelles » et « L'urinoir » dans *Le moineau domestique* ; « La table de cuisine », « Les cendriers », « Les vieux tracteurs », « La casquette », « Les ponts »,

téléphone », tiré du *Moineau domestique*, l'article défini renvoie notamment à la place centrale qu'occupe cet objet du quotidien dans la vie humaine, puisque les humains en sont devenus dépendants et qu'il constitue notre unique moyen de communiquer entre nous¹³⁰. Le téléphone évoque le déclin de l'écriture, mais exprime par-dessus tout l'absence, la solitude et l'isolement qui se rattachent au fait de téléphoner à défaut de se parler face à face : « Si tu me téléphones, c'est que tu n'es pas là¹³¹ ». La formulation du titre s'inscrit ainsi dans la démarche métonymique et assure le transfert de référence du singulier au commun : l'objet culturel singulier qu'est le téléphone devient le symptôme de la dissolution du lien familial ou social propre à l'humanité moderne¹³². Le titre de l'essai « La maison », dans *Le moineau domestique*, quant à lui, renvoie à un objet ou à un lieu pluriel, puisqu'il existe dans le monde un nombre incommensurable de maisons et que la formulation désigne non pas une maison unique, mais une représentation singulière de l'objet qu'est la maison. C'est à cette vision que l'essayiste fait référence lorsqu'il emploie un article défini. La formulation permet donc de montrer comment les différentes façons dont l'objet culturel se manifeste et l'importance variée que lui accordent chacun et chacune peuvent être réunies sous une idée partagée par l'ensemble d'une communauté : celle « d'une sorte d'abri, un refuge » (*MD*, 69). L'article défini renvoie à la manière unique que les individus ont de faire sens du rôle et de la place de la maison dans leur vie, qui correspond en soi à un lieu commun. C'est un lieu sûr,

« L'autobus », « La corde à linge », « Le pain » et « Le couteau » dans *L'homme descend de l'ourse* ; et « Le bungalow du roi » et « Le gros camion jaune » dans *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*.

¹³⁰ « Depuis l'universelle installation, nous sommes l'objet du raffiné supplice, nous sommes tous occupés et nous allons de message en message, l'oreille malade, le cou tordu, la voix brisée. » (S. Bouchard, *Le moineau domestique*, 124.)

¹³¹ S. Bouchard, *Le moineau domestique*, p. 125. (Toutes les citations ultérieures du texte seront tirées de cette édition ; la référence apparaîtra dans le corps du texte avec les initiales *MD* entre parenthèses.)

¹³² Le mot « moderne » est pris au sens ironique où l'entend Serge Bouchard, c'est-à-dire la « moderne modernité ». (C. Morin, « Serge Bouchard : *Le Jaguar et le Tamanoir* de Bernard Arcand », dans *Zone d'écriture: Prix littéraires du gouverneur général (Radio-Canada)*, [Entrevue télévision].)

réconfortant, rassurant où nous désirons nous retrouver et demeurer, d'où « nous souhaitons ensemble ne plus jamais sortir, voyageant de la sorte, assis tout près du feu, jusqu'aux confins du temps » (*MD*, 69).

Dans les titres d'essais où l'objet culturel correspond à un lieu¹³³, qu'il s'agisse de terrains perdus, de plages, de ruelles ou de régions « éloignées », ou de lieux identifiables, comme la lune ou la Floride, la formulation avec un article défini renvoie encore une fois à ce que ces lieux représentent aux yeux d'une communauté culturelle donnée, au-delà de l'image qu'ils véhiculent habituellement. Quant aux titres dont les objets culturels se rapportent à des personnages ou à des groupes d'individus¹³⁴, l'article défini met de l'avant ce qu'il y a de commun chez ces individus et montre ce qui les définit collectivement. Dans un titre comme « Les vendeurs », dans *Le moineau domestique*, la formulation vise une manière spécifique de percevoir ce groupe de personnes, c'est-à-dire comme « des chanteurs de charme, des psychologues appliqués, des docteurs en humanité, des maîtres de cérémonie, des terroristes incorporés, des amis automatiques et éphémères » (*MD*, 60), bref comme des gens talentueux en matière de surnoiserie et d'envoûtement. L'article défini fait référence à ce que les vendeurs et les vendeuses semblent avoir en commun. Pour ce qui est des titres qui présentent des us et coutumes¹³⁵, l'article défini ne concerne pas la valeur commune de

¹³³ C'est-à-dire « Le terrain perdu », « La maison » et « La lune » dans *Le moineau domestique* ; « Les plages », « La Floride » et « La Lune » dans *L'homme descend de l'ourse* ; et « L'esprit des ruelles » et « La région du cœur » dans *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*.

¹³⁴ C'est-à-dire « La reine mère », « Les vendeurs », « Les enfants », « La chanteuse » et « Le commandant » dans *Le moineau domestique* ; « Le métier de héros » dans *L'homme descend de l'ourse* ; et « Les Zouins-Zouins », « La Femme, l'Indien, le Bandit et le Fou », « Les cowboys et les Indiens » et « Les petites nations d'eau » dans *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*.

¹³⁵ C'est-à-dire « La calvitie précoce », « L'opinion privée », « Le sport », « L'érudition », « Les voyages », « Le plan de carrière », « La peine capitale », « Le droit d'expirer », « Le plat du jour » et « La fête du père » dans *Le moineau domestique* ; « Les achats », « Le manger », « La routine », « Les vacances », « L'école », « La tribune téléphonique » et « L'attraction touristique » dans *L'homme descend de l'ourse* ; et « L'école de la vie », « Le cash », « La conférence » et « Le goût de ne rien faire » dans *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*.

l'objet culturel en question, puisque c'est ce qui les définit par nature, il fait plutôt ressortir une façon de comprendre leur place dans la société et dans la vie plus largement, pour leur donner une nouvelle signification. Par exemple, le titre de l'essai « Les voyages », dans *Le moineau domestique*, fait référence à ce que partagent tous les différents types de voyage et à la représentation commune qui permet de les regrouper sous une idée unique, celle qu'énonce clairement l'essayiste dès les premières lignes : « Voyager, c'est briser la routine moderne en défaisant la trame d'une trop triste quotidienneté » (MD, 87). Les voyages deviennent ainsi un moyen de fuir la réalité ennuyante et aliénante de la société actuelle.

Certains titres désignent par ailleurs « un objet unique ou une abstraction¹³⁶ », en opposition à un objet multiple dans les exemples présentés plus haut, et l'emploi de l'article défini y assure le passage du particulier au général ou du singulier au commun. L'article défini renvoie à une certaine façon de voir l'objet en question, mais il donne également à l'objet une valeur générale qu'il ne possède pas d'emblée. Il exprime l'idée générale qui découle de cet objet et qui s'étend à l'ensemble de la culture dont il fait partie. Dans les titres qui prennent la forme d'expressions figées ou de clichés¹³⁷, par exemple, l'article défini fait valoir la façon dont les individus s'approprient collectivement ces expressions pour comprendre le monde qui les entoure. Le titre de l'essai « La corde au cou », tiré de *L'homme descend de l'ourse*, s'inspire de l'expression « avoir la corde au cou » et l'article défini renvoie à l'idée qui en découle et qui façonne la manière dont les individus appréhendent leur réalité. L'expression est le plus souvent utilisée relativement au mariage et plus spécifiquement au marié qui se fait « passer la corde au cou », en référence à sa prétendue

¹³⁶ *Encyclopédie Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/article/23168>.

¹³⁷ C'est-à-dire « Les chemins de travers » et « Le mal du pays » dans *Le moineau domestique* ; « La corde au cou » dans *L'homme descend de l'ourse* ; et « La faute du temps » et « Le meilleur du monde » dans *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*.

soumission envers sa femme. Or l'essayiste élargit le sens commun de l'expression, car selon lui, « [l]a corde au cou fait autant référence à la liberté que l'on obtient dans la rupture qu'aux liens, nœuds et attaches qui sont des entraves dans nos vies » (*HDO*, 173). Il attribue ainsi à l'expression un sens à la fois plus large et paradoxal qui se pose comme la représentation collective à laquelle l'article défini se rapporte dans le titre. Pour ce qui est des titres qui font appel à des concepts¹³⁸, la formulation renvoie à une façon de concevoir ces termes abstraits par rapport à l'expérience humaine et au rôle qu'ils jouent dans la compréhension du monde. Dans le titre de l'essai « Le frisson », tiré du recueil *L'homme descend de l'ourse*, l'article défini permet notamment le passage du singulier au commun, car il exprime ce que le frisson, réaction physique individuelle, a d'universel. Il représente l'expérience unique que partagent tous les humains, peu importe ce qui nous donne le frisson : « à cause de notre humanité, nous frissonnons de bonheur, d'espoir, de joie, de peine, de désespoir, de rage, et dans les faits, pour un peu que l'amour s'en mêle, nous frissonnons de tout, et de partout » (*HDO*, 179). Notre humanité est précisément ce qui nous permet à tous et à toutes de frissonner.

De telle sorte qu'avant même de faire la lecture de l'essai et de prendre connaissance de la réflexion sur l'objet désigné dans le titre, il est possible de comprendre comment l'objet culturel se voit attribuer la valeur de lieu commun, c'est-à-dire grâce au passage du singulier au commun qui s'opère par la formulation des titres avec l'article défini. Cette dernière contribue effectivement au transfert de référence et exprime une certaine manière de concevoir l'objet culturel singulier à l'échelle collective et humaine. Les titres des essais

¹³⁸ C'est-à-dire « La misère », « La fatigue », « Le crime », « Le don de la parole », « L'insoluble », « Le projet d'être », « La trinité », « Le rire », « L'erreur humaine », « L'intelligence » et « Le malheur » dans *Le moineau domestique* ; « L'actualité », « L'histoire », « La petitesse », « L'amour humain », « La mathématique », « Le gothique », « Le frisson » et « La mort » dans *L'homme descend de l'ourse* ; et « Le gouvernement » et « L'océan numérique » dans *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*.

correspondent donc à la première étape de la démarche métonymique de l'essayiste. On retrouve par ailleurs dans les titres des recueils la même formulation. Le titre *Le moineau domestique* attribue à l'animal une caractéristique qu'il ne possède pas à l'origine, celle de la domesticité, et l'article défini désigne une façon singulière de percevoir cet animal très commun. Comme c'est le cas d'autres animaux dans les essais de Serge Bouchard, le moineau est un oiseau banal dont la population est très grande et l'emploi de l'article défini permet de regrouper tous les moineaux, qualifiés de « domestiques », sous une représentation unique qui leur est propre et que partage une communauté ou l'ensemble de l'humanité. L'article défini dans le titre renvoie à ce que symbolise le moineau dans l'imaginaire collectif : cet oiseau ordinaire, sans intérêt, « vulgaire » (MD, 47) est sans défense devant la vastitude du monde qui le dépasse et l'asservit, il symbolise la petitesse, voire la bassesse de l'être humain. Comme le dit l'essayiste dans l'essai « Le moineau domestique » : « Nous sommes tous des moineaux domestiques ; petits, sales, résistants, bourrés de frites et d'illusions, nous survivons aux hivers pour mieux mourir au printemps » (MD, 47).

Les titres des deux autres recueils, *L'homme descend de l'ourse* et *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, quant à eux, ne respectent pas tout à fait la même formulation, car quoique le titre soit introduit par un article défini, il s'agit d'une phrase complète. L'effet produit par l'emploi d'un article défini est cependant semblable, puisque la phrase représente un savoir commun qui permet de concevoir le rapport entre l'homme et l'ourse ou entre les corneilles et les corbeaux selon une vision collective. L'article défini donne une signification précise aux idées véhiculées dans les titres, mais la portée est générale. Le titre *L'homme descend de l'ourse* reformule l'idée qui résume le plus souvent, à tort ou à raison, la théorie de l'évolution de Charles Darwin : l'homme descend du singe. Un élément de la formule courante est ici modifié, ce qui a pour effet de transformer l'idée

de base à partir de laquelle les gens conçoivent l'évolution humaine : « L'homme ne descend pas du singe, il descend de l'ourse » (*HDO*, 19). Le remaniement du lien évolutif entre le singe et l'humain a un effet ironique, puisqu'il découle de la mise à distance et de la remise en question d'une opinion consensuelle, mais fait aussi ressortir une sorte de vérité commune en donnant lieu à une nouvelle compréhension de l'évolution. Selon l'essayiste, « [n]ous nous devons de redresser notre arbre généalogique car ce n'est pas faire honneur à notre mère l'ourse que de la reléguer ainsi aux oubliettes de la lignée » (*HDO*, 19). Le titre *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, pour sa part, déconstruit une fausse conception de la corneille et du corbeau, regardés comme indissociables. L'essayiste remet les pendules à l'heure et souligne les innombrables aspects qui les différencient : « Mais pour nous, les corneilles et les corbeaux sont de simples oiseaux noirs. Ils sont tous pareils, les oiseaux noirs. Pourtant, il y aurait tant de choses à en dire¹³⁹ ». Il dénonce notre tendance à ne pas reconnaître la multitude et la diversité que nous offre la nature, à nous les humains, et notre ignorance des espèces qui peuplent notre terre : « Le corbeau n'est pas un sujet d'intérêt, la corneille ne fera pas la manchette. Nous [...] sommes la civilisation du poulet. Nous apprenons notre géographie sur une carte de Saint-Hubert BBQ » (*CEC*, 173). L'essayiste cherche avec ce titre à corriger la représentation commune de ces deux oiseaux et par la même occasion de tous les animaux trop souvent confondus par l'œil humain non avisé.

¹³⁹ S. Bouchard, *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, p. 171. (Toutes les citations ultérieures du texte seront tirées de cette édition ; la référence apparaîtra dans le corps du texte avec les initiales *CEC* entre parenthèses.)

4. Du commun local au commun universel : le transfert métonymique

L'efficacité du procédé métonymique dans les essais de Serge Bouchard s'observe à travers les rapprochements qu'il crée entre des éléments plus ou moins cohérents. L'écriture métonymique permet à l'essayiste de faire des liens rapides, de sauter d'une idée à l'autre sans expliciter la relation qui les unit, au-delà du rapport de contiguïté, de proximité ou d'appartenance lui-même généralement inattendu. Comme le révèle l'analyse des titres des essais et des recueils présentée plus haut, la juxtaposition qu'elle suscite n'est pas toujours évidente, ne vient pas naturellement à l'esprit ; elle s'appuie sur l'imagination de l'essayiste. À cet égard, André Belleau écrit au sujet de l'essayiste :

Il garde l'idée en lui comme dans une sorte de champ magnétique élémentaire où il sent des circuits s'ébaucher, des possibilités qu'a l'idée de s'orienter, de se connecter à d'autres idées. Pendant cette période de maturation, attentif aux déclics, aux trajets, aux ouvertures et aux fermetures, l'essayiste décidera si tout cela est assez vif, rapide, nombreux, inattendu, complexe pour donner lieu à la forme d'un essai ou plutôt au parcours d'un essai¹⁴⁰.

Sans le dire explicitement, André Belleau décrit ici la démarche métonymique de l'essai et le chemin parfois déroutant qu'il parcourt. La métonymie est l'art du raccourci, c'est une manière de court-circuiter la réflexion ou le raisonnement essayistique. Pour reprendre les mots de Gaston Esnault, la métonymie « brûle les étapes de chemins trop connus et raccourcit des distances pour faciliter la rapide intuition de choses déjà connues¹⁴¹ ». Sa richesse dans l'écriture de Serge Bouchard vient des images qu'elle crée et de la concaténation qu'elle fait naître et qui contribue au passage d'objet culturel à lieu commun. La démarche métonymique dans les essais entraîne en effet la transformation de l'objet culturel singulier en lieu commun contextualisé, tout lieu commun étant par définition lié à une communauté culturelle, mais

¹⁴⁰ A. Belleau, « Petite essayistique », dans *Surprendre les voix*, p. 85.

¹⁴¹ A. Henry, *Métonymie et métaphore*, p. 22.

elle permet également le passage du commun local au commun universel. La notion de collectivité associée au lieu commun ne se limite plus à un groupe spécifique ou à une culture donnée, mais s'étend à l'ensemble de l'humanité. L'idée que propose Ruth Amossy dans *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, à savoir que « notre esprit est meublé de représentations collectives à travers lesquelles nous appréhendons la réalité quotidienne et faisons signifier le monde¹⁴² », semble aller dans le même sens. C'est-à-dire que selon elle, l'esprit fonctionne pareillement chez chaque individu, observation que partage aussi Serge Bouchard dans ses essais lorsqu'il pense les lieux communs comme façonnant la manière dont les humains font signifier le monde. La démarche métonymique offre la possibilité d'envisager le lieu commun autrement : à l'échelle humaine. L'essayiste cherche à se positionner dans ce qui l'entoure, mais ne se situe pas uniquement par rapport à la communauté culturelle à laquelle il appartient, il veut se reconnaître comme le sujet du groupe le plus large qui soit.

Le transfert métonymique du local à l'universel se fait donc à travers la position de l'essayiste relative aux lieux communs. Il ne s'identifie plus au spécifique, mais au général, ce qui détermine son appréhension du monde : à partir de lieux communs qui touchent à toute l'humanité. Or ce transfert est possible grâce à l'effet de sens que crée la métonymie dans les essais de Serge Bouchard, effet le plus souvent surprenant, mais qui met en lumière la valeur universelle du lieu commun. C'est notamment le cas de l'essai « L'eau », tiré du recueil *Le moineau domestique*, où l'essayiste réfléchit à l'eau et à sa place dans l'existence humaine en faisant tomber la barrière qui divise la culture et la nature¹⁴³. La démarche métonymique

¹⁴² R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, p. 9.

¹⁴³ L'une des bases théoriques de l'anthropologie est la conception de la nature et de la culture comme étant deux entités séparées, idée qui découle d'une vision occidentale du monde et d'une certaine façon du dualisme cartésien de Descartes (qui, mis en relation avec la dualité nature/culture, permet de comprendre que

met en relation l'élément naturel de l'eau avec celui qui est à l'origine de la culture : l'humain. L'eau devient donc un prétexte pour réfléchir à l'humain et le sens qui lui est attribué dans l'essai transcende l'opposition entre nature et culture en montrant que tout ce qui est nature est à la fois culture. L'extrait suivant en témoigne :

D'ailleurs, l'eau nous ressemble étonnamment : elle est inutilement rapide, immensément stagnante, elle suit des courants établis, elle cascade sur les pentes de la vie, elle est chaude, elle est froide, elle est sale, elle est morte, elle est mouvement et elle charrie (*MD*, 40).

