

LA MÉTAPHORE ET LA COMPARAISON IRONIQUES DANS QUATRE
RECUEILS DE PATRICE DESBIENS

par
Karen Joannette

Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

Décembre 2015

© Karen Joannette, 2015

À la mémoire d'Alain Dubé
(1964-2012)
ton image repose à jamais
dans les pages
de *L'Homme invisible / The Invisible Man*.
Petit hommage
pour un grand homme
effacé.

RÉSUMÉ

À travers la lecture attentive de quatre recueils de Patrice Desbiens (*L'Homme invisible / The Invisible Man*, *Poèmes anglais*, *Le Pays de personne* et *La Fissure de la fiction*), ce mémoire analyse comment les métaphores et les comparaisons ponctuelles employées par Desbiens participent à une stratégie globale d'ironie au sein de l'œuvre du poète. Selon la théorie littéraire développée par Northrop Frye, l'ironie met à distance le réel absurde et frustrant de l'écrivain en le reconfigurant librement par l'imaginaire. Cette relecture de la réalité est effectuée à l'aide des figures de style associatives, telles que la métaphore et la comparaison, qui créent des liens d'identité ou d'analogie entre deux éléments sémantiques A et B éloignés. Ce « choc » des contenus offre une nouvelle définition de l'élément A comparé, mais questionne également la justesse et la pertinence de l'élément B comparant récupéré. Nous suggérons que ce double mouvement interrogatif est une manifestation de l'ironie comme ton ou mode de discours littéraire, puisque nous renouons avec l'étymon *eirón* qui signifie « interroger, demander ou se demander ».

Le premier chapitre analyse comment l'auto-ironie du poète déconstruit l'identité du sujet lyrique appelé « Patrice Desbiens » en plusieurs identités fragmentaires par la métaphore et la comparaison. Ce jeu de redéfinitions du « moi » ouvre les frontières du narrateur-personnage de Desbiens au monde extérieur et s'oppose à une conception rigide de l'identité.

Le deuxième chapitre fait ressortir la charge critique contenue dans certaines métaphores et comparaisons de Desbiens. Le monde extérieur est mis en relation avec le vocabulaire médiatique de la société contemporaine, ce qui éclaire les travers de la réalité frustrante de l'écrivain et contribue à sa mise à distance. Le poète interroge également l'omniprésence du lexique médiatique dans le discours social et explore ses potentialités poétiques dans le discours littéraire. Enfin, ce mémoire analyse l'ironie de la métaphore vide de sens « C'est comme ça » dans la *Fissure de la fiction*.

ABSTRACT

Through the close reading of four poetry collections by Patrice Desbiens (*L'Homme invisible / The Invisible Man*, *Poèmes anglais*, *Le Pays de personne* et *La Fissure de la fiction*), this thesis aims to show how the particular use of metaphor and simile participate in a global strategy of irony in the poet's work. According to Northrop Frye's literary theory, the literature we call "ironic" separates the writer's mind from a world of frustration and absurdity. The writer's imagination reconfigures the outside world and envisions a new reality that suits the writer's ideals. This reinterpretation of reality is accomplished by associative figures of speech, such as metaphor and simile. These figures create analogy and identity associations between two semantics elements A and B; the "collision" of contents offers a new definition of the element A compared, but also questions the aptness and pertinence of the element B mentioned on the other side of the comparison. We suggest that this double pull is a manifestation of irony as a literary tone, as we recall that the Greek etymon *eirón* signifies "the one who questions (himself or the outside world)".

The first chapter examines how the poet's auto-irony deconstructs the identity of his lyrical subject called "Patrice Desbiens" in many subsidiary identities. Metaphor and simile open the personal limits of the lyrical subject to the outside world of the poem. The identity of oneself is not a concept cut in the rock and can be revoked at any time.

The second chapter highlights the critical edge of some metaphors and similes used by Patrice Desbiens. The outside world is compared to the vocabulary of the contemporary society, which illuminates the alienating reality of the writer and contributes to its distancing. The poet also questions the omnipresence of the media lexicon in social discourse and explores its poetic potential in literary discourse. Finally, this dissertation analyzes the irony of the empty metaphor "C'est comme ça" ("That's how it is") in the poetry collection *La Fissure de la fiction*.

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier mon directeur, monsieur Michel Biron, pour sa grande disponibilité et ses conseils toujours avisés. Lorsque nous nous sommes rencontrés pour la première fois il y a quatre ans, j'ai été étonnée par sa bienveillance, son ouverture d'esprit et son intérêt pour mon sujet de recherche embryonnaire. Je le remercie également de m'avoir accordé la chance de travailler dans son groupe de recherche portant sur la vie et l'œuvre de Hector de Saint-Denys Garneau.

Plusieurs professeurs ont été marquants dans mon parcours académique. Je pense entre autres à Catherine Mavrikakis, Karim Larose, Lucie Bourassa, Andrea Oberhuber, François Paré, Jean-Philippe Beaulieu, Diane Desrosiers, Catherine Leclerc et Alain Farah. Ce mémoire aurait été beaucoup plus pauvre sans la richesse de votre enseignement.

J'aimerais aussi remercier ma famille. Ma mère, Sylvie, m'a toujours apporté un soutien indéfectible dans mes moments de découragement.

Je salue au passage mes copains de littérature : Nicolas Longtin-Martel, Élisabeth Plante, Christian Veilleux, Camille Carrier-Belleau, Jolianne Gaudreault-Bourgeois, Kiev Renaud, Myriam Vien, Pablo Amsallem, ainsi que tous les autres amis qui me sont chers.

Ce mémoire doit beaucoup à l'altruisme de Béatrice Leduc-Ostrowski. Alors que je traversais une période difficile, elle m'a offert trois livres de Patrice Desbiens pour m'encourager à poursuivre mes études aux cycles supérieurs. Je chéris ces trois livres tous les jours. Merci, mon amie.

Cette liste de remerciements serait incomplète si j'oubliais de mentionner mon amoureux, Jordan Payette. Pour sa grande générosité et sa présence quotidienne, je lui dédie ce mémoire.

Enfin, derniers remerciements et non les moindres : merci au CRSH et au FRQSC pour leur soutien financier. Sans ces deux organismes subventionnaires, de jeunes universitaires provenant de milieux défavorisés ne pourraient jamais entrevoir la possibilité de mener un projet de recherche aux cycles supérieurs. Je voudrais aussi souligner la contribution du groupe de recherche « Hector de Saint-Denys Garneau : étude biographique et sociographique » qui m'a aidé à financer les derniers mois de rédaction de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : LE NARRATEUR COMME PERSONNAGE.	11
1.1 Quelques moments dans l'histoire de l'auto-ironie	11
1.1.1 <i>Eirôn</i> antique.....	11
1.1.2 Définitions de l'auto-ironie	13
1.1.3 Poésie moderne et auto-ironie.....	14
1.1.4 Voix et échos hétéroclites.....	16
1.2 Narrateur-personnage comparé aux images du quotidien et de l'enfance	17
1.2.1 Images enfantines : l'homme invisible métaphorisé en sous-marin et en bateau.....	19
1.2.2 Images du quotidien : le corps du narrateur-personnage métaphorisé en choses de la vie courante.....	22
1.3 Narrateur-personnage acteur de Patrice Desbiens.....	28
1.3.1 Glissements identitaires de l'homme invisible	29
1.3.2 Identités marginales du narrateur de <i>Poèmes anglais</i>	35
1.4 Quêtes d'appartenance du narrateur-personnage.....	42
1.4.1 Dualités dans <i>L'Homme invisible / The Invisible Man</i>	43
1.4.2 Métaphore de l'exil dans <i>Le Pays de personne</i>	47
CHAPITRE 2 : ÉCLAIRER LES TRAVERS DU MONDE PAR LE RECOURS À L'IRONIE.....	54
2.1 De l'imbrication de l'ironie et du politique.....	54
2.1.1 Polyphonie du texte ironique.....	54
2.1.2 Desbiens et le politique.....	57
2.2 Pérennité de la communauté franco-ontarienne	58
2.2.1 Assimilation et vocabulaire de la maladie.....	59
2.2.2 Avenir des jeunes Franco-Ontariens et vocabulaire du travail	65
2.3 Omniprésence des images de la société de consommation.....	68
2.3.1 Vocabulaire de la nourriture	70
2.3.2 Images des biens de consommation.....	75
2.4 Stigmates de la guerre dans l'imaginaire poétique de Patrice Desbiens	83
2.4.1 Avions de guerre	85
2.4.2 Balles imaginaires	88
2.4.3 Autres manifestations du vocabulaire de la guerre.....	91
2.5 « C'est comme ça » : utilisation de la comparaison sans référent dans <i>La Fissure de la fiction</i>	94
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE.....	108

INTRODUCTION

*Metaphor serves to illuminate the
attributes of the things in the world,
irony to reveal the ironist's attitude
toward the world.*

Ellen Winner

*je m'enfarge
dans mes métaphores*

Patrice Desbiens

« Commençons par la peur du cataclysme¹ », écrit François Paré dans les premières pages de son essai *Les Littératures de l'exiguïté* ; il s'agit d'un bon point de départ pour étudier la réception critique « identitaire² » entourant l'œuvre du poète franco-ontarien Patrice Desbiens. Plusieurs analystes se sont penchés sur la « peur folle de disparaître³ » du narrateur « je » ou du personnage central « il » de la poésie de Desbiens. Le sujet lyrique mis en scène dans les recueils de Desbiens est né à Timmins, en Ontario, et il a grandi dans un contexte de minorité linguistique. La figure emblématique de cette œuvre poétique est sans conteste « l'homme invisible », anti-héros franco-ontarien qui ne trouve de terre d'accueil ni au Québec ni en Ontario ; déchiré entre ces deux espaces imaginaires, l'homme invisible est contraint à un exil perpétuel. La conjonction biographique du narrateur-personnage et de l'écrivain réel a influencé la lecture des critiques : plusieurs ont interprété la poésie de Desbiens comme le témoignage sans fard de la réalité des communautés francophones minoritaires au Canada. La représentation du quotidien d'un narrateur-personnage franco-ontarien dans l'œuvre Desbiens permet, selon Élisabeth Lasserre, « la consolidation du

¹ François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 33.

² Dans son récent mémoire portant sur le bilinguisme chez Patrice Desbiens, Mathieu Simard a bien défini ce qu'est cette réception critique dite « identitaire » : « Les lectures [...] peuvent être qualifiées d'« identitaires », en ce sens où elles s'interrogent essentiellement sur le sujet et la communauté dont il est issu. De telles lectures font bien souvent de l'écrivain le porte-parole ou le représentant du groupe franco-ontarien. » (Mathieu Simard, *La Poétique bilingue de Patrice Desbiens*, p. 6)

³ François Paré, *op.cit.*, p. 33.

groupe (l'affirmation identitaire) et la dénonciation de son aliénation (le rejet du vécu minoritaire)⁴ ». La littérature devient donc affaire de survivance pour les francophones en Ontario, « groupe fragilisé à tous points de vue⁵ » selon Lasserre. Robert Dickson écrit également que le recueil *L'Homme invisible / The Invisible Man* témoigne d'« une certaine condition franco-ontarienne de déchirement, d'altérité linguistique et culturelle, de dépossession qui trouve son expression la plus frappante dans l'image d'invisibilité⁶ ». Dans un autre article, Robert Dickson affirme à propos du recueil *Les Conséquences de la vie* que « la dépossession du poète [...] est aussi celle de toute une société⁷ ». Aliénation, fragilité, déchirement, altérité et dépossession sont des mots couramment employés par les analystes pour qualifier les maux ontologiques du sujet lyrique de la poésie de Desbiens.

L'emploi de ce vocabulaire par la critique suggère que le lecteur va à la rencontre d'une œuvre grave qui suscite les larmes ou la compassion. Or, il n'en est rien ; malgré la lourdeur des thèmes explorés par l'écrivain, la poésie de Desbiens n'est pas dénuée d'humour à l'occasion et prête même à sourire. Ce paradoxe est dû au mélange des registres littéraires employés par le poète ; Dickson déclare que Desbiens est « un observateur impitoyable de la tragi-comédie humaine⁸ ». Si le ton tragique de l'œuvre poétique a fait l'objet de plusieurs commentaires par le passé, la tension entre les deux pôles que sont le comique et le tragique demeure inexplorée par la critique. Cette étude tentera de répondre à cette question : qu'est-ce qui engendre dans le texte ce mélange des tons si caractéristique de la plume du poète franco-ontarien ?

Selon Vladimir Jankélévitch dans son essai *L'Ironie*, la « confusion » des registres serait l'une des propriétés fondamentales de l'ironie. On la reconnaît lorsqu'il y a dans le discours une forme d'humour qui ne provoque pas le rire⁹ franc et spontané, mais qui a plutôt comme effet chez le destinataire le rire jaune, malaisé : « [L'ironie] fait rire sans avoir envie de rire, et elle plaisante froidement sans s'amuser ; elle est moqueuse, mais sombre. Ou

⁴ Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Robert Dickson, « Autre, ailleurs et dépossédé : l'œuvre poétique de Patrice Desbiens », p. 19.

⁷ *Id.*, « L'espace à créer et l'espace qui reste », p. 66.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ Selon Jean Cohen, le comique est le seul registre littéraire reconnaissable par l'effet provoqué chez le lecteur : « De toutes les catégories esthétiques, le comique a seul ce privilège d'introduire une réaction physiologique spécifique et reconnaissable. Dès lors, si l'on en croit savoir, approximativement, ce qu'est l'effet – le rire – il semblerait logiquement possible d'en déduire en gros la cause – le comique. » (Jean Cohen, « Comique et poétique », p. 49-61.)

mieux : elle déclenche le rire pour immédiatement le figer¹⁰. » Cependant, elle ne produit pas non plus des effusions de larmes selon Jankélévitch, car cela ferait d'elle une sous-catégorie de la tragédie. L'ironie n'est pas non plus un espace mitoyen qui se situerait entre la comédie et la tragédie ; elle constitue plutôt une synthèse de ces deux pôles :

Faut-il penser que l'ironie est, à mi-chemin du comique et du tragique, le point d'indifférence à partir duquel le rire se tait sans que les larmes aient encore jailli ? Quelque chose comme la zone étale et moyenne du sourire ? Voilà une transcription scalaire et simpliste applicable aux grandeurs, mais non à la qualité ; aux températures sur les thermomètres, non aux intentions. [...] [L'ironie] n'est pas « neutre », mais littéralement tragi-comique ; l'un-et-l'autre plutôt que ni-l'un-ni-l'autre¹¹...

Ces quelques définitions de Jankélévitch nous semblent lumineuses pour réfléchir à la perlocution¹² engendrée par la prise de parole poétique de Desbiens. Si quelques critiques ont remarqué que le poète franco-ontarien affectionne le recours à l'ironie, personne ne s'est penché sur les procédés textuels qui la créent. Contrairement à ce qu'affirment Élisabeth Lasserre et Robert Dickson, Desbiens ne fait pas un portrait fidèle de la société franco-ontarienne : il insère dans sa poésie des éléments issus de la réalité afin de les questionner, les critiquer, voire en rire. L'ironie, selon Monique Yaari dans *Ironie paradoxale et ironie poétique*, se base sur « la rupture de l'illusion¹³ » référentielle, sur les jeux de mises en abîme du réel dans la fiction. Nous souhaitons montrer que les métaphores et les comparaisons employées par Patrice Desbiens sont à l'avant-plan de la stratégie discursive ironique de quatre recueils : *L'Homme invisible / The Invisible Man*, *Poèmes anglais*, *Le Pays de personne* et *La Fissure de la fiction*. Par l'emploi de ces deux figures de style, le poète tisse des liens d'identité imaginaires entre les choses réelles et les mots, afin d'éclairer les travers du monde extérieur. L'ironie permet d'éloigner le réel, perçu comme tragique pour le poète, ainsi que de lui donner un lustre comique inattendu, né des incongruités soulevées par la métaphore et la comparaison. Enfin, l'ironie de Desbiens déborde le cadre de la communauté franco-ontarienne, puisqu'il interroge surtout la société contemporaine, ses institutions et ceux qui l'habitent.

¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 131.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² Nous empruntons ce terme à John L. Austin dans *Quand dire c'est faire* : « Dire quelque chose provoquera souvent – le plus souvent – certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter ces effets. [...] Nous appellerons un tel acte un acte *perlocutoire*, ou une *perlocution*. » (John L. Austin, *Quand dire c'est faire*, p. 114.)

¹³ Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique : vers une théorie moderne de l'ironie sur les traces de Gide dans Paludes*, p. 117.

Ironie, métaphores et comparaisons

Notre approche est inspirée de la théorie littéraire développée par Northrop Frye dans *The Educated Imagination*. Selon les réflexions de Frye, l'être humain atténue la séparation irrémédiable entre lui et le monde extérieur par la construction de l'imaginaire. Tout ce qui n'est pas conforme à ses désirs dans le monde extérieur, l'être humain tend à le remplacer par un autre élément issu de son imagination. Frye affirme que la substitution d'un élément A par un élément B est effectuée dans la littérature par des figures de style associatives, telles que la comparaison et la métaphore. L'identité logique de Parménide ($A=A$) se trouve alors subvertie, puisque dans l'imagination deux choses peuvent être à la fois pareilles et distinctes. Dans l'introduction de *Temps et Récit I*, Paul Ricoeur dit que par la métaphore on « aperç[oit] le semblable, sinon [on] instaur[e] la similitude elle-même en rapprochant des termes qui, d'abord “éloignés”, apparaissent soudain “proches”¹⁴ ». Si les premiers mythes fondateurs de l'humanité permettaient aux hommes de retrouver un sentiment d'identité avec la nature, Frye pense que la littérature contemporaine tend plutôt à creuser la distance entre la réalité, absurde et frustrante pour l'écrivain, et la fiction. Le ton de cette production littéraire est ironique selon Frye¹⁵. Dans *Anatomy of Criticism*, Frye suggère également que le recours à l'ironie provoque un affaiblissement de la *mimèsis*¹⁶ dans le texte ; le réel est imité moins fidèlement par l'écrivain pour laisser place à l'imaginaire et à l'examen critique¹⁷.

Mais comment reconnaît-on dans le texte les marques de l'ironie ? Comme nous l'avons affirmé plus haut, nous concevons l'ironie comme un ton ou une stratégie discursive¹⁸ qui met à contribution certains « signaux », procédés textuels ou figures de style.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, p. 10.

¹⁵ « In other words, literature not only leads us toward the regaining of identity, but it also separates this state from the opposite, the world we don't like and want to get away from. The tone literature takes toward this world is not a moralizing tone, but the tone we call ironic. » (Northrop Frye, *The Educated Imagination*, p. 22.)

¹⁶ *Le Dictionnaire du littéraire* propose cette définition de ce concept philosophique et artistique : « La *mimèsis* est au sens premier, conservée dans le mot “mime”, l'imitation du réel que produit une œuvre d'art, en particulier la poésie. » (Alain Viala, « Mimèsis », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, p. 484.)

¹⁷ « Irony descends from the low mimetic : it begins in realism and dispassionate observation. » (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, p. 40.)

¹⁸ Nous adoptons ici le point de vue de Linda Hutcheon : « Does “irony” refer to a word with implied different meaning or is it an entire manner of speaking ? In other words, is a trope or a figure ? Could it be both ? My particular interest in the transideological politics of irony is what suggested to me the need of an approach to irony that would treat it not as a limited rhetorical trope or an extended attitude towards life, but as a discursive strategy operating at the level of language (verbal) or form (musical, visual, textual). » (Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, p. 10.)

Selon Beda Allemann, l'ironie littéraire ne serait reconnaissable que par quelques signaux : répétition, utilisation des tirets, points de suspension et points d'exclamation entre parenthèses¹⁹. Allemann affirme que l'analyse formelle échoue bien souvent à décortiquer convenablement le « mode de discours²⁰ » ironique, car les procédés et figures de style qui le révéleraient manquent à l'appel. Philippe Hamon n'est pas de cet avis ; celui-ci recense dans son essai *L'Ironie littéraire* une vaste gamme de procédés textuels, avec exemples à l'appui. Hamon étudie le rôle des péritextes (titre, incipit, et ce qu'il nomme « le “cadre” global du texte²¹ »), de la typographie, du rythme, des phonèmes, des figures de style et des portraits des personnages dans l'élaboration du ton ironique d'une œuvre. Hamon soutient que la métaphore et la comparaison sont les figures les plus révélatrices de l'ironie globale d'un texte littéraire :

[L]a métaphore (ou ses variantes plus « expansées », l'analogie ou la comparaison) est certainement le signal, le lieu, et le véhicule privilégié de l'ironie. [...] [E]lle est particulièrement apte à servir de modèle réduit, et pour ainsi dire de « maquette » locale, à un plus global effet d'ironie (discours double) qui jouerait à l'échelle de tout le texte²².

Comment la métaphore peut-elle servir de signal à l'ironie en contexte littéraire ? Monique Yaari et Philippe Hamon, dans leurs ouvrages respectifs, répondent tous deux la même chose : lorsque la métaphore met en contact des contenus hétéroclites (A=B), le comparé (A) reçoit un surplus de sens inattendu du comparant (B). Dans *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Yaari explique que la métaphore et la comparaison modernes sont utilisées par les écrivains pour rapprocher des éléments paradoxaux et les confronter. C'est dans ce « choc » que naît l'ironie selon elle : « Le soupçon d'une intention ironique se glisse facilement dans l'interprétation des figures de ce genre, qui opèrent par simple juxtaposition – tout élément explicatif, fût-il conceptuel, éliminé – ou dont le principe est l'ellipse et l'incongru²³. » Dans *L'Ironie littéraire*, Hamon prolonge la pensée de Yaari et suggère que les métaphores et comparaisons « hétéroclites » renversent les systèmes de valeurs établis, qu'ils soient littéraires ou sociétaux :

¹⁹ Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », p. 390.

²⁰ *Id.*

²¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, p. 80.

²² *Ibid.*, p. 105-106.

²³ Monique Yaari, *op.cit.*, p. 37.

Parfois, dans ces comparaisons « hétéroclites », les effets agressifs de l'ironie sont limités au maximum, au point que le lecteur ne puisse parfois ni identifier une « cible » nette, ni se sentir obligé de chercher un sens « contraire » ou « implicite » à reconstituer ; il s'agit ici, plutôt, de simplement participer à un jeu jubilatoire de rapprochement de champs sémantiques éloignés, ou de violation de quelque règle de séparation de genres ou de « mondes de valeurs » antagonistes²⁴ [...].

On verra que le « jeu jubilatoire » de Desbiens se résume à créer des liens d'identité surprenants au moyen des deux figures de style associatives. Il semble que le plaisir du poète soit de déconstruire les présupposés d'un objet A, issu souvent de la réalité, en le rapprochant d'un objet B dont on ne soupçonnerait pas la parenté avec A de prime abord. En d'autres termes, notre hypothèse est que, par la métaphore et la comparaison, Patrice Desbiens établit un lien d'analogie ou d'identité imaginaire entre deux objets ou idées (A et B) distincts. Par ce procédé, le poète montre l'absurdité ou l'incohérence du comparé A en lui donnant un surplus de sens inattendu, incongru, provenant du comparant B. Patrice Desbiens s'adonne ainsi à un jeu de définitions ludique (A=B) qui lui permet de mettre à distance ironiquement la validité et l'intégrité du comparé A. Cependant, le poète ne propose pas une nouvelle vision du monde sur les ruines des préjugés ; les métaphores et les comparaisons ironiques de Desbiens s'apparentent aux « ironies instables » de Wayne C. Booth²⁵. Le but premier de ce jeu identitaire consiste à mettre en lumière un paradoxe, une incongruité ou une tension entre comparé et comparant²⁶, bref à montrer la distance entre les deux objets rapprochés. Tous ces termes – paradoxe, incongruité, tension et distance – reviendront sans cesse dans notre étude, car ils forment le vocabulaire de base employé par les théories littéraires de l'ironie.