Le rapprochement que crée la métonymie entre l'eau et l'humain permet à l'essayiste de se reconnaître, dans son rapport avec cet élément vital, comme faisant partie d'un ensemble plus grand, celui de l'humanité tout entière et de la nature qui l'enveloppe. L'essayiste s'intéresse à l'eau pour ce qu'elle dévoile sur l'humain par son mouvement et sa force. L'eau représente l'existence humaine ; c'est de cette façon que le transfert métonymique a lieu. L'essayiste en vient à « défamiliariser » l'eau en l'associant à l'humain, ce qui a pour effet de la dénaturer en quelque sorte, voire de l'anthropomorphiser. Lorsque l'essayiste pense à l'eau comme une manière d'être : « Comme l'eau, j'aimerais [...] » (*MD*, 41) ou « Si j'étais eau, je serais [...] » (*MD*, 41), il s'identifie à la relation existentielle entre l'humain et l'eau qu'il établit par le procédé métonymique. Il s'agit pour lui de se positionner dans ce qu'il y a de plus vaste : l'humanité, elle-même relevant de la nature.

La démarche métonymique dans l'essai « Nous sommes nus », tiré des *Corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, fonctionne d'ailleurs de la même manière : la métonymie produit un effet de sens étonnant en rapprochant cette fois-ci le manteau et l'humain, permettant à l'essayiste de s'identifier à toute l'humanité. Le transfert métonymique à partir

le corps est nature et que l'esprit est culture). Par contre, la discipline a évolué depuis, grâce à des anthropologues tels que Gregory Bateson, avec son ouvrage *Mind and Nature : A Necessary Unity*, qui ont cherché à prouver qu'il n'y avait pas de division entre la nature et la culture et qu'elles étaient inter-reliées.

du manteau s'opère toutefois différemment, c'est-à-dire que le mot « manteau » revêt plusieurs significations distinctes, toutes ayant un référent qui leur est propre, et qu'on observe dans l'essai le passage d'un sens à l'autre, un transfert sémantique, ce qui n'était pas le cas avec l'eau. Dans le premier paragraphe, l'essayiste emploie le terme « manteau » en faisant référence au manteau-vêtement, ce qui correspond au sens usuel du mot, puis la dernière phrase superpose un deuxième sens qui surprend : celui de manteau-corps. En racontant qu'il a connu une longue existence sans manteau avant de se résigner à en porter un, l'essayiste crée un premier lien avec le corps : « Je crois simplement que ce manteau m'a poussé sur le dos comme une vieille peau » (*CEC*, 102). La couche supplémentaire que l'on met pour se couvrir se fond au corps pour ne former qu'un avec lui. Le deuxième paragraphe poursuit le parcours métonymique qui fonctionne d'ailleurs comme une poupée russe : on passe du manteau terrestre¹⁴⁴ au manteau-vêtement puis au manteau-corps pour en arriver au manteau symbolisant l'âme humaine. Le transfert métonymique de la terre au vêtement crée une relation d'appartenance entre le manteau et l'humain, en ce qui a trait au rôle de l'objet dans la construction identitaire : « Agrippons au passage la véritable nature des manteaux : ils nous donnent une forme, ils nous couvrent et nous cachent en même temps qu'ils nous révèlent » (*CEC*, 103). Le manteau-vêtement détermine la nature de celui ou celle qui le revêt : « Nous sommes les manteaux que nous portons. Nous avons tous été ceux que nous avons portés. Nos garde-robes sont des archives, des voûtes où nous suspendons les effigies de nous-mêmes » (*CEC*, 103-104). Le manteau comme lieu commun acquiert une valeur générale, puisqu'il est central dans notre manière de nous définir, soit à travers ce que nous portons.

¹⁴⁴ « Le manteau de la terre s'appelle la croûte terrestre et cela se comprend. Un manteau devient pareil à une croûte quand on le porte trop longtemps. » (*CEC*, 102.)

C'est cependant le passage du manteau-vêtement au manteau-corps dans le dernier paragraphe de l'essai qui donne véritablement au lieu commun sa valeur universelle. Le manteau devient le symbole du corps humain, à l'instar de l'eau qui devient le symbole de l'existence humaine dans l'essai « L'eau ». Le transfert métonymique du contenant (le manteau) au contenu (le corps et l'âme) permet à l'essayiste de s'identifier à toute l'humanité, puisque le lieu commun universel est lié à ce qui forme l'être humain, son corps et son âme :

Le corps humain est le manteau de l'âme, l'enveloppe que l'on quitte au moment de mourir. Être mort, c'est ne plus se couvrir. Je porte donc mon manteau pour assurer doublement ma vie. Car je sais qu'un jour viendra où j'accrocherai mon manteau comme on accroche ses patins, comme on dépose une dernière fois un morceau de soi-même qui ne peut plus servir. Une fois que je serai mort, si vous ne trouvez pas mon corps, inhumez mon manteau. Ça fera l'affaire (CEC, 104).

Ce qu'il y a de particulier à chaque manteau tient à ce qu'il dévoile, ce qu'il exprime à propos de la personne qui le porte, mais ce qu'il y a d'universel, c'est que le manteau protège du froid à la manière du corps qui protège l'âme.

Débanaliser le commun fait également partie de la démarche métonymique de Serge Bouchard dans son approche aux lieux communs en ce qui a trait au transfert du local à l'universel. L'essayiste arrive ainsi à mettre en évidence le sens étonnant et même profond que peut avoir le lieu commun une fois relevé de sa fonction ordinaire ou courante. L'essai « La chaise berçante », du recueil *Le moineau domestique*, en est le parfait exemple. Objet banal du quotidien, la chaise berçante se voit attribuer une signification qui se joint à l'usage habituel, mais entretient aussi un lien étroit avec l'humanité. Elle symbolise plusieurs aspects de la vie et se retrouve à occuper une place centrale dans l'existence humaine :

Se placer aux commandes d'une chaise berçante est donc une opération majeure qui regarde le pouvoir intime de l'esprit. Rien ne se fait à la légère quand il s'agit de s'alléger. Se bercer, c'est retourner sur les sentiers familiers de nos vieilles pensées, c'est inspecter les états de notre âme et c'est parfois

se risquer sur des voies inconnues, à pieds joints dans le vide qui relie le vide à l'esprit (*MD*, 109).

À travers la métonymie, l'essayiste débanalise l'objet de la chaise berçante et lui attribue un rôle qui lui permet de voir le monde sous un autre angle. Le sens qu'il lui donne, ramené aux mouvements de la vie elle-même, le transforme en symbole du chemin que l'humain parcourt au fil de sa vie. Le transfert métonymique se fait de la vie quotidienne à la vie en soi, par le processus de la débanalisation, et l'essayiste s'appuie sur le rapport d'appartenance entre la chaise berçante et l'existence humaine pour voir dans cet objet une façon de comprendre le monde et la vie : « Tout ce qui se balance en un mouvement régulier rejoint le fond rythmé de nos propres consciences en faisant résonner des sons mystérieux sur la toile étirée de notre sensibilité » (*MD*, 108).

On retrouve le même effet dans « Le p'tit change », tiré des *Corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, qui aborde la débanalisation du lieu commun de manière comparable. Le parcours métonymique de l'essai s'appuie sur le double sens du mot « change », faisant référence à la fois au terme anglais *change*, souvent employé au Québec en ce sens, et à l'expression québécoise « prendre tout son p'tit change pour faire quelque chose », qui signifie selon le *Dictionnaire des expressions québécoises* : « épuiser ses dernières ressources (physiques, intellectuelles) pour accomplir qqch¹⁴⁵ ». Les deux premières phrases de l'essai donnent le ton ; il y est question des ressources, financières et autres, nécessaires à déployer afin de surmonter les obstacles de la vie : « Pour seulement passer au travers de nos vies, cela prend tout notre p'tit change. Comme si le p'tit change servait à traverser les postes de péage sur les chemins de fortune » (*CEC*, 120). L'essayiste s'éloigne de cette façon du sens banal du « p'tit change » en lui donnant une importance

¹⁴⁵ P. Desruisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, p. 282-283.

« vitale ». Il s’amuse à déconstruire l’expression figée, comme si elle n’allait plus de soi, pour lui donner un sens plus large ; il cherche à en faire un lieu commun qui tout à coup devient parlant pour que l’on saisisse la pertinence et la profondeur de ce qu’il signifie.

Plus qu’une simple expression, le « p’tit change » s’avère un cliché, au sens où l’entendent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot dans *Stéréotypes et clichés* : le cliché « n’est pas défini seulement comme une formule banale, mais comme une expression figée, répétable sous la même forme¹⁴⁶ ». Dans la citation suivante tirée des *Idées reçues*, Ruth Amossy distingue le cliché du lieu commun à partir d’un exemple : « l’expression “le printemps de la vie” [est] un cliché, et l’idée que le printemps est la saison des amours [est] un lieu commun¹⁴⁷ ». Le « p’tit change » devient par conséquent un cliché alors que l’idée qu’il soit nécessaire de prendre tout son « p’tit change », dans tous les sens du terme, pour vivre pleinement est un lieu commun. Dans l’essai, l’expression se met à produire du sens autrement que de façon mécanique, la métonymie lui permettant de retrouver le potentiel de nous surprendre par sa signification. La démarche métonymique transforme le cliché en lieu commun et le débanalise en lui donnant une valeur générale : « Nous avons tous besoin de sous. Le p’tit change achète du temps. Autre fonction et non la moindre, certaines pièces, les dix cents en particulier, peuvent servir de tournevis de fortune. La monnaie dépanne » (CEC, 121). L’écriture métonymique dépeint le lieu commun comme objet banal, mais toujours en voie d’accès à une valeur commune. Le lieu commun, même lorsque rattaché à un cliché typiquement québécois, est sorti du contexte national et projeté dans le global ; la métonymie rapproche l’objet banal à l’un des gestes les plus symboliques de l’humanité, celui de lancer

¹⁴⁶ R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*, p. 12.

¹⁴⁷ R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, p. 33.

une pièce dans une fontaine. L'essayiste adhère lui-même au lieu commun et s'identifie comme appartenant au grand ensemble de l'humanité :

Devant la fontaine de la Place-Versailles, celle de Montréal s'entend, je lancerai mon dernier trente sous à l'eau, comme des centaines de millions d'espérants avant moi. Combien de pièces au fond de toutes les fontaines ? Autant que tous les vœux de l'humanité » (CEC, 122).

Il jette un sou dans la fontaine de la Place-Versailles à l'imitation des touristes à Rome, dans la fontaine de Trevi, ou à Las Vegas.

La métonymie dans les essais de Serge Bouchard donne par ailleurs une sorte de vérité profonde à partir des lieux communs, vérité le plus souvent historique, mais parfois aussi sacrée, à l'instar de l'essai « Première épître aux métropolitains » dans *Le moineau domestique*. Comme le révèle le titre lui-même, l'essayiste fait référence de façon manifeste aux épîtres de Paul et plus précisément à la « Première épître aux Corinthiens ». Il s'agit bien sûr d'une référence d'ordre ironique où Serge Bouchard, à la manière de Saint Paul s'adressant aux Corinthiens, s'adresse aux métropolitains¹⁴⁸ « au sujet de la violence que nous connaissons tant, que nous connaissons tous » (MD, 44), son origine et sa raison d'être¹⁴⁹. L'essayiste renoue avec la Bible (le Nouveau Testament), le Grand Code pour reprendre l'expression de William Blake, et va ainsi, à travers la métonymie, de l'universel au particulier et du plus ancien au plus moderne. L'essayiste cherche toutefois à comprendre comment la violence en est venue à jouer un rôle aussi important dans le comportement humain, pourquoi elle est « ancrée au cœur de nos manières, [pourquoi] c'est l'élan naturel et maudit de l'homme qui prend plaisir à se venger de la vie » (MD, 45). Le parcours

¹⁴⁸ L'entrée en matière de l'essai l'illustre clairement : « Pour l'occasion, je serai religieux et parlerai de haut. [...] Commençons par une question, qui est la stratégie de tout bon prêche. » (MD, 44.)

¹⁴⁹ Le sujet de la violence est en soi fortement ironique pour une épître biblique, l'apôtre Paul promouvant au contraire la paix et l'union : « Je vous exhorte, frères, au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, à avoir tous un même langage ; qu'il n'y ait point de scission parmi vous, mais soyez parfaitement unis dans un même esprit, et un même sentiment. » (1-10.)

métonymique de l'essai semble de ce fait être double, il part de l'universel pour aller vers le particulier, puis se poursuit en allant du particulier à l'universel à partir du lieu commun de la violence, ce qui rappelle l'apôtre remettant tout en perspective dans ses épîtres : « Tout est à vous, mais vous vous êtes au Christ, et Christ est à Dieu » (3-23). L'essayiste présente la violence comme intrinsèquement liée à la vie, suivant un parcours métonymique de ce qui est commun chez le moine, qui « regrette, [qui] dénonce » (*MD*, 45), et le guerrier, « désolé à l'idée que l'homme est plus facilement meurtri qu'aimé » (*MD*, 45), à ce qui est commun à tous les humains. L'idée que la violence est fondamentale dans le fonctionnement de l'esprit humain s'applique ainsi à toute l'humanité. L'essayiste élargit le lieu commun de la violence à tous ceux et à toutes celles chez qui la violence s'observe de façon moins évidente :

Nous ne parlons pas des monstres, des sanguinaires et des grands maniaques qui ont régulièrement ravagé le monde. Ces cas relèvent de l'affaire classée aux archives de la pathologie. Nous parlons du reste, de l'énorme reste où le sang coule dans l'ordre des choses (*MD*, 45).

Le commun particulier, celui des « monstres », des « sanguinaires » et des « maniaques », est remplacé par le commun universel à l'aide d'un transfert métonymique, ce qui permet à l'essayiste de dévoiler une sorte de vérité universelle touchant à l'humanité elle-même.

Dans « Les cowboys et les Indiens », tiré des *Corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, l'ampleur ou l'envergure que donne la métonymie expose une vérité de nature historique et sociale cette fois-ci. L'essayiste réfléchit à la relation entre les cowboys et les Indiens¹⁵⁰ dans les films de type western et, par métonymie, fait un rapprochement entre ces deux groupes, constamment mis en opposition :

¹⁵⁰ Nous employons ici le terme « Indiens » pour faire référence aux Autochtones, dans un premier temps, car c'est le terme employé dans l'essai à l'étude et dans un deuxième temps parce qu'il renvoie aux personnages stéréotypés des films de Cowboys et qu'il transmet plus clairement la vision des Indiens dépeinte dans la culture western.

Malgré ces petits rôles, les Indiens aiment la country. Pourquoi ? Nous tenons là une piste, pour ne pas dire une bonne question, une question directe qui nous renseigne sur les dialogues entre les cultures dans l'histoire. Il est des affinités souterraines qui transcendent les conflits de surface (*CEC*, 187).

Au-delà des points de ressemblance mis en évidence dans l'essai, ce qui est frappant est l'inversion des rôles du cowboy et de l'Indien. La démarche métonymique part de la relation entre cowboys et Indiens dans les films, où les premiers cherchent à s'en prendre aux seconds et sont la cause de leur malheur, puis opère un transfert entre le bourreau (les cowboys) et la victime (les Indiens). En effet, la persécution des Indiens par les cowboys étant la trame principale des films et de l'Histoire elle-même, les derniers représentent à juste titre la cause de la position déplorable des Indiens. La relation de départ des cowboys et des Indiens est ainsi remplacée par une autre relation où « [d]ans le monde des Cowboys, il y a des Indiens ; [et] dans le monde des Indiens, il y a des Cowboys » (*CEC*, 187). Le transfert métonymique passe d'abord de l'idée que les cowboys comme John Wayne (*CEC*, 187) désirent tuer le plus d'Indiens possibles à l'idée que les cowboys et les Indiens « finissent par se rejoindre » (*CEC*, 187) à plusieurs niveaux, puis à l'idée que l'Indien intègre une partie du cowboy dans sa propre culture : « [l]es Indiens d'aujourd'hui sont des Cowboys modernes » (*CEC*, 189). La victime s'identifie à la fin à un trait spécifique du bourreau, la musique country¹⁵¹, qui a une valeur métonymique dans l'essai. L'essayiste projette le lieu commun (le cowboy comme bourreau et l'Indien comme victime) sur un autre plan que son contexte d'origine (les films). La musique country permet à l'essayiste de renverser le lieu commun en lui donnant un sens qui dépasse le contexte cinématographique ou historique et qui peut s'appliquer à toute relation bourreau-victime ; l'effet de la métonymie est encore une fois d'arriver à une vérité plus vaste, plus inclusive à laquelle se rattache l'essayiste.

¹⁵¹ « La radio communautaire de Simo Shakaigan diffuse exclusivement de la musique country. » (*CEC*, 189.)

La particularité de la métonymie dans les essais de Serge Bouchard tient aussi au fait qu'elle souligne l'humilité de l'essayiste qui s'identifie aux lieux communs, qui s'inclut dans le tableau, le portrait du monde qu'il dresse. Les exemples cités montrent en effet de quelle façon la démarche métonymique permet en fin de compte à l'essayiste de se mouler à la réalité qu'il décrit à partir des lieux communs. Dans « L'attraction touristique », tiré de *L'homme descend de l'ourse*, où l'essayiste représente l'activité du tourisme comme le symbole du mensonge (« D'où le grand intérêt du phénomène touristique qui se construit aux univers de la menterie » (*HDO*, 185)), la métonymie fait bien ressortir cette modestie de l'essayiste, ou ce refus de dissocier le sujet lyrique de l'essai du sujet banal à qui renvoie le lieu commun. Le passage suivant tiré de « La solitude de l'essayiste » de François Ricard résume très bien la position de l'essayiste :

le « je » essayistique a peu à voir avec le sujet lyrique qui s'affirme dans la poésie moderne ; c'est un *je*, disons, réservé et timide, qui ne tient pas tant à manifester et à édifier son unicité ou sa singularité qu'à se tenir, au contraire, dans la banalité ou l'« ordinarité » par quoi il se sent lié au tout-venant des hommes¹⁵².