« je m'enfarge / dans mes métaphores »

Les métaphores et les comparaisons sont de loin les figures favorites de Patrice Desbiens : il y en a en moyenne trois à quatre par page. Elles se construisent généralement

²⁴ Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 94.

²⁵ Booth définit ainsi les ironies instables : « The author [...] refuses to declare himself, however subtly, *for* any stable proposition, even the opposite of whatever proposition his irony vigorously denies. The only sure affirmation is that the negation that begins all ironic play : “*this* affirmation must be rejected” [...]. » (Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, p. 240.)

²⁶ Nous nous éloignons des théories plus anciennes de l'ironie qui la limitaient à la figure de l'antiphrase ; il ne s'agit pas ici de dire le contraire de ce que l'on veut entendre, mais de questionner les *a priori* qui accompagnent les objets A.

autour du verbe *être* et de l'adverbe conjonctif *comme*. Il va sans dire que toutes ne sont pas ironiques ; cette étude aura comme objet les métaphores et les comparaisons les plus pertinentes pour illustrer son propos.

Dans les recueils de poésie analysés, le narrateur « je » ou le personnage central « il » de Patrice Desbiens commente à l'occasion l'utilisation répétée de ces deux figures de style. Au tout début de *Poèmes anglais*, dans le poème IV, le narrateur s'adresse directement au lecteur et l'invite à remarquer la prolifération de l'adverbe conjonctif *comme* dans les poèmes qui suivront :

Vous remarquerez les
nombreuses métaphores.
Le Franco-Ontarien a
besoin de métaphores.
Comment ça va ?
Comme ci.
Comme ça.
Comme est un adverbe
et une alerte à la métaphore²⁷.

Ce passage métopoétique est à l'origine de notre réflexion : il nous convie à relire l'œuvre de Desbiens en prêtant une attention particulière à la façon dont ces deux figures de style sont employées par le poète. Si elles rapprochent des éléments sémantiquement éloignés, elles ne sont pas pour autant des métaphores et des comparaisons surréalistes²⁸ ; le comparé et le comparant partagent souvent des sèmes²⁹ qui permettent la mise en relation métaphorique, mais le lien sémique est ténu. Si on se fie au jugement d'Umberto Eco, les métaphores de Desbiens sont de « bonnes métaphores », car elles possèdent « peu de sèmes semblables et

²⁷ Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, p. 34. Nous emploierons la mention abrégée « PA » pour faire référence à ce recueil.

²⁸ L'exemple de métaphore surréaliste cité par Serge Botet dans son *Petit traité de la métaphore* est la phrase célèbre de Noam Chomsky, « D'incolores idées vertes dorment furieusement ». Une telle métaphore ne peut pas être analysée en nous basant sur un quelconque rapprochement sémantique. (Serge Botet, *Petit traité de la métaphore*, p. 80.)

²⁹ Selon le CNRTL, le sème est « l'unité minimale de signification » en linguistique. (en ligne : [http://www.cnrtl.fr/definition/sème], consultation le 5 juin 2014.) Bernard Pottier montre ce que sont les sèmes en donnant un exemple concret : « Soit l'exemple du lexème *fautueil*. Les sèmes pertinents sont : “destiné à ce qu'on s'y assoie”, “avec dossier”, “pour une personne”, “avec bras”, “sur pieds”. » (Bernard Pottier, « Du très général au trop particulier en analyse linguistique », p. 14.)

beaucoup de sèmes dissemblables³⁰ ». Prenons un exemple tiré de *Poèmes anglais* :

Mon peuple a
les épaules larges
comme Donald.

Mon peuple
parle comme
Donald Duck. (PA, 41)

Pour le lecteur qui ne connaît pas le roman *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, la première comparaison peut paraître injustifiée. Lorsque le narrateur rapproche les Franco-Ontariens de l'épouse de Séraphin, il prête à son peuple des qualités démontrées par Donald dans le roman : courage, douceur et dévotion à la religion catholique. Le sujet lyrique prédit aussi la mort prochaine de son peuple, car Séraphin laisse mourir sa femme malade en refusant de payer la consultation d'un médecin.

La deuxième comparaison est plus agressive et inattendue, car elle met en contact les Franco-Ontariens, Donald et Donald Duck. Cette réunion ironique donne un lustre tragicomique au parler des francophones en Ontario ; peuple courageux, doux et dévot, mais qui s'exprime au moyen des couacs du célèbre personnage de Disney. L'effet de charge est renforcé par la mise en scène dans le recueil de deux dialogues franco-ontariens marqués par les anglicismes. La langue de la communauté est donc habitée par la langue anglaise, celle du cinéma et de Disney. Dans *Poèmes anglais*, le narrateur se montre très critique envers la société de consommation américaine qui anglicise peu à peu la communauté franco-ontarienne. Dans la logique du recueil, le pouvoir économique de la société de consommation américaine est la principale cause de disparition des minorités francophones au Canada, d'où le rapprochement avec Donald Duck.

Objets de l'ironie

Dans *The Compass of Irony*, D. C. Muecke observe que l'ironie peut avoir plusieurs objets ou victimes : « L'objet de l'ironie peut être une personne (incluant l'ironiste lui-même), une attitude, une croyance, une tradition sociale ou une institution, un système

³⁰ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 180.

philosophique, une religion, voire toute une civilisation et la vie elle-même³¹. » La typologie de la présente étude a pris en compte cette remarque de Muecke, puisque nous avons séparé notre travail en ciblant deux objets de l'ironie de Desbiens : l'ironiste, c'est-à-dire le narrateur-personnage mis en scène dans les recueils étudiés, ainsi que la société contemporaine dépeinte par le sujet lyrique.

Le premier chapitre analyse comment les métaphores et comparaisons participent à une stratégie d'auto-ironie dans les quatre recueils à l'étude. Dans *Contingency, Irony, and Solidarity*, Richard Rorty soutient que l'ironiste remet en question l'autorité et la stabilité de trois grandes vérités héritées de la métaphysique, c'est-à-dire le savoir, le langage et l'identité. Brigitte Adriaensen résume ainsi les réflexions de Rorty : « l'ironiste valorise [...] le doute, assume la contingence du sens sans jamais accepter l'imposition d'une Vérité "fondamentale" ou "essentielle"³² ». Par le recours à l'auto-ironie, le sujet lyrique de Desbiens refuse les limites d'une identité unique. La poésie est l'occasion pour l'écrivain d'une exploration de ses multiples masques imaginaires possibles : il peut choisir d'être tel objet, puis de devenir tel autre ; d'être un acteur célèbre, un personnage de littérature populaire ou un prêtre ; d'être Franco-Ontarien ou d'être un « Canadien erreur »... Par le biais de ces nombreux jeux de rôle métaphoriques, Patrice Desbiens interroge la cohésion entre l'écrivain réel et le narrateur-personnage appelé explicitement « Patrice Desbiens » dans certains recueils : il installe une distance entre la réalité et la fiction.

Le deuxième chapitre observe comment les métaphores et comparaisons récupèrent le vocabulaire de la société contemporaine afin d'accentuer le ton ironique des recueils étudiés. Cette polyphonie permet d'éclairer les travers du monde extérieur et de le transformer par métaphores successives, ce qui confère une visée politique aux poèmes. Par le recours à ces figures de style, le poète met à distance un monde contemporain perçu comme frustrant. Plusieurs objets de l'ironie de Desbiens sont étudiés dans ce chapitre : la pérennité de la communauté franco-ontarienne, l'omniprésence des images de la société de consommation et la présence fantomatique du militaire dans la vie quotidienne du narrateur.

³¹ « The object of irony may be a person (including the ironist himself), an attitude, a belief, a social custom or institution, a philosophical system, a religion, even a whole civilization, even life itself. » (D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 34.)

NDLR : Lorsqu'une citation de langue anglaise est fondue dans le corps de notre texte, nous avons choisi d'offrir une traduction française de cette citation, tout en laissant en note de bas de page le passage en version originale.

³² Brigitte Adriaensen, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », p. 97.

Enfin, ce chapitre se penche sur la lourde charge contre la société québécoise contenue dans les pages de *La Fissure de la fiction*. L'absurdité et l'injustice de cette société sont résumées par la répétition d'une métaphore vide de sens issue du discours social : « C'est comme ça ».

CHAPITRE 1 : LE NARRATEUR COMME PERSONNAGE. PATRICE DESBIENS ET L'ART DE L'AUTO-IRONIE

Pour se déprendre de soi-même, il faut une absence totale de complaisance, une modestie particulièrement exigeante, et la résolution inébranlable d'aller, le cas échéant, jusqu'au sacrilège. Pour humoriser sur son propre corps comme sur une chose extérieure il faut être Épictète ; il faut être un héros de l'ironie. [...] Comment être causa sui – ce sujet qui est l'objet, cet agent qui est son propre patient, ce rieur qui est le risible ?

Vladimir Jankélévitch

*Toujours à la recherche
de moi-même,
je ne me trouve jamais,
c'est toujours les autres
qui me trouvent.*

Patrice Desbiens

1.1 Quelques moments dans l'histoire de l'auto-ironie

1.1.1 *Eirôn* antique

Le mot *ironie* aurait comme origine le mot grec *eirôneia* dont la racine, *eirôn*, pourrait signifier « celui qui interroge, demande, se demande³³ ». Alors que les verbes *interroger* et *demander* sont employés par le sujet pour questionner le monde extérieur, le verbe *se demander* – avec le pronom réfléchi *se* – suppose une interrogation tournée vers l'intérieur, vers le soi.

³³ Pierre Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, p. 31.

C'est le moi qui devient l'objet de l'investigation et la source de réponses. Cet aspect autoréflexif de l'interrogation ironique sera exploré dans ce chapitre. La question formulée implicitement par le narrateur de Patrice Desbiens est « qui suis-je ? » ; la poésie est l'occasion d'explorer les multiples identités du moi en représentation. Si *Poèmes anglais* et *Le Pays de personne* mettent en scène des narrateurs énoncés au « je », *L'Homme invisible / The Invisible Man* et *La Fissure de la fiction* se présentent plutôt comme les récits d'un personnage énoncé au « il ». C'est pourquoi le terme « narrateur-personnage » sera utilisé pour faire référence au sujet lyrique de la poésie de Desbiens.

Dans *Poétique de l'ironie*, Pierre Schœntjes rappelle que l'*eirôn* est un caractère type de la comédie antique. Il s'agit d'un personnage fourbe et rusé qui dissimule sa vraie identité pour mieux l'emporter sur l'*alazôn*, le personnage vantard. Depuis l'Antiquité, les pièces de théâtre comiques reprennent souvent le *topos* des « identités cachées » pour faire rire le spectateur, *topos* qui n'est pas étranger au contexte de l'ironie d'après Schœntjes :

Les jeux sur l'être et le paraître, les travestissements et les reconnaissances constituent une composante importante de l'intrigue des comédies ; elles sont particulièrement propices à faire naître l'ironie. En effet, quand l'identité d'un personnage est masquée, sa personnalité réelle n'est plus perceptible derrière l'apparence de son discours, et l'ironie peut naître de cette dissociation³⁴.

Dans le cas qui nous intéresse, on ne peut pas affirmer que les jeux identitaires de Desbiens dissimulent une « personnalité réelle » dont il serait possible de révéler le vrai visage. La multiplicité des masques permet de remettre en doute l'unicité du poète ; il appert que ce que l'on appelle « sujet lyrique » est la résultante de l'équilibre précaire de plusieurs identités du narrateur-personnage de Patrice Desbiens. Notre *eirôn* se définit donc par ses travestissements et la distance qu'il instaure entre ses nombreux masques.

De plus, dans le traité sur la *Rhétorique* d'Aristote, l'*eirôn* est présenté comme une personne hypocrite en qui on ne peut avoir confiance ; Aristote s'est inspiré de la comédie pour élaborer ce caractère que l'on retrouve à l'occasion dans ses ouvrages d'éthique. *Le Grand Robert* indique que l'adjectif *hypocrite* provient du mot grec *hupokritês*, c'est-à-dire « acteur, mime, imitateur » ; *hupokrinesthai* signifiait autrefois « feindre, jouer un rôle³⁵ ». Selon Aristote, l'*eirôn* est donc avant tout un acteur, une personne qui joue un rôle. On peut dire

³⁴ *Ibid.*, p. 32.

³⁵ Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert*, 2001, p. 2000.

que le narrateur-personnage de Desbiens est un hypocrite au sens ancien du terme et qu'il renoue avec une vieille définition de l'*eirón*.

1.1.2 Définitions de l'auto-ironie

Très peu de dictionnaires offrent une définition satisfaisante de l'auto-ironie. Elle sous-entend une plus large action que le simple fait de se moquer de soi-même³⁶. À défaut de pouvoir nous fier aux ressources textuelles habituelles pour établir avec précision le concept d'auto-ironie, nous prendrons appui sur les réflexions de D. C. Muecke dans *The Compass of Irony* et de Rudolf Jancke dans *Das Wesen der Ironie. Eine Strukturanalyse ihrer Erscheinungsformen* (*L'essence de l'ironie. Une analyse structurelle des différentes formes du phénomène*).

Il faut d'abord énoncer la définition de l'ironie adoptée par Muecke pour comprendre comment celui-ci élabore son concept d'auto-ironie. Selon Muecke, l'ironie est « l'art de dire quelque chose sans vraiment le dire³⁷ ». L'ironie a donc deux niveaux : celui de la victime (qui est l'objet de l'ironie et/ou qui ne comprend rien à l'énoncé ironique) et celui de l'ironiste observateur. L'auto-ironie se produit lorsque « la victime est également l'ironiste observateur [...]. Mais l'auto-ironie implique une séparation de l'égo et donc une capacité de se voir ou de se présenter soi-même comme “innocent”³⁸. » Muecke affirme que la personne qui pratique l'auto-ironie introduit, dans la perception qu'il a de lui-même, une contradiction, une incongruité ou une incompatibilité ; il est à la fois celui qui observe, interroge et scrute, ainsi que celui qui subit cet interrogatoire avec plus ou moins de bonne volonté. L'unité du moi est ainsi brisée pour permettre à l'ironiste le mouvement autoréflexif.

Rudolf Jancke soutient plutôt qu'il existe trois personnes essentielles pour qu'il y ait ironie : l'ironiste, l'objet de l'ironie et le spectateur idéal. Lorsqu'une seule et même personne joue les trois rôles, on parle alors d'auto-ironie selon Jancke. Cette différence avec la théorie de Muecke est minime, car les conséquences sur la scission du moi demeurent semblables. Cependant, Jancke différencie deux types d'auto-ironie : celle qui affecte un moi passé *mort*

³⁶ Les dictionnaires en ligne (*Wiktionnaire* et *Reverso*) s'entendent pour adopter cette définition. Quant aux grands dictionnaires format papier (*Le Grand Robert*, *Le Trésor de la langue française*, *Littre*, *Larousse*, etc.), le mot « auto-ironie » ne fait pas partie de leur banque linguistique.

³⁷ « [T]he art of irony is the art of saying something without really saying it. » (D. C. Muecke, *The Compass of irony*, p. 5.)

³⁸ « [...] the victim is also the ironical observer [...]. But self-irony implies a 'splitting' of the ego and hence an ability to see and to present oneself as 'innocent'. » (*Ibid.*, p. 20.)

(ce que je fus autrefois et ne serai jamais plus) et celle qui touche un moi passé *vivant*, « c'est-à-dire un moi passé et un moi possiblement futur du même type que mon moi passé³⁹ ». L'ironie qui prend comme cible ce moi passé *vivant* serait l'authentique forme de l'auto-ironie selon Jancke, car la continuité entre ce que je fus autrefois, ce que je suis aujourd'hui et ce que je serai demain est remise en question par l'ironiste. C'est l'identité même de la personne qui devient alors sous tension : « Le moi présent subit ainsi une expérience fluctuante et “oscillante”. Cela engendre l'état particulier de tension dans l'auto-ironiste qui ressemble à l'état de tension chez une personne qui est l'objet de l'ironie et ignore si l'ironiste veut vraiment dire ce qu'il dit ou pas⁴⁰. »

Prenons un court exemple que nous développerons longuement dans ce chapitre. Lorsque le narrateur du *Pays de personne* affirme qu'il est un Franco-Ontarien exilé et un « Québécois » dans le même recueil, il s'intéresse à la continuité de son identité culturelle d'une province à l'autre. Il se demande qui il a été, qui il est et qui il sera en changeant de milieu de vie.

1.1.3 Poésie moderne et auto-ironie

La division du sujet lyrique en plusieurs « voix » (celle qui profère l'énoncé ironique, celle qui subit l'examen de l'ironiste et celle qui observe la scène) exigée par l'auto-ironie ne va pas de soi dans certaines critiques et théories littéraires portant sur la poésie ; il suffit d'évoquer la théorie discursive de Mikhaïl Bakhtine, qui affirme que la poésie est par essence monologique, contrairement au discours romanesque caractérisé par le dialogisme. Selon Bakhtine, le poète impose son langage et refuse d'incorporer le discours de l'autre. « L'idée d'une multitude de mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique⁴¹ », écrit le célèbre théoricien russe.

L'incompatibilité de l'ironie et de la poésie est également au cœur d'un dialogue de Charles Maurras publié en 1901 dans *La Gazette de France*. Pierre et Paul discutent du cas d'Heinrich Heine, écrivain allemand reconnu comme étant une figure emblématique de la poésie ironique. Maurras, déguisé derrière les traits de Pierre, défend une esthétique classique

³⁹ Rudolf Jancke traduit par Kevin Mulligan dans son article « Ironie, valeurs cognitives et bêtise », p. 94.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 108.

qui promeut l'unité du chant du poète : « pas de rupture, pas de heurt, pas de discontinuité⁴² ». Si Pierre ne s'oppose pas à l'ironie dans la prose, il la récuse dans la poésie ; le poète classique, selon Maurras, doit chercher à garder la cohésion de sa voix pour atteindre la perfection de son art. Le poète qui se fait ironiste avoue une faiblesse de style : « Comme un être moralement affaibli embrasse la profession de cynique pour former de l'orgueil avec ce qu'il a de plus vil, ainsi le poète grimace l'ironie, quand il se voit exclu du lyrisme supérieur⁴³. » La poésie est le lieu de l'unité et de la fusion, alors que la prose est dédiée à l'expression du monde, de ses contingences et de sa diversité ; pour Maurras, la poésie est le ciel alors que la prose ironique est la terre.

Dans sa récente thèse de doctorat, Thomas Mainguy analyse finement les raisons idéologiques de la récusation du couple poésie et ironie par Maurras : « La pensée de Maurras porte l'empreinte du néo-classicisme de l'*Action française*, en sorte que son rejet de l'ironie participe plus globalement d'une attitude réactionnaire à l'endroit des dissonances esthétiques introduites au cours de la modernité⁴⁴. » Que sont ces nouvelles valeurs esthétiques de la modernité rabrouées par le classicisme ? Si l'on se fie à Philippe Hamon, la multiplicité des voix et la scission du moi constituent l'apport de la poésie moderne et expliquent sa connivence avec l'ironie :

[L]a poésie moderne, depuis Baudelaire, moins axée sur l'expression autobiographique d'un moi unitaire ou sentimental, moins accrochée à la croyance en quelque image valorisée de la personne ou en la valeur de quelque expérience irremplaçable et irréductible, qui se méfie des prises de positions – même dissimulées – de « l'ironie classique », qui s'identifie moins à la seule et unique posture mélancolique et spleenétique, qui met en scène des sujets de plus en plus improbables, aléatoires, divisés, éclatés, traversés de voix et d'échos hétéroclites, semble s'accommoder mieux que la poésie « classique » d'une certaine cohabitation avec l'ironie⁴⁵.

Brigitte Adriaensen propose une réflexion similaire. Elle observe que « les différents actants de la “scène ironique” [ironiste, victime, spectateur idéal] qui étaient encore facilement identifiables dans l'ironie classique, se multiplient et se délocalisent dans l'ironie

⁴² Charles Maurras, « Ironie et poésie », en ligne : [http://maurras.net/textes/18.html], consultation le 30 juillet 2014.

⁴³ *Id.*

⁴⁴ Thomas Mainguy, *Poésie et ironie chez Jean-Aubert Loranger, Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Jacques Brault*, p. 15.

⁴⁵ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, p. 52.

postmoderne à haute densité intertextuelle et autoréflexive⁴⁶ ». L'œuvre poétique de Desbiens met en pratique ces remarques théoriques ; le sujet lyrique, éclaté de prime abord entre un « je » et un « il », change au fil des métaphores qui se succèdent d'un poème à l'autre. Il adopte les rôles imposés par la société et par certains personnages. On peut déduire derrière ce mouvement incessant de l'identité du narrateur-personnage un goût du poète pour la candeur et le ludisme, puisque le sujet lyrique mime le jeu des enfants qui consiste à changer de rôles à leur guise : « Moi, je suis Audie Murphy ! », pourrait s'écrier l'homme invisible durant son enfance⁴⁷. Cependant, le jeu cache un côté sombre, puisqu'il est souvent le produit d'un pouvoir extérieur exercé sur le narrateur-personnage : s'il modifie son identité, c'est que les exigences du jeu l'obligent à le faire. Le poète spectateur et acteur de ce *theatrum mundi* tragicomique tente de s'en déprendre en le mettant au jour par quelques commentaires métapoétiques révélateurs :

je donnerais
n'importe quoi
pour que Desbiens
ne soit pas obligé
de jouer à être
Desbiens. (PA, 56)

1.1.4 Voix et échos hétéroclites

Enfin, d'où proviennent ces « échos hétéroclites » qui constituent le sujet poétique moderne ? Dans un article de 1978 paru dans la revue *Poétique*, Dan Sperber et Deirdre Wilson suggèrent de concevoir certains énoncés ironiques comme la mention de propositions ou de discours rapportés⁴⁸. Par exemple, le pauvre diable qui marche sous la pluie battante et qui s'exclame tout haut « n'apportez pas votre parapluie aujourd'hui ! » en singeant les paroles du météorologue entendues à la télévision fait assurément preuve d'ironie. Dans *L'Ironie littéraire*, Philippe Hamon s'inspire de cette analyse et étend la notion

⁴⁶ Brigitte Adriaensen, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », p. 80.

⁴⁷ Le jeu des enfants est d'ailleurs deux fois mis en scène dans les recueils à l'étude. Dans le fragment 6 de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, l'homme invisible durant l'enfance joue aux cowboys et endosse le rôle d'Audie Murphy. *Poèmes anglais* s'ouvre sur une scène similaire, alors que le narrateur regarde des enfants qui font semblant de se tirer dessus dans un stationnement.

⁴⁸ Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », p. 409.

de « discours rapportés » à l'ensemble des discours (littéraires, culturels, etc.), images et clichés accessibles à l'ironiste :

On peut [...] faire l'hypothèse que tout texte écrit ironique est la « mention » ou l'« écho » d'un texte antérieur [...] [L]e texte ironique devra passer par la référence explicite à un contexte de substitution. [...]. Ce corpus de substitution devra avoir pour caractéristiques d'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 topoi et les clichés culturels d'autre part, remplissent ces conditions⁴⁹.

Nous verrons que Patrice Desbiens compare souvent son narrateur-personnage ironiste à des stéréotypes, images et clichés qui circulent dans l'espace social franco-ontarien et québécois. Ces échos permettent au poète de remettre en question l'identité du sujet lyrique, mais également d'interroger la justesse et la pertinence des discours et des représentations récupérés. Par la mention d'images présentes dans la communication quotidienne, le poète fait appel à l'expérience commune de ses lecteurs pour nouer un lien affectif avec ceux-ci. La section suivante se penche sur l'utilisation des images du quotidien et de l'enfance dans l'élaboration du moi du narrateur-personnage ; cette section est tout à fait représentative de la « rhétorique du quotidien⁵⁰ » à l'œuvre dans la poésie de Desbiens.

1.2 Narrateur-personnage comparé aux images du quotidien et de l'enfance

Serge Botet termine son *Petit traité de la métaphore* en mentionnant qu'il existe une sous-catégorie de la métaphore dont il est difficile de faire l'analyse, car elle utilise comme appui l'image, c'est-à-dire la représentation d'un élément issu du réel. Par exemple, dans la célèbre métaphore « Ma femme [...] / À la taille de sablier » d'André Breton, il faut faire appel à l'image du sablier pour visualiser l'étranglement de la taille⁵¹. On se rappelle que, pour Umberto Eco, la « bonne métaphore » est basée sur un principe d'allotopie, c'est-à-dire que comparé et comparant possèdent peu de sèmes en commun. L'allotopie est maximale dans

⁴⁹ Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 25.

⁵⁰ Nous reprenons ici l'expression consacrée d'Élizabeth Lasserre qui provient du titre de son article « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens ».

⁵¹ Serge Botet, *Petit traité de la métaphore*, p. 85.

les figures de style qui exploitent l'image, ce qui rend l'approche linguistique difficile à mettre en pratique. De fait, la poésie très visuelle de Patrice Desbiens pose parfois problème à l'analyse sémique.

Serge Botet propose donc de se tourner du côté des théories interactionnelles et cognitivistes pour mieux comprendre le fonctionnement des métaphores qui utilisent l'image. Les théories interactionnelles se penchent sur « la tension et [...] la collision de deux termes *a priori* incompatibles⁵² » et analysent comment chaque terme transfère des qualités à l'autre. Le contact entre métaphorisé et métaphorisant modifie potentiellement le sens de l'un et de l'autre ; cet échange ou ce « jaillissement de sens⁵³ » peut être schématisé par la relation $A \leftrightarrow B$. Il est aisé d'entrevoir les possibilités d'ironie avec ce type de métaphores hétéroclites. Lorsque le personnage principal de *La Fissure de la fiction* compare son cerveau à un hamburger, les deux images de l'organe et du mets nord-américain se superposent et s'échangent des caractéristiques, ce qui permet l'émergence d'une troisième image.

Quant aux théories cognitivistes, elles étudient les figures de style qui servent « à projeter un ou plusieurs domaines conceptuels plus connus (les domaines-sources) sur un domaine conceptuel moins connu (le domaine-cible), ce mouvement s'effectuant du plus concret vers le plus abstrait⁵⁴ ». Par exemple, la vie serait souvent comparée au « voyage », au « jeu », à la « chaleur » et à la « lumière ». La métaphore sert donc d'outil de connaissance pour explorer les facettes d'un concept abstrait. Chez Patrice Desbiens, ce type de métaphore est mis en œuvre pour mieux connaître le moi et ses composantes, mais permet aussi à Desbiens d'éclairer sa conception de l'art et du monde.

Dans les quatre recueils à l'étude, le poète s'inspire souvent des images du quotidien et de l'enfance pour s'auto-définir. Nous verrons que les comparants sont divers : le sujet lyrique se métamorphose en bateau dans une bouteille, en hamburger ou en « brin d'scie⁵⁵ » au gré de ses envies. Élisabeth Lasserre perçoit dans ces transformations un avalement du sujet dans les objets qui l'entourent : « les personnages de Desbiens se heurtent à la densité concrète des choses de tous les jours qui les dominent ; ils deviennent prisonniers de la

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵ Patrice Desbiens, *Le Pays de personne*, p. 118. L'abréviation « PP » sera employée pour faire référence à ce recueil.

matière qui les entoure et se transforment à leur tour en simples objets⁵⁶. » Cette analyse met l'accent sur l'enfermement vécu par le sujet lyrique et écarte toute interprétation ludique ; or, il nous semble qu'il existe dans plusieurs métaphores une tension entre l'emprisonnement et le jeu qui ne nous permet pas de trancher fortement pour l'un ou l'autre des deux pôles. La tristesse ressentie par le narrateur-personnage est contrebalancée par l'utilisation de métaphores qui comparent le sujet lyrique à des images triviales et enfantines. La sentimentalité est ainsi mise à distance au profit de l'humour.

1.2.1 Images enfantines : l'homme invisible métaphorisé en sous-marin et en bateau

Les métaphores et comparaisons les plus surprenantes chez Desbiens sont celles qui transforment le sujet lyrique en objets en mouvement. L'utilisation de ces figures de style permet ici de mettre au jour l'une des particularités récurrentes du narrateur-personnage de la poésie de Desbiens : sa grande mobilité dans l'espace et sa difficulté à s'ancrer durablement dans un lieu.

Dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*, le personnage principal est comparé à répétition à un sous-marin. Ses pérégrinations entre Timmins et Toronto sont représentées par la métaphore du sous-marin dès le fragment 19 :

<p>On ne voit pas souvent l'homme invisible durant cette période de sa vie.</p> <p>Mais il est là, juste sous la surface des choses, comme un sous-marin. (HI, 58)</p>	<p>He is not seen or heard from for a long time.</p> <p>But he's still there, just underneath the surface of things, like a submarine⁵⁷. (HI, 59)</p>
--	--

La métaphore est ensuite filée dans de nombreux poèmes par la propagation des sèmes associés au sous-marin : au fragment 21, l'homme invisible « fait enfin surface⁵⁸ » en campagne au Québec ; au fragment 23, l'échec amoureux avec Pauline fait en sorte que l'homme invisible replonge et repart (« “Dive! Dive! Dive!” crie l'homme invisible à

⁵⁶ Elizabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », p. 68.

⁵⁷ Patrice Desbiens, *L'Homme invisible / The Invisible Man*, p. 58-59. Nous utiliserons l'abréviation « HI » pour faire référence à ce recueil.

⁵⁸ HI, p. 62. En anglais : « finally resurfaces », p. 63.

l'équipage de son sous-marin⁵⁹ ») ; au fragment 24, de nouveau le personnage principal « refait surface⁶⁰ », mais cette fois dans la ville de Québec ; au fragment 25, une dialectique de l'apparaître et du disparaître est liée directement à la métaphore du sous-marin :

<p>Voilà l'homme invisible qui se promène le long des rues de la ville de Québec.</p> <p>Planant sous la surface des choses comme un sous-marin.</p> <p>La seule partie de lui-même qu'il révèle est son périscope.</p> <p>Apparaît.</p> <p>Disparaît.</p> <p>Apparaît.</p> <p>Disparaît.</p> <p>Le jeu de l'homme invisible.</p> <p>Attention tassez-vous le vlà qui repart.</p> <p>Glouglou glouglou. (HI, 70)</p>	<p>So the invisible man is walking and around the streets of Quebec City.</p> <p>Gliding like a submarine just beneath the surface of things.</p> <p>The only part of himself he ever shows to people is his periscope.</p> <p>Appear.</p> <p>Disappear.</p> <p>Appear.</p> <p>Disappear.</p> <p>The game of the invisible man.</p> <p>Look out stand back there he goes again.</p> <p>Gurgle gurgle. (HI, 71)</p>
--	--

Cette image enfantine du sous-marin représente bien la tension entre l'enfermement et le ludisme. Transformé en sous-marin, le sujet lyrique a « la tête sous l'eau » pendant des mois, ce qui sous-entend que le poète vit sa condition marine comme un enfermement. Les déplacements dans l'espace marin indiquent que le poète a de la difficulté à trouver un lieu où il pourrait s'installer et « faire surface » pour de bon. Malgré tout, la liberté du jeu semble dicter les mouvements de l'homme invisible : les onomatopées en français et en anglais évoquent l'univers des bandes dessinées, ainsi que les bruits de l'enfant qui s'amuse. De plus, il est précisé que l'homme invisible « plane » dans l'espace aquatique ; ce mot associé au vocabulaire de l'air donne de la mobilité au personnage principal. L'eau apparaît également comme un espace protecteur dans lequel le personnage principal peut se réfugier au besoin. Il n'est pas anodin que l'échec amoureux avec Pauline provoque le retour de la métaphore du sous-marin ; déçu, l'homme invisible se replie sur lui-même, fait ses valises et repart sur les routes du Québec.

⁵⁹ HI, p. 66. Même chose en anglais : « "Dive! Dive! Dive!" yells the invisible man to his submarine crew. », p. 67.

⁶⁰ HI, p. 68. En anglais : « surfaces », p. 69.

Par ailleurs, le lecteur habitué à l'humour grivois de Desbiens peut entrevoir la possibilité d'un jeu de mots dans cette phrase : « La seule partie de lui-même qu'il révèle est son périscope. » En effet, les parties intimes du narrateur-personnage font souvent l'objet de comparaisons hétéroclites et loufoques dans la poésie de Desbiens : au fragment 28 de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, les besoins sexuels de Katerine / Catherine⁶¹ sont réduits à la nécessité d'avoir « une bonne bûche dans son poêle⁶² » ; dans le poème « Caisse pop » du *Pays de personne*, le sexe de la femme mise en scène est comparé à un « guichet automatique » et l'organe génital de l'homme à une « carte de guichet » (PP, 157) ; dans le poème VII de *Poèmes anglais*, le sujet lyrique est « bandé comme / un bûcheron » (PA, 39) lorsqu'il observe les Franco-Ontariennes dans l'autobus. Pas d'élévation possible dans l'acte sexuel chez Desbiens : les sexes sont désacralisés et utilisés par les protagonistes pour se procurer un peu de chaleur (dans le cas de la bûche) ou un pouvoir économique (dans le cas de la carte de guichet). Bref, il est tout à fait possible que le « périscope » du sous-marin soit une autre métaphore humoresque du sexe de l'homme. La liberté de mouvement du personnage est alors liée à sa liberté sexuelle. La métaphore du sous-marin cesse d'apparaître lorsque l'homme invisible décide d'emménager dans la ville de Québec au fragment 26.

Après sa rupture avec Katerine, l'homme invisible perd sa gaieté et sa mobilité : « Il devient un bateau dans une bouteille » (HI, 86). La métaphore s'appuie ici sur une autre figure de style, c'est-à-dire la syllepse de sens⁶³ : la bouteille dans laquelle repose le bateau représente aussi la bouteille d'alcool dans laquelle sombre le personnage pour étouffer sa peine. Elle évoque également la bouteille d'encre du poète ; l'écriture devient alors un refuge contre la douleur. L'homme invisible ne retrouve la liberté de mouvement qu'à la toute fin du recueil, lorsqu'il décide de repartir par la gare centrale d'autobus.

⁶¹ Katerine / Catherine sont les prénoms respectifs de cette femme dans les versions française et anglaise du récit. Cet étrange chiasme montre l'imbrication des deux discours dans la trame du récit ; la version française et anglaise se contaminent et se reflètent imparfaitement l'une et l'autre.

⁶² HI, p. 76. La version anglaise est encore plus imagée : « [Catherine] is a farm badly in need of fertilizer » (HI, p. 77).

⁶³ La syllepse de sens est une « [f]igure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré ». (Bernard Dupriez, « Syllepse de sens », *Gradus. Les procédés littéraires*, p. 434.) Le mot « bouteille » renvoie donc à la bouteille du bateau (sens propre), ainsi qu'aux bouteilles d'alcool et d'encre (sens figurés).

1.2.2 Images du quotidien : le corps du narrateur-personnage métaphorisé en choses de la vie courante

Les parties du corps du narrateur-personnage se transforment souvent en images du quotidien par le biais de la métaphore et de la comparaison. Ces figures de style révèlent souvent un sentiment de mal-être ou d'inadéquation du poète au monde extérieur ; la douleur est la prémisse à ces transformations physiques. Nous verrons que le cœur, les yeux et la tête du poète sont métamorphosés en images ou objets du quotidien qui grossissent ou adoucissent les traits de son mal-être. Dans *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Linda Hutcheon affirme que l'ironie d'une œuvre d'art se manifeste par cinq catégories de signaux structuraux⁶⁴. Ces transformations font partie de la deuxième catégorie de signaux structuraux relevés par Hutcheon, car ils soulignent une exagération ou une atténuation dans la représentation du poète. De plus, dans *L'Ironie littéraire*, Philippe Hamon observe que les signaux de l'ironie « se concentr[ent] [...] avec prédilection [...] dans les “portraits” des personnages », car c'est « là où l'auteur risque fort de se “payer la tête” de ces derniers⁶⁵ ». L'utilisation de l'humour dans le portrait du narrateur-personnage contrebalance souvent la douleur exprimée dans ces métaphores et comparaisons.

Dans la poésie de Desbiens, le cœur du narrateur-personnage est métaphorisé en objets triviaux du quotidien ; la sentimentalité est ramenée aux objets les plus terre à terre, ce qui empêche tout envol lyrique. L'ironie a donc comme effet d'atténuer la représentation des sentiments mélancoliques du poète. Quelques métaphores et comparaisons transforment le cœur en instruments de musique ou en supports mélodiques ; ces figures de style mettent au jour le côté *mélodramatique* du mal intérieur vécu par le narrateur-personnage. Par exemple, dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*, le cœur du personnage principal est transformé en « mini-cassette » au fragment 35 après la rupture de l'homme invisible avec Katerine : « Dans la mini-cassette de son cœur des conversations sans paroles passent comme des bandes dessinées syndiquées... » (HI, 90) Par l'utilisation de cette métaphore reliée à la musique, le poète contemporain renoue avec le lyrisme d'autrefois, mais en changeant la lyre du chantre pour une mini-cassette qui joue à répétition le même air. La grandeur de l'art musical est désormais réduite à la petitesse de la musique commerciale, itérative et sans originalité. Dans

⁶⁴ « The five generally agreed-upon categories of signals that function structurally are : (1) various changes of register; (2) exaggeration / understatement; (3) contradiction / incongruity; (4) literalization / simplification; (5) repetition / echoic mention. » (Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, p. 156.)

⁶⁵ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, p. 80.

le poème VIII de *Poèmes anglais*, le poète compare également les battements du cœur au mouvement de frappe du percussionniste sur son instrument. Seule la mélodie joyeuse des autres guitaristes du bar parvient à calmer la salve des congas : « Les congas du cœur / deviennent soudainement / tranquilles au son de / leurs rafales » (PA, 40). Desbiens parodie dans ces métaphores la triade cœur-lyrisme-musique ; il re-contextualise ces trois éléments issus de la poésie romantique en évoquant les images de son époque et de son quotidien. Selon Linda Hutcheon dans *A Theory of Parody*, la parodie est un phénomène essentiellement artistique ; le contenu ou la forme repris en écho par le parodiste provient d'une autre œuvre, qu'elle soit littéraire, théâtrale, musicale, picturale, voire architecturale. Hutcheon propose de voir la parodie comme « une répétition, mais une répétition qui implique une différence [...] ; il s'agit d'une imitation avec une distance critique, dont l'ironie peut affecter autant la parodie que le contenu parodié⁶⁶ ». L'expression des sentiments du poète ne passe plus par la lyre (l'hypotexte parodié), mais ses actualisations contemporaines, c'est-à-dire la mini-cassette et les congas ; cette différence implique une distanciation ironique du poète envers une certaine tradition littéraire.

Cependant, les objets musicaux ne sont pas les seules métaphores du cœur du sujet lyrique. Dans le poème V de *Poèmes anglais*, une jeune femme nommée Debbie Courville téléphone au narrateur afin de lui faire des avances sexuelles. Loin d'être heureux de cette proposition, le poète termine la conversation en s'inquiétant sur l'avenir des Franco-Ontariens assimilés, représentés par la figure de Debbie tout au long du recueil :

Je raccroche et
je regrette.
Mon cœur devient un
œuf poché.
Mes yeux chauffent comme
deux ampoules de 60 watts. (PA, 36)

Cette métaphore inattendue de l'« œuf poché » est plutôt comique. Par ce jeu de rapprochements d'éléments sémantiques éloignés, Desbiens renverse de nouveau les valeurs esthétiques de la poésie lyrique. Le cœur, siège métonymique de la sensibilité poétique, est

⁶⁶ « [P]arody is repetition, but repetition that includes difference [...] ; it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways ». (Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 37.)

ramené à un simple « œuf poché ». La métaphore mêle également les images du cœur et de l'œuf. Selon les théories interactionnelles, ce contact inusité permet l'émergence d'une troisième image : le cœur du poète apparaît désormais comme un organe rabougri et chétif. Cette représentation du cœur met à mal le narrateur qui le possède ; par synecdoque⁶⁷, c'est le sujet lyrique au complet qui semble faible et risible. L'auto-ironie du poète se manifeste vivement dans ces métaphores, puisque l'ironiste devient victime de ses observations critiques.

Dans l'exemple précédent, on remarque également que les yeux du poète sont métaphorisés en ampoules. On observe que le narrateur ne compare pas ses yeux aux ampoules 100 w, mais bien aux ampoules 60 w ; ce détail, aussi minime soit-il, révèle de nouveau l'effet de mise à distance ironique du sujet lyrique quant à sa propre douleur. La poésie de Desbiens met souvent en scène les yeux brûlants de larmes du narrateur ; ceux-ci sont donc métamorphosés en objets chauds et brillants. Cependant, l'insignifiance du comparant choisi par le poète fait en sorte que la métaphore s'autodétruit, tombe à plat. Dans *La Fissure de la fiction*, le poète pleure en buvant du saké, car il ne parvient pas à élaborer son grand roman à Montréal. Il rend visite de temps à autre sa femme qui habite Québec et qui n'a pas voulu déménager avec lui. Ces brefs passages à Québec remettent en question son projet d'écriture :

On dirait qu[e] [les larmes] viennent d'un puits
profond
si profond
qu'elles viennent du centre de la Terre.
[...]
Ses yeux chauffent comme des charbons et
son cerveau se calcine lentement
comme un hamburger⁶⁸

Le personnage principal utilise cette fois-ci une métaphore minérale pour exprimer la douleur des larmes et leur lointaine provenance. Le corps est réduit à la matière exploitée

⁶⁷ La synecdoque est un « [t]rope qui permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclut par lui ». (Bernard Dupriez, « Synecdoque », *Gradus. Les procédés littéraires*, p. 440.) Ainsi, faire la description du cœur du poète permet de désigner les composantes globales du sujet lyrique.

⁶⁸ Patrice Desbiens, *La Fissure de la fiction*, p. 198. L'abréviation « FF » sera employée pour faire référence à ce recueil.

dans les mines ; l'atténuation typique du ton ironique semble de nouveau à l'œuvre dans ces métaphores. L'image du charbon assure la continuité métaphorique avec la figure de style suivante, car le charbon et le cerveau comparé au hamburger ont comme sème en commun le « barbecue ».

Dans leurs articles et ouvrages respectifs, Élisabeth Lasserre et François Paré remarquent que le narrateur-personnage de Desbiens entretient une relation particulière avec la nourriture. Lasserre et Paré soulignent que le sujet lyrique de Desbiens est souvent consommé par ce qu'il ingère :

[C]'est dans son autophagie que l'homme montre le plus clairement son aliénation : les excès d'alcool et de tabac transforment la consommation en consommation, et d'actif, le personnage de Desbiens devient passif, rongé par ce qu'il ingère, objet et non maître du monde (dont la nourriture et ses avatars sont les représentants métonymiques) dans lequel et avec lequel il vit. « Pour Desbiens, la poésie est avant tout une défense sarcastique des plus petits, des défavorisés, des déracinés, de ceux et celles "qui ont faim et sont mangés", comme il l'écrit lui-même dans *Les Conséquences de la vie* », écrit François Paré dans *Les Littératures de l'exiguïté* [sic]⁶⁹.

Lasserre interprète la transformation du narrateur-personnage en nourriture comme un signe évident de son aliénation. Cependant, si le sujet lyrique est rongé par ce qu'il ingère, il devient également ce qu'il mange ; les limites entre les frontières du moi et celles du monde extérieur sont poreuses dans l'œuvre de Desbiens. La métaphore unit et sépare à la fois le poète du monde de la consommation en arrière-plan. Le poète reprend en écho des images types de la société de consommation américaine pour représenter son narrateur-personnage, ce qui provoque un effet d'ironie. Il est possible de percevoir la transformation en nourriture comme étant potentiellement ludique. Le cerveau, c'est-à-dire l'organe créatif du poète, est comparé au mets stéréotypé de la pauvreté. À l'instar de la comparaison du cœur et de l'œuf poché, la figure de style met en relation deux images ; ce « choc » engendre une troisième représentation, celle d'un cerveau petit et fripé. Les pensées mélancoliques du poète sont ainsi mises à distance par la métaphore ; elles suintent comme ce gras en trop que l'on retrouve dans le hamburger. Cette figure de style très visuelle révèle la moquerie du poète envers sa tristesse.

Si l'atténuation semble être le signal privilégié dans la représentation du cœur et des

⁶⁹ Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », p. 68.

yeux du sujet lyrique, les métaphores et comparaisons qui transforment la tête du narrateur-personnage semblent plutôt marquées par l'exagération ou l'hyperbole. Sa tête est dépeinte comme étant pesante et fissurée. Par exemple, dans *La Fissure de la fiction*, le narrateur ne parvient pas à écrire un roman sans tomber inévitablement dans la poésie, ce qui le rend mélancolique. Pour exprimer sa lassitude, le sujet lyrique dit que sa tête est « lourde comme une planète » (FF, 183). Cette hyperbole grossit les traits de l'émoi intérieur du poète. On ne peut pas dire que cette comparaison utilise une image du quotidien ; il semble plutôt qu'elle provienne du monde de l'enfance, comme les images du sous-marin et du bateau en bouteille analysées précédemment. Un autre exemple est visible dans *Le Pays de personne* lorsque le poète compare sa tête à « un trottoir / plein de craques » (PP, 83) pendant qu'il donne une conférence dans une classe d'étudiants franco-ontariens plus que blasés. Cette métaphore succincte indique que les paroles ne viennent pas à l'esprit du narrateur et qu'elles lui échappent. De nouveau, la comparaison hyperbolique met en contact la tête du narrateur-personnage avec une image disproportionnée. En outre, le rapprochement de la tête et du trottoir suggère que le poète perçoit sa présence en classe comme un acte de prostitution intellectuelle. Tout au long du *Pays de personne*, le narrateur répète qu'il éprouve des difficultés financières. On peut faire l'hypothèse qu'il présente une conférence et accorde une interview⁷⁰ dans le recueil pour boucler ses fins de mois.

Les parties du corps du sujet lyrique ne sont pas les seules à être comparées aux images du quotidien. Le narrateur lui-même se transforme en images du quotidien hétéroclites.

Dans *La Fissure de la fiction*, un étrange énerguemène en salopette réapparaît de temps à autre dans le recueil. Celui-ci se déclare poète et vit de quelques récitals de vers présentés dans des bars miteux. La salopette est décrite par le personnage principal comme étant « vert malade » (FF, 179) et « saupoudrée de trous de balles » (FF, 180). Un peu plus loin dans le recueil, lors d'un rêve dans lequel il se rend à Paris pour parler de sa poésie, le sujet lyrique atterrit à Charles-de-Gaulle : « Après six heures de décalage / il n'est qu'un décalque de lui-même » (FF, 188). La métaphore utilise une paronomase⁷¹ pour lier les mots « décalage » et

⁷⁰ Voir le poème « Spleen au Royal Roussillon » (PP, 91).

⁷¹ La paronomase est un « [r]approchement de mots dont le son est à peu près semblable, mais dont le sens est différent ». (Bernard Dupriez, « Paronomase », *Gradus. Les procédés littéraires*, p. 332.) La paronomase est une figure récurrente de la poésie ironique selon Northrop Frye, car elle permettrait d'affaiblir la *mimèsis* du poème. (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 61.)

« décalque » ; la paronomase est également une figure de style fréquemment employée par Desbiens pour allier son et sens. L'inadéquation du poète avec lui-même et avec l'environnement parisien est soulignée par l'emploi de la métaphore du décalque. En effet, le personnage principal ne se plaît pas du tout dans la société mondaine de Paris et ne trouve pas sa place parmi les écrivains qui l'accueillent. Le sujet lyrique exprime ainsi son désarroi : « Il est comme une salopette avec personne / dedans » (FF, 190). La transformation du personnage principal en salopette vert malade, trouée de balles et sans poète à l'intérieur dévalorise l'écrivain, le ramène à un objet laid et rongé d'usure. La salopette est également le vêtement typique de la condition ouvrière ; la comparaison révèle comment le poète perçoit sa condition sociale dans l'univers mondain de Paris.