L'essayiste souscrit lui-même à la représentation du tourisme qui repose sur l'illusion et le mensonge, à l'image d'une industrie fondée uniquement sur la tromperie qui vient remplacer l'image romantique et exotique généralement associée à l'expérience du voyage. Il accepte de jouer le jeu au même titre que tous les autres ; il admet que pour assurer le succès touristique, il faut se soumettre aux règles du jeu et à « [t]outes ces belles menteries » (*HDO*, 188). Il va même jusqu'à conclure que c'est parce que les régions du Québec ne savent pas mentir qu'elles échouent au test de l'attraction touristique et retrouvent par là une sorte d'authenticité, qu'il présente ironiquement comme un défaut. Il suggère que le Québec, à

¹⁵² F. Ricard, « La solitude de l'essayiste », dans *La littérature malgré tout*, p. 60.

l'exception des villes de Montréal et de Québec, n'est pas perçu dans l'imaginaire collectif comme attrayant, car il ne recourt pas suffisamment à la menterie : « Et la question se pose pour le Québec. Serait-ce que nous ne savons pas mentir, en tout cas pas assez pour nous hisser au rang des grandes blagues internationales ? » (*HDO*, 186)

La métonymie comporte en elle-même une dimension modeste lorsque le local, confronté à l'universel, n'est pas disqualifié – sans pour autant être rattaché à quelque vision nationaliste ou régionaliste. Le transfert métonymique ouvre en effet la voie du rêve à l'illusion et cette vision du tourisme possède une valeur générale, universelle ; les premières lignes de l'essai en témoignent : « Pour vendre, il faut mentir un peu. Le tourisme n'échappe pas à cette loi de la nature humaine » (*HDO*, 185). La relation de proximité entre le tourisme et le mensonge s'applique d'abord à l'essayiste, puis s'étend à toute l'humanité, ou vice versa. Le passage du commun local au commun universel, à travers le parcours métonymique que suit l'essai, offre ici à l'essayiste l'occasion de se voir comme le sujet de l'humanité dans toute sa petitesse et toute sa grandeur de même que dans toute sa temporalité, qui va quelquefois au-delà de l'humanité. La métonymie multiplie les effets de contiguïté, on le voit dans tous les essais de Serge Bouchard, et fait se toucher des sens qui ne sont habituellement pas juxtaposés ou réunis : l'eau et l'humain, le manteau et l'âme, la chaise berçante et le parcours d'une vie, la monnaie et le destin, le tourisme et le mensonge, les épîtres de Paul et la violence du moine, ou encore la musique country et l'Indien.

5. La temporalité dans la métonymie : la contiguïté des extrêmes

Ainsi, la démarche métonymique permet à l'essayiste de se reconnaître comme faisant partie du groupe le plus large, mais aussi de s'identifier au groupe le plus ancien. L'essayiste cherche sans cesse la grande histoire et les lieux communs auxquels il se rattache sont

toujours valorisés par le temps long. Il lance les lieux communs dans le grand temps de l'humanité, c'est-à-dire qu'il conçoit l'instant actuel comme la partie d'un tout immense. C'est pourquoi il veut s'identifier au passé archaïque et qu'il tient à reconnaître la contiguïté du présent réputé sans mémoire et du temps oublié, immémorial. La structure métonymique des essais de Serge Bouchard produit donc ici des effets quelque peu différents des exemples étudiés précédemment. En effet, l'essayiste se définit par l'immédiat, il s'identifie souvent lui-même au contexte spécifique et jamais au mythe du progrès, qui lui s'étend à l'ensemble de l'humanité. La relation de contiguïté sur laquelle s'appuie l'écriture métonymique n'a pas le même effet lorsqu'il est question du temps : elle s'oppose à la continuité historique. En rapprochant le maintenant et le jadis, l'essayiste juxtapose deux temporalités sans pour autant les inscrire dans le grand récit de l'évolution ou, si l'on veut, du progrès. Les deux éléments entre lesquels la métonymie établit un rapport de proximité, en plus du local et du global, sont le présent et le passé. La métonymie a une fonction critique à propos des lieux communs relatifs au local et une valeur contestatrice par rapport au présent, puisqu'elle interdit de postuler une quelconque supériorité du présent par rapport au passé. Elle proscriit le passéisme ou la glorification d'un passé spécifique au profit d'un passé lointain transcendant les époques historiques.

Dans l'essai « Le gazon », tiré du *Moineau domestique*, le gazon renvoie justement à un groupe, à un lieu et à un temps restreints ; il ne permet pas de projeter la partie qu'il représente dans le tout intemporel de l'humanité. Le gazon n'est pas universel, il est surtout typique de l'imaginaire britannique (et de l'Empire britannique) et n'a pas vraiment sa place dans les civilisations du sud. L'essai se construit en outre autour de l'image du gazon comme représentant l'époque et la culture actuelles. La première phrase donne le ton : « Serions-nous la civilisation de l'herbe rase ? » (*MD*, 26) La question formulée avec une pointe

d'ironie marquée indique déjà le transfert métonymique ayant lieu dans l'essai, qui s'appuie sur le lieu commun négatif associé au gazon comme symbole de l'état déplorable de la société d'aujourd'hui. Selon l'essayiste, le gazon non entretenu représente tous les maux dont souffre l'individu moderne :

Le gazon mal entretenu suggère le drame, le divorce, la mortalité accidentelle, la dépression, le revers de la fortune, le laisser-aller, le célibat, la défaite, l'abandon, le malheur quand ce n'est pas une moralité douteuse, voire un bris de tondeuse » (*MD*, 27).

Le gazon est élevé au statut de lieu commun dès lors qu'il est projeté sur le temps long, c'est-à-dire qu'il est mis en relation avec le passé lointain où son existence n'était pas encore une réalité. C'est de cette façon qu'il en vient à symboliser l'horreur des banlieues modernes coupées du monde ancien : « L'aller-retour, le travail fait, le bruit régulier, les vibrations puis, au-delà des clôtures et des haies, la communication avec les autres tondeuses, voilà la culture, voilà l'extase, voilà la paix » (*MD*, 27). Le rapprochement entre la tonte du gazon et le mythe de Sisyphe met aussi en évidence la vision péjorative qu'entretient l'essayiste à propos du gazon et la fatalité qu'il associe à l'idée de le tondre : le tondeur est « le Sisyphe des temps modernes ; il tond et il retond, sous un soleil de plomb, un gazon qui repousse et qui n'arrête pas de repousser » (*MD*, 26). La projection du lieu commun, représentant un temps restreint, dans le grand temps de l'humanité fait ainsi ressortir le rôle du gazon dans l'état actuel du monde comme symbole de déchéance devant lequel l'essayiste se désole : « Voilà l'homme. Un million d'années pour aboutir à la tondeuse ! [...] Un million d'années pour en arriver là, tondre le gazon et aimer ça » (*MD*, 28). Le lieu commun du gazon est dévalorisé par l'essayiste, il est dérisoire et n'est pas à même de transcender les époques.

L'étude de la question de la temporalité dans les essais de Serge Bouchard nous indique un système axiologique qui se révèle plus nettement que dans les exemples de

contiguïté entre le local et le global, étant donné que l'essayiste s'en prend ouvertement à l'idéologie du progrès et s'amuse à ridiculiser les croyances voulant que les anciens soient moins « avancés » que les modernes. Par exemple, dans l'essai « Petit paquet d'amour », tiré des *Corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, l'essayiste s'en prend à l'idée selon laquelle les gens sont plus heureux et connaissent de plus en plus l'amour, autrement dit que le bonheur et l'amour ont progressé, se sont perfectionnés au fil du temps : « Il se trouve des gens pour soutenir que l'amour a grandi, comme le bonheur, dans l'échelle du progrès de l'humanité. Nous serions de plus en plus heureux au fil des générations » (CEC, 254). Il s'efforce de déconstruire ce lieu commun, car le progrès et la modernité ne sont pas selon lui synonymes de plus d'amour et de bonheur, bien au contraire ; « [l]a société moderne est pathétique quand elle parle d'amour, elle l'est encore plus dans la poursuite matérielle de son bonheur » (CEC, 255). La contiguïté entre avant et aujourd'hui, résultant de la métonymie, permet ainsi à l'essayiste de récuser le lieu commun qui veut que les gens vivant à l'époque moderne soient plus heureux que « les gens d'autrefois » (CEC, 254). L'essai se construit autour du rapprochement métonymique entre deux concepts, l'amour et le bonheur, que l'essayiste présente à la fois comme universels et intemporels :

L'amour a toujours été plus fort que la police et le bonheur est un sentiment humain absolument intemporel. Le chasseur a aimé la chasseresse au point d'en faire une déesse. L'idée remonte assez loin. Le bonheur et l'amour obéissent à des lois qui nous échappent a priori, ce sont des pensées sauvages et des émotions délinquantes. L'amour existe depuis qu'il y a des yeux, la peine depuis qu'il y a des cœurs (CEC, 255).

L'essayiste réfléchit à ce qui unit l'amour et le bonheur et, ce faisant, met de l'avant ce qu'ils ont en commun : leur « apparition » qui remonte au tout début de l'histoire de l'humanité. Les lieux communs dans l'essai se forment donc à partir de la contiguïté temporelle mise en

place par la métonymie, contiguïté qui se caractérise par une valorisation d'un passé intemporel et le refus d'un prétendu progrès.

L'essayiste est loin d'être neutre ; la démarche métonymique l'amène à travailler sur des valeurs qui soutiennent la continuité dans le temps long de l'humanité aux dépens des limites d'une époque donnée. De telle sorte qu'à travers la métonymie il conteste les lieux communs qui ne portent pas ces mêmes valeurs, à l'exemple de l'essai « Le gazon » où l'image dépeinte du gazon est celle d'un objet culturel minuscule et insignifiant à l'échelle de l'humanité, et défend ceux qui, comme le pain, sont universels, intemporels. La représentation du lieu commun dans « Le pain » est en effet positive aux yeux de l'essayiste. La métonymie transforme le pain comme aliment commun à toutes populations¹⁵³ en élément fondateur de la culture humaine : « Le beurre vient bien après, les “toasts” aussi [...]. Les constructions secondaires de la culture se rajoutent aux fondations premières, elles s'agglutinent par-dessus à la manière des couches sédimentaires » (*HDO* 167-168). Le pain symbolise toutes les civilisations : « Jusqu'à hier encore, les vieux signaient le pain, ils s'appliquaient cérémonieusement à faire le signe de la croix sur la mouture du quotidien. Les sociologues y voient des chrétiens. D'autres, plus perspicaces, y voient l'être humain » (*HDO*, 167). L'essayiste rejette ici le groupe identifié à une religion au profit de l'espèce humaine en général. La projection du pain dans la grande histoire de l'humanité lui donne une valeur intemporelle et lui attribue le statut de lieu commun. Or le pain, transformé en symbole de l'humanité et de son histoire « [d]epuis l'aube des grandes civilisations » (*HDO*, 168), devient un lieu commun tout sauf méprisable :

Oui, écrire l'histoire du pain, c'est bel et bien écrire l'histoire moderne de l'humanité. Des grands plateaux mésopotamiens jusqu'aux petites rues du

¹⁵³ « Le pain est à ce point domestique qu'il en devient national. Ne parle-t-on pas de pain français, italien, canadien, pour ne rien dire du pain “indien”, de l’“*innu pakweshigan*” des Algonquiens. » (*HDO*, 168.)

Plateau Mont-Royal, où foisonnent aujourd'hui les boulangeries artisanales qui reproduisent le pain d'il y a cinq mille ans, nous sommes toujours devant le même four (*HDO*, 168).

Le pain fait donc du Plateau Mont-Royal un lieu connecté aux grands plateaux mésopotamiens. Autrement dit, le pain comme lieu commun universel permet au sujet moderne de s'identifier aux peuples anciens et de se reconnaître dans ce qu'il y a de plus grand : l'humanité depuis ses débuts, « [d]epuis la toute première graine, depuis le tout premier village, depuis la première déesse de la fécondité » (*HDO*, 167). L'essayiste disqualifie le groupe restreint au profit du groupe élargi, le contexte local au profit de l'espace universel et le temps limité au profit du temps long.

On retrouve le même effet, la même valorisation du lieu commun dans l'essai « Être clou », tiré du recueil *L'homme descend de l'ourse*, où le clou, de la même manière que le pain, devient le signe de l'humanité ancienne et moderne : il renvoie à la fois au Nouveau Testament, plus précisément à la crucifixion du Christ, et à l'absurdité et la bêtise humaines à l'époque contemporaine, où l'on achève « en vitesse les rangées de toitures qu'on ne cesse d'ériger aux banlieues de nos villes, question d'élargir toujours plus les bordures d'une agglomération éternellement en construction » (*HDO*, 27). La différence réside toutefois dans le statut du clou qui, au départ, n'a pas la noblesse du pain et semble un objet dérisoire. Le procédé métonymique dans « Être clou » n'en est que plus saisissant, puisque le clou dans toute sa vulgarité devient le lien qui unit l'homme d'aujourd'hui à l'homme d'hier. L'essayiste part du clou pour construire une fable transhistorique qui allie les clous de la crucifixion du Christ aux clous des maisons de banlieue. La métonymie rapproche ainsi le geste banal, profane, celui de planter un clou, à l'événement le plus symbolique d'une partie de l'humanité, la crucifixion du Christ. L'essayiste valorise de cette façon le lieu commun, car il situe le clou au cœur même de l'histoire et en fait le symbole de la civilisation humaine :

« Il serait mieux informé sur l'histoire de l'humanité celui-là qui, aux portes du musée [international du clou], serait venu frapper » (*HDO*, 27). À vrai dire, le clou se transforme en lieu commun au contact du passé et du présent grâce à la métonymie. L'essayiste part du présent et pointe vers le passé lointain pour montrer que le lieu commun n'est pas seulement lié au contexte actuel, qu'il est également ancien et universel ; les exemples étudiés et de nombreux autres essais fonctionnent ainsi. Enfin, au-delà de la temporalité, le rapprochement entre le clou et l'humain passe en grande partie par la personnification du clou, que le titre de l'essai annonce déjà : « Être clou ». La contiguïté entre le clou et l'humanité repose d'abord sur les sentiments et les comportements humains attribués à l'objet¹⁵⁴ ; il peut penser, ressentir à la manière de l'humain, ce qui participe au transfert métonymique. Dans le premier paragraphe, l'essayiste questionne : « Vous est-il arrivé, ne serait-ce qu'une seconde, de vous mettre dans la peau d'un clou, de vous imaginer ce qui peut bien lui passer par la tête ? À quoi pense un clou quand il se sent "tout croche", et qui soigne ses migraines ? » (*HDO*, 26). Les jeux de mots auxquels se livre l'essayiste et qui participent à la personnification du clou fonctionnent d'ailleurs aussi par métonymie : l'essayiste prend comme point de départ la tête du clou et joue avec le sens de l'expression « se sentir tout croche », qui signifie « avoir mauvaise apparence, être (se sentir) tout intimidé, tout mal¹⁵⁵ », pour faire référence à l'état du clou après l'avoir cogné avec un marteau, c'est-à-dire tordu ou croche, puis au mal de tête qui s'ensuit, à l'instar de la migraine que peuvent avoir les humains.

Il y a une grande économie stylistique dans les essais de Serge Bouchard grâce à la métonymie. Celle-ci permet à l'essayiste de produire un effet de sens, de créer des images à

¹⁵⁴ « Comme nous, les clous frappent des nœuds, comme nous, ils se font cogner solidement, ils forcent en silence, ils grincent quand ils vieillissent et, comme nous, ils essaient de tenir malgré tous les malgré. » (*HDO*, 27-28.)

¹⁵⁵ P. Desruisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, p. 360.

partir d'éléments du quotidien, du connu, du banal, du trivial, voire du vulgaire. La relation de contiguïté qu'elle construit s'oppose au discours savant, du fait qu'elle forme des liens entre des éléments pourtant éloignés sans prendre la peine de les expliquer, sans démonstration aucune. La démarche métonymique, c'est l'art du raccourci, comme nous l'avons suggéré. L'essayiste se permet des libertés que le discours argumentatif n'autorise guère, mais ce qui caractérise plus particulièrement le style de Serge Bouchard tient encore davantage à la rapidité du trait : nul développement ici, mais une série d'images fortes à partir d'objets relevant de séries on ne peut plus banales au départ. Si ces images frappent le lecteur ou la lectrice, ce n'est pas seulement en raison du procédé de la métonymie, qui densifie le texte, mais aussi parce que l'essayiste les charge d'une ironie à la fois discrète et efficace. La juxtaposition métonymique est elle-même ironique par définition, comme le rappelle le théoricien D.C. Muecke : « The first formal requirements of irony are that there should be a confrontation or juxtaposition of contradictory, incongruous, or otherwise incompatible elements¹⁵⁶ ». L'effet étonnant que l'on reconnaît à la métonymie peut ainsi être tout autant imputé à l'ironie qui s'appuie sur celui-ci pour fonctionner. L'écriture essayistique de Serge Bouchard est à la fois métonymique et ironique et c'est à travers ces deux procédés que l'essayiste entretient un rapport souvent surprenant avec les lieux communs.

¹⁵⁶ D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 29.

Chapitre 3 : L'ironie et le sens de la communauté

1. L'essayiste se reconnaît comme ironiste

Dans « L'immensité de l'à-peu-près », servant d'avant-propos au recueil *Le moineau domestique*, l'essayiste présente son œuvre en suggérant que la « nécessité » (MD, 9) et l'absence de but précis sont les raisons l'ayant poussé à écrire ; il affirme : « J'ai donc écrit ces choses sans avoir aucune idée derrière la tête. Je n'avais pas d'objectif, j'avais perdu mon plan, je n'ai rien à montrer » (MD, 10). Serge Bouchard inscrit de cette façon son premier recueil, et plus largement l'ensemble de son œuvre, dans le genre de l'essai. Que ses textes soient écrits sans visée aucune renvoie en effet à l'un des aspects caractéristiques de l'essai selon la définition que nous offre Theodor Adorno dans « L'essai comme forme », à savoir que « l'essayiste ne vise pas une construction close, inductive ou déductive¹⁵⁷ », de même qu'à l'idée que propose Jean Starobinski dans « Peut-on définir l'essai ? », selon laquelle l'essai est « le genre littéraire le plus *libre* qui soit¹⁵⁸ ». Le premier essai du *Moineau domestique* oriente donc le lectorat vers l'interprétation d'une écriture essayistique désinvolte et exempte d'une intention délibérée, quelle qu'elle soit. L'essayiste présente également l'ironie comme partie intégrante de son écriture : « Mais quelque part, il fallait que ça sorte, comme on dit, il me fallait écrire sur le ton de la bienfaisante ironie. Ce fut pour moi un geste aussi gratuit que nécessaire » (MD, 9). L'écriture devient synonyme d'ironie pour Serge Bouchard, naissant de la conscience ironique qu'il a du monde, comme l'illustre l'extrait suivant : « La conscience de notre temps est une lumière sans âme, une annonce à deux sous qui ne vaut rien du tout ; ce n'est pas une raison d'en faire tout un plat » (MD, 10). Ses essais

¹⁵⁷ T. Adorno, « L'essai comme forme », dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, p. 61.

¹⁵⁸ J. Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, p. 178.

sont marqués d'une ironie singulière qui découle de sa façon de percevoir et d'interpréter le monde qui l'entoure. Cet avant-propos constitue une sorte d'avertissement en ce qui a trait au sens ambigu des textes présentés dans le recueil, le principe de base de l'ironie étant précisément de dire quelque chose en signifiant autre chose ou le plus souvent le contraire de ce qui est entendu¹⁵⁹. Philippe Hamon explique à cet égard que « [t]outes les définitions rhétoriques et classiques de l'ironie [...] mettent en avant l'idée de contraire, ou de contradiction, entre sens explicite et sens implicite¹⁶⁰ ». Serge Bouchard reprend lui-même cette idée de contradiction lorsqu'il écrit par exemple : « Je recommande la prudence au lecteur à l'esprit reposé. Les pièces les plus noires sont aussi les plus claires, et les plus innocentes sont carrément coupables » (*MD*, 10). La prudence est ici synonyme de doute et de méfiance, toutes deux caractéristiques de l'ironie, et rappelle que le sens apparent ou explicite est trompeur ; elle correspond à la seule attitude possible à la lecture d'essais ironiques tels que ceux de Serge Bouchard.

L'essayiste présente d'ailleurs son recueil à la manière de Michel de Montaigne dans ses *Essais*. Il expose sa démarche essayistique en soulignant l'absence de but visé, à l'exemple de l'auteur français dans son avertissement « Au lecteur » : « je ne m'y suis proposé aucune fin¹⁶¹ ». On retrouve également dans « L'immensité de l'à-peu-près », où Serge Bouchard se décrit comme « un auteur maladroit, un pauvre cœur qui sue, qui peine et qui se hisse à la seule force de ses bras » (*MD*, 11), une humilité semblable à celle de Montaigne, qui se révèle dans ses textes tel qu'il est, « sans contantion et artifice¹⁶² », avec

¹⁵⁹ Douglas Colin Muecke synthétise une définition assez consensuelle de l'ironie : « Let us then define irony in this sense as ways of speaking, writing, acting, behaving, painting, etc., in which the real or intended meaning presented or evoked is intentionally quite other than, and incompatible with, the ostensible or pretended meaning. » (D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 53.)

¹⁶⁰ P. Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, p. 19.

¹⁶¹ M. de Montaigne, « Au lecteur », dans *Essais. Livre I*, p. 35.

¹⁶² *Ibid.*

ses imperfections et ses « défauts¹⁶³ », et qui choisit le titre d'*Essais* entre autres par modestie. Comme le souligne Lukács,

Peut-être que le grand Sieur de Montaigne a-t-il éprouvé quelque chose de semblable, lorsqu'il a donné à ses écrits le titre beau et juste d'« essais ». La modestie simple de ce mot est en fait une courtoisie pleine d'orgueil. [...] Mais l'ironie l'amène à se soumettre à cet humble travail, à l'éternelle humilité de ce travail qu'est la réflexion la plus profonde face à la vie, et il la souligne par surcroît avec une modestie empreinte d'ironie¹⁶⁴.

La filiation entre les deux essayistes, observable en comparant les avant-propos du *Moineau domestique* et des *Essais*, se construit donc aussi autour de la question de l'ironie. En effet, Serge Bouchard comme Montaigne font preuve de modestie en avertissant le lecteur ou la lectrice sur un ton certes ironique de ce qui doit être attendu de leur œuvre, en empruntant toutefois des chemins divers. Alors que Montaigne donne la parole à un lecteur ou à une lectrice imaginaire qui trouverait son livre déraisonnable : « je suis moy-mesmes la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain¹⁶⁵ », Serge Bouchard demande distinctement de ne pas le prendre trop au sérieux¹⁶⁶ : « Mes textes sont le reflet d'un imaginaire mal contenu. Les prendre au sérieux serait une grave erreur. Ils sont le fait de l'expérience, ils livrent une somme d'impressions » (*MD*, 10). Leur modestie ne s'exprime pas pareillement, mais les lie tout de même l'un à l'autre dans leur posture d'auteur et leur démarche essayistique.

L'essayiste québécois s'inscrit dans une tradition d'ironistes allant de Montaigne à Vladimir Jankélévitch en passant par Albert Camus. Il les cite tous les trois à plusieurs

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ G. Lukács, « Nature et forme de l'essai », p. 102-103.

¹⁶⁵ M. de Montaigne, « Au lecteur », dans *Essais. Livre I*, p. 35.

¹⁶⁶ D'ailleurs, en entrevue, Serge Bouchard déclare qu'« [u]n des dangers de l'essai, c'est soit de pontifier, soit de moraliser ou de se prendre au sérieux ». Il reconnaît ainsi que tout essayiste se doit de ne pas trop se prendre au sérieux. (C. Morin, « Serge Bouchard : *Le Jaguar et le Tamanoir* de Bernard Arcand », dans *Zone d'écriture: Prix littéraires du gouverneur général (Radio-Canada)*, [Entrevue télévision].)

reprises, en particulier en exergue aux lieux communs recueillis dans *Le moineau domestique* et *L'homme descend de l'ourse*¹⁶⁷. Ces citations ont une même tonalité ironique, une même manière d'aller à contre-courant des idées reçues. L'exergue de « L'attraction touristique », tirée de *L'été* de Camus et faisant référence à l'allégorie de la caverne de Platon, en témoigne par son ironie cinglante prenant pour cible les touristes à Paris : « Paris est une admirable caverne, et ses hommes, voyant leurs propres ombres s'agiter sur la paroi du fond, les prennent pour la seule réalité » (*HDO*, 185). Les nombreux passages dans les essais de Serge Bouchard où il est question de ces ironistes révèlent l'inspiration qu'ils ont fait naître dans son écriture, dont celui-ci : « Voilà pourquoi je fais dans le presque-rien, pour reprendre les mots de Vladimir Jankélévitch que je cite si souvent » (*HDO*, 15). L'essai « L'érudition » en constitue un parfait exemple, puisqu'il se construit autour de l'œuvre phare de Jankélévitch, *L'ironie*, qui aux yeux de l'essayiste « serait bien la bible de tous ceux qui ne croient plus à rien et qui n'ont pas l'intention d'en rester là » (*MD*, 80). Pour reprendre les mots de Robert Vigneault à propos de l'ironie de François Ricard, « [a]près avoir donné la préséance à ses maîtres-ès-ironie, [Serge Bouchard] va s'y exercer lui-même¹⁶⁸ » dans ses essais.

¹⁶⁷ Citations de Montaigne : « À recevoir tant de cervelles estrangeres, et si fortes, et si grandes, il est nécessaire que la sienne se foule, se contraigne et rapetisse, pour faire place aux autres. » (« L'érudition », *MD*, 79) ; « Toutes passions qui se laissent gouter et digérer ne sont que médiocres. » (« La chansonnette », *MD*, 119) ; « Homme fameux en science de parlerie. » (« Le don de la parole », *MD*, 127) ; et « Tout mouvement découvre. » (« Action », *MD*, 159) / Citations de Camus : « La première chose est de ne pas désespérer. » (« L'âme reprise », *HDO*, 36) ; « Je ne crois pas assez à la raison pour souscrire au progrès. » (« Pour le meilleur et pour le pire », *HDO*, 96) ; « De bonnes âmes vont disant que cela est un mal. Nous ne savons pas si cela est un mal, mais nous savons que cela est. La conclusion est qu'il faut s'en charger. » (« L'illumination et l'idée noire », *HDO*, 128) ; « Délibérément, le monde a été amputé de ce qui fait sa permanence : la nature, la mer, la colline, la méditation des soirs. Il n'y a plus de conscience que dans les rues, parce qu'il n'y a d'histoire que dans les rues, tel est le décret... » (« Paspébiac », *HDO*, 140) ; et « Paris est une admirable caverne, et ses hommes, voyant leurs propres ombres s'agiter sur la paroi du fond, les prennent pour la seule réalité. » (« L'attraction touristique », *HDO*, 185) / Citations de Jankélévitch : « On ne souffre jamais qu'en attendant et jusqu'à nouvel ordre. » (« Le malheur », *MD*, 200) ; « Hélas ! pourquoi faut-il que derrière la beauté des symboles il y ait seulement l'impuissance et la vanité des chimères ? » (« Les vieux tracteurs », *HDO*, 68) ; « Ainsi commence le déniement. » (« Comprendre », *HDO*, 75) ; et « Le vivant a besoin du poison dont il meurt... » (« La mort », *HDO*, 207).

¹⁶⁸ R. Vigneault, « L'ironie radicale de la prose : *La littérature contre elle-même* de François Ricard », p. 62.

2. La double valeur de l'ironie : définition

Nous cherchons ici à arriver à une définition relativement consensuelle de l'ironie afin de déterminer quel type d'ironie marque les essais de Serge Bouchard. Les notions de distance, de décalage et d'écart se retrouvent dans la majorité des définitions du concept. L'ironie, comme la métonymie, est en effet un « mode de distanciation¹⁶⁹ ». L'écart qu'elle crée entre l'implicite et l'explicite, entre ce que l'ironiste écrit et ce qu'il pense, en fait un procédé qui fonctionne de manière indirecte ; l'ironiste adopte une « position oblique¹⁷⁰ ». Comme l'énonce Pierre Schoentjes, « l'ironie est un mode indirect et dissimulateur qui joue sur l'écart entre des sens en opposition¹⁷¹ ». Elle sert à mettre à distance, mais ne se limite pas à cette fonction : elle n'est pas seulement ce qui éloigne, elle est également ce qui rapproche. Elle permet à l'ironiste de s'éloigner du contexte de référence qui est la cible de son ironie tout en unissant les individus qui partagent une vision semblable de ce qui est ciblé. De cette façon, l'ironie est un procédé double, non seulement parce que « pour qu'il y ait ironie, il faut qu'un même objet suscite deux opinions contraires¹⁷² », mais également parce qu'elle inclut « un discours à double sens et à double valeur¹⁷³ ». Elle implique pour l'ironiste de se détacher du monde pour mieux le remettre en question, cependant qu'elle va avec un sentiment de communauté.

Dans *L'ironie*, Jankélévitch souligne que l'ironie est « de nature “critique”¹⁷⁴ ». L'ironiste adopte une position critique par rapport au monde ou, pour emprunter les mots de Pierre Schoentjes, une « [a]ttitude critique qui invite à mettre le monde en question par des

¹⁶⁹ B. Blanckeman, « L'ironie dans l'œuvre de Michel Houellebecq », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, p. 63.

¹⁷⁰ E. Behler, *Ironie et modernité*, p. 168.

¹⁷¹ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 318.

¹⁷² *Ibid.*, p. 43.

¹⁷³ P. Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, p. 34.

¹⁷⁴ V. Jankélévitch, *L'ironie*, p. 123.

chemins détournés¹⁷⁵ ». Il ne fait pas que résister au monde, il cherche à critiquer les idées dominantes, le sens commun, la pensée commune, en somme tout ce à quoi il s'oppose ou qu'il juge incertain. L'ironie se caractérise ainsi par l'incertitude, l'indécision, le doute¹⁷⁶, voire la méfiance, face aux idées véhiculées dans la société et faisant consensus auprès des individus qui la composent ; elle favorise la « critique des idées reçues¹⁷⁷ ». Synonyme de doute, l'ironie « nous prive de certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté¹⁷⁸ », pour reprendre le propos de Milan Kundera. En outre, les idées que l'ironie remet en question de même que le « jugement critique¹⁷⁹ » qu'on lui reconnaît vont de pair avec un jugement de valeur. En effet, selon Brigitte Adriaensen, « dans les définitions de l'ironie classique il y a un élément qui est généralement admis, à savoir que le jugement de valeur forme un des traits essentiels de l'ironie¹⁸⁰ ». L'ironie entretient toujours un lien fort avec les valeurs ; le regard critique que pose l'ironiste sur le monde à travers son écriture l'amène à établir un système de valeurs composé inmanquablement de doute et d'incertitude, mais aussi de lucidité et souvent de nostalgie. Dans cet ordre d'idées, Olivier Bessard-Banguy soutient que « [l]'ironie permet d'évoquer le regret des temps anciens [et] indique les nouvelles voies pour dire le monde d'aujourd'hui entre nostalgie et décontraction¹⁸¹ ». La double valeur de l'ironie en fait également une affaire de communauté. Les valeurs qu'elle introduit définissent une

¹⁷⁵ P. Schoentjes, « Les point sur l'ironie contemporaine (1980-2010) » dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, p. 15.

¹⁷⁶ « L'ironie valorise donc le doute, assume la contingence du sens sans jamais accepter l'imposition d'une Vérité "fondamentale" ». (B. Adriaensen, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », p. 97.)

¹⁷⁷ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 45.

¹⁷⁸ M. Kundera, *L'art du roman*, p. 164.

¹⁷⁹ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 85.

¹⁸⁰ B. Adriaensen, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », p. 80.

¹⁸¹ O. Bessard-Banguy, « Écrits vains. De la futilité des lettres d'aujourd'hui », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, p. 47.

communauté formée d'individus partageant les mêmes valeurs que celles véhiculées dans l'œuvre de l'ironiste. À ce propos, Pierre Schoentjes écrit :

Si l'ironie crée ou renforce la cohésion à l'intérieur d'une communauté, son fonctionnement repose toutefois simultanément sur l'entente du groupe et le partage de valeurs spécifiques. Chaque communauté possède une façon d'écouter ou de lire, qui correspond au regard qu'elle porte sur le monde¹⁸².

L'ironie s'affilie à une communauté spécifique, nécessaire à l'effet qu'elle produit ; selon Linda Hutcheon, « l'ironie survient en raison de l'existence préalable de ce que l'on pourrait nommer des “communautés discursives” qui fournissent le contexte tant pour l'encodage que pour l'attribution de l'ironie¹⁸³ ». L'ironie a donc besoin de s'inscrire dans un contexte précis pour fonctionner, car elle est relative aux particularités des communautés discursives auxquelles elle s'adresse : communautés¹⁸⁴ qui nécessitent des « opinions exprimées publiquement, mais aussi des idéologies, des accords implicites et des pensées à peine conscientes¹⁸⁵ ». Autrement dit, l'ironie réunit les individus qui font partie d'une même communauté discursive, puisqu'elle véhicule les mêmes valeurs, opinions et idées.

L'ironie s'inscrit dans un contexte socioculturel et une époque donnée ; elle est « tributaire de facteurs sociaux liés à un lieu et à une époque bien précis¹⁸⁶ ». Dans *L'ironie*, Jankélévitch partage une même compréhension du concept lorsqu'il affirme que l'ironie « s'adresse nécessairement à un milieu social, sans lequel les cachotteries elles-mêmes perdraient toute signification¹⁸⁷ ». Linda Hutcheon exprime aussi une idée semblable dans

¹⁸² P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 194-195.

¹⁸³ L. Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans Pierre Schoentjes (dir.), *Poétique de l'ironie*, p. 297.

¹⁸⁴ Dans sa lecture de « Politique de l'ironie », Brigitte Adriaensen, quant à elle, définit les communautés discursives comme des « entités dynamiques qui ont leurs propres conventions de communication, basées sur les opinions, l'idéologie, les préjugés et les pensées parfois à peine conscientes que partagent leurs membres ». (B. Adriaensen, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », p. 102.)

¹⁸⁵ L. Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans Pierre Schoentjes (dir.), *Poétique de l'ironie*, p. 298.

¹⁸⁶ P. Schoentjes, « Séduction de l'ironie », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui*, p. 302.

¹⁸⁷ V. Jankélévitch, *L'ironie*, p. 42.

Irony's Edge où elle soutient que l'ironie « involves the particularities of time and place, of immediate social situation and of general culture¹⁸⁸ ». L'ironie fait appel à une société et à une culture spécifiques et est indissociable d'une certaine époque. Or le contexte de référence de l'ironie est tenu, selon Philippe Hamon, de répondre à deux critères. Il doit être doté :

1) d'une grande stabilité, pour pouvoir assurer efficacement la communication avec plusieurs générations successives de lecteurs ; 2) d'une valeur reconnue par tous. Seuls les « classiques » d'une part, les stéréotypes, les topos et les clichés culturels d'autre part, remplissent ces deux conditions¹⁸⁹.

Le procédé de l'ironie s'appuie sur la référence à un contexte précis et plus spécifiquement aux lieux communs¹⁹⁰ qui y sont associés. En revanche, puisque, comme le souligne Linda Hutcheon, l'ironie « implique toujours des relations dynamiques et plurielles entre le texte ou l'énoncé et son contexte¹⁹¹ », elle se caractérise par son inadéquation au contexte auquel elle se réfère¹⁹². Ce qui renvoie à la distance caractéristique de l'ironie, car elle s'éloigne du contexte de référence par son incompatibilité avec celui-ci. Philippe Hamon présente le discours ironique comme discours « dont l'adéquation au réel n'est jamais nette¹⁹³ ». C'est donc l'inadéquation au contexte (ou au réel) qui permet à l'ironie de le remettre en question ou de le critiquer. En somme, l'ironie peut être définie comme un procédé de distanciation qui fonctionne de manière indirecte et qui se caractérise par l'ambiguïté¹⁹⁴ et l'inadéquation au contexte de référence. Par sa double valeur, elle crée d'une part un sentiment de

¹⁸⁸ L. Hutcheon, *Irony's Edge*, p. 91.

¹⁸⁹ P. Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, p. 25.

¹⁹⁰ Le terme employé dans le passage cité est « topos », mais nous nous appuyons sur la synonymie des termes « topos » et « lieux communs » pour utiliser le second.

¹⁹¹ L. Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans Pierre Schoentjes (dir.), *Poétique de l'ironie*, p. 291.

¹⁹² Le concept d'« inadéquation contextuelle » est emprunté à Laurent Perrin dans « Opinion et lieu commun dans l'ironie ».

¹⁹³ P. Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, p. 62.

¹⁹⁴ Cette idée est empruntée à Pierre Schoentjes : « L'ironie comme le fantastique se caractérisent par l'ambiguïté et l'indécision ; loin de constituer des tendances contraires dans le romantisme, elles naissent d'un même foyer. » (P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 123.)

communauté en rapprochant les individus qui partagent une même axiologie et elle porte d'autre part un jugement critique sur la société et la culture dans lesquelles elle s'inscrit.