Enfin, dans *Le Pays de personne*, le narrateur cherche un recueil de David McFadden en bibliothèque. Une employée lui indique qu'il doit désormais fouiller dans le catalogue numérique pour trouver un livre. Le poète se sent soudainement dépassé par les avancées de la technologie :

Je me sens désuet
Je me sens comme l'arbre qu'on va
couper d'un moment à l'autre parce
qu'il bloque la vue de la rue.

Je me désintègre en brin [sic] d'scie
sur le parquet parfait de la bibliothèque. (PP, 118)

La comparaison du sujet lyrique en arbre est l'une des rares figures de style qui fait intervenir le sème de l'« enracinement », puisque le poète privilégie davantage les métaphores de la mobilité pour s'auto-définir. Après plusieurs va-et-vient entre le Québec et l'Ontario, il semble que le narrateur soit enfin ancré et établi dans la « Belle Province ». Cependant, il se fait vieillissant et il constate que le progrès technologique s'accélère, comme ces automobiles de plus en plus puissantes qui passent dans la rue. Le poète est donc comparé à l'arbre qui ne peut suivre l'évolution de son temps. La dernière métaphore (« Je me désintègre en brin [sic] d'scie ») est étonnante et nouvelle. La comparaison de l'arbre (avec les sèmes associés « immobilité, robustesse, entièreté ») a été filée, mais elle a fait place à une métaphore aux sèmes inverses (« mobilité, fragilité, décomposition »). L'arbre en apparence robuste n'est pas

un arbre centenaire aux racines profondes ; il sera bientôt rasé pour les besoins de la vie moderne. Cette métaphore du « brin d’scie » exprime le goût du narrateur de s’éclipser (« Je vais disparaître au coin de la rue », affirme le poète quelques vers plus loin (PP, 119)), de se désintégrer et de se fondre dans le tout. Cette disparition annoncée et souhaitée par le narrateur peut paraître tragique, mais elle est contrebalancée par l’utilisation d’une métaphore imagée et étonnante qui a pour effet d’alléger le propos du poète. Le poème devient alors le témoignage de l’effritement du narrateur, perçu à la fois comme une blessure et un passage vers un autre état détaché des contingences du réel : « Je vais me perdre dans le jonglage des / guitares et des étoiles » (PP, 118).

Les métaphores et comparaisons qui prennent appui sur les images du quotidien adoucissent ou amplifient la représentation des sentiments de mal-être du poète. Ces figures de style sont probablement les plus hétéroclites employées par Desbiens, car il ouvre les frontières de son narrateur-personnage en le transformant en n’importe quel élément du monde extérieur. Cette poésie visuelle permet au sujet lyrique de désamorcer le côté pathétique de sa douleur ; la collision de deux termes incompatibles dans la métaphore crée un effet d’humour et de mise à distance.

L’ironiste reprend souvent des images du quotidien et de l’enfance pour s’auto-définir. Ainsi, la représentation du sujet lyrique est sans cesse morcelée en plusieurs identités parcellaires. Dans le même ordre d’idées, la section suivante se penche sur la fragmentation de l’identité du narrateur-personnage lorsqu’il se compare à certains personnages de film et caractères types de la société contemporaine.

1.3 Narrateur-personnage acteur de Patrice Desbiens

Dans *L’Homme invisible / The Invisible Man* et *La Fissure de la fiction*, les moindres mouvements du narrateur-personnage sont épiés respectivement par un réalisateur et un caméraman ; ces personnages énigmatiques commentent et modifient le déroulement de l’histoire du sujet lyrique. Cette allégorie du cinéma place le narrateur-personnage en situation de victime d’un scénario rédigé d’avance. Le poète n’a d’autre choix que de se laisser porter par le cours des événements tracé par ces professionnels du petit et du grand écran. Il joue les multiples rôles exigés et se conforme, malgré lui, au bon vouloir de ces êtres

suprêmes. Le lecteur, alors en position de spectateur, perçoit en même temps le sujet lyrique, le masque qu'il endosse avec plus ou moins de bonne volonté par le biais d'une métaphore ou d'une comparaison, ainsi que l'inadéquation entre ces deux visages ; dès lors, il y a distanciation ironique.

Selon Northrop Frye, le recours à l'ironie engendre un affaiblissement de la *mimèsis* dans le poème. Le narrateur-personnage n'a plus comme but de « se rendre semblable à un autre⁷² » ; au contraire, les métaphores et comparaisons hétéroclites qui affectent l'identité du sujet lyrique montrent un décalage entre comparé et comparant, entre le « je » ou le « il » et le rôle repris ironiquement.

Au théâtre, le spectateur doit confondre les deux images de l'acteur et du personnage pour croire au jeu qui se déroule sur scène : « Jouer, [...], c'est produire un mirage, c'est-à-dire faire croire à la présence de quelque chose dont on n'a en fait que les signes. [...] [Le comédien] n'est pas le personnage. Il le joue et il le joue si bien que vous le prenez pour tel⁷³ », écrit Olivier Saccomano. En poésie, une telle illusion est possible lorsque la métaphore est employée pour rapprocher deux termes, c'est-à-dire le poète et un autre élément sémantique. Or, chez Desbiens, le lien qui s'établit entre chaque terme de la métaphore n'est pas fondé sur un principe de similarité, mais de différenciation. Le poète masque son identité par contrainte ou par désir de montrer sa marginalité. Le réalisateur et le caméraman apparaissent comme les démiurges d'un *theatrum mundi* tragicomique dans lequel est enfermé le narrateur-personnage. Les métaphores et les comparaisons qui modifient l'identité du narrateur-personnage sont éclatées, surprenantes, nouvelles ; l'identité du narrateur-personnage est protéiforme, hétéroclite et toujours ambivalente.

Dans cette section, nous étudierons la reprise ironique de grands rôles, d'acteurs du cinéma et de personnages stéréotypés de la société contemporaine dans l'élaboration de l'identité du narrateur-personnage.

1.3.1 Glissements identitaires de l'homme invisible

Dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*, le premier rôle joué par le personnage dès

⁷² Olivier Saccomano, « Duplicité(s) de l'acteur », dans Natacha Pugnet (dir.), *Les Doubles je(ux) de l'artiste : identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, p. 53.

⁷³ *Ibid.*, p. 59-60.

l'incipit est celui de l'homme invisible. Il s'agit du personnage principal de deux œuvres importantes de la littérature : le roman de science-fiction *The Invisible Man* de H. G. Wells (1897), ainsi que le roman réaliste *Invisible Man* de Ralph Ellison (1952). Contrairement au scientifique fou de Wells qui devient invisible sciemment afin de fuir ses dettes, l'homme invisible de Desbiens n'a jamais souhaité être transparent aux yeux de tous ; il vit plutôt mal sa condition et souhaite trouver un endroit où vivre et une femme à aimer qui le rendront visible : « L'homme invisible a tellement besoin de la chaleur de Katerine. Il a attendu si longtemps pour ce moment. Il a du travail, il gagne de l'argent, il boit avec les gars, il est si près d'être visible » (HI, 82). Dans le recueil, la visibilité signifie posséder une appartenance culturelle, mais aussi sociale ; le concept de visibilité sociale développé par Ellison dans son roman semble avoir été une source d'inspiration importante pour Desbiens. À l'aube de la visibilité, le couple formé du personnage principal et de sa femme éclate. La rupture met à mort métaphoriquement l'homme invisible : « Troué de tristesse et saignant de partout, l'homme invisible perd sa job » (HI, 84). Le roman de Wells se termine également par le lynchage de l'homme invisible qui s'était aliéné la population locale de sa petite ville en établissant un régime de peur. Quant au roman d'Ellison, il se clôt sur le retrait de la vie active du personnage anonyme, qui se terre pour de bon dans un trou. La comparaison avec les hypotextes s'arrête ici, car l'homme invisible de Desbiens renaît peu à peu après sa déception amoureuse. Un retour en Ontario plein de promesses met fin au recueil ; le narrateur fait ce commentaire pendant que l'homme invisible observe les environs de la gare d'autobus : « Au-dessus de la gare le ciel est bleu et beau » (HI, 114).

L'homme invisible de Desbiens est une surface plane en attente d'une identité forte. Il se glisse facilement dans les rôles qu'on lui offre dans l'espoir d'accéder à la visibilité. Dès l'enfance, l'homme invisible se conforme aux désirs des autres en enfilant les masques qu'on lui impose, comme le montre le sixième fragment du recueil :

L'homme invisible joue aux cowboys et aux indiens dans les rues de Timmins Ontario.

Tout le monde sait que les cowboys ne parlent pas français.

Audie Murphy ne parle pas français. L'homme invisible est Audie Murphy. Il sait comment mourir.

The invisible man plays cowboys and indians in the streets of Timmins Ontario.

Everyone knows that cowboys don't speak French.

Audie Murphy doesn't speak French. The invisible man is Audie Murphy. He really knows how

<p>« Hey, you sure know how to die! ... » lui dit un de ses amis.</p> <p>L'homme invisible, immédiatement [sic] flatté, se fait tirer et meurt souvent.</p> <p>Ce n'est que le commencement. (HI, 32)</p>	<p>to die.</p> <p>“Hey, you sure know how to die!...” says one of his friends.</p> <p>The invisible man, immediately flattered, gets shot a lot and dies as often as possible.</p> <p>It's only the beginning... (HI, 33)</p>
---	---

Les compagnons de jeu anglophones confient au jeune Franco-Ontarien le rôle d'Audie Murphy ; Murphy est surtout connu pour ses rôles de cowboys dans les films westerns, qu'ils soient hors-la-loi (Billy the Kid dans *The Kid from Texas* (1950), Jesse James dans *Kansas Raiders* (1950) et *A Time for Dying* (1972), etc.) ou héros (Luke Cromwell dans *The Duel at Silver Creek* (1952), Tom Destry Jr. dans *Destry* (1954), etc.). Cependant, considérant que l'homme invisible meurt souvent criblé de balles imaginaires, on peut émettre l'hypothèse qu'il joue davantage les rôles de cowboys bandits. Transformé en Audie Murphy qui « ne parle pas français », l'homme invisible est coupé des dialogues du film ; il ne peut que faire le mort pour participer au jeu des enfants, car c'est le seul rôle qu'il lui reste. La dernière phrase du fragment (« Ce n'est que le commencement » / « It's only the beginning ») prédit que l'homme invisible va mourir plus loin dans le recueil ; il nous semble qu'il existe un lien entre ce poème et la mort symbolique du personnage principal (« troué de tristesse et saignant de partout » (HI, 84)) lors de sa rupture avec Katerine. La blessure imaginaire de l'enfant se répercute sur celle de l'homme invisible une fois devenu adulte.

Rappelons que Philippe Hamon affirme que l'ironie se manifeste souvent dans le portrait des personnages. De fait, la représentation de l'homme invisible est truffée de contradictions et d'incongruités logiques. L'homme invisible, avec son identité en creux, est souvent partagé dans le recueil entre la vie et la mort (« Sometimes, he wakes up dead » (HI, 85), dit le narrateur au fragment 32), ainsi qu'entre le désir d'apparaître et de disparaître (« Apparaît./ Disparaît./ Apparaît./ Disparaît ») sont les mouvements du « jeu de l'homme invisible » (HI, 70), selon le narrateur dans le fragment 25). Toujours oscillant, « clignotant⁷⁴ » dirait François Paré, le personnage à la fois mort et vivant, présent et absent, a une identité mouvante. Il change de forme et d'état en fonction de la situation dans laquelle

⁷⁴ Dans son essai *Théories de la fragilité*, François Paré consacre un chapitre sur les manifestations de la dialectique de l'apparaître et du disparaître dans la littérature franco-ontarienne, qu'il nomme « clignotement ». Cette oscillation mêlant la vie et la mort est la représentation d'un peuple toujours inquiet par sa disparition à venir selon Paré. (François Paré, *Théories de la fragilité*, p. 20.)

il se trouve.

C'est pourquoi l'homme invisible est comparé au caméléon peu après ses déboires avec Katerine : « Il glisse d'une personne à l'autre, d'une femme à l'autre, d'un pays à l'autre comme un lézard d'une roche à l'autre » (HI, 86). Si le poète emploie le mot « lézard » en français, il utilise plutôt le mot « chameleon » en anglais : « The invisible man develops chameleon powers » (HI, 87).

D'une part, cette comparaison permet au poète d'évoquer le sème le plus couramment associé au caméléon, qui est celui de « la dissimulation dans son environnement » ; le poète met donc de l'avant la grande capacité d'adaptation de son personnage. *L'eirôn* de Desbiens est un héritier de la comédie antique ; il se dissimule, change de peau à l'envi, et cette mobilité engendre un état de tension dans l'identité du personnage principal. Marie-Chantale Kileen remarque avec justesse que les pouvoirs de caméléon de *L'eirôn* sont plutôt paradoxaux : « Non sans ironie, [la] capacité surdéveloppée d'adaptation devient l'unique trait définitoire du héros invisible – ce qui, à la fois, le différencie de l'autre et le rend parfaitement indifférenciable⁷⁵ ». Kileen relève ainsi une nouvelle contradiction dans le portrait de l'homme invisible : le mouvement incessant entre la différenciation (être un homme invisible parmi les visibles) et l'identification (les jeux identitaires) du personnage principal dans son milieu de vie.

D'autre part, le sème de « la langue fourchue » accompagne également le lexème « caméléon » ; ce sème représente la dualité de la langue du poète, caractéristique qui le différencie des autres Québécois qu'il côtoie : « l'instant d'après, il se secoue la tête et, d'un coup de sa langue fourchue, commande une autre bière... » (HI, 86) Cette langue « fourchue » est divisée en deux directions : l'une pour le français, l'autre pour l'anglais. Le récit *bi-lingue* est l'expression la plus forte de la langue fourchue du narrateur-personnage. Alors que l'homme invisible se remet difficilement de sa rupture avec Katerine, une antanaclase⁷⁶ qui lie la « langue » comme organe à la « langue » comme code de

⁷⁵ Marie-Chantal Kileen, « La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style : *L'homme invisible / The Invisible Man* de Patrice Desbiens », p. 83.

⁷⁶ Malgré les nombreux dictionnaires consultés, nous n'avons pas trouvé de meilleure définition de l'antanaclase que celle proposée par l'encyclopédie Wikipédia : « L'antanaclase [...] est une figure de style qui consiste en une répétition d'un mot ou d'une expression en lui donnant une autre signification également reçue mais toujours de sens propre. » (Wikipédia, « Antanaclase », en ligne : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antanaclase], consultation le 2 février 2015.) La plupart des références textuelles définissent l'antanaclase comme une « répétition d'un même mot en des sens différents » (*Le Robert, Lexilogos, Études littéraires*, etc.) ; or, l'antanaclase opère un glissement de sens propres et non de sens figurés, ce que la plupart des dictionnaires ne précisent pas.

communication est fréquemment employée par le poète dans le récit pour montrer que le personnage principal perd peu à peu l'usage du français dans son isolement : « Éviter les amis. Embrasser l'ennemi. Boire jusqu'à la mutation. Vanter ses pouvoirs de caméléon. [...] Laisser les balbutiements babyloniens brûler sa langue... » (HI, 100) La dissolution de la « langue » est surtout mise en scène dans la version française du récit ; elle se détache peu à peu de son hôte, jusqu'à se retrouver « dans [sic] poche d'en arrière de ses jeans sales » (HI, 103). Le corps du personnage est donc métaphoriquement fracturé, brisé ; l'unité de l'homme invisible se défait de poèmes en poèmes.

Ce rapide survol du portrait de l'homme invisible dans la version française du récit montre comment l'ironie de Desbiens affecte la représentation de son personnage principal. Ce portrait met l'accent sur les contradictions internes de l'homme invisible, sa connivence avec le *topos* des « identités cachées », ainsi que l'éclatement progressif de l'unité de sa voix et de son être.

Pendant ce temps, dans la version anglaise du récit, la longue déchéance de l'homme invisible fait l'objet d'un film. Le cinéma appartient à l'univers anglophone et n'intervient pas dans le récit en français. L'homme invisible perd son emploi et devient alcoolique ; le narrateur commente : « It's all part of the movie./ It's an old movie./ It's a bad movie » (HI, 91). La chute de l'homme invisible se poursuit de fragments en fragments et le narrateur ironise : « The invisible man goes on starring in the bad movie./ The invisible man, part 1./ The invisible man, part 2./ The bad movie's producers are thinking developing a television series about it » (HI, 95). En comparant sa douleur à un mauvais film et à une série télé qui reviennent à répétition, le poète se distancie de sa peine, l'observe et désamorce son côté tragique. Un peu plus loin dans le recueil, l'homme invisible est également métaphorisé sous les traits de Jerry Lewis dans la version anglaise du récit : « Sometimes, the invisible man feels like Jerry Lewis doing pratfalls for muscular dystrophy » (HI, 97). En s'identifiant à Lewis qui tombe à la renverse pour faire rire l'auditoire d'un téléthon, le poète abandonne cette fois l'ironie au profit du sarcasme⁷⁷ ; le narrateur-personnage est victime d'une farce dont il ne tire aucun plaisir. Dans son traité sur la *Rhétorique*, Aristote oppose les intérêts de

⁷⁷ La différence entre l'ironie et le sarcasme se situe, selon D. C. Muecke, dans le degré de dissimulation de l'énoncé ironique. Rappelons que pour Muecke, l'ironie est « l'art de dire sans vraiment le dire » ; plus l'ironiste montre qu'il est solidaire avec son énoncé, plus il devient sarcastique : « The tone in overt irony may be either congruous with the real meaning and it is then we have sarcasm or 'bitter irony', or an exaggeration of the tone appropriate of the ostensible meaning, in which case we speak of 'heavy irony'. » (D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 54.)

l'ironiste et du bouffon : « L'ironie [*eirōneia*] est plus digne de l'homme libre que la bouffonnerie [*bōmolochia*] ; par le rire, l'ironiste cherche son propre plaisir ; le bouffon, celui d'autrui⁷⁸ ». Lewis, bouffon bien connu du cinéma américain, apparaît donc comme le revers négatif de l'ironiste. Le sourire de biais de l'*eirōn* laisse place au scepticisme : « “I thought this was going to be a comedy”, says the invisible man to the director of the bad movie. / “So now it's a comedy-drama”, says the director, “get out there, suffer, and make it look funny....” » (HI, 101). Dans une société de consommation à l'américaine, la douleur mise en scène doit avant tout divertir son public. De nouveau, il semble que l'homme invisible soit contraint de jouer un rôle qu'on lui impose ; il devient alors un acteur de comédie-dramatique. Sa descente aux enfers continue dans la version anglaise : il couche avec une inconnue qu'il nomme « Cleopatra » même si « elle ne ressemblait pas du tout à Élizabeth Taylor⁷⁹ » et il se saoule dans les bars jusqu'à la fermeture. Lorsqu'il décide de reprendre sa vie en main et de repartir en Ontario dans la version française du récit, l'homme invisible « reçoit son dernier chèque de chômage » et « le change en chèques de voyages canadiens » (HI, 110). Dans la version anglaise, c'est le studio d'enregistrement qui lui donne son dernier chèque ; l'homme invisible le convertit en « American travellers' cheques⁸⁰ » (HI, 113). Ces glissements de sens d'une version à l'autre sont révélateurs de l'ironie à l'œuvre ; en français, c'est le gouvernement qui paie l'homme invisible, alors qu'en anglais, c'est le studio. La conjonction des deux sens révèle alors que la société, telle que perçue par Desbiens, est une grande scène, un grand théâtre dans lequel chacun doit jouer son rôle.

Dans *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Monique Yaari remarque que les textes ironiques partagent plusieurs composantes du théâtre tragicomique sur le plan esthétique. Yaari note que les deux genres mettent en scène un « univers vu comme un spectacle de marionnettes et exprimé en conséquence⁸¹ », ainsi qu'un « auteur incertain de la nature de la réalité et de son propre rôle, [une] désintégration du personnage, enfin et surtout [des] dualités et ambiguïtés thématiques et stylistiques⁸² ». Cette analyse qui tisse des liens entre le théâtre tragicomique et la littérature ironique s'applique bien à la conception de la vie en société du personnage principal de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, ainsi qu'au portrait

⁷⁸ Aristote cité par Pierre Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, p. 34.

⁷⁹ « She didn't look like Elizabeth Taylor at all. » (Patrice Desbiens, *L'Homme invisible / The Invisible Man*, p. 105.)

⁸⁰ Dans la version de 1981 de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, l'emplacement de l'apostrophe et l'orthographe du mot « cheques » sont différents : « American traveller's checks ».

⁸¹ Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, p. 97.

⁸² *Id.*

de l'homme invisible.

En résumé, le personnage principal de *L'Homme invisible / The Invisible Man* de Desbiens est représenté comme le héros ironique par excellence. La représentation de l'homme invisible est remplie de contradictions et d'incongruités, ce qui jette un doute permanent sur l'unité de sa figure. De plus, à l'instar de l'*eirôn* antique, le personnage renoue avec le *topos* de la *dissumulatio*, ce qui lui permet de glisser d'un rôle à l'autre et de toujours remettre en question les fondements de son identité. Il est métaphorisé et comparé à l'homme invisible de H. G. Wells et de Ralph Ellison, à Audie Murphy, à un mort-vivant, à un caméléon, à Jerry Lewis et à un acteur de comédie-dramatique. Toutes ces identités, un peu étranges certes, trouvent leur justification dans le désir du personnage de sortir de sa condition d'invisibilité et de trouver une appartenance culturelle et sociale ; lorsque le projet de s'établir avec Katerine échoue, l'homme invisible se replie sur ses capacités d'adaptation et met à distance comme il le peut sa peine. Cependant, l'homme invisible consent à la fatalité de sa condition et décide de retourner en Ontario. Le mélange des registres de la tragicomédie est le point d'équilibre qui permet à Desbiens de désamorcer par l'humour le caractère pathétique de la condition d'invisibilité de son personnage principal.

1.3.2 Identités marginales du narrateur de *Poèmes anglais*

Les métaphores et comparaisons reliées au narrateur-personnage sont davantage hétéroclites et éclatées dans les trois autres recueils à l'étude. Cependant, l'utilisation particulière de ces figures de style dans *Poèmes anglais* nous semble intéressante, car elle s'accompagne d'une réflexion plus large sur la place du narrateur dans la société de Sudbury.

Poèmes anglais contient peu de références au genre cinématographique, mais Desbiens recourt tout de même à quelques métaphores et comparaisons pour moduler l'identité du sujet lyrique. Celles-ci permettent surtout de montrer la marginalité et l'étrangeté du narrateur dans la société de Sudbury. En effet, tout au long du recueil, le narrateur-personnage cherche à tracer les contours de la communauté franco-ontarienne dans cette ville minière du nord de l'Ontario. Il constate que les francophones abandonnent leur langue maternelle pour se tourner de plus en plus vers l'anglais : Debbie Courville, Connie Maltais Duclos Desloges, Bam-Bam Boudreau et Hughie Doucette sont les personnages représentatifs de l'assimilation à l'œuvre à Sudbury. Le bilinguisme soustractif, c'est-à-dire un

« bilinguisme où la langue seconde se substitue graduellement à la première⁸³ », menace la communauté franco-ontarienne de disparition. Dans son essai *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Catherine Leclerc explique le processus attribué au bilinguisme soustractif tel que théorisé par certains linguistes : « l'acquisition de la langue seconde se juxtapose à un déficit grandissant dans la langue première, créant une parole appauvrie, jusqu'à ce que la langue seconde prenne éventuellement la place de la langue première⁸⁴ ». Dans le poème VII, le poète met en scène la langue diminuée des francophones à bord d'un autobus de Sudbury :

Je me retrouve
dans un autobus
de la ville [...]
et il est bondé
et je suis bandé comme
un bûcheron sous mes
combines cosmiques.