3. L'écriture ironique de l'essayiste : mécanismes et effets

L'ironie dans les essais de Serge Bouchard concorde avec cette définition, mais possède naturellement des caractéristiques qui lui sont propres. Il s'agit d'une ironie qui contraste en quelque sorte avec l'ironie plus abstraite de la littérature contemporaine. Comme anthropologue, l'essayiste tient à rester sur le terrain et à coller au réel, au contexte de référence. L'ironie se combine ainsi à une expérience du concret, elle est moins distante et s'exerce le plus souvent à partir d'évidences. Elle s'apparente toutefois à « *l'art d'effleurer*¹⁹⁵ » de Jankélévitch, elle est toujours plus subtile que le sarcasme ou le cynisme. Selon le philosophe français, « [l']ironiste ne veut pas être profond ; l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser¹⁹⁶ » et c'est le cas de Serge Bouchard qui se méfie de la profondeur et cherche à faire ressortir une certaine vérité de ce qui se trouve à la surface. Son ironie effleure au lieu de peser et la lucidité qui découle de son regard ironique lui offre une clairvoyance et une conscience exacerbées du monde, ce qu'il est devenu et ce qu'il n'est plus. C'est ce à quoi Pierre Schoentjes fait référence lorsqu'il écrit que « l'ironie permet de jeter un regard original sur le monde¹⁹⁷ ». Serge Bouchard refuse le ton ou le style pesant de la démonstration, mais sous couvert de l'ironie, dénonce l'état actuel du monde, au nom d'une perspective originale.

¹⁹⁵ V. Jankélévitch, *L'ironie*, p. 33.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 174.

L'ironie est affaire de discours et suppose des marques d'énonciation grâce auxquelles le lecteur ou la lectrice averti.e interprète les sous-entendus. Elle prend diverses formes suivant les valeurs et les idées défendues par l'essayiste, allant de pair avec la nature du discours exprimé et le ton de l'écriture. L'ironie sert de charge contre la réalité, contre le monde, pour l'essayiste guidé par l'envie de s'éloigner de la société et de la culture auxquelles il refuse d'adhérer. Elle est parfois évidente, perceptible à la première lecture, parfois discrète ou dissimulée. Elle passe toujours par un travail de la langue et bien souvent par un jeu autour du sens des mots convenus et des expressions figées. L'essayiste reprend en effet des mots ou des expressions courantes et les renverse afin de leur donner un autre sens ou simplement une valeur humoristique. Il joue des attentes du lecteur ou de la lectrice et le fait par des procédés tels que la répétition, l'hyperbole, l'oxymore et l'euphémisme. On retrouve aussi dans les essais de Serge Bouchard des questions auxquelles l'essayiste n'offre pas de réponses véritables, car il les juge évidentes ou bien futiles. C'est la mise en œuvre de tels procédés, et plus spécifiquement la façon dont ils s'insèrent dans le double mouvement de l'ironie et le passage d'objet culturel à lieu commun, qui sera examinée plus en détail dans les pages qui suivent.

Dans les essais, la cible de l'ironie n'est pas d'emblée un lieu commun, mais plutôt un objet culturel singulier qui acquiert la valeur de lieu commun à travers l'ironie. L'écriture ironique transforme les objets culturels sur lesquels portent les essais en lieux communs ; c'est-à-dire que le lieu commun existe déjà, mais que l'essai l'aborde de façon oblique, donc ironique, et qu'il se dévoile ainsi comme lieu commun au deuxième regard. En effet, les essais de Serge Bouchard se construisent autour d'objets culturels prenant diverses formes et qui n'ont pas au premier abord valeur de lieux communs. L'ironie se forme à partir de l'écart créé entre le contexte de référence et la vision d'un objet culturel que défend l'essayiste ; à

l'instar de la métonymie qui présente une nouvelle façon de faire sens de l'objet en question qui s'éloigne de la représentation commune du contexte d'origine. L'objet renvoie à la façon dont une communauté culturelle, qu'il s'agisse d'une société en particulier ou de l'ensemble de l'humanité, à une époque donnée se le représente collectivement. L'essayiste le replace dans son contexte de référence à travers l'ironie, car cette dernière, on l'a dit, s'inscrit nécessairement dans un contexte socioculturel précis. L'ironie donne à l'objet une valeur générale et commune, puisqu'elle le définit par la manière dont les individus lui donnent un sens commun. Elle entre en jeu dans ce passage de l'objet culturel au lieu commun, puisqu'elle se fonde, par définition, sur l'inadéquation de la position ironique par rapport au contexte auquel l'ironiste se réfère. Les objets culturels dans les essais de Serge Bouchard se voient transformés en lieux communs grâce à la référence à une communauté et à un contexte donnés, laquelle est essentielle à l'écriture ironique. Opérant un mouvement double, l'ironie permet à l'essayiste, par la mise à distance qu'elle implique, de situer l'objet culturel dans le contexte dont il s'éloigne pour mieux le critiquer et, par le sentiment de communauté auquel elle fait place, de réunir les gens qui partagent une même vision de la réalité sociale et culturelle. L'essayiste introduit de cette manière certaines valeurs et idées qui servent à définir une communauté formée d'individus qui les partagent. L'ironie de Serge Bouchard met donc à distance pour ensuite introduire un sentiment de communauté et cette double valeur donne à l'objet culturel le statut de lieu commun.

Ce qui frappe par ailleurs à la lecture des essais est que l'ironie n'est jamais hauteur ni simple distanciation ou jeu ; l'expérience à laquelle elle se combine est fortement subjective. L'essayiste rompt avec la posture d'observateur impartial et se met lui-même en scène en tant que sujet. L'ironie est de cette façon l'approche qui rend possible l'expression de sa subjectivité à travers sa lecture du monde, tout en se mettant à distance de celui-ci. On

retrouve en effet dans les essais de Serge Bouchard, « un sujet qui se pose à distance du monde qu'il examine¹⁹⁸ », pour reprendre les mots de Josée Laplante. À travers son écriture ironique, l'essayiste se moque, mais fait également preuve de compassion envers les gens qui font partie de la même communauté culturelle, qui partagent ses valeurs et une vision semblable de la réalité. Il se sert de l'ironie pour défendre ses valeurs contre la « moderne modernité » qui semble, à ses yeux, les menacer, mais aussi pour les remettre en question, surtout en ce qui concerne l'usage qu'on en fait aujourd'hui, et pour dévoiler les possibles dangers qu'elles représentent. Il choisit la voie oblique que lui offre l'ironie ; et le caractère double de l'ironie de Serge Bouchard tient au paradoxe inhérent au procédé, soit qu'elle sert la critique du monde actuel, mais pointe aussi vers le passé, d'où le sentiment de nostalgie exprimé dans les essais. La cible principale de son ironie est effectivement la société actuelle et les valeurs qu'elle véhicule renvoient à une réalité aujourd'hui autre. « L'ironie est l'attitude appropriée d'un écrivain qui ne se laisse pas abuser par l'apparente euphorie de son époque, sans pour autant s'abandonner à un quelconque jugement cynique¹⁹⁹ », soutient Jia Zhao et cette idée s'applique ici. La position ironique de Serge Bouchard valorise le doute et la méfiance face au monde et l'ironie devient de ce fait une charge contre la réalité, car elle détient un pouvoir de délivrance et de liberté. Elle permet à l'essayiste de porter un jugement de valeur sur sa cible : le monde actuel. Selon Pierre Schoentjes, le texte ironique introduit « un jugement de valeur et le propre de l'ironie réside dans la contradiction qui s'observe entre les faits présentés et les jugements auxquels ils conduisent²⁰⁰ ». Or c'est au cœur de cette contradiction que se révèlent les valeurs transmises à travers l'écriture ironique de Serge

¹⁹⁸ J. Laplante, « Des humains et des animaux dans *L'œil américain* et *Le moineau domestique* », p. 20.

¹⁹⁹ J. Zhao, « L'ironie du sort dans le Méridien de Greenwich d'Échenoz », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, p. 247-248.

²⁰⁰ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 143.

Bouchard, telles que le ludisme, la lucidité, le détachement, la résistance, la nostalgie et bien d'autres. L'ironiste se tourne avant tout vers le passé, vers un autre temps où la culture était orientée par et vers les valeurs qu'il défend, mais on retrouve aussi chez lui une forme d'idéalisme ou d'utopie face à l'avenir.

4. Le sentiment de communauté : l'ironiste se méfie de la distance

L'ironie dans les essais de Serge Bouchard se caractérise plus particulièrement par la relation qu'elle entretient avec les lieux communs. Le contexte de référence dont l'ironie s'éloigne et auquel elle résiste renvoie en effet aux idées reçues, aux opinions ou aux pensées communes et donc aux lieux communs qui le composent. L'article de Laurent Perrin « Opinion et lieu commun dans l'ironie », dans lequel l'inadéquation contextuelle est présentée comme le fondement même de l'ironie, vient appuyer cette idée : « Ce qui va ici nous intéresser [...] concerne [...] la manière dont le locuteur signale son intention d'ironiser en se fondant sur l'inadéquation contextuelle de ce qu'il exprime²⁰¹ ». Autrement dit, l'ironie fonctionne grâce à la position distanciée qu'elle adopte par rapport aux lieux communs du contexte socioculturel auquel elle se réfère ; elle se construit à partir de lieux communs, mais aussi contre eux. Selon Laurent Perrin, l'ironie « n'est pas liée à l'invalidité d'une prémisse contraire à un lieu commun, mais à l'inapplicabilité d'une prémisse par ailleurs tout à fait conforme à un tel lieu commun²⁰² ». C'est-à-dire que l'effet de l'ironie se produit grâce à l'écart qu'elle crée entre une proposition qui s'accorde avec un lieu commun et sa mise en pratique dans le contexte auquel elle se rapporte. En fait, l'essayiste part toujours d'un lieu

²⁰¹ L. Perrin, « Opinion et lieu commun dans l'ironie », dans Christian Plantain (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, p. 301.

²⁰² *Ibid.*, p. 310.

commun qu'il s'amuse à déconstruire afin de faire ressortir une sorte de vérité commune. Il cherche le sens qui s'en dégage et qui se rattache à la communauté, au « nous ». La position de l'ironiste dépend ainsi de ce que représente le lieu commun : s'il va dans le sens de la collectivité, de ce qui rapproche les individus les uns des autres ou s'il découle d'une vision individualiste du monde, le plus souvent associée à la modernité chez Serge Bouchard. L'ironie dans les essais s'éloigne du contexte de référence, puisqu'elle vise la création d'un lien social et que les lieux communs reposent quant à eux sur une réalité sociale et culturelle qui favorise la pensée et l'action individuelles au détriment de l'esprit de communauté. Ce qu'elle défend ne correspond pas à ce que représente le lieu commun ; l'inadéquation au contexte de référence tient à ce que l'essayiste fait du lieu commun qu'il prend comme cible. L'ironie se distancie du lieu commun qui encourage la distance, le lieu commun valorisé est celui qui met en valeur le commun : c'est ce qu'on peut appeler le paradoxe de l'ironie de Serge Bouchard. Elle crée un sentiment de communauté et reprend les lieux communs qui ont l'effet contraire, puis les remanie. Il y a un désir de réparation dans son écriture. Bien que l'ironie soit une manière négative de voir les choses, car elle « constitue clairement un moment négatif, à l'occasion duquel s'opère la critique des idées reçues²⁰³ », ce qui est particulier chez Serge Bouchard, c'est que cette négativité est elle-même tournée négativement. Elle ne constitue jamais une fin en soi et même le travail de déconstruction, propre à l'ironie, semble insuffisant. Il y a toujours chez l'essayiste une forme d'idéalisme qui sauve la mise et qui motive son écriture. La possibilité de partager le doute et de créer un espace habitable l'emporte sur le plaisir de défaire, de jeter le doute.

²⁰³ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 45.

Il existe avec le procédé de l'ironie deux approches différentes aux lieux communs, selon Laurent Perrin, soit la contrevérité et l'exagération :

Pour signaler son ironie, le locuteur fait ainsi appel à une représentation contextuelle mutuellement manifeste de l'objet considéré, représentation dont la stabilité est suffisamment forte, assurée, pour signaler symptomatiquement son intention de recourir, soit au procédé de la contrevérité, soit à celui de l'exagération. Dans le premier cas de figure, l'ironie feint de contredire une opinion commune, pour finalement la réhabiliter. Dans le second, l'ironiste feint au contraire d'adhérer à une telle opinion, mais pour la caricaturer, la ridiculiser et finalement la détruire de l'intérieur²⁰⁴.

On retrouve d'ailleurs la même observation chez Jankélévitch en ce qui concerne la seconde stratégie, et dans les mêmes mots : « l'ironie feint généralement d'adopter les [...] opinions communes de la majorité²⁰⁵ », c'est-à-dire qu'elle dissocie d'abord les lieux communs et les remanie ensuite²⁰⁶. Les deux « espèces de raisonnement sous-jacents à l'ironie²⁰⁷ » que propose Laurent Perrin dans son texte se retrouvent également dans d'autres travaux portant sur l'ironie, mais formulées autrement. Paul Zumthor écrit :

Retournement ironique, au contraire, inversant la relation attendue entre ce que l'on dit et ce qu'en disant l'on signifie : J. Goldin montre l'ambiguïté qui en résulte, ambiguïté qui semble propre au lieu commun [...]. Ou bien encore, une dilatation parodique enfle le lieu commun jusqu'à l'éclatement²⁰⁸.

Le « retournement ironique » pouvant être ramené à la contrevérité et la « dilatation parodique », à l'exagération, l'auteur soutient que peu importe la méthode qu'emprunte l'ironie, elle conserve un lien sûr avec le lieu commun. L'ambiguïté caractéristique de l'ironie et sa double valeur s'inscrivent dans la relation singulière entre ironie et lieu commun, selon

²⁰⁴ L. Perrin, « Opinion et lieu commun dans l'ironie », dans Christian Plantain (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, p. 307.

²⁰⁵ V. Jankélévitch, *L'ironie*, p. 111.

²⁰⁶ « L'ironie est ce que Rémy de Goureront appelle la “dissociation” et qui remanie les groupements routiniers, les constellations trop attendues, les idées qui vont par deux, par trois, symétriquement, en se tenant par la main ». (V. Jankélévitch, *L'ironie*, p. 95.)

²⁰⁷ L. Perrin, « Opinion et lieu commun dans l'ironie », dans Christian Plantain (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, p. 307.

²⁰⁸ P. Zumthor, « Tant de lieux comme un », p. 8.

Paul Zumthor. L'opposition au contexte de référence est donc relative au lieu commun qui est pris comme objet. L'ironiste n'adhère pas à la manière dont la communauté ciblée perçoit collectivement le lieu commun en question, mais cette inadéquation contextuelle donne lieu à une réhabilitation ou bien à une révocation du lieu commun, suivant la nature de celui-ci.

En revanche, dans les essais de Serge Bouchard, l'ironie permet à l'essayiste de confronter sa propre vision des lieux communs avec les représentations partagées par la communauté culturelle visée et de se positionner par rapport à cette vision collective, c'est-à-dire en résistance ou en opposition. Qu'il s'agisse de contrevérité ou d'exagération, l'ironie déconstruit le lieu commun et le remet autrement. L'ironiste ne se porte pas à la défense du lieu commun, car celui-ci s'inscrit dans une vision du monde qu'il cherche précisément à démanteler, il veut au contraire le réfuter pour produire un autre lieu commun. Dans les essais où la distance que crée l'ironie par rapport au contexte de référence ainsi que le jugement critique qu'elle porte sur celui-ci sont mis en évidence, l'essayiste fait le plus souvent appel à la méthode de l'exagération ; « ce qui est alors exprimé [...] ne contredit pas mais caricature jusqu'au ridicule une opinion commune, [...] dans le but de la révoquer indirectement²⁰⁹ ». Lorsque l'ironie est fondée sur une exagération, l'ironiste s'oppose au contexte de référence en dénonçant avec humour le lieu commun visé. Dans les essais où la valeur de proximité ou de communauté de l'ironie est davantage mise de l'avant, l'approche ironique qu'emprunte généralement l'essayiste est celle de la contrevérité, où l'ironiste prétend contredire « une opinion commune, à savoir une information mutuellement manifeste, dans le but de la réhabiliter indirectement²¹⁰ ». La contrevérité sert donc à rapprocher, par le remaniement du

²⁰⁹ L. Perrin, « Opinion et lieu commun dans l'ironie », dans Christian Plantain (dir.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, p. 306-307.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 306.

lieu commun, l'ironiste des gens qui partagent la même vision. Toutefois, bien que nous nous inspirions des deux approches ironiques de Laurent Perrin, la distinction entre les deux est moins franche dans les essais de Serge Bouchard. Chaque essai ne correspond pas à une méthode en particulier, puisque nous retrouvons dans plusieurs essais à la fois l'usage de la contrevérité et de l'exagération dans l'écriture ironique. De plus, le lien que nous établissons volontiers entre la double valeur de l'ironie et les deux approches ne peut se résumer au rapprochement et à la contrevérité d'un côté, puis à l'éloignement et à l'exagération de l'autre. Chaque méthode est en elle-même double. Avec la contrevérité, l'ironiste s'éloigne en feignant de contredire le lieu commun pour mieux se rapprocher en le réhabilitant autrement, tandis qu'avec l'exagération, l'ironiste se lie à la communauté visée en faisant mine d'adhérer au lieu commun pour ensuite s'en éloigner en le déconstruisant.

Dans l'essai « Le plan de carrière », tiré du recueil *Le moineau domestique*, l'essayiste feint de se soumettre à l'idée communément partagée, ou du moins véhiculée dans la société, selon laquelle chaque individu se doit d'avoir un plan de carrière ; il emprunte la méthode de l'exagération. La prétendue adhésion au lieu commun apparaît dans le premier paragraphe :

J'ai longtemps hésité avant de devenir riche et célèbre. Il m'a fallu tenir conseil avec moi-même, j'ai dû me convoquer souvent afin d'imaginer ce qui arriverait si, du jour au lendemain, je finissais par être partout sans être vraiment là, exerçant mon influence bien au-delà de ma présence, ce qui, on le sait, est la définition même de l'aisance et de la notoriété. Il est bon de réfléchir un peu avant de réussir (*MD*, 96).

L'essayiste semble ainsi se conformer à l'idée qu'il suffit de vouloir pour pouvoir et que la réussite dépend de facteurs purement individuels, d'un programme personnel, c'est-à-dire d'un plan de carrière. La phrase qui introduit le paragraphe suivant énonce clairement le lieu commun que l'essayiste s'amuse à bafouer dans le texte : « Voilà qu'on nous enseigne à faire des plans de carrière et voilà qu'on nous invite à les suivre » (*MD*, 96). Le ton ironique de

cette phrase indique en effet la position de l'essayiste par rapport au plan de carrière tant valorisé dans une société individualiste comme la nôtre. L'essayiste se sert ici de l'ironie, et plus précisément de la méthode de l'exagération, pour caricaturer la vision des plans de carrière comme absolument nécessaires (« Désormais, la vie se programme, jusqu'au destin qui se cible. Il n'est plus de temps pour niaiser, dirait Pascal s'il revenait sur terre » (*MD*, 96-97)) et dénoncer l'individualisme qui préconise cette vision. Il exagère fortement les conséquences possibles d'un plan de carrière pour tous les individus qui sont forcés de s'y soumettre, ce qui lui permet de révoquer le lieu commun : « Le sommet d'une carrière sera toujours ce vide au-dessus d'un trou creusé par les malices de la modernité. [...] Le succès dans sa carrière, c'est une prison profonde aux grands murs de calcaire » (*MD*, 98). À la fin de l'essai, il s'appuie sur sa propre expérience pour renforcer son refus d'adhérer au lieu commun du plan de carrière : « Mon plan de carrière, qui n'était pas un plan de vol, repose secrètement dans une chambre forte. [...] Ce document unique contient simplement la liste floue et barbouillée des gens et des choses que j'ai beaucoup aimés » (*MD*, 98). Par le biais de l'ironie, l'essayiste s'en prend à ce qui sépare l'individu de la communauté, c'est-à-dire la nécessité d'avoir un plan de carrière et de le suivre qui témoigne de la pensée commune voulant que le succès repose uniquement sur des accomplissements individuels.

L'essai intitulé « L'amour humain », dans *L'homme descend de l'ourse*, dévoile quant à lui une ironie qui fonctionne par contrevérité. L'essayiste prétend s'opposer au lieu commun selon lequel l'amour est essentiel et qu'il occupe une place centrale dans nos vies : « Je crois pour ma part que nous devrions interdire l'amour, cela rapproche les gens. La société irait bien mieux si chacun s'occupait de son affaire, si chacun pensait d'abord à lui-même et si nous savions garder nos distances » (*HDO*, 65). Il indique de cette façon la position ironique qu'il adopte par rapport à la question de l'amour dans le monde actuel et

dénonce par le fait même le manque dont ce dernier souffre : « Connaissons-nous les conséquences réelles du manque d'amour : la haine, la guerre, voire le malentendu ? » (*HDO*, 66) Les détracteurs de l'amour sont la cible de son ironie. L'essayiste fait semblant d'adopter le point de vue de ces contempteurs, soit que la société irait mieux si on parvenait à se passer d'amour, et se porte à la défense d'une valeur qui, selon lui, est en danger : « Mais qui se soucie de la disparition de la couche d'amour ? » (*HDO*, 66) Il la compare subrepticement à la « couche d'ozone » en parlant de la « couche d'amour ». Il se porte à la défense du lieu commun de l'amour, car « [d]ans notre quête d'existence, manquer d'amour est notre plus grand manque » (*HDO*, 66). Nier ironiquement la valeur de l'amour afin de révéler son importance, pour tous les humains comme lui (« Je suis fort bien placé pour en parler. Je suis en amour et je constate que je ne manque de rien. » (*HDO*, 66)), est un moyen de renforcer le lien social qu'il cherche à produire.

5. L'ironie et le lien humain

L'ironie dans les essais de Serge Bouchard repose sur l'inadéquation à un contexte social et culturel gouverné par un individualisme qui semble indéfectible et, le plus souvent, par un capitalisme déshumanisant. L'engagement qu'elle implique se rapporte à une communauté fondée sur le partage et la collectivité, ce pourquoi l'ironiste prend de la distance par rapport à un monde qui se nourrit de valeurs et d'idées servant toujours l'individu avant le groupe, un monde qui réduit l'être humain à un être individualiste et inauthentique. À la société atomisée, l'essayiste oppose une communauté qui se bâtit sur un lien profond qui n'est plus seulement matériel, mais culturel. Par le biais de l'ironie, l'essayiste dénonce les lieux communs qui défont ou brisent le lien humain qu'il maintient au cœur de la vision du monde qu'il présente dans ses essais. Il pourrait, comme plusieurs écrivains le font,

défendre les valeurs qui sont les siennes sans passer par cette « position oblique²¹¹ », mais il prise l'ironie non pour la distance qu'elle crée, mais pour le lien qu'elle renforce. L'ironie s'appuie sur une complicité intellectuelle pour fonctionner et se manifeste sous le signe d'une conscience commune ; de cette façon, bien que l'ironie soit tour à tour distance et rapprochement, dans les essais de Serge Bouchard, tout ce qui permet de se rapprocher de l'autre est valorisé et tout ce qui éloigne de l'autre est dévalorisé. L'essayiste s'emploie ainsi à déconstruire les lieux communs qui servent à séparer les individus les uns des autres et à les remanier pour qu'ils puissent participer à la consolidation du lien humain.

Par exemple, dans l'essai « La misère », tiré du recueil *Le moineau domestique*, l'ironie permet à l'essayiste de se détacher d'une société dans laquelle les riches sont privilégiés alors que les pauvres sont laissés pour compte, mais surtout où « [l]es bien nantis s'approprient les signes de la misère sur le marché illicite de la fausse représentation » (*MD*, 71). L'essayiste s'en prend à l'attitude des gens riches jamais satisfaits de ce qu'ils ont quoique leur existence en soit une de quiétude et d'abondance et qui, plutôt que de venir en aide aux plus vulnérables, cherchent pour des raisons purement égoïstes à les dérober de la seule chose qu'ils possèdent : la misère. Cette dernière devient de ce fait le symbole de l'hypocrisie des riches et renvoie à la richesse qui pousse aujourd'hui les gens à s'emparer de la « misère du pauvre » (*MD*, 70) pour donner un sens à leur vie. Le premier effet de l'ironie dans cet essai découle du rapprochement inattendu entre la misère et la richesse servant à déconstruire la façon dont les humains perçoivent généralement la misère, en présentant une autre perspective où la misère entretient une relation particulière avec les riches plutôt qu'avec les pauvres : « C'est donc le malheur des riches que de devoir trouver

²¹¹ E. Behler, *Ironie et modernité*, p. 168.

eux-mêmes les raisons de leur misère » (*MD*, 71). Ce qui surprend à la lecture de l'essai est la juxtaposition de deux concepts en apparence très éloignés, que l'ironie réunit. En effet, l'ironie a ici un effet similaire à celui de la métonymie en établissant une relation de proximité entre deux éléments, la misère et la richesse, qui ne sont habituellement pas contigus, dans la mesure où on les oppose. L'essai s'appuie sur la nuance qu'apporte l'essayiste à propos de l'ambiguïté entourant la différence entre la misère et la pauvreté, à savoir que le riche ne peut s'acheter la pauvreté (« Pour qui veut être pauvre, l'argent ne sert à rien. Vous auriez des milliards que cela ne vous avancerait guère : la pauvreté ne s'achète pas » (*MD*, 70)), mais qu'il peut se procurer la misère.

La révocation du lieu commun de la misère se fait d'abord en se moquant des riches qui en veulent toujours plus : « Lorsque les besoins primaires sont satisfaits, tout devient secondaire et il faut tout réinventer » (*MD* 70-71). L'essayiste se moque de leur désir d'être miséreux pour se rendre intéressants : « Contre l'ennui et la futilité, ils doivent se rabattre sur de faux enjeux, s'inventer des montagnes, des précipices, des océans, des pistes difficiles » (*MD*, 70). L'essayiste fait preuve de fausse compassion envers les riches. Il emploie des mots comme « triste » (*MD*, 70) et « détresse » (*MD*, 71), qui perdent leur sens à travers l'écriture ironique, et des oxymores tels que « les pauvres riches » (*MD* 71), qui jouent sur l'écart de sens entre ces deux termes à première vue contradictoires, pour marquer l'hypocrisie des riches qui se veulent pauvres pour bénéficier de la pitié que ces derniers inspirent compte tenu de la misère dont ils souffrent. On retrouve également un lexique de la fausseté qui participe à la déconstruction du lieu commun dans l'essai : « Le raisonnement qui précède est faux » (*MD*, 70), « imiter » (*MD*, 70), « fausse représentation » (*MD*, 71), « faux enjeux » (*MD*, 71), « inventer » (*MD*, 71) et « fausse misère » (*MD*, 71). L'essayiste méprise les riches qui recherchent désespérément la misère tandis que les pauvres l'évitent à juste titre autant

que possible ; il pose la question rhétorique suivante pour dénoncer le monde qui est le sien et qui favorise une situation déplorable comme celle-ci : « Quel est-ce monde où l'on voit les plus riches pâtir et jeûner à la face des pauvres qui se dépensent dans l'espoir d'engraisser » (*MD*, 72). Il signale l'ironie navrante d'une telle situation où les rôles sont inversés, où c'est le riche qui souffre et qui s'abstient de manger alors que le pauvre ne cherche que ça, avoir les moyens de se nourrir au point de s'empâter.

L'essayiste confronte ce monde injuste et hypocrite à des valeurs telles que l'empathie, envers les pauvres bien sûr, le partage et l'honnêteté. L'ironie lui permet de porter un jugement de valeur sur la société, cette « invraisemblable comédie » (*MD*, 71), qui délaisse ceux et celles qui sont dans le besoin, qui vivent dans « l'authentique pauvreté » (*MD*, 71). Selon lui, « [s]i nous en voulons tellement aux pauvres d'aujourd'hui, c'est qu'ils n'ont plus les moyens de se payer de la misère depuis qu'à grand renfort de coûts, nous les avons mis dans l'assistance, pour leur bien-être » (*MD*, 71-72). Il s'attaque à la façon dont les pauvres sont perçus et traités collectivement et joue avec le sens des termes « misère » et « bien-être », mot qui renvoie à l'expression « bien-être social », couramment utilisée pour évoquer l'aide sociale offerte aux plus démunis au Québec et au Canada. Il dévoile dans ce passage l'ironie dans le choix du mot « bien-être » pour désigner une aide qui vise précisément des gens contraints de vivre dans un état qui n'est nullement un état de « bien-être » et qui les empêche de bénéficier de l'empathie et de la compassion des autres, puisqu'ils ont dorénavant accès au bien-être social, censé les sortir de la misère, et qu'ils n'ont soi-disant plus d'excuses pour y rester. L'essayiste s'en prend ainsi à l'absence de solidarité qui fait en sorte que les problèmes des uns, les pauvres par exemple, ne sont pas les problèmes des autres, les riches. Il dénonce le manque d'empathie envers les plus

vulnérables, dans un sens cette fois peu ironique, et rejette l'individualisme patent empêchant de construire un véritable lien social.

De même, dans « Le plat du jour », tiré du *Moineau domestique*, l'essayiste se met à l'écart du monde afin de porter un jugement de valeur sur les comportements humains en ce qui a trait à l'alimentation, la « mangeaille » (MD, 151). La mise à distance de l'ironie sert avant tout à dénoncer le rapport problématique que les humains entretiennent avec la nourriture à l'époque actuelle, à savoir leur désir malsain d'analyser chaque aliment par crainte d'être contaminés et l'absence de plaisir associé à l'activité sociale du repas partagé : « En un mot, plutôt que de manger, nous nous étudions, nous nous projetons dans une course folle vers la recette vérité, à la recherche du menu mystère qui nous assurerait une éternelle bonne santé » (MD, 152). L'essayiste s'appuie sur le procédé de l'exagération pour montrer en quoi l'angoisse par rapport à la nourriture, que ce soit concernant les produits chimiques qu'elle contient ou la peur constante d'engraisser, est démesurée : « Les uns s'effraient devant l'ampleur du plat, se voyant déjà gros, se voyant déjà gras, tandis que les autres s'épuisent dans l'analyse complexe de leurs menues portions » (MD, 151). Il s'en prend à la vision que les gens ont de la nourriture aujourd'hui, à la manière dont ils s'obligent à étudier et à mesurer les aliments qu'ils mangent tous les jours. Il représente l'obsession alimentaire comme une aberration de la société actuelle qui fait la promotion de la responsabilité individuelle de se nourrir et de toujours analyser la nourriture avant de la consommer, au détriment du rituel du repas autour d'une table. L'essayiste exagère cette attitude compulsive à travers son écriture ironique pour mettre en évidence le caractère ridicule et pervers de la situation. Selon Katrien Liévois, l'ironie est « fréquemment indiquée par des

répétitions et l'excès²¹² » ; en effet, l'ironie ici se construit à partir de nombreuses répétitions qui participent à la méthode de l'exagération, car elles contribuent grandement à l'effet ironique qui vise à exposer la démesure : « se voyant déjà gros, se voyant déjà gras » (*MD*, 151), « jusqu'au brocoli, oui, jusqu'au sacro-saint brocoli » (*MD*, 151) ou « [c]ela va se gâter. Un jour ou l'autre, cela va se gâter » (*MD*, 152). L'essayiste s'amuse également à reprendre des expressions courantes liées au sujet de la nourriture : « En revanche, qui vit radinement mangera toujours sur les dents, lors même qu'il est notoire que rien ne se fait du bout des lèvres qui doit se croquer à pleine bouche » (*MD*, 152). Il joue avec le sens des expressions « être sur les dents » (être énervé, tendu), « du bout des lèvres » (avec réticence, sans conviction) et « à pleine bouche » (avec entrain, avec plaisir) et leur donne une valeur humoristique ou comique en les plaçant côte à côte.

Manger le « plat du jour » est devenu indissociable d'une peur qui empêche de voir le repas comme une occasion de se retrouver et de se réunir ; c'est le lieu commun que l'essayiste cherche à déconstruire : « Issus de mille générations dont l'obsession était de n'en jamais manquer, nous frissonnons sur nos montagnes de victuailles de peur qu'elles soient empoisonnées » (*MD*, 151). Le lieu commun est d'autant plus contesté qu'il abolit le sens de communauté et de partage : chaque individu se soucie de ce qu'il mange au point où il en oublie ceux et celles avec qui il partage son repas. La comparaison avec le passé où l'alimentation ne représentait pas une telle préoccupation, un tel danger pour l'individu contribue d'ailleurs à intensifier la situation que dénonce l'essayiste. L'essayiste prône par la même occasion un retour à une vision plus simple de l'alimentation : « Les repas ne sont pas faits pour réfléchir. Ils sont faits pour être célébrés. C'est une joie que de manger, inutile

²¹² K. Liévois, « D'une ironie francophone à une ironie-monde? », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, p. 174.

de se faire de la bile du moment que l'on remplit nos plats » (*MD*, 152). L'ironie dans l'essai fait ressortir ainsi une sorte de nostalgie du passé où manger n'était pas synonyme de crainte et d'angoisse, mais renvoyait au contraire à une activité rassembleuse se faisant avec le cœur léger. L'essayiste remanie par le biais de l'ironie la représentation actuelle de la nourriture ; il offre une image plus terre à terre et positive qui se fonde sur l'aspect collectif plutôt qu'individuel et donc sur la valeur commune du repas et le plaisir de le partager. Ici aussi, ce que défend l'essayiste se concentre autour de comportements humains qui assurent un véritable lien social, en l'occurrence autour d'un geste comme le partage du « plat du jour ».

Dans « Nous, les drogués », tiré des *Corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, l'ironie prend pour cible la société de surconsommation sur laquelle l'essayiste porte un jugement critique. Les deux premières phrases de l'essai écrites sur un ton explicitement ironique, l'essayiste s'y exprimant par antiphrase, servent d'entrée en matière : « C'est super et c'est extra. On a un fun noir » (*CEC*, 49). Ce qui suit est un portrait fortement négatif de la société et les mots « super », « extra » et « fun » dans les phrases d'ouverture signifient en effet tout le contraire. L'essayiste met en évidence les problèmes de dépendance que connaît la population mondiale et pour ce faire, il se détache de ceux et celles qu'il juge responsables de la surconsommation pour mieux les dénoncer, en employant le pronom « ils » chaque fois qu'il s'exprime à leur sujet : « Ils (les gens pour qui l'argent est le seul profit de vie) » (*CEC*, 51). Cette mise à distance découle de la conscience ironique que l'essayiste a du monde :

Voilà d'ailleurs une forte preuve de notre abrutissement collectif. Drogués, nous trouvons le clown drôle, l'arche tolérable et les croquettes de poulet délicieuses. Il y a de la drogue dans les patates frites, les pizzas et dans toutes les orangeades du monde. Nous sommes des maniaques, nous vivons dans ce qui nous écœure (*CEC*, 50-51).

L'essayiste dénonce l'état déplorable de la société actuelle, mais se reconnaît également comme faisant partie du problème : « Ils (ceux-là pour qui l'argent est l'unique souci) ont

mis des substances dans mes cigarettes, ce qui fait de moi le dopé que je suis. J'ai plus besoin de cette nicotine modifiée que d'oxygène naturel » (CEC, 50). La double valeur de l'ironie s'observe clairement dans cet essai où l'essayiste fait partie du groupe visé ; il se distancie du contexte social et culturel qu'il critique par le biais de l'ironie, mais refuse de se tenir à l'écart de la communauté de drogué.e.s. L'emploi du « nous » dans l'essai en témoigne : « Nous sommes toxicomanes jusqu'au trognon » (CEC, 49-50). La distance lui offre une présence d'esprit et une clairvoyance, puisqu'il « continu[e] à regarder la société [...] avec une lucidité ironique²¹³ », mais l'engage aussi à s'intégrer à la communauté.

L'essayiste cherche encore une fois à produire un lien social à travers l'ironie, même à partir d'un sujet sombre comme la toxicomanie. Il s'oppose à une vision du problème de consommation qui se concentre seulement sur certains individus et s'efforce de montrer que le problème touche l'ensemble de la population et qu'il se situe donc au niveau collectif plutôt qu'individuel. À cet égard, Jankélévitch réfléchit à ce que procure l'ironie en termes de lucidité, de clairvoyance et de conscience, mais également de conscience de soi :

L'ironie nous présente la glace où notre conscience se mirera tout à son aise : ou, si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix. Et ce miroir n'est pas "le sinistre miroir où la mégère se regarde", mais le lucide, le sage miroir de l'introspection et de la self-connaissance²¹⁴.

L'ironie n'est pas que synonyme de conscience du monde ou d'attention au réel, elle permet aussi de prendre conscience de soi-même à l'instar de l'essayiste²¹⁵ dans « Nous, les drogués ». L'ironie l'amène à se présenter lui-même comme consommateur, comme drogué,

²¹³ P. Schoentjes, « Les point sur l'ironie contemporaine (1980-2010) », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, p. 14.

²¹⁴ V. Jankélévitch, *L'ironie*, p. 36.

²¹⁵ « Moi, je suis dans mon fauteuil, addictif lui aussi. Ils (ceux pour qui l'argent est la seule raison) m'ont mis des substances dans le fessier, ils me l'ont ramolli, ils l'ont rivé au sofa. Je n'ai plus de mains, j'ai une manette. » (CEC, 51.)

et cette conscience de soi qu'il dévoile dans l'essai s'intègre au jugement critique qu'il formule contre la société qui refuse de reconnaître les problèmes de dépendance que cause la « consommation compulsive » (*CEC*, 49), pourtant normalisée à l'échelle mondiale : « Consommez-vous ? Oui, je consomme. Nous sommes des consommateurs et il y a déjà quelques années que nous ne vivons plus dans une communauté de valeurs [...]. Il y a bonne et belle lurette que nous vivons dans le monde mondial de la consommation » (*CEC*, 49).