On se bouscule,
on se majuscule et
se minuscule tandis que
derrière moi,
une Franco-Ontarienne dit à
une autre Franco-Ontarienne :
« Tu sais, il y a du monde
qui sont vraiment pas
considérables... » (PA, 39)

Dans cette citation, la métaphore *in absentia*⁸⁵ à propos des « combines cosmiques » est surprenante et, *a priori*, tout à fait injustifiée. Le poète présente ensuite le dialogue des Franco-Ontariennes et laisse au lecteur le soin de relever l'utilisation fautive de l'adjectif « considérables », qui veut dire en français « qui doit être considéré, dont on doit faire cas⁸⁶ »

⁸³ Catherine Leclerc, *Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, p. 308.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 308-309.

⁸⁵ On parle de métaphore *in absentia* lorsque « le métaphorisé n'apparaît pas dans l'énoncé ». (Serge Botet, *Petit traité de la métaphore*, p. 24)

⁸⁶ CNRTL, « Considérable », [en ligne].

[<http://www.cnrtl.fr/definition/considérable>], consultation le 5 octobre 2014.

et non pas « qui fait preuve de considération envers quelqu'un ou quelque chose d'autre ». Le poète met en relief l'emploi du mot « considérables » en l'isolant dans le dernier vers. Suite à l'analyse d'une autre citation tirée de *Poèmes anglais*, Alan Macdonell affirme qu'« on pourrait consacrer une étude intéressante à la métrique de Patrice Desbiens, qui consiste en partie à découper la phrase pour mettre en valeur un mot piquant, choquant ou pittoresque⁸⁷ ». Le retrait du mot « considérables » en fin de strophe est un bon exemple de ce signal formel.

Dans le poème suivant qui commence par les vers « Silence fiction et / les congas du cœur » (PA, 39), le narrateur noie sa peine dans un bar nommé « Sudbury's Home of the Blues⁸⁸ ». Les ruminations du poète sont interrompues par une femme qui lui pose une question :

« Don't you ever dance ? »
« Just inside... »
Elle me regarde comme
si je venais de descendre
d'une soucoupe volante.
Est-ce que c'était
Debbie Courville ? (PA, 39)

Il est alors perceptible que les poèmes VII et VIII sont liés par une métaphore filée qui transforme le narrateur en extra-terrestre ; les « combines cosmiques », le « Silence fiction » et la « soucoupe volante » sont les sèmes éparpillés par le poète pour constituer cette métaphore. Le sujet lyrique remarque sa solitude grandissante alors que les membres de la communauté franco-ontarienne disparaissent peu à peu ; chaque sème associé à l'extra-terrestre est suivi d'une constatation sur la dégradation progressive de l'usage du français des Franco-Ontariens au profit de la langue anglaise. Le poète s'interroge sur l'identité de la femme du bar et se demande si « c'était / Debbie Courville », Franco-Ontarienne assimilée qui hante le recueil et dont le nom a été trouvé dans un dictionnaire Larousse acheté dans une librairie de livres usagés. Debbie Courville est la personnalisation d'une certaine tranche de la société franco-ontarienne ayant perdu tout contact avec la langue maternelle.

Malgré l'effet de charge contre l'assimilation dans ce recueil, les métaphores de

⁸⁷ Alan MacDonell, « DESBIENS, Patrice (2008) *Décalage*, Sudbury, Prise de parole », p. 188.

⁸⁸ On pourrait traduire littéralement le nom du bar par « La maison du Blues de Sudbury » ou ironiquement par « La maison de la mélancolie de Sudbury ».

Desbiens allègent l'effet tragique du propos par leur originalité. Elles adoucissent aussi la critique du poète en lui donnant une identité rigolote comme celle de l'extra-terrestre. Dans le poème XI, le poète joue un nouveau rôle par le biais d'une métaphore qui se trouve également à proximité de préoccupations sur la pérennité linguistique de la communauté franco-ontarienne :

Est-ce que Debbie Courville
est mariée ?
Est-ce que je danse
un slow avec sa mère
au sous-sol du
Mine Mill Union, local 598 ?

« I thought you were
a priest... »
« No, I'm French... »
« Oh !... Speak French
to me !... »
« Sorry, I'm
off duty... » (PA, 45)

Cette identité du prêtre est inattendue par le lecteur, car aucun sème préalable n'annonce la venue de cette référence à la religion catholique. La gratuité du rapprochement crée donc un effet d'humour ; il n'est pas très flatteur pour le narrateur d'être comparé par une inconnue à un prêtre pendant qu'il danse un « slow » avec elle. La mise en relation de la chasteté de l'ecclésiastique et de la sensualité de la danse par la métaphore provoque une incongruité logique, d'où l'effet d'ironie. L'autodérision du poète est forte dans cette figure associative, puisqu'il dénigre implicitement ses pouvoirs de séduction.

On peut se demander également ce qui motive la comparaison du poète à la figure traditionnelle du prêtre⁸⁹, personnage important de la littérature canadienne-française et de l'histoire des communautés francophones d'Amérique. Le prêtre a longtemps eu comme fonction sociale de préserver la langue et la culture françaises dans les communautés

⁸⁹ L'imaginaire religieux est à la source de plusieurs réseaux métaphoriques dans les recueils de Desbiens. À la section 2.4.2, nous analyserons brièvement l'imaginaire de la guerre sainte dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*. Il y aurait une étude intéressante à consacrer à cette récurrence des références religieuses chez Desbiens.

installées hors Québec ; les paroisses étaient autrefois un lieu de réunion favorable pour l'échange entre francophones. Selon l'historien Paul-François Sylvestre, les religieux ont grandement contribué à la formation et à la pérennité des communautés francophones hors Québec : « Il n'est pas exagéré de parler de la contribution herculéenne des Pères, Frères et Sœurs au développement moral, intellectuel, social et culturel des Franco-Ontariens⁹⁰ ». En se comparant au prêtre puis en affirmant ensuite son identité francophone (« No, I'm French... »), le poète prend en charge et perpétue le rôle social de l'ecclésiastique dans une société de plus en plus laïque.

Autrefois, le curé occupait cinq grands rôles dans la société : « le colonisateur, le prêtre de paroisse, le directeur spirituel, l'aumônier d'hôpital [et] le pédagogue⁹¹ ». Inspiré par ces fonctions du prêtre, le narrateur de *Poèmes anglais* se construit un *èthos*⁹² de pédagogue dans le recueil. La constante préoccupation du sujet lyrique quant à l'avenir de la communauté franco-ontarienne confère une visée didactique à *Poèmes anglais*. En effet, le narrateur souligne à de nombreuses occasions les effets de l'assimilation sur les francophones de Sudbury. D'une part, les noms hybrides des personnages franco-ontariens (Bam-Bam Boudreau, Connie Maltais Duclos Desloges, Debbie Courville et Hughie Doucette) ont tous comme fonction de témoigner du processus d'anglicisation à l'œuvre. Cependant, il ne s'agit pas d'un reflet parfait de la réalité, puisque l'onomastique révèle également la visée parodique de l'écrivain. L'ironie est facilement perceptible dans les prénoms simplifiés des personnages, qui sont des onomatopées ou des formes raccourcies auxquelles on a ajouté le suffixe anglais « ie ». De plus, la surenchère dans le nom de Connie ne manque pas d'ironie, car celle qui possède trois patronymes d'origine française ne parvient pourtant pas à converser dans sa langue maternelle⁹³. D'autre part, deux dialogues⁹⁴

⁹⁰ Paul-François Sylvestre, *L'Ontario français, quatre siècles d'histoire*, p. 73.

⁹¹ Romain Légaré, « Le prêtre dans le roman canadien-français », p. 3.

⁹² Nous avons choisi la graphie « èthos », car elle est la transcription du mot grec « ἦθος », qui signifie « disposition ou [...] caractère qui [...] résulte [de l'usage] » (Cornilliat et Lockwood, *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, p. 9). Nous nous conformons à l'orthographe utilisée par François Cornilliat et Richard Lockwood dans l'introduction de leurs actes de colloque. Les deux auteurs indiquent que « ἦθος » désigne chez Aristote « la représentation de son caractère par l'orateur » (*Ibid.*, p. 10). C'est cette image du locuteur construite dans le discours qui nous intéresse, et non sa représentation préalable.

⁹³ Dans le poème XXXVI, Connie s'exclame non sans ironie : « Maybe if I get real drunk / my French will come back » (PA, 74-75).

⁹⁴ Nous avons déjà analysé le dialogue des Franco-Ontariennes à bord d'un autobus (poème VII). Dans le poème XXVII, le narrateur rapporte un discours à l'indirect libre attribué à un interlocuteur franco-ontarien. À l'image du premier dialogue, ces paroles transmises par le narrateur contiennent une faute de français (un anglicisme) dans le dernier vers de la strophe, ce qui provoque un effet de chute :

entre Franco-Ontariens imitent le français fautif des habitants de Sudbury. Ces échantillons de paroles pris hors contexte sont érigés en exemples ; ce procédé rhétorique permet au narrateur de présenter ces échanges comme des faits issus de la réalité⁹⁵. Le texte poétique devient alors ouvertement polyphonique ; ces fautes de français détonnent par rapport à la narration poétique environnante, ce qui engendre un effet de focalisation et de mise à distance comique.

En résumé, la mention de noms et de dialogues permet au narrateur de montrer un certain état de la société et de la langue. Le narrateur de *Poèmes anglais* poursuit la défense de la langue française et la mission éducative du prêtre, mais avec le ton détaché de l'humour. Il n'en demeure pas moins que la religion catholique fait l'objet de nombreuses critiques dans les recueils de Desbiens, car celle-ci est souvent perçue comme moralisatrice et passiste⁹⁶. Cette identité est donc à la fois rejetée et embrassée par le narrateur ; cette tension est typique du ton ironique.

Le vers « I thought you were / a priest... » est ensuite suivi de l'affirmation du sujet lyrique sur son identité réelle (« No, I'm French... »). « Oh ! ... Speak French / to me !... » demande la danseuse lorsqu'elle apprend que son partenaire est franco-ontarien. Pour l'Anglo-Canadienne ou la Franco-Ontarienne assimilée, la langue française apparaît comme un objet de curiosité, voire d'exotisme. Cependant, le poète ne souhaite pas poursuivre la conversation et déclare : « Sorry, I'm / off duty ». On peut remarquer dans ces quelques vers un glissement métaphorique de la figure du prêtre à celle du francophone, puis à celle du travailleur. En effet, l'expression anglaise « off-duty » s'applique à la période où un employé est hors service. Robert Dickson suggère que « le passage de “priest” à “French” et de “French” à “duty” évoque chez le narrateur une attitude et une réaction négatives face à la

Depuis que je suis
à Sudbury
mon français a vraiment
improuvé. (PA, 63)

⁹⁵ Dans leur *Traité de l'argumentation*, Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca notent que l'utilisation de l'*exemplum* permet de conférer de la crédibilité à l'énoncé donné en exemple : « Quelle que soit la manière dont l'exemple est présenté, dans quelque domaine se déroule l'argumentation, l'exemple évoqué devra, pour être pris comme tel, jouir du statut de fait au moins provisoirement ; le grand avantage de son utilisation est de porter l'attention sur ce statut. » (Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, p. 475.)

⁹⁶ L'abnégation et l'obéissance enseignées par la religion catholique sont considérées par Desbiens comme inadaptées à la vie contemporaine. Par exemple, dans *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, le narrateur raconte la vie de sa mère en soulignant les valeurs chrétiennes qui l'ont probablement menée au tombeau ; femme douce, compatissante et effacée, Fleur-Ange ne parvient pas à tenir tête à son mari alcoolique et à la société qui la maintient dans la pauvreté. Soulignons que la figure de la mère est souvent victime de ses bons sentiments chrétiens chez Desbiens.

culture “canadienne-française”, face au “devoir” de parler français, face à “la cause” imposée au minoritaire⁹⁷. » Ainsi, parler français pour le narrateur relève d’un devoir qui est vécu comme une contrainte, au même titre que le travail. Il est difficile de ne pas lier cette métaphore aux autres recueils de Desbiens dans lesquels il dépeint les Franco-Ontariens et les membres des Premières Nations comme des prolétaires au bas de l’échelle sociale, victimes de la distribution inégale des pouvoirs et des biens en Ontario. Le refus d’obtempérer à la demande de la danseuse mêle donc deux niveaux de sens : 1- le poète ne souhaite pas faire du français un objet d’exhibition ; 2- il refuse de jouer un rôle analogue à celui du travailleur soumis aux exigences de la classe dominante anglophone.

En bref, le poète endosse trois rôles différents dans une seule strophe : celui du prêtre, du francophone et du travailleur. La légèreté et l’humour apparents du dialogue cachent des préoccupations sociales et linguistiques significatives lorsqu’elles sont replacées dans le contexte du recueil et de l’œuvre de Desbiens.

Afin d’exprimer davantage son inadéquation avec la société, le poète se compare également à un « vieux hippie » dans le poème XXXV. Le sujet lyrique s’identifie à l’idéalisme et à la pauvreté souvent associés à ce personnage type des années 70 :

Je me sens comme un
Vieux hippie avec
Ses poèmes dans son sac
Et son amour fripé
Comme ses jeans
Comme la piastre
Dans son portefeuille (PA, 72)

Le narrateur-personnage de *Poèmes anglais* se métaphorise et se compare souvent à des caractères représentatifs de sa marginalité et de son exclusion des sphères dominantes du pouvoir. Ces changements d’identité sont accompagnés d’une réflexion sur la dissolution de la communauté franco-ontarienne et de la perte de sa spécificité en s’intégrant de plus en plus à la communauté anglophone. Le poète se réapproprie certains personnages codifiés du discours social de son époque (l’extra-terrestre, le prêtre, le travailleur francophone et le hippie) pour montrer sa résistance à l’assimilation mise en scène dans le recueil.

⁹⁷ Robert Dickson, « Moi e(s)t l’autre : quelques représentations de mutation identitaire en littérature franco-ontarienne », p. 84.

Dans la section suivante, nous verrons que l'identité culturelle du narrateur-personnage est tout aussi fragmentée que son identité personnelle construite à partir d'images tirées de l'enfance ou du quotidien, de personnages vus à la télé ou présents dans le discours social. Même les épithètes nationales sont inaptes à représenter le narrateur-personnage en perpétuel exil de lui-même.

1.4 Quêtes d'appartenance du narrateur-personnage

Dans les quatre recueils à l'étude, les identités culturelles du narrateur-personnage de Patrice Desbiens sont mouvantes : elles se font et se défont d'un poème à l'autre. Ces identités en mouvement⁹⁸, pour reprendre la métaphore du sociologue Zygmunt Bauman, s'opposent naturellement à une conception rigide⁹⁹ de l'identité. Selon Bauman, le sujet moderne ne se perçoit plus comme le produit d'une seule nation. Depuis la fin des grands projets de décolonisation des années 60 et 70, l'identité culturelle est devenue un collage de plusieurs identités ; on peut être juif, polonais et britannique, comme Bauman, sans que ces identités entrent en contradiction les unes avec les autres. Dans *Je suis un écrivain japonais*, Dany Laferrière traite avec humour de cette nouvelle réalité en mettant en scène un écrivain haïtien et canadien qui revendique également son appartenance à la culture japonaise, ce qui choque les habitants du pays du Soleil levant.

Patrice Desbiens s'adonne à un jeu similaire, mais il s'intéresse plutôt à la collection des identités à l'intérieur des frontières canadiennes. Les quatre recueils étudiés témoignent tous de la difficulté d'adaptation du narrateur-personnage, qu'il soit à Sudbury, à Québec ou à Montréal. Il traverse ses sociétés d'accueil en adoptant différentes identités : il est alternativement franco-ontarien, québécois, canadien ou French-Canadian. Catherine Leclerc remarque que « [l']homme invisible déborde les catégories homogènes d'appartenance qui lui sont offertes. Il ne peut que les assembler dans un douloureux casse-tête, ou alors se laisser glisser vers la plus offrante¹⁰⁰. » À l'image du caméléon du fragment

⁹⁸ L'expression anglaise utilisée par Bauman est « on the move ». (Zygmunt Bauman, *Identity*, p. 26.)

⁹⁹ « '[B]elonging' and 'identity' are not cut in the rock, [...] they are not secured by a lifelong guarantee, [...] they are eminently negotiable and revocable [...] ». (Zygmunt Bauman, *op.cit.*, p. 11.)

¹⁰⁰ Catherine Leclerc, *Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, p. 321.

33 de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, le narrateur-personnage « glisse » d'une identité à l'autre et repense, à sa manière, les frontières imaginaires qui séparent les hommes.

Dans *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Linda Hutcheon s'intéresse aux manifestations de l'ironie dans l'art et la littérature des minorités culturelles. Pour Hutcheon, l'ironie est une stratégie discursive qui permet aux groupes marginalisés d'être entendus par le centre. L'ironiste s'approprie le langage de l'autre pour s'arroger un droit de parole et détourne les systèmes de classification de la classe dominante :

[I]rony's intimacy with the dominant discourse it contests – it uses their very language as its said – is its strength, for it allows ironic discourse both to buy time (to be permitted and even listened to, even if not understood) and also “relativize the [dominant's] authority and stability” (Terdiman 1985: 15), in part by appropriating its power¹⁰¹.

D'une part, en reprenant sous le mode ironique les étiquettes culturelles prédominantes, le narrateur-personnage interroge la pertinence de la catégorisation identitaire des francophones à l'intérieur d'un même pays. Dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*, il s'intéresse également à la perception de la minorité francophone par les Anglo-Canadiens. D'autre part, en absorbant toutes ces identités, le narrateur-personnage de Desbiens appartient en même temps à plusieurs groupes culturels. Ce double mouvement d'appropriation et de rejet des identités culturelles permet au narrateur-personnage de participer au discours de la majorité tout en gardant une distance critique avec celui-ci.

1.4.1 Dualités dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*

À la manière du conte, le premier poème de *L'Homme invisible / The Invisible Man* présente brièvement le personnage principal du récit à venir, l'homme invisible. Dès l'incipit, l'identité culturelle de l'homme invisible diffère dans les versions française et anglaise du récit :

¹⁰¹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, p. 30. Il existe une traduction de cette citation par Pierre Schœntjes dans « Politique de l'ironie », *Poétique de l'ironie*, p. 300. Cependant, cette traduction est imparfaite et nous avons choisi de ne pas l'utiliser, car elle gomme certaines nuances de la version originale.

L'homme invisible est né à Timmins, Ontario.
Il est Franco-Ontarien. (HI, 22)

The invisible man was born in Timmins, Ontario.
He is French-Canadian. (HI, 23)

En français, l'attribut « Franco-Ontarien » suppose qu'il existe une séparation culturelle entre les francophones de l'Ontario et ceux du reste du Canada, alors qu'en anglais, l'emploi du gentilé « French-Canadian » indique que, pour les anglophones, il n'existe qu'une seule catégorie regroupant tous les francophones canadiens. Cette différence implique que les systèmes de classement changent selon la langue employée par le texte ; *L'Homme invisible / The Invisible Man* est donc introduit non pas comme un récit français en traduction, mais comme un recueil bilingue dans lequel deux systèmes de pensée propres coexistent. Le jeu consiste alors à repérer les glissements de sens et les modifications de la narration opérés d'une version à l'autre. C'est dans cette distance que l'ironie du texte apparaît : une chose est dite en français (sens 1), puis une autre en anglais (sens 2) ; les deux sens cohabitent et permettent l'émergence d'un troisième sens ironique¹⁰². Ce dernier invite le lecteur à réfléchir sur les présupposés qui accompagnent l'utilisation d'une langue. Prenons un autre exemple tiré du troisième poème du recueil :

Une léthargie bruyante s'empare de l'homme invisible
et de ses doubles. (HI, 26)

A noisy lethargy invades the bodies of the invisible
man and his classmates. (HI, 27)

Dans la version française, les élèves sont nommés les « doubles » de l'homme invisible ; cette métaphore *in absentia* gomme les spécificités qui existent entre le personnage principal et les autres étudiants franco-ontariens. L'homme invisible voit en ses camarades le reflet de lui-même. Un jeu de miroir s'instaure alors entre le personnage principal, les autres élèves et le texte en anglais qui reflète imparfaitement la réalité française. En anglais, le poète aurait pu employer le mot « double » (qui se traduit parfaitement d'une langue à l'autre), alors que le mot « classmates » a plutôt été choisi par le narrateur. Contrairement aux « doubles » en français qui supposent un rapport d'égalité (1=1) avec l'homme invisible, les « classmates » sont dénombrables et individualisables, car une référence à leurs corps propres (« bodies ») apparaît dans le poème. En ne mentionnant pas les corps dans la version française, le poète

¹⁰² Linda Hutcheon nomme ce phénomène « triple-voicing » : « [I]rony meaning [is] something in flux, and not fixed. It also implies a kind of simultaneous perception of more than one meaning [...] in order to create a third composite (ironic) one. » (Linda Hutcheon, *op.cit.*, p. 60.)

maintient le flou et l'indifférenciation entre l'homme invisible et ses camarades de classe. L'homme invisible devient donc le personnage archétypal d'un récit qui se répète à l'infini, ou du moins, autant que cette classe peut contenir de « doubles ». Plusieurs analystes ont interprété l'homme invisible comme étant « le Franco-Ontarien emblématique¹⁰³ » et la métaphore du « minoritaire francophone dans la réalité canadienne¹⁰⁴ ». Dans la préface de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, Johanne Melançon affirme même à propos du personnage principal : « Il est le Franco-Ontarien¹⁰⁵ ». Sans la version anglaise, il serait difficile de déduire la visée archétypale de la version française, puisque c'est dans la conjugaison des deux sens du récit en anglais et en français que se révèle l'interrogation identitaire du personnage principal.

Toutes ces interprétations sur l'identité franco-ontarienne de l'homme invisible sont souvent consolidées par des citations tirées des recueils qui précèdent *L'Homme invisible / The Invisible Man* dans l'ordre chronologique des publications de Patrice Desbiens. Par exemple, Élisabeth Lasserre a intitulé un de ses articles « Je suis le franco-ontarien ». Lasserre explique le choix de son titre par une note de bas de page : « Phrase tirée du poème La chérie canadienne, dans *L'espace qui reste* (1979). L'absence de majuscule à franco-ontarien est voulue par l'auteur et reflète dans l'écriture la minorisation de la communauté en question¹⁰⁶. » Comme nous l'indique Lasserre, nous pouvons retracer sans difficulté ces vers de Desbiens :

je suis la chérie
canadienne
je suis le franco-ontarien
dans le woolworth
abandonné de ses rêves¹⁰⁷.

Cependant, des études récentes remettent en question la stabilité de l'affirmation identitaire du narrateur-personnage de Desbiens des années 70 et 80. Par exemple, dans son mémoire de 2013, Mathieu Simard soutient que l'attribut « Franco-Ontarien » est imposé à l'homme

¹⁰³ Francis Lagacé, « Apprivoiser sa langue comme une belle étrangère. La minorité dans la minorité : le cas du poète franco-ontarien Patrice Desbiens », dans Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, p. 86.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ Johanne Melançon, « Relire *L'homme invisible / The Invisible Man* et *Les cascadeurs de l'amour* », dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*, p. 6.

¹⁰⁶ Élisabeth Lasserre, « Je suis le franco-ontarien », p. 68.