L'essayiste reproche à la société de se fermer les yeux quant aux trop nombreuses dépendances dont souffrent les individus et de se leurrer en se concentrant uniquement sur les drogues considérées collectivement comme dangereuses : « Cela nous arrange de fixer nos angoisses sur les drogues classées dures, la cocaïne, l'héroïne et le train entier des substances dites méchantes et malfaisantes » (*CEC*, 49). Il déconstruit l'opinion commune qui veut que seuls les individus qui consomment ce type de drogues soient perçus comme ayant des problèmes de dépendance. Selon lui, tout le monde en souffre et c'est ce qui nous rapproche les uns des autres. Or pour révoquer le lieu commun qui réduit la toxicomanie à des facteurs individuels et souligne les divisions sociales au lieu de chercher à les estomper, l'ironiste recourt au procédé de la répétition pour mettre l'accent sur la multitude de gens pouvant être considérés comme drogués. Il répète la même idée tout au long de l'essai : « Nous sommes une société de drogués » (*CEC*, 49), « Nous sommes des consommateurs » (*CEC*, 49), « Nous sommes toxicomanes » (*CEC*, 51), « Drogués, nous trouvons [...] » (*CEC*, 50), « Nous sommes des maniaques » (*CEC*, 51), « Nous sommes intoxiqués » (*CEC*, 51), « Nous sommes drogués » (*CEC*, 51) et « Drogués, nous sommes drogués. » (*CEC*, 51). Ce jeu d'écriture fondée sur la répétition ajoute par ailleurs une valeur poétique à l'essai, mais contribue par-dessus tout à l'effet de l'ironie : « Je compense, tu compenses, la coutume est accoutumance » (*CEC*, 49) ou « dans le monde mondial de la consommation » (*CEC*, 49).

L'essayiste veut mettre en valeur la collectivité, le « nous » qui se dégage du lieu commun de la dépendance.

L'essayiste s'intègre ainsi lui-même à une large collectivité, mais toujours selon une sorte de vérité commune qu'il recherche à travers les lieux communs. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans l'essai « La Floride », tiré de *L'homme descend de l'ourse*, où l'écriture ironique prend pour cible la Floride, ou plutôt le phénomène sociologique et anthropologique qu'observe l'essayiste au sujet des gens qui choisissent de s'y installer à l'âge de la retraite. L'ironie vise plus précisément l'image habituellement associée à l'État américain qui pousse tant de gens, et particulièrement les Québécois et les Québécoises, à s'y établir une fois à la retraite. C'est-à-dire que l'essayiste, à travers son ironie, cherche à montrer l'envers de la médaille et s'attaque à la manière dont les gens se représentent la Floride, pour qui « le beau temps facilite la vie » (*HDO*, 109), afin de proposer un portrait très caricatural qui vient renverser l'idée que se font habituellement les gens de ce lieu très connu et qui suscite le désir d'y emménager. Il remanie le lieu commun de la Floride, car les grégaires qui y migrent en groupe s'opposent à la communauté authentique qu'il revendique. Pour ce faire, il se distancie et se distingue de cette communauté factice pour être en mesure d'abord de poser un regard lucide sur le phénomène et le lieu commun à son fondement et ensuite de le remanier à sa façon. Le jeu d'écriture de l'ironie recourt au renversement d'expressions courantes, comme dans la première phrase de l'essai : « Il n'est pas bon de mettre tous ses œufs dans le panier du soleil » qui renvoie à l'expression « mettre tous ses œufs dans le même panier ». L'écriture ironique révèle ainsi que le lieu commun de la Floride, représentée par le soleil, sera révoqué au profit d'une vision à la fois comique et péjorative.

L'ironie dans l'essai s'appuie également sur le procédé de l'exagération qui sert à porter un jugement critique sur l'opinion commune de la Floride, en accentuant à l'excès

l'image négative que défend l'essayiste : « Nous n'allons pas en Floride, nous y échouons. Un seul séjour en Floride vous transforme un être humain pour toujours » (*HDO*, 109). Alors que la Floride est généralement perçue comme l'endroit tout désigné où vivre paisiblement sa retraite, l'essayiste pointe vers une vision de l'État américain où celui-ci devient le symbole de la disparition, de la mort. Selon lui, « [l]a Floride est bel et bien un terminus, le dernier cul-de-sac dans les corridors de nos illusions. La vacance représente l'ultime déroute » (*HDO*, 110). Il exagère le lien unissant normalement la Floride à la vieillesse : « Les hommes vont en Floride pour mourir. C'est le début d'une certaine fin ; là-bas, lentement tout s'efface. En Floride, personne n'est personne » (*HDO*, 109). Or l'exagération, voire la pente fatale, dans le portrait ironique de la Floride donne une valeur à la fois négative et humoristique. L'écriture ironique dans « La Floride » donne lieu à un jugement de valeur sur l'État américain : « La Floride elle-même est vieille, mais il me semble qu'elle ait perdu la mémoire. Elle doit certainement avoir une histoire, mais qui s'en soucie ? » (*HDO*, 109-110) L'essayiste présente ici la Floride comme un endroit qui perd toute signification, puisque l'intérêt qu'on lui porte est purement superficiel. Il dénonce aussi, comme dans « La misère », l'absence d'authenticité de la Floride, notamment dans les extraits suivants : « Floride, pays du mensonge dont les vices sont cachés sous la beauté du temps qu'il fait » (*HDO*, 110), « les paradis artificiels que sont les régions les plus ensoleillées du monde » (*HDO*, 111) et « Le *Sunshine State* est un mirage intégral » (*HDO*, 110).

L'essayiste recourt par ailleurs à l'autorité pour donner plus de poids à son portrait caricatural de la Floride. Il fait appel à Mickey Mouse pour se moquer de la manière dont la Floride est naïvement et faussement représentée, de même qu'à La Rochefoucauld plus sérieusement : « Mickey Mouse existe vraiment. Il vit à Orlando. Il faut bien que les dessins s'animent si l'on veut éviter de regarder le soleil en face. La Rochefoucauld n'a-t-il pas écrit :

“Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement.” » (*HDO*, 110) L’autorité est ici très paradoxale, puisque l’une est celle d’une culture commune à tout le monde, triviale même, et l’autre est érudite, intellectuelle, voire élitiste. En effet, le rapprochement de deux noms provenant de cultures opposées, l’une populaire (Mickey Mouse) et l’autre savante (François de La Rochefoucauld), contribue à l’effet ironique de l’essai, puisque ces deux figures ne sont habituellement pas réunies dans un même texte²¹⁶. Cette conjonction est d’ailleurs typique de l’écriture de Serge Bouchard et de sa démarche métonymique ; elle se situe au cœur même du genre de l’essai qui réunit la parole savante et commune. D’un côté, il y a la tradition essayistique et de l’autre, la culture la moins littéraire qui soit. L’essayiste joue des deux et crée un mouvement qui contrebalance un héritage classique, français ou européen, par une expérience plus commune, démocratique, américaine. À vrai dire, il n’y a pas d’autorité sans cette conjonction, car l’essayiste s’appuie sans cesse sur l’une et sur l’autre. L’essayiste fait également un parallèle entre le danger que représente le soleil pour l’humain et celui de la Floride pour ceux et celles qui viennent y habiter, afin de soutenir la révocation du lieu commun : « C’est au soleil que la mort frappe ses meilleurs coups. Voilà pourquoi le soleil est si dangereux et le beau temps si traître » (*HDO*, 111). L’intérêt pour le soleil amène par ailleurs l’essayiste à s’appuyer sur des arguments de nature anthropologique pour soutenir la déconstruction du lieu commun dans l’essai. En effet, ce qui a trait à la notion de culte et au sens que donnent certaines communautés au soleil, telles que les Incas, relève de l’anthropologie : « Le culte du soleil est un culte cruel ; c’est la culture du sang et de la mort.

²¹⁶ Ce qui renvoie à la citation de Katrien Liévois présentée plus haut : « le questionnement ironique du monde peut également être suscité par le double regard sur un seul événement ou, à l’opposé, la juxtaposition incongrue de deux éléments qui normalement ne sont pas associés ». (K. Liévois, « D’une ironie francophone à une ironie-monde? », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L’ironie : formes et enjeux d’une écriture contemporaine*, p. 175.)

[...] Tous les empires du Soleil se sont édifiés sur la pierre chaude du sacrifice et de la soumission » (*HDO*, 110). Or ces arguments, qui peuvent former ce que Hayden White nomme des enclaves anironiques²¹⁷, participent à la création d'un sentiment de communauté dans l'essai, puisqu'ils se fondent sur une vaste connaissance des groupes humains afin d'établir un lien humain universel qui allie l'Empire inca à la Floride.

Dans « Le meilleur du monde », tiré des *Corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, l'ironie sert à moquer l'obsession de se classer par rapport aux autres à chaque occasion et d'établir des hiérarchies sans fin dans le but de déterminer qui sont les meilleur.e.s dans tous les domaines possibles. L'essai introduit la même axiologie que les exemples précédents, car le classement accroît les divisions sociales et sépare les humains pour les distribuer sur toutes sortes d'échelles qui n'ont de but que de hiérarchiser les êtres. L'essayiste dénonce l'état actuel du monde où « [l]a vie ne serait qu'un concours et [où] nous serions tous des résultats » (*CEC*, 218), c'est-à-dire un monde fondé sur le succès individuel aux dépens d'une victoire collective. Il pose les questions suivantes pour souligner le ridicule d'une société qui cherche constamment à mettre sur pied des concours visant à trouver « le plus ceci ou le moins cela » (*CEC*, 218) dans toutes catégories : « N'y a-t-il pas une Mademoiselle Univers qui est la plus belle femme du monde ? Un Monsieur Univers qui possède le plus beau corps du monde ? » (*CEC*, 218-219) Il se moque également de l'importance accordée aux statistiques qu'on sert à toutes les sauces :

Nous recevons sans rien dire les données faisant état des résultats les plus curieux. Les Québécois font plus souvent l'amour que les Ontariens. Nous serions les champions du monde des chauds lapins que cela ne surprendrait personne. Personne ne soutient que nous sommes peut-être de très grands menteurs, ce qui, dans les statistiques du sexe, ne saurait nuire (*CEC*, 219).

²¹⁷ Concept emprunté à Hayden White, cité dans « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur » de Brigitte Adriaensen à la page 84.

Cet exemple trivial, en plus de détruire la validité des données statistiques en plaidant le mensonge, participe à déconstruire la manière dont les gens voient « le monde à travers l'œil déformant de la statistique » (*CEC*, 219), en particulier lorsque les statistiques produisent encore une fois des hiérarchies. L'expérience personnelle que partage l'essayiste contribue aussi au portrait ironique, car l'anecdote d'enfance fait ressortir le côté risible de l'envie d'être le « meilleur du monde » : « Quand j'étais petit garçon, dans l'Est de Montréal, je mangeais les meilleures patates frites du monde, rue Broadway. D'ailleurs, ma mère disait que j'étais le plus beau petit garçon du monde » (*CEC*, 219). L'essayiste tourne en ridicule la valeur que les gens attribuent aux classements, qui façonnent leur vision d'eux-mêmes et du monde qui les entoure : classements qui se prétendent objectifs, mais qui sont en réalité subjectifs et surtout futiles. L'ironie s'appuie aussi sur un jeu de personnification qui attribue à un élément naturel un trait humain, ce qui met à nouveau en évidence le caractère absurde que l'essayiste donne à l'éternelle compétition pour « être premier » (*CEC*, 220) : « Le plus beau lac du monde est canadien, il se trouve au Yukon, porte le nom de Kluane Lake et il ignore que nous l'avons placé en compétition avec tous les lacs du monde » (*CEC*, 219).

L'ironie dans l'essai repose également sur une exagération qui amplifie le rôle des classements, des concours et des compétitions dans nos vies : « Ce qui va si bien aux sports en général est devenu un moyen de résumer entièrement l'expérience humaine » (*CEC*, 218). L'essayiste pousse cette logique verticale jusqu'à la rendre risible. L'une des méthodes qu'utilise l'ironiste est de poser de fausses questions sans réponse « Mais quelle est cette manie de réduire le monde à un combat de boxe ? » (*CEC*, 219) ou dont la réponse est évidente, pour l'essayiste comme pour le lecteur ou la lectrice, et qui révèlent la sottise des gens ciblés : « Y a-t-il moyen de se présenter sans écraser son voisin, sans lui rappeler que notre père est plus fort que le sien ? » (*CEC*, 220) L'ironie prend pour cible l'égoïsme

que traduit l'obsession de la « classification hiérarchique » (*CEC*, 218). L'essayiste décortique le lieu commun pour dévoiler les différentes valeurs qui le sous-tendent. Il porte un jugement de valeur sur le comportement humain actuel : « s'il est sain de se donner de l'importance, reconnaissons qu'il est dangereux de constamment se déclarer le nombril du monde. Car le monde est plus vaste que l'on pense. Il est des milliards de nombrils » (*CEC*, 219). Selon lui, le désir de tout placer « sur une échelle afin d'évaluer les choses les unes par rapport aux autres » (*CEC*, 218) s'applique à l'ensemble de l'humanité ; il s'agit donc d'un lieu commun universel : « Il est vrai que la classification hiérarchique semble bien être un penchant universel de l'esprit humain » (*CEC*, 218). Il défend à nouveau des valeurs communes en opposition aux valeurs individuelles et à l'esprit de compétition²¹⁸ qui règnent dans le monde d'aujourd'hui et qui sont les fondements du lieu commun : « L'Humanité est une équipe et c'est en équipe que nous gagnerons ; c'est aussi en équipe que nous perdons » (*CEC*, 220). L'essayiste s'en prend une fois de plus à un lieu commun qui brise le lien humain, puisqu'il place les humains en compétition les uns avec les autres. D'ailleurs, sous cet angle, la notion même de lieu commun devient valorisée, car elle interdit de se prendre pour le nombril du monde dès lors qu'elle repose sur l'idée de communauté.

6. Le rôle de l'ironie dans le remaniement des lieux communs

Dans « Nature et forme de l'essai », Lukács présente l'ironie comme l'un des éléments caractéristiques de l'essai ; il stipule que « [d]ans chaque écrit de tout grand essayiste, nous pouvons toujours déceler cette même ironie, naturellement toujours sous une

²¹⁸ Exemple : « Inutile de faire un plat de ses statistiques individuelles lors même que l'équipe devrait passer en premier. » (*CEC*, 220.)

forme diverse²¹⁹ ». L'ironie se révèle ainsi comme la voie toute désignée du genre de l'essai. Celle que l'on découvre dans les essais de Serge Bouchard permet de ce fait d'accentuer la nature essayistique de son œuvre, mais dévoile également, comme le souligne Lukács dans le passage cité, les particularités qui lui sont propres, en l'occurrence le jugement de valeur qu'elle entraîne. En effet, tel que l'analyse réalisée aux pages précédentes le montre, analyse par laquelle nous avons cherché à expliquer comment fonctionne et ce que signifie au bout du compte l'ironie chez Serge Bouchard, les valeurs défendues à travers le remaniement des lieux communs se concentrent autour des notions de communauté et de collectivité et servent la création et le maintien d'un lien social, d'un lien humain. Or comme le signale Marielle Macé, « [l']essai est un tribunal, mais ce qui est essentiel et décisif pour les valeurs n'est pas chez lui le jugement (comme au sein du système), c'est le processus du jugement²²⁰ ». Autrement dit, ce qui ressort de la lecture et de l'analyse des essais de Serge Bouchard n'est pas tant le système axiologique que l'essayiste met en place, et le jugement de valeur qui en découle, que la manière avec laquelle il défend une vision du monde fondée sur un sentiment de communauté à l'échelle humaine. C'est grâce à une ironie qui valorise tout ce qui renforce le filet social rapprochant les individus les uns des autres et dévalorise tout ce qui défait ou brise ce filet que l'écriture de Serge Bouchard a un tel effet. L'ironie des essais cible les lieux communs qui favorisent la distance et les reprend en fonction du lien humain universel que l'essayiste cherche à (r)établir. C'est ce « processus » qui singularise l'ironie de Serge Bouchard et son rapport aux lieux communs.

²¹⁹ G. Lukács, « Nature et forme de l'essai », p. 103.

²²⁰ *Ibid.*, p. 47.

Conclusion

Les essais de Serge Bouchard se construisent à partir d'une réflexion sur les éléments qui marquent notre univers commun : le familier et le banal, les concepts et les idées qui prennent part à la vie de tous les jours et que l'on tient pour acquis. L'essayiste interroge la culture sous toutes ses formes et s'arrête sur les objets qui soulèvent, à son avis, des questions de nature universelle et qui entretiennent une relation existentielle avec l'humain. Il cherche de cette façon à montrer comment ces objets culturels constituent des lieux communs et pour ce faire, s'appuie sur deux procédés, la métonymie et l'ironie, qui servent tous deux un même but, une même intention : débanaliser les lieux communs, les sortir de leur contexte de référence restreint et dévoiler le lien qu'ils créent entre tous les humains. L'usage que Serge Bouchard fait de la métonymie favorise le rapprochement du local et du lointain, de l'actuel et de l'archaïque ; c'est à travers de tels effets de contiguïté que l'essayiste renouvelle chaque lieu commun et lui donne une portée émancipatrice. En outre, c'est par le biais d'une ironie « bienveillante » qui ne cesse de confronter les visions les plus étroites à des idéaux, et non à partir d'une démonstration scientifique ou d'une leçon morale, que l'essayiste remanie les lieux communs en les restituant à un contexte élargi.

L'écriture métonymique de Serge Bouchard joue de l'ellipse et de la discontinuité ; c'est-à-dire que la métonymie crée un lien elliptique entre des sens qu'on n'a guère l'habitude de rapprocher et que la concaténation qui s'ensuit est inattendue, puisqu'elle procède par allusion, par sous-entendu. Dans les essais de Serge Bouchard, la métonymie se définit comme une sorte de raccourci qui n'est pas historique, car elle permet justement de sortir de la logique historique soutenue pour y substituer une autre vision à la fois sérieuse et ludique. La manière qu'a trouvée l'essayiste de sortir de la banalité est de composer des juxtapositions

étonnantes qui amènent une nouveauté et une distance. La métonymie implique chaque fois une proposition de sens et le rapprochement qui en découle est tout sauf gratuit : il est orienté de manière à élargir l'horizon et à se libérer des formes de causalité rigide, notamment historique et temporelle. L'écriture métonymique est en effet particulièrement libre, ce qui est d'ailleurs propre à l'écriture essayistique. Il s'agit d'une liberté par rapport à un temps déterminé et à une continuité historique, mais surtout d'une logique de contiguïté qui permet des rapprochements plus subjectifs, formés par l'imagination de l'essayiste. Ce dernier innove en imaginant autrement les relations entre les mots, les objets et les idées, bref entre les lieux communs auxquels il réfléchit ; il se laisse guider par les images et les représentations qu'il se fait de la réalité et qu'il élabore sous forme métonymique. L'effet de la métonymie est donc de permettre la construction imaginaire d'un monde qui se présente comme un idéal par rapport à la réalité des choses. La métonymie sert ainsi à exprimer la manière qu'a l'essayiste de voir et de comprendre le monde à travers une vision utopique. En effet, ce que la démarche métonymique de Serge Bouchard produit au bout du compte est une immense réévaluation de nos habitudes et de nos tics, une fois projetés sur une échelle où l'anodin côtoie le fondamental.