¹⁰⁷ Patrice Desbiens, *L'espace qui reste*, dans *Sudbury (poèmes 1979-1985)*, p. 43.

invisible dès l'incipit du recueil par le discours nationaliste franco-qubécois : « Bien que cette étiquette puisse être réclamée par les Franco-Ontariens eux-mêmes, elle semble surtout imposée à l'homme invisible par l'affirmation de l'identité nationale québécoise¹⁰⁸. » L'homme invisible serait ainsi « au centre d'une querelle entre deux discours hégémoniques¹⁰⁹ », entre les deux voix adversaires du discours québécois (à gauche) et du discours anglo-canadien (à droite). Quoique cette analyse soit bien démontrée par son auteur, elle se doit d'être nuancée, car elle ne laisse aucune place pour la voix du poète qui se manifeste de temps à autre à travers les deux discours ambiants. Par exemple, lorsque le narrateur dit que l'homme invisible « a reçu sa citoyenneté [québécoise] : un premier chèque de bien-être social » (HI, 72) et que ce chèque est ensuite comparé à « [l]a main chaude du gouvernement sur ses fesses » (HI, 72), nous ne pouvons affirmer que cette métaphore provocante puisse être attribuée au discours nationaliste franco-qubécois, car c'est bien le poète qui semble percevoir le chèque comme une exploitation sociale et sexuelle. Selon le narrateur, le gouvernement profite de la condition sociale des non-travailleurs qui viennent chercher de l'emploi au Québec en leur donnant le strict minimum et en les laissant au bas de l'échelle sociale. À l'image des prostituées qui ne peuvent sortir de leur indigence sans l'argent de leurs clients, ces non-travailleurs vivent dans la dépendance financière du gouvernement. La condition sociale de l'homme invisible et son identité franco-ontarienne permettent au personnage de demeurer en marge du « pays des beaux dimanches¹¹⁰ » (HI, 72) et de critiquer ouvertement ses politiques sociales. Il nous semble donc que l'on ne peut réduire la version française à la seule expression du discours nationaliste québécois, puisque plusieurs voix coexistent à l'intérieur de ce récit. Il est tout à fait possible que le narrateur revendique personnellement son identité franco-ontarienne, puisque l'on ne peut pas savoir quelle voix impose cette affirmation : « Il est Franco-Ontarien. » (HI, 22)

Nous verrons cependant que la question identitaire est problématisée davantage dans *Le Pays de personne*, recueil dans lequel toutes les étiquettes sont mises à distance ironiquement par le narrateur. Nous analyserons comment le sujet lyrique s'éloigne des revendications identitaires traditionnelles de la littérature franco-ontarienne.

¹⁰⁸ Mathieu Simard, *La Poétique bilingue de Patrice Desbiens*, p. 33.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 33-34.

¹¹⁰ Il s'agit d'une désignation très ironique de la société québécoise. Le Québec, ce « pays des beaux dimanches » branché sur le monde culturel, est au fond un pays qui exploite ses propres citoyens.

1.4.2 Métaphore de l'exil dans *Le Pays de personne*

L'Homme invisible / The Invisible Man et *Poèmes anglais* présentent la même structure narrative : le narrateur-personnage, en tant que francophone marginalisé, ne parvient pas à s'enraciner en Ontario et décide de déménager quelque temps au Québec. Il constate alors que ses déplacements en sol québécois ne règlent en rien ses maux existentiels ; le narrateur-personnage repart donc en Ontario. Ce récit de retour aux origines fantasmées repose sur le mythe d'Ulysse qui, revenu à Ithaque, retrouve sa femme Pénélope qui le reconnaît malgré son déguisement de mendiant. L'homme invisible croit apercevoir en Katerine cette Pénélope dont il a besoin pour nouer sa destinée au Québec. Cependant, la déception amoureuse empêche l'homme invisible de retrouver son Ithaque imaginée : « Il a besoin d'une femme. Il a besoin d'un pays. Les deux le laissent tomber » (HI, 82). Femme et pays vont de pair ; abandonné par Katerine, l'homme invisible renonce à son installation dans la « Belle Province » et à son identité québécoise. Le rêve d'appartenance identitaire du personnage principal s'effondre dans la version anglaise du récit : « He thought all French-Canadians worthy of their name belonged here » (HI, 109).

Le Pays de personne s'ouvre d'emblée comme le récit d'une désillusion identitaire. Écrit après *L'Homme invisible / The Invisible Man* et *Poèmes anglais*, ce recueil peut être considéré comme la suite des aventures du narrateur-personnage de Desbiens, qui s'est fixé pour de bon dans la ville de Québec après plusieurs va-et-vient entre l'Ontario et le Québec. Cependant, ce déménagement permanent n'apporte pas de résolution à la question identitaire, comme en témoignent ces vers d'Alain Grandbois placés en exergue du recueil :

Je fais appel à vous tous du fond de mon exil
Je ne vous avais trahi que pour une nouvelle
blessure.
ALAIN GRANDBOIS
Les îles de la nuit (PP, 81)

Desbiens se réapproprie ces mots de Grandbois et il semble les adresser à la communauté franco-ontarienne. Le narrateur du *Pays de personne* se construit un *ethos* de traître (« Je [...] vous avais trahi ») qui a choisi la voie de l'« exil » plutôt que celle de l'enracinement à Timmins ou à Sudbury. Cependant, peut-on parler d'exil lorsque l'on quitte l'Ontario pour le

Québec ? Pour répondre à cette question, il faut évoquer conjointement deux discours issus des années 50 et 60, le premier littéraire et le second politique.

En 1958, Gilles Marcotte consacre un court article à la « poésie d'exil » dans la littérature canadienne-française ; la métaphore de l'exil reprise par Desbiens en exergue se retrouve également dans les œuvres d'Octave Crémazie, d'Anne Hébert et de Saint-Denys Garneau, pour ne nommer que ceux-ci. Selon Marcotte, la poésie nord-américaine exprime une profonde nostalgie de ses origines. Elle ne cesse de constater l'absence de racines identitaires et de tradition littéraire forte ; à la manière des « fleurs arctiques¹¹¹ » de Rimbaud, la poésie canadienne-français naît à partir du rien et s'érige sur ce vide :

[La poésie canadienne-française] naît en même temps qu'un monde ; ou plutôt elle renaît, dans le sentiment que tout lui a été enlevé, interdit, et qu'il faut tout réapprendre à partir des éléments.

Tout réapprendre, et soi-même d'abord. Car si la possession des choses paraît menacée, le poète n'éprouve pas moins de difficulté à se posséder lui-même, à réaliser sa propre unité¹¹².

Il est intéressant que Desbiens convoque l'héritage d'Alain Grandbois. À l'image des premiers poètes canadiens-français, le narrateur-personnage de Desbiens se retrouve confronté à un vide : sans pays à revendiquer, le poète ne cesse de prendre le pouls de sa solitude. L'exilé cherche une identité qu'il pourrait faire sienne, mais il n'arrive pas à s'intégrer dans sa société d'accueil. De plus, comme le remarquent Gilles Marcotte dans la citation ci-dessus ainsi que Pierre Nepveu dans *L'Écologie du réel*, la métaphore de l'exil ne se limite pas à un rapport de séparation entre l'homme et l'espace. Elle est également un phénomène psychique ; cet exil intérieur sous-entend, chez le poète, une difficulté de parole et une « division de l'être¹¹³ », pour reprendre les mots de Naïm Kattan cités par Nepveu dans son essai. Ce chapitre s'est penché sur les nombreuses manifestations de la division du sujet lyrique dans la poésie de Desbiens. La pérégrination en sol canadien est accompagnée d'une quête de soi sans cesse renouvelée.

Depuis le milieu des années 60, l'étiquette « canadienne-française » ne s'applique plus à toutes les collectivités francophones qui vivent sur le territoire canadien. Les habitants du Québec se sont singularisés dans la francophonie nord-américaine en adoptant un nouveau

¹¹¹ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, p. 11.

¹¹² Gilles Marcotte, « Une poésie d'exil », p. 8.

¹¹³ Naïm Kattan cité dans Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, p. 47.

gentilé pour s'auto-définir : ils sont devenus « québécois ». Comme le note Valérie Mailhot, ce passage d'une désignation à une autre s'effectue lors de la Révolution tranquille alors qu'une nouvelle forme de nationalisme émerge au Québec :

Phénomène par lequel l'État québécois se modernise à travers de nombreuses réformes politiques, institutionnelles et sociales, la Révolution tranquille marque également, sur le plan idéologique, le passage d'un nationalisme de conservation, fondé sur l'identité « canadienne-française », à un néo-nationalisme d'affirmation reposant sur une nouvelle conscience proprement « québécoise ». Rejetant le fédéralisme canadien et misant exclusivement sur le développement de cette nouvelle identité québécoise, le Québec aurait ainsi provoqué « l'éclatement du Canada français » [...]¹¹⁴.

Les conséquences de cette séparation symbolique et politique se sont manifestées rapidement dans les collectivités francophones hors Québec, qui ont été obligées de revoir les fondements de leur identité. L'attribut « franco-ontarien(ne) » s'est de plus en plus imposé pour qualifier les habitants francophones de l'Ontario. Selon François Paré, la rupture entre le Québec et le reste du Canada français

a provoqué la panique et produit chez [les collectivités francophones vivant à l'extérieur des frontières québécoises] le profond sentiment d'avoir été injustement trahies, désinvesties, débaptisées, excommuniées. [...] [L]es francophonies hors Québec, du coup morcelées, n'ont pas cessé depuis près de 25 ans [...] d'en retourner les données terrifiantes, de mesurer l'ampleur de cet abandon sur lequel elles se trouvaient maintenant fondées comme collectivités¹¹⁵.

À ce constat d'abandon des communautés francophones hors Québec, Paré ajoute : « S'il y a une identité franco-ontarienne et si elle fait peur à plus d'un encore aujourd'hui, c'est qu'elle est le produit d'une rupture catastrophique avec le Québec, rupture dont l'écriture franco-ontarienne, dans son ensemble, a voulu depuis ce temps tracer les contours¹¹⁶. » Cette hypothèse de lecture, reprise par Paré et d'autres analystes dans de nombreux articles et ouvrages, engendre une série de propositions corollaires. La littérature franco-ontarienne témoignerait sans cesse de cette trahison des origines et de la peur inlassable de sa

¹¹⁴ Valérie Mailhot, « Exiguïté et nord-américanité : la parole piégée dans *Sudbury* de Patrice Desbiens », en ligne :

[<http://epublications.unilim.fr/revues/dire/457>], consultation le 2 novembre 2014.

¹¹⁵ François Paré, « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », dans Jocelyn Létourneau (dir.), *La Question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, p. 47.

¹¹⁶ *Id.*

disparition. Les auteurs prennent la parole pour s'opposer au silence et donner une voix à la communauté franco-ontarienne, opprimée et toujours menacée par l'assimilation anglophone.

Si cette hypothèse éclaire la lecture de livres tels que *L'Homme invisible / The Invisible Man* ou *Poèmes anglais* de Desbiens, cette interprétation se transpose plus difficilement dans le contexte du *Pays de personne*, recueil dans lequel la question identitaire est reléguée en marge des thèmes traités principalement par le poète et qui ne dépeint pas le quotidien des communautés francophones de l'Ontario.

Notre hypothèse est que *Le Pays de personne* met à distance ironiquement les identités franco-ontarienne, québécoise et canadienne, car celles-ci sont inaptes à représenter la réalité d'un narrateur en perpétuel mouvement dans l'espace. Seule la métaphore de l'« exilé » permet de qualifier l'identité du narrateur. Remarquons d'emblée que le questionnement identitaire n'est présent que dans quelques métaphores isolées. Par exemple, le premier vers de la quatrième strophe du poème « La femme invisible » est une métaphore qui souligne le statut d'étranger du narrateur. La séparation imaginaire entre les peuples francophones du Canada est mise en scène à travers les lectures du narrateur franco-ontarien et celles de sa « blonde » québécoise :

En bon Franco-Ontarien exilé
je lis le dernier Stephen King
en français. Je dis :
Pis ? Le dernier Ducharme ?
Comment c'est ? (PP, 147)

La strophe commence par le groupe prépositionnel « En bon » dont la fonction est d'émettre un jugement de valeur sur le groupe nominal qui suit, c'est-à-dire « Franco-Ontarien exilé ». L'utilisation du qualificatif mélioratif « bon » tout près de l'adjectif « exilé » (qui a habituellement une connotation négative) donne un indice sur le ton ironique de la métaphore. En effet, l'exil est une peine qui exhorte quelqu'un à quitter son pays dans la disgrâce ; être un « bon exilé » sous-entend que le condamné se soumet à sa condition de bonne ou de mauvaise grâce, selon le choix du lecteur d'interpréter cette expression au sens littéral ou ironique. Il y a une ambiguïté dans ce premier vers, qui est cependant levée dans les deux vers suivants lorsque le narrateur dit qu'il « li[t] le dernier Stephen King / en

français ». Lire le grand maître de la littérature populaire n'est pas anormal pour un Franco-Ontarien qui entretient des contacts étroits avec la culture anglo-canadienne et américaine. Cependant, l'enchaînement du deuxième au troisième vers (lorsqu'il est révélé que la lecture s'effectue « en français ») engendre un effet d'ironie avec le premier vers, car le « bon Franco-Ontarien exilé » préfère lire la traduction plutôt que l'œuvre originale. Le narrateur pointe donc sa condition d'exil pour expliquer ce détachement avec sa culture d'origine qui lui donne pourtant accès aux œuvres de King en langue anglaise. Désormais habitant du Québec, le sujet lyrique préfère une lecture en traduction, comme la plupart des Québécois. L'ironie du poète joue sur le décalage créé entre une situation attendue (la lecture en anglais) et la situation réelle (la lecture en français). Le substantif « Franco-Ontarien » ne peut plus nommer l'identité du sujet lyrique sans la mention de l'adjectif « exilé », car le narrateur suggère qu'il s'est « québécoisé » au contact de la culture de la province francophone. Ce glissement dans la nomination de l'identité est une rupture importante avec la visée archétypale que nous avons postulée suite à notre lecture de *L'Homme invisible / The Invisible Man*.

Cependant, le poète rejette également la désignation « Québécois » pour se définir. Observons les premiers vers du poème « Wrong Bus » : « Un autobus plein de touristes américains / ramasse un Québécois par erreur » (PP, 87). Il est possible de faire deux lectures de ces vers : 1- le syntagme « par erreur » peut être rattaché au verbe « ramasse », comme dans la locution courante « ramasser [quelque chose] par erreur » ; 2- le syntagme « par erreur » est un groupe prépositionnel qui qualifie le substantif « Québécois », ce qui indique que l'installation au Québec est un échec, puisque le poète se définit comme un « Québécois par erreur¹¹⁷ ». Quelques vers plus loin, le narrateur est nommé par dérision « le Québécois » (PP, 87). Dans ce poème que l'on peut interpréter comme une allégorie ou le récit d'un rêve, le « Québécois » monte à bord d'un autobus rempli d'humoristes américains qui chantent à tue-tête « We are The World ». Le narrateur étouffe parmi tout ce monde et hurle « comme une victime dans / un film de Stephen King » et « comme un Anglais au / Carnaval de Québec » (PP, 87). Toutes ces métaphores et comparaisons révèlent que le « Québécois », malgré son appellation, garde en lui les marques de sa culture d'origine, mélangée entre les références culturelles française (le Québécois, le Carnaval de Québec) et

¹¹⁷ On se demande s'il n'y a pas un jeu d'homophonie entre l'expression « par erreur » et les mots « part » et « erreur » ; le Québécois « par erreur » part et erre indéfiniment, puisqu'il est incapable de trouver un lieu d'appartenance.

anglaise (l'Anglais, Stephen King).

Si le narrateur remet en question les étiquettes « Franco-Ontarien » et « Québécois » pour qualifier son identité culturelle, se considère-t-il alors comme étant « canadien » ? Pas davantage, répond le poème éponyme « Le Pays de personne » :

Je suis le pays de personne
je suis un Canadien erreur
errant le long des rues de
Québec et
j'ai une chanson dans le cœur et
un chausson dans la gueule
a song in the heart and a
sock in the mouth et
demain c'est la fête de ma blonde
et
la fête du Canada. (PP, 123)

Ainsi, le poète s'identifie par la métaphore au titre de son recueil ; « le pays de personne », c'est lui-même dont il est question. Paradoxalement, le déracinement identitaire devient la seule forme possible d'affirmation de soi pour le sujet lyrique. Il est tout autant un « Québécois par erreur » qu'un « Canadien erreur ». Soulignons que *Le Pays de personne* est paru en 1995, année du deuxième référendum sur la souveraineté du Québec. Contrairement à plusieurs artistes de son époque, le poète mis en scène dans *Le Pays de personne* ne milite pas pour l'une ou l'autre des options politiques à sa portée, c'est-à-dire le néo-nationalisme québécois et le fédéralisme canadien. Il revendique plutôt la liberté d'être son propre pays, sa propre entité indépendante. Cette libération lui permet de montrer la communication défailante entre les deux langues officielles du Canada, dans un jeu parodique de mauvaise traduction du mot « chausson » qui renvoie, dans ce contexte-ci, à une pâtisserie et non à une chaussette ou une chaussure. Enfin, le premier juillet semble être l'anniversaire de la copine québécoise du narrateur, ce qui coïncide avec la fête nationale du Canada. De nouveau, le poète ne tranche ni pour le Québec ni pour le Canada, mais montre plutôt comment le hasard fait en sorte que ces deux adversaires politiques partagent une date importante dans le calendrier personnel du narrateur.

En somme, quelle est donc l'identité culturelle du narrateur-personnage de

Desbiens ? Dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*, le personnage principal est présenté d'emblée comme ayant une double identité : Franco-Ontarien dans la version française, French-Canadian dans la version anglaise. La version française érige l'homme invisible en Franco-Ontarien archétypal ; il devient le représentant de sa communauté. Cependant, il ne faut pas perdre de vue la dualité culturelle de l'homme invisible précisée par le narrateur dans l'incipit du recueil. Comme le remarque Élisabeth Lasserre, la double appartenance du protagoniste a comme « corollaire la non-appartenance¹¹⁸ ». Dans *Le Pays de personne*, le narrateur est à la fois un « québécois par erreur » et un « canadien erreur », ainsi qu'un « franco-ontarien exilé » qui ne parvient pas à trouver sa place dans sa société d'accueil. Ces glissements témoignent de la difficulté du narrateur-personnage à résoudre « le douloureux casse-tête » (pour reprendre le mot de Catherine Leclerc) de son identité. En outre, on peut déduire que l'identité franco-ontarienne n'est pas suffisante pour apaiser les maux existentiels du poète, car dans *L'Homme invisible / The Invisible Man* et *Poèmes anglais*, le narrateur-personnage est incapable de vivre en paix en Ontario. Dans *Poèmes anglais*, aucun habitant de Sudbury ne désire demeurer dans cette ville : « tout le monde / vient d'ailleurs ou / veut être ailleurs » (PA, 33). L'impossibilité de constituer une communauté franco-ontarienne à Sudbury oblige le sujet lyrique à déménager au Québec. Il nous semble donc que le narrateur-personnage de Desbiens récuse toutes les épithètes identitaires disponibles pour s'auto-définir. Seul l'adjectif « exilé » permet de qualifier l'identité d'un sujet lyrique qui résiste aux catégories nationales dominantes. Enfin, la constante remise en question de l'identité du narrateur-personnage de Desbiens peut être résumée par cette anaphore de Vladimir Jankélévitch : « La vie ironique est [...] un perpétuel voyage de modalité en modalité et de catégorie en catégorie ; elle n'a que des déterminations instables et des épithètes ambulantes¹¹⁹. »

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 153.

**CHAPITRE 2 : ÉCLAIRER LES TRAVERS DU MONDE PAR LE
RECOURS À L'IRONIE.
LE POÈME POLITIQUE CHEZ PATRICE DESBIENS**

L'ironiste fait semblant de jouer le jeu de son ennemi, parle son langage, rit bruyamment de ses bons mots, surenchérit en toute occasion sur sa sagesse soufflée, ses ridicules et ses manies. Voilà décidément le grand art et la suprême liberté, la plus intelligente, la plus diabolique, la plus téméraire aussi.

Vladimir Jankélévitch

*POUR ÉCRIRE DES LIVRES
IL FAUT VENDRE DES
LIVRES !*

Patrice Desbiens

2.1 De l'imbrication de l'ironie et du politique

2.1.1 Polyphonie du texte ironique

Linda Hutcheon se penche longuement sur l'utilisation de l'ironie chez les minorités culturelles et les groupes marginalisés de la société nord-américaine, tels que les communautés noires, les Premières Nations et les femmes dans son ouvrage *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Pour Hutcheon, le ton ironique a une place prépondérante dans les sociétés démocratiques, surtout en contexte où « les agents ne prennent pas la parole à partir de positions de pouvoir égales¹²⁰ ». L'ironie récupère la langue de l'autre, celle des

¹²⁰ Linda Hutcheon, dans Pierre Schæntjes, « Politique de l'ironie », *Poétique de l'ironie*, p. 296.

représentants du gouvernement, des institutions et de la société de consommation, et permet aux groupes marginalisés de « miner l'autorité et la stabilité des discours dominants¹²¹ ». Dans la section 1.4, nous avons vu comment le narrateur-personnage de Desbiens s'approprie les systèmes de classification identitaires de la société canadienne afin d'interroger leur pertinence et leur justesse. Plus généralement, nous avons observé dans le premier chapitre que certaines théories conçoivent l'ironie comme un phénomène de mention ; le poète reprend des images, clichés, stéréotypes et étiquettes identitaires issues du discours social afin de les remettre en question ironiquement.

Influencé par l'article « Les ironies comme mentions » de Dan Sperber et Deirdre Wilson, Dominique Maingueneau propose d'étudier les textes ironiques sous l'angle de la polyphonie, c'est-à-dire « *la mention du propos d'un énonciateur qui aurait dit quelque chose de déplacé*¹²² ». Maingueneau conclut que les textes ironiques mettent en scène un personnage énonciateur E cité ironiquement par un narrateur ou un locuteur L :

[P]arler de façon ironique [...] revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. [...] D'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribuées [sic] à un autre personnage, E¹²³.

Dans les cas de polyphonie, l'ironie ne peut être limitée à la figure de l'antiphrase, puisqu'il s'agit plutôt d'une forme de citation qui porte atteinte autant à la forme qu'au contenu des propos du personnage E repris ironiquement par le locuteur L. Celui-ci feint d'adhérer aux paroles de son adversaire pour mieux montrer le ridicule de cette prise de position. Maingueneau ajoute que « [c]ette étrange combinaison d'une adhésion et d'un rejet peut se traiter en termes de polyphonie [sic], mais aussi d'énonciation paradoxale, autodestructrice, dans laquelle *le sujet invaliderait sa propre énonciation*¹²⁴. » Ainsi, l'énoncé ironique polyphonique invalide son propos dans le geste même de son énonciation ; c'est son paradoxe le plus fondamental. Nous verrons que les énoncés paradoxaux sont présents dans la poésie de

¹²¹ *Id.*

¹²² Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, p. 165.

¹²³ Oswald Ducrot cité par Dominique Maingueneau (*Id.*).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 166.

Desbiens et que ceux-ci permettent au poète d'ébranler l'autorité des discours convoqués.

Philippe Hamon s'intéresse également à l'analyse de la polyphonie des textes ironiques, mais il emploie un vocabulaire différent pour faire référence au phénomène de la pluralité des voix. Il se penche plutôt sur l'utilisation du procédé textuel de la « mimèse » dans ce mode de discours :

La mimèse est [...] une sorte de pastiche [...]. Il s'agit là de mentionner, de renchérir sur, de « singer », de « doubler » (à tous les sens du terme), de faire écho à une phraséologie ou à un discours antécédent. Et ce n'est pas tant, souvent, sur des contenus que porte le message ironique, que sur la forme même du message-cible, et notamment sur sa logique. [...] [C]e qui est récusé par le « mime » c'est la capacité de l'autre à mener un dialogue et à assurer une pertinence de son discours à l'égard du réel. [...] [L]e discours « mimésique » disqualifie ceux qui le tiennent sans qu'un contenu « contraire » de substitution soit forcément proposé à la place¹²⁵.

Hamon apporte une précision importante qui est absente des réflexions théoriques de Maingueneau. L'ironiste ne s'attaque pas seulement à la position jugée absurde d'un énonciateur E, il remet en doute la capacité de l'énonciateur E « à mener un dialogue et à assurer une pertinence de son discours à l'égard du réel » ; ce sont à la fois l'énonciateur E et sa position qui sont pris à partie par l'ironiste. Ainsi, l'ironie s'apparente à une version adoucie, édulcorée, du mode de discours éristique. Selon la définition proposée par Marc Angenot, le discours éristique « est une technique d'argumentation vue comme une bataille menant à une mise à mort. Son vocabulaire est militaire : il y est question de lutte, de bataille, de combat, d'adversaires, de positions qu'on attaque ou défend, de stratégies, de victoires ou de défaites¹²⁶. » Il n'est pas fortuit que Linda Hutcheon voie en l'ironie une stratégie discursive et un « mode de combat » à la portée des minorités culturelles. Cependant, contrairement au discours éristique, l'ironie emploie des moyens moins directs pour porter atteinte à ses opposants idéologiques. Si le discours éristique « ne recule pas devant les contre-vérités, les sophismes, devant les plus mauvais expédients du pathos pas plus que devant les invectives, les sarcasmes, les quolibets¹²⁷ » pour miner l'adversaire, l'ironie privilégie l'énonciation paradoxale et les formes d'expression indirectes pour remettre en question les capacités oratoires de l'énonciateur E.

¹²⁵ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, p. 23-24.

¹²⁶ Marc Angenot, *Rhétorique de la confiance et de l'autorité*, p. 334.

¹²⁷ *Id.*

2.1.2 Desbiens et le politique

Dans un de ses articles portant sur la poésie de Desbiens, Élisabeth Lasserre suggère que le poète « évacu[e] les notions traditionnelles du Beau pour faire place au Vrai¹²⁸ ». Ce choix esthétique se répercute dans le lexique employé par le poète, qui vise à représenter le quotidien « des petites gens, des marginaux et des laissés pour compte¹²⁹ » ; ainsi, le vocabulaire de Desbiens est fortement influencé par les mots utilisés par les médias et la société de consommation. Lasserre remarque que le mouvement général de la poésie moderne récuse l'infiltration du langage quotidien dans la littérature ; elle cite à ce propos Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine dans leur *Introduction à l'analyse de la poésie* :

L'évolution de la poésie depuis près de deux siècles tend à privilégier une poésie pure qui doit être débarrassée de toutes les impuretés que charrie le langage pratique, rationnel et scientifique. Que reste-t-il alors dans le langage, sinon la présence profonde et inattendue d'une vision où le monde de tous les jours est transformé par l'intrusion d'une réalité différente¹³⁰.

Or, il nous semble que le travail politique de plusieurs poètes s'oppose à cette conception d'une « poésie pure » en proposant une réflexion sur les préjugés et présupposés qui accompagnent le langage quotidien. Notre point de vue est celui de François Paré dans *Les Littératures de l'exiguïté* : « On demande à l'écrivain de faire comme si son travail n'avait rien à voir avec le pouvoir et l'institution du pouvoir. Rien n'est moins vrai¹³¹. »

Nous nous intéresserons à l'utilisation du langage quotidien chez Desbiens dans une perspective politique. Par des jeux d'échos intertextuels et parodiques, l'écrivain déconstruit le discours politique et explore ses potentialités poétiques dans les textes littéraires. Cette transformation de la langue normalisée s'analyse facilement dans le contexte de l'ironie, car il s'agit à la fois d'une adhésion et d'un rejet des discours récupérés. La poésie de Desbiens s'enracine dans l'expérience de la vie des « petites gens » comme le dit Lasserre, mais elle trafique aussi de l'intérieur « le langage pratique, rationnel et scientifique » qu'elle récupère sans cesse.

¹²⁸ Élisabeth Lasserre, « Contre-magie. L'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Desbiens », dans Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Francophonie plurielle*, p. 278.

¹²⁹ *Id.*

¹³⁰ Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine dans Élisabeth Lasserre (*Id.*)

¹³¹ François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 50.

Dans ce chapitre, il sera question des métaphores et comparaisons qui tissent des liens d'analogie ou d'identité imaginaires entre des éléments provenant du monde extérieur (les communautés francophones du Canada, certains personnages archétypaux de la société nord-américaine ou des objets de la vie courante) et d'autres éléments du monde extérieur (la maladie, la nourriture, les biens de consommation et la guerre). La reprise en mimèse d'images, de clichés et de stéréotypes issus du discours social questionne l'omniprésence de ces représentations dans la société contemporaine. Notre hypothèse est que ces figures de style permettent à l'écrivain de proposer une amorce de réflexion ou de critique à visée politique.

Si le premier chapitre de cette étude a permis d'observer successivement la reprise des images du quotidien et de l'enfance, de grands rôles et de personnages types de la société, ainsi que des étiquettes identitaires dans la représentation du narrateur-personnage, le deuxième chapitre est plutôt séparé en fonction des objets de l'ironie politique de Desbiens. La section suivante étudie les métaphores et les comparaisons qui révèlent les inquiétudes et les interrogations du poète à propos de l'avenir de la communauté franco-ontarienne.

2.2 Pérennité de la communauté franco-ontarienne

L'affirmation de l'identité franco-ontarienne du narrateur-personnage de Desbiens a souvent été perçue comme un geste politique. Selon Élisabeth Lasserre, pour les écrivains franco-ontariens des années 70 et 80, il était important de « DIRE » son appartenance culturelle afin de la faire exister ; il s'agissait aussi de prendre ses distances par rapport à l'hégémonie de l'identité québécoise. Ainsi, « la poésie, le théâtre et la musique servirent à affirmer le fait français en Ontario¹³² » et permirent aux écrivains « de proclamer [leur] attachement à une culture minorisée par la majorité anglophone et d'élever cette culture à une certaine dignité¹³³ ». Lasserre souligne que l'œuvre de Patrice Desbiens a été influencée par les premières revendications politiques de la littérature contre-culturelle franco-ontarienne, bien que ce combat se soit épuisé avec les années.

¹³² Élisabeth Lasserre, « Je suis le franco-ontarien », p. 65.

¹³³ *Id.*

Si plusieurs analystes ont interprété l'affirmation identitaire du sujet lyrique comme un témoignage de la condition d'altérité de la communauté franco-ontarienne, peu ont observé comment le recours aux métaphores et aux comparaisons ironiques permet au poète de se porter à la défense de la culture des Franco-Ontariens, ainsi que de dénoncer les différences de classe en Ontario qui font en sorte que les Franco-Ontariens sont doublement marginalisés : par leur culture d'origine et par leur pauvreté matérielle. Dans cette sous-section, nous faisons un rapide survol de quelques figures de style qui proposent une amorce de réflexion sur l'avenir de la communauté francophone de Sudbury.

2.2.1 Assimilation et vocabulaire de la maladie

Dans *Poèmes anglais* et *Le Pays de personne*, le narrateur de Desbiens s'approprié la terminologie médicale afin de souligner la condition de précarité de la communauté franco-ontarienne représentée dans les deux recueils. L'assimilation vers la langue anglaise et ses effets sur le sujet (l'oubli de la langue française) sont comparés à une maladie qui diminue les facultés mémorielles des Franco-Ontariens. Dans les exemples qui seront étudiés, l'utilisation de la métaphore peut être perçue comme une stratégie rhétorique : elle incite la réflexion du lecteur en lui représentant une situation donnée (l'assimilation des communautés hors Québec) par le recours à une expérience accessible au grand public (la maladie). Selon Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca dans leur *Traité de l'argumentation*, la métaphore est un cas particulier de l'analogie lorsqu'elle sert d'argument rhétorique ; l'analogie est « une similitude de structures, dont la formule la plus générale serait : A est à B ce que C est à D¹³⁴ ». Les deux auteurs du *Traité* séparent l'analogie en deux parties : le *thème*, c'est-à-dire « l'ensemble des termes A et B sur lesquels porte la conclusion », et le *phore*, « l'ensemble des termes C et D qui servent à étayer le raisonnement¹³⁵ ». La métaphore constitue une « analogie condensée, résultant de la fusion d'un élément du phore avec un élément du thème¹³⁶ ».

Ainsi, « l'assimilation est une maladie » est la métaphore reprise par le sujet lyrique dans les deux recueils étudiés. On peut reconstruire l'analogie qui se cache derrière : l'assimilation est à l'homme ce que la maladie est au corps. Mentionnons que cette analogie peut être reliée aux métaphores formalisées par les théories cognitivistes dont nous avons

¹³⁴ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, p. 500.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 501.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 535.

fait la description dans la section 1.2 de cette étude, c'est-à-dire que l'analogie projette un domaine conceptuel connu (la maladie) sur un domaine abstrait (l'assimilation) afin de représenter son action sur le corps social. Selon Paul Ricoeur, ce type de figure a comme « fonction [...] d'instruire par un rapprochement soudain entre des choses qui semblaient éloignées¹³⁷ ». Ricoeur ajoute que contrairement à d'autres procédés rhétoriques, « la métaphore surprend et donne une instruction rapide ; c'est dans cette stratégie que la surprise, jointe à la dissimulation, joue un rôle décisif¹³⁸ ». La métaphore permet donc au poète de communiquer sa vision de l'avenir des communautés franco-canadiennes dans une forme condensée efficace, tout en donnant à sa représentation le statut de savoir transmissible. De plus, cette image concrète du corps malade s'inscrit facilement dans la mémoire du lecteur ou de l'auditeur de la poésie de Desbiens.

À la manière d'une maladie, l'assimilation infecte le corps social, le soumet à une transformation en se répandant de cellules en cellules, d'individus en individus. La question posée en filigrane par Desbiens est : comment peut-on vivre dans une communauté évanescence, sans cesse menacée par l'oubli et la disparition ?

Le poème « Une dictée sur l'assimilation par Patrice Desbiens » dans *Le Pays de personne* raconte un épisode anecdotique de l'histoire du narrateur. Celui-ci se rend à une quincaillerie de Québec et cherche un ouvre-boîte et un tire-bouchon. Malgré tous ses efforts, il ne se souvient plus de la traduction française des mots « can opener » et « corkscrew » et ne peut pas demander de l'aide au commis du magasin pour trouver ces objets. Il repart donc bredouille « la tête vide comme une casserole / neuve » (PP, 116) et résume sa mésaventure par ces quelques mots :

L'assimilation c'est comme
l'Alzheimer
ça pardonne pas. (PP, 116)

L'ironie naît de la discordance entre la situation tragicomique dépeinte (la légèreté apparente de l'anecdote et le caractère pathétique de l'amnésie du narrateur) et cette chute inattendue qui ressemble fortement à une sentence. Le jugement de l'ironiste est acerbe : c'est l'assimilation la grande fautive de cette situation. Cette comparaison ne peut être comprise

¹³⁷ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, p. 49.

¹³⁸ *Id.*

que lorsqu'on connaît les origines franco-ontariennes du narrateur, évoquées dans quelques métaphores isolées (« En bon Franco-Ontarien exilé / je lis le dernier Stephen King » (PP, 147)) ou dans les recueils précédents de Desbiens. L'Alzheimer, maladie incurable et mortelle, entraîne la dégénérescence irrémédiable de la mémoire du narrateur. Qu'il soit au Québec ou en Ontario importe peu : l'assimilation l'a infecté et il n'y a plus de retour possible.

Si le narrateur ne mentionne cette maladie qu'une seule fois dans *Le Pays de personne*, plusieurs métaphores tirées de recueils antérieurs s'appuient sur des sèmes semblables à ceux associés à l'Alzheimer. Prenons par exemple cet extrait de *Poèmes anglais* :

le poète parle dans le vide
et si je bois
comme un trou
c'est parce que
je suis un trou
un trou de mémoire
où tout entre et
rien ne sort.
Je suis le poème
qui fait peur à vos
parents
parce que je suis
le poème que vos parents
ont fait. (PA, 42)

L'image du « trou de mémoire » évoquée par le narrateur est un sème partagé par la comparaison « l'assimilation c'est comme / l'Alzheimer » ; ainsi, le lien sémique nous permet de réinterpréter ces vers suite à la lecture du *Pays de personne*. Considérant que l'Alzheimer est une maladie héréditaire, le narrateur pose implicitement cette question : comment préserver la mémoire d'une communauté s'il n'y a pas de transmission possible, puisque la génération précédente a été « contaminée » par l'assimilation et l'a léguée à la génération du poète (« je suis / le poème que vos parents / ont fait ») ? Le sujet lyrique se présente comme une victime directe de la perte de mémoire collective ; atteint lui aussi d'Alzheimer, il ne peut que « parle[r] dans le vide » comme le ferait une personne démente. L'alcool devient alors la seule solution pour oublier l'oubli, pour pallier le manque de racines identitaires. Cependant,

comme le note justement Vladimir Jankélévitch, il ne faut pas croire l'écrivain ironiste lorsqu'il proclame son oubli ; il simule l'amnésie stratégiquement pour mieux s'opposer à la perte de mémoire : « L'ironie, c'est la fausse modestie, la fausse naïveté et la fausse négligence [...] ; elle feint l'oubli pour ne pas oublier, comme ces faux distraits chez qui un désordre étudié camoufle les symétries les plus rigoureuses¹³⁹ ». Paradoxalement, le narrateur se décrit en « trou de mémoire » ou en malade touché par l'Alzheimer dans le but de ne pas succomber à l'amnésie collective.

Par ailleurs, il nous semble que le poète cite ironiquement des reproches qui lui ont été adressés afin de les disqualifier. Il récupère en mimèse les remontrances d'autrui (« si je bois / comme un trou »), feint d'adhérer à celles-ci (« c'est parce que / je suis un trou »), puis se positionne enfin comme victime (« je suis un trou / un trou de mémoire ») ; tout cela est effectué à l'aide de la figure de l'antanaclase qui opère un glissement entre les deux sens du mot « trou ». L'utilisation de la polyphonie donne un éclat ironique à ces quelques vers autrement tragiques et accusateurs. On perçoit l'auto-ironie habituelle du poète dans une formule telle que « c'est parce / je suis un trou », puis cette auto-ironie laisse place au cynisme. À l'image du sarcasme qui peut être considéré comme une ironie non dissimulée, le cynisme prend source dans l'ironie, mais déborde ses frontières tragicomiques pour verser plutôt dans le tragique. Vladimir Jankélévitch sépare clairement les deux concepts :

Le cynisme est une conscience déchirée qui vit tragiquement, intensément, passionnément son propre scandale ; mais l'ironie, qui n'a affaire qu'au scandale des autres et qui tient ferme à sa vérité, à son système de référence, l'ironie ne connaît pas la tragédie de l'écartèlement ; ce n'est pas elle qui hésiterait devant l'ignominie ou se laisserait ébranler par l'absurde ! Sa besogne de superconscience joueuse, c'est de convertir insidieusement la sottise péremptoire et l'emphase burlesque par la simulation du conformisme. Il est dès lors facile de comprendre pourquoi le cynisme est plutôt dans l'outrance, alors que l'ironie feint généralement d'adopter les [...] opinions communes de la majorité¹⁴⁰.

Ainsi, le narrateur de *Poèmes anglais* devient moins ironique et plus cynique lorsqu'il pointe directement le problème de la transmission intergénérationnelle de la mémoire à Sudbury. Le poète ne fait plus semblant « d'adopter les opinions communes de la majorité » ni ne feint l'oubli ; il confronte sa vision singulière du monde au conformisme des assimilés représentés

¹³⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 92.

¹⁴⁰ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 111.

dans le recueil. C'est pourquoi nous n'avons pas fait l'étude de cette métaphore « je suis le poème / qui fait peur à vos parents » dans le premier chapitre, car il ne s'agit pas, à notre avis, d'une manifestation de l'auto-ironie de Desbiens au sens strict du terme. L'ironie, même si elle peut être considérée comme « un mode de combat », s'attaque indirectement à ses opposants idéologiques par le recours à des énoncés paradoxaux. Lorsqu'elle se dissimule moins et qu'elle vit plus intensément son « propre scandale », l'ironie se convertit en sarcasme ou en cynisme.

La maladie de l'Alzheimer est aussi présente en filigrane dans un autre passage de *Poèmes anglais*. Le narrateur est en vacances à Montréal et il note qu'il oublie peu à peu la ville d'où il vient :

Sudbury est un souvenir
qui s'allume et s'éteint
qui m'attache et me détache.
Sudbury est loin comme
l'horizon comme
la mer comme
New York comme
l'Acadie et la Louisiane et
Timmins et
je n'ai jamais vu
Saint-Boniface. (PA, 49)

Dès le premier vers, la ville de Sudbury est métaphorisée en souvenir. À la manière d'une ampoule, ce souvenir « s'allume et s'éteint » ; puis, comme une ceinture, ce souvenir « attache et [...] détache ». Ainsi, ces métaphores *in absentia* révèlent que le fragment de mémoire est davantage une réminiscence qu'un souvenir, puisqu'il s'agit d'un rappel vague et imprécis de Sudbury. Le souvenir antithétique du narrateur peut être interprété comme la conséquence d'une mémoire défaillante et malade. Dans la métropole québécoise, le poète délaisse momentanément la situation précaire de la communauté francophone de Sudbury ; tout ceci lui semble « loin comme / l'horizon comme / la mer ». C'est dans ces quelques vers que l'ironie se fait davantage sentir ; le poète utilise des clichés poétiques pour souligner comment le souvenir de Sudbury lui semble lointain. Il relie ensuite Sudbury à d'autres lieux nord-américains significatifs où certaines communautés françaises vivent encore et sont

menacées elles aussi d'assimilation : l'Acadie, la Louisiane et Timmins, sa ville natale. Le parcours continental des lieux francophones se termine par Saint-Boniface, ville qu'il « n'[a] jamais vu[e] » ; cette ville représente la distance absolue, puisque le narrateur ne peut avoir de souvenir de celle-ci. Ce n'est certes pas un hasard que l'énumération s'achève sur Saint-Boniface, endroit où est née la romancière Gabrielle Roy. Le narrateur de *Poèmes anglais* trace en parallèle deux itinéraires dans cette énumération : 1- un itinéraire imaginaire qui lie les communautés francophones dispersées sur le continent américain ; 2- un itinéraire intertextuel et intellectuel entre les écrivains d'expression française qui habitent des territoires en marge du Québec. En métaphorisant la ville de Sudbury en souvenir lointain comme le sont l'Acadie, la Louisiane, Timmins et Saint-Boniface, le narrateur se remémore paradoxalement ces lieux nord-américains ; il simule l'oubli pour mieux inscrire les communautés et les écrivains francophones éparpillés sur le continent.

Quant à New York, cette référence inattendue enrichit l'énumération des lieux francophones sur le territoire nord-américain. De nouveau, il semble que le sujet lyrique souligne que son œuvre porte les marques d'un mélange des influences littéraires et culturelles ; New York fait partie de l'itinéraire intellectuel esquissé par le poète, au même titre que l'Acadie, la Louisiane, Timmins ou Saint-Boniface. La critique de l'assimilation ne se limite pas à la traditionnelle confrontation des références associées à la langue française et anglaise.

Dans les vers cités ci-haut, la prolifération de l'adverbe « comme » indique qu'il faut interpréter ces vers ironiquement. La répétition est l'un des procédés textuels les plus couramment employés pour signaler l'ironie. Le sujet lyrique de *Poèmes anglais* utilise la comparaison afin de montrer qu'il ne parvient pas à trouver les mots justes pour s'exprimer. On peut faire l'hypothèse que cette difficulté de parole est directement liée à l'assimilation mise en scène dans *Poèmes anglais*, car elle réduit considérablement le vocabulaire à la portée des personnages franco-ontariens.

Enfin, notons que dénoncer l'assimilation par l'utilisation de la métaphore n'est pas un geste qui manque d'ironie. En effet, dans sa thèse de doctorat, Judith A. Rosenberg rappelle que le verbe « assimiler » provient du latin *assimilare* qui veut dire « rendre semblable¹⁴¹ ». Or, la métaphore est un procédé textuel qui a comme fonction d'instaurer la

¹⁴¹ Judith A. Rosenberg, *Assimilation and Metaphor : A Study of American Identity in the Fiction of Edith Wharton, James Weldon Johnson, and Abraham Caban*, p. 1.

similitude entre un comparé et un comparé de nature différente. Il en est de même pour la comparaison dont la traduction anglaise « simile » renvoie directement à l'étymologie latine *similis* ; la comparaison rend « similaires » les lexèmes rapprochés. Ainsi, la métaphore et la comparaison « construis[ent] un lien entre les identités¹⁴² » de deux éléments disjoints, ce qui est également le propre de l'action assimilatrice. Il est donc paradoxal que ces figures de style emploient les mêmes moyens que l'assimilation pour critiquer ce phénomène social.

2.2.2 Avenir des jeunes Franco-Ontariens et vocabulaire du travail

Plusieurs comparants dans les métaphores et comparaisons employées par Desbiens appartiennent au vocabulaire du monde du travail. Ce lexique représente parfois la condition prolétaire des jeunes Franco-Ontariens dépeints dans les recueils. L'assimilation n'est pas le seul danger qui guette la communauté sudburoise dans la poésie de Desbiens : le poète met souvent en scène des personnages franco-ontariens qui vivent dans des conditions de vie précaires. Il y a un certain fatalisme dans le portrait de ces protagonistes : naître dans une famille francophone dans le nord de l'Ontario signifie que la vie sera consacrée au travail aliénant dans les mines et dans les usines, ou alors qu'il faudra se contenter d'un maigre chèque de chômage. Cet état de stagnation économique est souligné par le narrateur dans ses métaphores et comparaisons.

Le fragment X de *Poèmes anglais* raconte les premiers jours de mariage de deux Franco-Ontariens anonymes. Ce poème commence par ces vers :

Au Mine Hall, local 598,
il y a un mariage.
Il y a un magasin de meubles juste à côté. (PA, 42)

Le poème se termine sur la réception mélancolique des jeunes mariés « au sous-sol du / Mine Mill Union, local 598 » (PA, 44) pendant qu'un autre couple prononce ses vœux un étage plus haut :

tandis qu'en haut du Mine Mill Hall, local 598,
il y a un mariage et

¹⁴² *Id.*

le même magasin
de meubles est
encore là
juste à côté. (PA, 44)

Le poème se boucle sur cette chute métaphorique ; tous les nouveaux mariés de Sudbury « devien[nent] gris et / gros » (PA, 44) et finissent dans le même sous-sol du Mine Mill Union, local 598 après leur mariage à l'étage supérieur. La même vie morose est rejouée à l'infini par des acteurs différents, ce qui crée un univers étouffant pour les personnages du poème. Mais quelle est cette vie qui attend les jeunes époux ? On peut l'entrevoir dans deux métaphores, au milieu du poème :

Les étoiles sont comme
des épingles
plantée dans le velours
de la nuit
et la lune est pleine et
chromée comme
une boîte à lunch. (PA, 43)

La première métaphore de cette citation appartient presque au registre de la poésie lyrique. La comparaison des étoiles et des épingles permet ensuite la mise en relation harmonieuse avec « le velours / de la nuit » ; pas de heurt ou de rupture sémantique dans cette métaphore, ni rien d'inattendu. Cette poésie normée fait place ensuite à une métaphore plus surprenante, qui est celle de « la lune pleine et / chromée comme / une boîte à lunch ». Cette image de la boîte à lunch évoque le vocabulaire du travailleur de chantier et non celui de la tradition poétique. Par cette étrange mention, le poète indique que le train-train quotidien du salarié succède à la lune de miel des jeunes époux. La lecture de cette deuxième métaphore apporte un éclairage nouveau sur les images des « épingles » et du « velours ». Soudainement, cette métaphore convoque aussi l'univers des travailleuses du textile. Ainsi, nous faisons l'hypothèse que la deuxième figure de style colore l'interprétation de la première. La condition prolétaire des jeunes époux de Sudbury est révélée dans ces métaphores contaminées par le vocabulaire de l'industrie du textile et de la construction.