Cette réévaluation passe aussi en grande partie par le second procédé exploité systématiquement par Serge Bouchard : l'ironie, qui permet de citer et de problématiser la doxa et les lieux communs au nom d'une vision critique du monde. L'écriture de Serge Bouchard nous montre que l'ironie est une valeur en soi. Elle s'appuie essentiellement sur l'effet de distance qu'elle crée pour fonctionner : elle emprunte une voie oblique pour remettre en question et par méfiance, ne considère jamais les choses telles qu'elles sont. Sa principale fonction tient à l'écart qu'elle établit entre ce qu'elle dit et ce qu'il en est. C'est pourquoi l'ironiste se met en retrait et ne veut pas adhérer à ce que tout le monde pense, à ce

que tout le monde dit. Or dans les essais de Serge Bouchard, l'ironie nous oriente vers des valeurs qui ne sont pas seulement celles de la distance et de la moquerie ; l'essayiste ne souhaite pas uniquement surprendre ou s'éloigner des vérités communes et des conventions. L'ironie de Serge Bouchard crée un mouvement par rapport à la méfiance des choses évidentes ou de la banalité vers une vision plus globale du monde qui se nourrit d'un certain idéalisme. L'ironie oppose à la réalité qu'elle critique et dénonce un monde idéal où les valeurs que défend l'essayiste sont mises au premier plan. Elle permet à l'essayiste de se distancier de cette réalité imparfaite afin de proposer une alternative qui se fonde sur les idées qu'il cherche à renforcer. L'ironiste « constatant que les faits qui se présentent à ses yeux ne correspondent pas au monde parfait qu'il a à l'esprit, désigne les imperfections qu'il entend épingler par des termes qui ne conviennent qu'à son idéal²²¹ », souligne Pierre Schoentjes.

Il y a donc chez l'essayiste une sorte d'idéalisme ou de visée utopique qui le motive à se tourner vers l'ironie dans l'intention de partager le doute, l'incertitude, le scepticisme, voire le pessimisme qu'il ressent à l'égard du monde qui l'entoure, mais par-dessus tout afin de partager la vision d'un monde où les valeurs de communauté seraient au cœur des relations sociales et humaines, un monde où la collectivité l'emporterait. L'écriture ironique de Serge Bouchard tend ainsi vers une valeur supérieure à celle que l'on attribue à première vue à l'ironie : celle d'une communauté élargie. Toujours selon Pierre Schoentjes, l'ironie « semble procurer à celui qui s'en sert un certain plaisir [...] qui découle de la satisfaction d'évoquer ce monde idéal malheureusement inexistant mais que les mots ont le pouvoir de faire surgir brièvement²²² ». C'est ce plaisir que l'on saisit à la lecture des essais de Serge

²²¹ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 85.

²²² *Ibid.*, p. 145.

Bouchard, car le pessimisme le plus souvent associé à son écriture²²³ n'est toutefois pas ce qui ressort de son ironie dès lors qu'on l'étudie de près ; c'est plutôt son désir de s'éloigner de cette réalité abêtissante qui se dégage et plus que tout son idéalisme et la vision utopique qu'il cherche à atteindre. Serge Bouchard illustre très bien à cet égard ce qu'entend Jankélévitch lorsqu'il décrit l'ironiste comme un idéaliste : « D'autre part, l'ironie nous donne le moyen de n'être jamais désenchantés, pour la bonne raison qu'elle se refuse à l'enchantement²²⁴ ». C'est-à-dire que l'ironiste résiste au monde qui s'offre à lui, ce qui lui permet de ne jamais se sentir désabusé et de garder par conséquent espoir, puisque « l'ironie devance toujours le désespoir²²⁵ » ; c'est ce qui lui permet d'aspirer à une forme d'utopie.

La métonymie et l'ironie déterminent ainsi l'écriture essayistique de Serge Bouchard d'abord parce qu'elles participent au passage d'objet culturel à lieu commun, mais également parce qu'elles défendent les valeurs qui guident la réflexion essayistique et traversent les trois recueils à l'étude (*Le moineau domestique*, *L'homme descend de l'ourse* et *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*). En effet, la métonymie et l'ironie contribuent toutes deux à l'axiologie qui sous-tend les essais de Serge Bouchard et qui détermine de quelle façon l'essayiste perçoit le monde qui est le sien et plus spécialement le choix des lieux communs qu'il remet en question. La démarche métonymique soutient le commun dans ce qu'il a de plus original, le global aux dépens du local, le passé archaïque plutôt que le présent aliénant, un temps transcendant en opposition au temps restreint. L'ironie, de son côté, se porte à la défense d'un fort sentiment de communauté, du rapprochement des individus à l'échelle humaine et de la création d'un lien social intemporel et universel. Or l'ensemble de ces

²²³ Le titre de l'article de Nathalie Collard, « Serge Bouchard. Crise de pessimisme », en est un exemple. (N. Collard, « Serge Bouchard. Crise de pessimisme », dans *La Presse* +.)

²²⁴ V. Jankélévitch, *L'ironie*, p. 32.

²²⁵ *Ibid.*, p. 33.

valeurs se rapportent au sens du commun qui semble guider l'écriture essayistique de Serge Bouchard. Le monde vers lequel tend l'essayiste à travers son remaniement des lieux communs en est un de communauté avant tout ; c'est pourquoi la métonymie et l'ironie entretiennent un rapport similaire aux lieux communs. Elles contribuent dans un premier temps à défaire les lieux communs : la première les sort de leur contexte d'origine et leur donne une nouvelle signification et la seconde, pour emprunter les termes de Pierre Schoentjes, « mine [...] les lieux communs²²⁶ » par la dénonciation et la critique sociale. Elles servent dans un deuxième temps à remanier les lieux communs et à les restituer autrement, en visant soit des lieux communs ayant le potentiel de représenter les valeurs que défend l'essayiste, ce qui est plus souvent le cas de la métonymie, soit des objets qui s'opposent ostensiblement à ces valeurs, étant donné le sens qu'on leur attribue ou l'utilisation qu'on en fait habituellement, ce qui est plus souvent le cas de l'ironie. En somme, le remaniement des lieux communs dans les essais de Serge Bouchard est motivé par un certain idéalisme en ce qui a trait à l'état actuel du monde et du futur qui l'attend ; l'essayiste se porte à la défense des valeurs qui, selon lui, sont en danger dans la société d'aujourd'hui. Les essais tendent vers un idéal où le sens du commun prime et anime l'humain dans ses pensées et ses actions.

L'écriture essayistique de Serge Bouchard se construit donc essentiellement autour de valeurs idéales communes, dont celles de partage et de solidarité, que l'essayiste cherche à consolider à travers la métonymie et l'ironie. Les essais correspondent ainsi à la définition d'André Belleau qui considère l'essai comme une « fiction idéelle²²⁷ » et écrit à propos du

²²⁶ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 231.

²²⁷ A. Belleau, « Approches et situation de l'essai québécois », p. 540. (André Belleau reprend l'expression employée par Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* : « la philosophie n'est plus alors qu'une réserve d'images particulières, de fictions idéelles » (p. 103), mais l'applique ici à l'essai.)

genre « qu'il s'agit d'idées érotisées opérant sur l'essayiste à la façon de fantasmes²²⁸ ». Le propre de l'essai, selon André Belleau, est dès lors de se nourrir d'idées que l'essayiste aspire à voir triompher au sein de la culture et de la société auxquelles il se rattache, mais qui dans les faits ne sont pas valorisées comme il le désire. L'essayiste s'inspire de ces idées pour écrire un monde où elles sont considérées et défendues à leur juste valeur : celle qu'elles ont à ses yeux. Serge Bouchard s'éloigne, par la vision d'une communauté élargie qu'il soutient dans ses essais, des autres essayistes. Le fantasme auquel il s'adosse, pour reprendre le mot d'André Belleau, n'est pas le fantasme national privilégié par les essayistes de la Révolution tranquille ni le fantasme culturel, au sens littéraire ou artistique, que les essayistes des années 1980 (comme André Belleau lui-même) ont entretenu ; c'est un fantasme d'un autre type, qui renoue avec l'humanisme plus ancien et se définit par l'idée de communauté élargie. Un changement s'opère ainsi : la vision de Serge Bouchard est plus poreuse et hétérogène que chez la plupart des essayistes et son écriture est portée par une vision à la fois anthropologique et utopique. Il joue sur le terrain de l'essai et s'éloigne de l'ouvrage savant, c'est-à-dire qu'il ne veut pas se soumettre à la démonstration savante. Il se sert de l'essai pour penser autrement les rapports entre le sérieux et le ludique, entre maintenant et jadis, entre l'ici et l'ailleurs, entre nous et les autres.

²²⁸ *Id.*, « Petite essayistique », dans *Surprendre les voix*, p. 85.

Bibliographie

A. Sources primaires

I. Corpus principal

BOUCHARD, Serge. *Les corneilles ne sont pas les épouses des corbeaux*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2005, 265 p.

BOUCHARD, Serge. *L'homme descend de l'ourse*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2001 [1998], 219 p.

BOUCHARD, Serge. *Le moineau domestique*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000 [1991], 203 p.

II. Autres œuvres considérées

BOUCHARD, Serge. *C'était au temps des mammouths laineux*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal Compact », 2013, 226 p.

BOUCHARD, Serge. *Les yeux tristes de mon camion*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2016, 208 p.

BOUCHARD, Serge et Bernard ARCAND. *De la fin du mâle, de l'emballage et autres lieux communs*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1996, 208 p.

BOUCHARD, Serge et Bernard ARCAND. *De nouveaux lieux communs*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1994, 229 p.

BOUCHARD, Serge et Bernard ARCAND. *Du pâté chinois, du baseball et autres lieux communs*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1995, 210 p.

BOUCHARD, Serge et Bernard ARCAND. *Du pipi, du gaspillage et sept autres lieux communs*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2001, 225 p.

BOUCHARD, Serge et Bernard ARCAND. *Des pompiers, de l'accent français et autres lieux communs*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 204 p.

BOUCHARD, Serge et Bernard ARCAND. *Quinze lieux communs*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 1993, 212 p.

B. Sources secondaires

I. Articles de journaux

COLLARD, Nathalie. « Serge Bouchard. Crise de pessimisme », dans *La Presse* +,

6 novembre 2016, http://plus.lapresse.ca/screens/13d6336c-8687-4869-84b2-35b2ee99ad62%7C_0.html, page consultée le 10 janvier 2017.

DUMAIS, Manon. « “Les yeux tristes” de Serge Bouchard », dans *Le Devoir*, 12 novembre 2016, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/484466/rencontre-les-yeux-tristes-de-serge-bouchard>, page consultée le 10 janvier 2017.

II. Articles de revues

BEAUDOIN, Réjean. « De la plage et des clichés / Bernard Arcand et Serge Bouchard, De nouveaux lieux communs, Montréal, Boréal, 1994, 229 pages. / Bernard Arcand et Serge Bouchard, Du pâté chinois, du baseball et autres lieux communs, 1995, 210 pages. », *Liberté*, vol. XXXVIII, no 3, juin 1996, p. 178-184.

LAPLANTE, Josée. « Des humains et des animaux dans *L’œil américain* et *Le moineau domestique* », *Voix plurielles*, vol. V, no 2, 2008, p. 14-27.

MAILHOT, Laurent. « Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs », *Études françaises*, vol. XXXVI, no 1, 2000, p. 127-149.

III. Entrevues

BOUCHARD, Serge. « Les essayistes à l’essai ! », dans *L’actualité*, [Entrevue] 25 octobre 2017, <http://lactualite.com/culture/2017/10/25/les-essayistes-a-lessai/>, page consultée le 28 novembre 2017.

MORIN, Caroline. « Serge Bouchard : *Le Jaguar et le Tamanoir* de Bernard Arcand », dans *Zone d’écriture : Prix littéraires du gouverneur général (Radio-Canada)*, [Entrevue télévision] https://www.youtube.com/watch?v=12fSYi_itdk, page consultée le 10 janvier 2017.

IV. Sites Web

SERGE BOUCHARD. Conférencier/Anthropologue/Écrivain/Animateur, <http://www.sergebouchard.ca/>, page consultée le 17 octobre 2016.

C. Sources critiques et théoriques

I. Le genre de l’essai

BARTHES, Roland. « Introduction à l’analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 7-57.

BARTHES, Roland. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1957, 272 p.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, 192 p.

- BELLEAU, André. « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et Images*, printemps 1980, vol. V, no 3, p. 537-543.
- BELLEAU, André. « La passion de l'essai », *Liberté*, vol. XXIX, no 1, 1987, p. 92-97.
- BELLEAU, André. *Surprendre les voix*, Montréal, Éditions du Boréal, 2016, 237 p.
- BENSMAÏA, Réda. *Barthes à l'Essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1986, 135 p.
- CHASSAY, Jean-François (dir.). *Anthologie de l'essai au Québec depuis la Révolution tranquille*, Montréal, Éditions du Boréal, 2003, 271 p.
- DION, Robert, Anne-Marie CLÉMENT et Simon FOURNIER. *Les "essai littéraires" aux Éditions de l'Hexagone (1988-1993). Radioscopie d'une collection*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Séminaires », 2000, 115 p.
- DUMONT, François. *Approches de l'essai. Anthologie*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003, 273 p.
- GLAUDES, Pierre (dir.). *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Théories de la littérature », 2002, 472 p.
- LUKÁCS, Georg. *L'âme et les formes*, traduit de l'allemand par Guy Haarscher, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF » ; « Bibliothèque de philosophie », 1974, 353 p.
- LUKÁCS, Georg. « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. V, no 1, avril 1972, p. 91-114.
- MACÉ, Marielle. *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, 362 p.
- MAILHOT, Laurent (dir.). « Dossier : L'essai », *Québec français*, no 53, mars 1984, p. 26-35.
- MARCEL, Jean. *Pensées, passions et proses*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, 399 p.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais. Livre I*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « GF », 1969, 443 p.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais. Tome II*, Paris, Éditions Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1962, 754 p.
- RICARD, François. « L'essai », *Études françaises*, vol. XIII, nos 3-4, octobre 1977, p. 365-381.

RICARD, François. « La solitude de l'essayiste », dans *La littérature malgré tout*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 198 p.

VIGNEAULT, Robert. *Dialogue sur l'essai et la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, 75 p.

VIGNEAULT, Robert. *L'écriture de l'essai*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994, 330 p.

VIGNEAULT, Robert. « L'ironie radicale de la prose : *La littérature contre elle-même* de François Ricard », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, no 41, 1986, p. 60-62.

II. Ironie

ADRIAENSEN, Brigitte. « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », *Texte*, nos 35-36, 2004, p. 79-104.

ALEXANDRE, Didier et Pierre SCHOENTJES (dir.). *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, 294 p.

BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1997, 389 p.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Édition Hachette, 1996, 159 p.

HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, Londres ; New York, Routledge, 1995, 248 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs », 1979, 186 p.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, 202 p.

MUECKE, Douglas Colin. *The Compass of Irony*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1969, 276 p.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2001, 347 p.

TRABELSI, Mustapha (dir.). *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, 331 p.

III. Lieu commun

AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, 215 p.

AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « 128 », 2007, 127 p.

ANGENOT, Marc. « Présupposé, topos, idéologème », *Études françaises*, vol. XIII, nos 1-2, avril 1977, p. 11-34.

CAUQUELIN, Anne. *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Éditions du seuil, coll. « La couleur des idées », 1999, 210 p.

COMPAGNON, Antoine. « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 49, 1997, p. 23-37.

PLANTIN, Christian (dir.). *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Argumentation et sciences du langage », 1993, 522 p.

ZUMTHOR, Paul. « Tant de lieux comme un », *Études françaises*, vol. XIII, nos 1-2, avril 1977, p. 3-10.

IV. Littérature et anthropologie

CNOCKAERT, Véronique, Jean-Marie PRIVAT et Marie SCARPA (dir.). *L'ethnocritique de la littérature. Anthologie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, 300 p.

FABRE, Daniel et Jean JAMIN. « Pleine page. Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature », *L'Homme*, nos 203-204, 2012, p. 579-612.

PRIVAT, Jean-Marie et Marie SCARPA. « Présentation. Anthropologies de la littérature », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nos 151-152, décembre 2011, p. 3-6.

V. Métonymie

BONHOMME, Marc. *Le discours métonymique*, Berne, Éditions Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 2006, 221 p.

BONHOMME, Marc. *Linguistique de la métonymie*, Berne, Éditions Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1987, 323 p.

DUBOIS, Jean *et al.* *Linguistique & Sciences du langage*, Paris, Éditions Larousse, coll. « Grand dictionnaire », 2007, 514 p.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 453 p.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Science de l'homme », 1968, 503 p.

HENRY, Albert. *Métonymie et métaphore*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, 160 p.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, 260 p.

LE GUERN, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Éditions Librairie Larousse, coll. « Langue et langage », 1973, 126 p.

RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2016 [2011], 218 p.

RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Lexique des figures de style*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres », 1998, 95 p.

SCHNEIDER, Monique. « La fonction de l'“à côté”. Lecture croisée de Jakobson et de Freud », *Figures de la psychanalyse*, 2005, vol. I, no 11, p. 131-144.

VI. Autres ouvrages ou articles théoriques

ANGENOT, Marc. *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972, 118 p.

CHALIFOUX, Jean-Jacques. « Culture : une notion polémique ? », *Service social*, vol. XLII, no 1, 1993, p. 11-23.

DESRUISSEAU, *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Ouvrages pratiques », 1990, 446 p.

Encyclopédie Larousse, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/article/23168>, page consultée le 12 mars 2018.

GAUCHER, Charles. « Les Sourds ne gesticulent pas, ils “signent” : Réflexion sur le rapport entre corps sourds et langues des signes », *Anthropologie et Sociétés*, vol. XXXVI, no 3, 2012, p. 153-170.

TYLOR, Edward. B. *Primitive Culture VI: Researches Into The Development Of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, And Custom*, London, John Murray, 2009 [1871], 502 p.