Dans la citation ci-dessus, la lune est transformée en boîte à lunch chromée, image

banale de la vie du travailleur. La poésie de Desbiens compare parfois des éléments du monde extérieur à des objets produits par l'activité économique humaine. Dans le poème liminaire du *Pays de personne*, on retrouve une métaphore similaire. Ce poème relate la visite du sujet lyrique dans un collège ontarien¹⁴³ :

il y a de l'électricité dans l'air
dans cette classe du collège Cambrian
sous un ciel de la couleur d'un
chèque de chômage – (PP, 84)

Le vocabulaire lié au champ lexical de l'air abonde dans ces quelques lignes (« électricité », « air », « ciel »). Cependant, la métaphore du « ciel couleur d'un / chèque de chômage » ramène le lecteur aux contingences de la vie réelle. Plus tôt dans le poème, le narrateur qui présente son œuvre à la classe de jeunes Ontariens avait prédit cyniquement que « les gars veulent tous être des / policiers » (PP, 83), alors que « les filles veulent toutes / être des / assistantes dentaires » (PP, 83). Il semble que le sujet lyrique se ravise et prévoit à la fin du poème que le seul avenir possible de ces jeunes soit de recevoir leur chèque de chômage. Ce chèque est la source de « l'électricité dans l'air » : l'avenir empêché engendre un sentiment de colère et de révolte chez les étudiants.

Tout au long du poème, le poète utilise le tiret long à la fin de certains vers pour marquer le passage du temps et la longueur des silences dans la classe du collège Cambrian. Or, seul le blanc de la page succède au tiret long dans le dernier vers. L'utilisation du tiret est le signe d'une attente qui débouche sur le blanc de la page, et par correspondance¹⁴⁴ sur le chèque de chômage (qui est lui aussi blanc) ; le tiret long reproduit ce que vivront ces étudiants plus tard dans leur vie. Ainsi, nous sommes d'avis que ce signe de ponctuation est un signal textuel du ton ironique de ce poème. Lorsque nous nous penchons sur cette citation de Desbiens, nous pensons à ces mots de Vladimir Jankélévitch :

¹⁴³ Par ailleurs, le collège Cambrian est un collège anglophone. On peut émettre l'hypothèse que le narrateur du *Pays de personne* présente ses poèmes (en français) à une classe de jeunes Franco-Ontariens qui ont choisi de poursuivre leurs études dans un établissement scolaire anglophone.

¹⁴⁴ La correspondance est un « emploi corrélatif de deux images symboliques, dont le phore appartient à deux ordres sensibles distincts, mais dont le thème est identique ». (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, p. 136) Le phore, ici, porte sur la nature distincte des documents, à savoir le recueil de poésie et le chèque ; le thème est la couleur blanche de la page et du papier du chèque.

Le silence, la réticence et l'allusion composent à l'ironie un visage bien à part. L'ironie est laconique. L'ironie est discontinue. Concise d'abord. L'ironie est une brachylogie. Elle sait qu'on n'a pas besoin de tout dire et elle a renoncé à être exhaustive : elle fait confiance à l'auditeur pour soulever le sens avec le levier du signe, à la perception pour compléter avec des souvenirs les signaux de la sensation¹⁴⁵.

L'ironiste laisse le soin au lecteur de comprendre la portée de son tiret long. La forme du texte est le signe employé par le poète pour représenter la lourdeur du silence qui règne dans cette classe désintéressée de la littérature, ainsi que l'avenir compromis de ces jeunes voués au chômage. Deux dangers menacent les Franco-Ontariens dans la poésie de Desbiens : l'assimilation – l'oubli de soi, de sa culture d'origine – et la précarité matérielle. Ces deux périls sont à la source de l'alcoolisme des personnages franco-ontariens qui traversent l'œuvre de Desbiens.

Les deux exemples que nous avons étudiés ont comme point commun de mettre en contact la lune et le ciel avec des lexèmes provenant du monde du travailleur. Le haut et le bas se mêlent dans ces quelques vers ; le poète refuse l'élévation et lui oppose immédiatement les contingences de la vie quotidienne, mais le double mouvement de l'ironie fait aussi en sorte que des images de la vie courante (une boîte à lunch, un chèque de chômage) deviennent des images potentiellement poétiques.

Les commentateurs se sont souvent intéressés à la condition de minorisation de la communauté franco-ontarienne, dont l'œuvre de Desbiens serait le témoignage. La section suivante observe comment l'ironiste met en scène ses personnages dans la société de consommation moderne. La récupération des images de la société capitaliste est une composante fondamentale de l'écriture de Desbiens ; cette forme d'ironie polyphonique a un tranchant critique.

2.3 Omniprésence des images de la société de consommation

Le narrateur-personnage de Desbiens établit souvent un lien entre des éléments du monde extérieur et des images provenant de la consommation de masse, telles que la nourriture typique de la restauration rapide ou certains biens quotidiens produits par

¹⁴⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 91.

l'industrialisation moderne. Dans les quatre recueils à l'étude, ce type de métaphore est omniprésent ; ainsi, cette section n'aspire pas à faire une recension exhaustive de toutes les figures de style du poète qui projettent le lexique du capitalisme sur des éléments du monde extérieur. La surreprésentation de ces images provoque un effet de suffocation dans l'œuvre poétique de Desbiens ; les personnages de ses recueils semblent « prisonniers de la matière qui les entoure¹⁴⁶ », comme le dit Élisabeth Lasserre. Cependant, ces métaphores et comparaisons n'échappent pas au ludisme de la poésie de Desbiens. En effet, l'ironie du poète se manifeste dans ces figures de style par la simplification effectuée sur les éléments extérieurs comparés ; il s'agit de la quatrième catégorie de signaux structuraux relevée par Linda Hutcheon dans *Irony's Edge*¹⁴⁷. La réduction est parfois si vive qu'elle provoque un effet de mise à distance comique dans le texte. Dans *Le Comique du discours*, Lucie Olbrechts-Tyteca s'est penchée sur les effets humoristiques que peuvent engendrer les comparaisons et métaphores hétéroclites. Elle observe que « [l]'effet comique résulte de la comparaison avec un terme tellement dévalué que, normalement, on ne peut imaginer qu'il appartient à la même hiérarchie¹⁴⁸. » Par exemple, lorsque le narrateur de *Poèmes anglais* dit que « Montréal [...] s'étend comme une pizza / garnie et fumante » (PA, 48), cette métaphore met en contact deux univers lexicaux différents, aux hiérarchies incompatibles. L'horizon de Montréal est aplani et simplifié à l'extrême dans l'image de la pizza ; il a perdu ses buildings caractéristiques, son stade et son mont Royal. Montréal n'apparaît plus comme une ville de gastronomie et de raffinement, comme voudrait bien le laisser croire Radio-Canada¹⁴⁹ ; la ville est ramenée à la nourriture des prolétaires et des immigrants, bref tous ceux qui sont écartés du pouvoir économique dans la métropole. De plus, l'utilisation du verbe « s'étendre » évoque le mouvement de la prostituée devant son client ; Montréal est d'ailleurs comparée à une « guidoune » (PA, 51) plus loin dans le recueil. Voilà donc deux exemples de

¹⁴⁶ Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », p. 68.

¹⁴⁷ Rappelons que la quatrième catégorie de signaux est la simplification / complexification selon Hutcheon.

¹⁴⁸ Lucie Olbrechts-Tyteca, *Le Comique du discours*, p. 216.

¹⁴⁹ Dès les premiers poèmes, le narrateur de *Poèmes anglais* critique Radio-Canada de Montréal pour son élitisme culturel dont le narrateur franco-ontarien se sent exclu :

Radio-Canada de Montréal
me parle comme à un
chien savant.
J'aboie, chien affamé dans
une cuisine sans maître. (PA, 33)

comparaisons réductrices qui engendrent un effet comique ; nous en verrons plusieurs autres.

2.3.1 Vocabulaire de la nourriture

Dans *Les Littératures de l'exiguïté*, François Paré observe que l'image de la « machine à coke » réapparaît dans plusieurs recueils de Desbiens. Selon Paré, la machine dévore le sujet lyrique davantage qu'elle ne lui donne de quoi se repaître ; elle devient « éminemment complice de la minorisation¹⁵⁰ » du poète franco-ontarien. Paré généralise ce constat au champ lexical de la nourriture sans cesse convoqué dans cette poésie : « L'aliment, point de référence absolue dans notre société de consommation, se démet de sa vocation essentielle. Il ne nourrit plus l'homme mais s'en nourrit¹⁵¹. » À la section 1.2.2, nous avons analysé qu'une lecture plus ironique permet de voir un double mouvement dans l'absorption des aliments : l'homme dévore tout autant qu'il est dévoré. Ainsi, un cerveau peut devenir un hamburger par la comparaison, sans que cette transformation soit perçue comme un avalement du sujet par ce qu'il ingère. Revenons brièvement à cette figure de style tirée de *La Fissure de la fiction* :

Ses yeux chauffent comme des charbons et
son cerveau se calcine lentement
comme un hamburger (FF, 198)

Dans cette comparaison, le lexème « hamburger » est utilisé dans la métaphore pour représenter visuellement le cerveau chagriné du personnage principal. L'aliment est au service de la figure de style ; il n'a pas l'aura menaçant de la « machine à coke » dans *Les Conséquences de la vie* ou encore dans *L'espace qui reste*. Cependant, à l'instar de Paré, nous sommes d'avis que les aliments semblent être « le point de référence absolue » de la société de consommation dans les textes de Desbiens. D'une part, la surreprésentation des signes associés à la nourriture engendre une remise en question de l'imposition des icônes de la société de consommation. La poésie n'est pas imperméable à ces images qui s'infiltrent dans le texte, même si elle est le discours autotélique par excellence. D'autre part, l'hypothèse

¹⁵⁰ François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 172.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 174.

lancée par François Paré mérite d'être explorée : « Desbiens muselle le langage en le confrontant à son usage quotidien et en dénonçant sa trahison dans la consommation¹⁵². » Par ses nombreuses mentions de la nourriture, Desbiens propose ainsi une réflexion sur l'instrumentalisation du langage dans la société de consommation. Il s'agit d'une forme de polyphonie ironique qui vise à interroger les systèmes de valeurs sous-tendus par l'usage quotidien du langage.

Plusieurs métaphores concernant la nourriture dans *La Fissure de la fiction* peuvent être analysées sous cet angle. Dans cette sous-section, nous voulons porter une attention particulière aux figures associatives qui transforment des éléments du monde extérieur en aliments.

Le vocabulaire de la nourriture revient sans cesse dans le recueil. La faim du personnage principal, énoncée explicitement, teinte la stylistique de la narration poétique :

En refermant la porte du réfrigérateur
sur un vent de froid et de vide
il se tourne la tête et se cogne sur
la caméra qui faisait un gros plan.
Un gros plan sur sa faim. (FF, 177)

Les métaphores et comparaisons employées subséquemment par le poète dénotent la faim qui habite le personnage mis en scène dans le recueil. Le protagoniste pauvre et affamé de *La Fissure de la fiction* ne peut s'empêcher d'apercevoir de la nourriture partout, même dans les choses et les endroits les plus improbables. Ainsi, quelques vers plus loin, le capuchon de la lentille de la caméra est métaphorisé en « couvert de pot / de confiture aux framboises » (FF, 177-178). Cette figure de style est répétée dans la strophe suivante, alors que le narrateur affirme que l'œil de la fiction est « aussi froid / qu'une confiture aux framboises » (FF, 178). Si nous reconstituons l'analogie derrière ces figures (capuchon de la lentille de caméra / couvert de pot de confiture ; œil de la fiction / confiture), il semble que l'œil de la fiction est en fait une métaphore de la lentille de caméra. Cet œil s'installe dans une fissure de l'immeuble où vit le personnage principal. Il a comme objectif de documenter la misère matérielle du protagoniste, dont sa faim est un symptôme.

Quelques vers plus loin, le personnage principal visite un bar. Le narrateur

¹⁵² *Ibid.*, p. 175.

commente le nombre de personnes rassemblées dans cet endroit :

Le bar est tellement plein qu'il
ressemble à un sandwich thon
tomates fromage mayonnaise
avec les feuilles de laitue qui dépassent. (FF, 179)

Le bar et le sandwich au thon n'ont que peu de sèmes en commun. On comprend mieux cette métaphore lorsqu'on l'analyse à l'aide des théories interactionnelles que nous avons énoncées à la section 1.2 de cette étude. Par le contact métaphorique, le comparant transmet ses caractéristiques visuelles au comparé ; la figure de style crée une image selon laquelle la foule du bar est entassée comme le sandwich au thon. La métaphore opère une simplification de la diversité des clients du bar en la comparant à trois condiments (tomates, fromage, mayonnaise), ce qui crée un effet d'ironie et de mise à distance comique. Les gens qui attendent à la porte du bar sont comparés aux « feuilles de laitue qui dépassent » du sandwich.

Suite à l'analyse de cette métaphore, remarquons que plusieurs figures associatives dans *La Fissure de la fiction* n'ont en apparence que deux seules fins : faire une image nouvelle et percutante, ainsi que montrer la faim insatiable du personnage principal, rendue manifeste dans ces métaphores portant sur la nourriture. Par exemple, cette comparaison à propos des « poètes morts / [...] lus à l'école » (FF, 193) ne peut pas être expliquée autrement :

Quand les poètes morts reviennent de l'école
ils se font chicaner comme du chili con carne
aux ongles incarnés par leurs parents. (FF, 193)

Rien ne motive le contact entre la manière dont les poètes « se font chicaner » et le « chili con carne / aux ongles incarnés », sinon la logique sonore de l'allitération. Ces trois vers ne peuvent être étudiés sous le seul angle de l'analyse sémique. Cependant, on constate aussi les limites de l'approche interactionnelle, puisqu'il est difficile de voir comment les deux côtés de la comparaison modifient potentiellement leur sens suite au contact métaphorique. Avec une telle figure associative, nous ne sommes pas loin des images absurdes et déconcertantes si chères aux surréalistes. Admirateur des artistes ayant contribué aux premiers pas du

surréalisme¹⁵³, Desbiens met en pratique les enseignements de ces « poètes morts / [...] lus à l'école » (FF, 193), ce qui est une forme de mention parodique qui donne un lustre ironique à ces vers.

Dans ces trois métaphores et comparaisons, des aliments de tous les jours (confiture, sandwich, chili con carne) sont utilisés pour créer des images inédites. Cette nourriture banale devient potentiellement poétique ; Desbiens redonne au langage de la consommation un peu de sa force d'évocation, puisqu'il est mis à contribution dans plusieurs figures de style. En outre, les mets associés à la bourgeoisie ne sont presque jamais mentionnés dans les recueils de Desbiens. Les cretons, la bière, les « binnes » et les œufs font partie du menu typique de son narrateur-personnage. La nourriture mise en scène se veut représentative de la pauvreté du sujet lyrique, qu'elle soit matérielle ou linguistique.

Lorsque la métaphore compare un élément sémantique à la nourriture issue de la restauration rapide, la figure provoque une dévaluation et une simplification agressives du comparé. Dès le début de *La Fissure de la fiction*, une telle métaphore peut être étudiée :

La poésie
c'est le fast-food de la
littérature.
Il aime le fast-food.
C'est la littérature des pauvres.
Il veut écrire un roman.
Mais pour le moment il est trop
pauvre. (FF, 166)

Si on connaît l'*èthos* du narrateur-personnage poète construit dans l'œuvre de Desbiens, on se

¹⁵³ Les poètes Apollinaire et Éluard sont deux figures majeures qui traversent l'œuvre de Desbiens. Dans la *Fissure de la fiction*, le narrateur dit que le personnage « décide de s'arrêter [en route] à Saint-Apollinaire / son poète préféré » (FF, 181). Quant à Éluard, il fait l'objet de l'admiration du narrateur alors que celui-ci déclare dans *Poèmes anglais* :

Je veux écrire comme
Paul Éluard.

En attendant
on me laisse laver
son char. (PA, 63)

L'influence littéraire d'Apollinaire et Éluard a également été confirmée dans les entrevues de Desbiens (voir en bibliographie Acquelin et Boisvert, 2005).

doute fortement que les trois premiers vers de cette citation forment un énoncé paradoxal, c'est-à-dire que le narrateur feint d'adhérer aux propos d'un énonciateur E pour montrer l'absurdité de ces paroles¹⁵⁴. Cette métaphore reprise en mimèse met à mal le genre poétique en le qualifiant de « fast-food ». Le poème autoréflexif propose ensuite une nouvelle définition de la poésie : « C'est la littérature des pauvres¹⁵⁵. » Ces glissements métaphoriques s'effectuent sur le partage du sème de la « rapidité » entre le comparé « poésie » et le comparant « fast-food », puis sur le partage du sème « pauvreté » entre le comparé « fast-food » et le comparant « littérature ».

Plus loin dans le recueil, la comparaison entre la poésie et le fast-food est filée, car des détracteurs de la poésie reprochent au genre la brièveté de sa forme. On constate que ces voix anonymes reviennent de temps en temps troubler la narration poétique :

Tout le monde lui dit qu'écrire
un roman ça prend du souffle.
Du souffle !
C'est quoi la poésie ?
L'éjaculation précoce. (FF, 173)
[...]
Qu'est-ce que t'as contre la poésie ?
Ça dure pas assez longtemps. (FF, 175)

Le narrateur ne manque pas de métaphores cinglantes pour disqualifier la brièveté de la forme poétique. Ces figures associatives sont des énoncés paradoxaux ironiques. Le sujet lyrique se désolidarise de ces propos en mimèse par la violence du métaphorisant

¹⁵⁴ Il est possible que le narrateur de *La Fissure de la fiction* reprenne sous le mode ironique la formule d'Henri-Dominique Paratte dans le titre de son article « Émergence d'un espace littéraire distinct ou *fast-food* de la littérature ?... » Dans ce compte rendu qui égratigne le collectif *Écriture franco-ontarienne d'aujourd'hui* (1989), Paratte se demande si cette somme est réellement représentative de l'écriture franco-ontarienne, puisque de grands noms tels que Jean Marc Dalpé, Robert Dickson et Patrice Desbiens sont absents du collectif. Il semble que Desbiens ait eu connaissance de cet article et qu'il se soit inspiré de son titre. Cependant, Paratte ne s'attaque pas à la poésie dans son article, mais à la vision de la littérature franco-ontarienne d'Hedi Bouraoui et de Jacques Flamand, les auteurs du collectif.

¹⁵⁵ Le vers « C'est la littérature des pauvres » reprend intégralement une phrase de François Paré dans *Les Littératures de l'exiguïté* : « Dans les *petites* cultures que j'ai recensées jusqu'à maintenant, partout dans le monde, le genre poétique prédomine largement ; cette poésie n'est pas simplement publiée, elle est aussi diffusée par la radio, la chanson, la télévision, les récitals. Elle est la littérature des pauvres. » (François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 138.) Il est intéressant de constater que Desbiens a lu le livre de Paré (l'essai est paru en 1992) ; il s'agit d'un autre phénomène de polyphonie présent dans la poésie de Desbiens, bien que cet écho ne semble pas ironique. Mentionnons aussi que le billet de Paré se nomme « Le prix de la poésie » ; or, la formule ressemble étrangement au vers « Quel prix la poésie ? » du recueil *Poèmes anglais* (PA, 67).

(« L'éjaculation précoce ») ; il s'agit davantage d'une manifestation traditionnelle de l'ironie, car elle opère par antiphrase. Pour le personnage principal de *La Fissure*, la poésie n'est pas une « éjaculation précoce », ni un « fast-food » intellectuel. Lorsque le narrateur dit que le personnage principal « aime le fast-food » (FF, 166), on perçoit l'auto-ironie habituelle du sujet lyrique dans ce détournement d'énoncé. Il reprend à son compte la critique anonyme, car elle lui sert ensuite de signe pour enrichir l'*èthos* de poète affamé et pauvre mis en scène dans le recueil. Il est entendu que le narrateur professe sa fidélité à la poésie dans ces métaphores simplificatrices. C'est le paradoxe à la base de l'écriture de *La Fissure de la fiction* : le manuscrit du roman tant attendu ne quitte jamais la table de travail, car la fiction ne cesse de devenir de la poésie (FF, 167). Même si l'hybridité générique est une composante importante de l'écriture de Desbiens, la forme versifiée du texte et l'utilisation de certaines figures de style poétiques semblent indiquer que le rapport de force entre la poésie et le roman est inégal.

Dans cette sous-section, nous avons analysé quelques métaphores portant sur la nourriture dans *La Fissure de la fiction*. Les exemples auraient pu être multipliés dans les autres recueils de Desbiens et il aurait été possible de tirer des conclusions similaires. Plus généralement, la comparaison permet au poète d'adresser une forme de critique envers la société. La mention d'images associées à la nourriture : 1- interroge l'omniprésence des images de la consommation dans la société contemporaine ; 2- redonne à la langue de la consommation un certain potentiel poétique, même si les images demeurent banales et prosaïques ; 3- montre la faim du personnage principal, car il n'a pas assez d'argent pour survivre. Le roman fantasmé lui permettrait de recevoir une bourse afin de manger à sa faim, mais finalement « [i]l n'aura pas la bourse » (FF, 168). Le poète ressasse donc son amertume en se repliant sur « la littérature des pauvres », la poésie.

2.3.2 Images des biens de consommation

i) Objets qui font partie du quotidien immédiat du narrateur

La nourriture n'est pas le seul point de référence de la société de consommation. Celle-ci est aussi évoquée par la mention des objets qui accompagnent le narrateur-personnage de Desbiens au quotidien : la bouteille de bière vide, la cigarette, la table, la télévision ou la mini-cassette sont autant de signes éparpillés qui édifient, pierre par pierre, le

portrait de la société capitaliste en arrière-plan. Les choses reposent souvent dans des lieux de passage, eux aussi représentatifs des habitudes de consommation actuelles : l'appartement de location, la chambre d'hôtel, le restaurant, le bar ou le magasin de meubles.

Lorsque le poète se sert des images du quotidien dans ses métaphores et comparaisons, les êtres qui peuplent ses recueils sont réduits aux choses de la vie courante. Cette simplification des personnages en images du quotidien engendre parfois un effet comique qui amoindrit le tragique de la situation représentée. Par exemple, dans le fragment 12 de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, la mort de la mère est mise à distance par une métaphore étonnante :

La mère de l'homme invisible est devenue presque de la lumière pure.

Les gardes et les docteurs à l'hôpital sont obligés de porter des verres fumés presque tout le temps.

En tout cas, en fin d' compte et d'autres expressions absolument inutiles plus tard, la mère de l'homme invisible meurt.

« Je m'en vais voir le petit Jésus... » sont les derniers mots qu'elle soupire dans l'oreille de son fils.

Pour une minute, il avait peur qu'elle lui demande de l'accompagner, mais non, elle meurt et c'est tout. (HI, 44)

The invisible man's mother has become almost pure light.

The nurses and doctors at the hospital have to wear sunglasses all the time.

Well, to make a long story short, the invisible man's mother eventually dies.

"I'm going to see Jesus..." are the last words she breathes into her son's ear.

When they finally covered her up, she was really glowing.

She was like a flashlight that couldn't be turned off. (HI, 45)

Ainsi, dans les deux versions du récit, le trépas de la mère est métaphorisé en transformation en « lumière pure » / « pure light », ce qui est une image courante dans l'imaginaire de la religion catholique. Cependant, la comparaison finale en anglais provoque un effet de mise à distance comique qui enlève tout le pathos de cette scène : « She was like a flashlight that couldn't be turned off. » La mise en relation de la femme avec l'image de la « flashlight » est inusitée ; sans la mention préalable de la lumière au début du fragment, le contact métaphorique aurait été tout à fait gratuit et incompréhensible. Réduire la mort de la mère à la simple difficulté d'éteindre une lampe torche est une manifestation du mode de discours ironique, car il s'agit d'une atténuation et d'une simplification de la situation représentée.

Soulignons que ce rapprochement de la femme en « flashlight » n'est pas présent dans la version française du récit. La version anglaise de *L'Homme invisible / The Invisible Man* recèle parfois plus de lexèmes appartenant à l'univers de la consommation ; le poète montre que les icônes du capitalisme sont représentées davantage en anglais qu'en français. Cela contribue à donner un aspect plus prosaïque à la langue anglaise du recueil ; il y a un peu moins de métaphores en anglais, et lorsqu'il y en a, celles-ci s'appuient souvent sur des comparants tirés de la réalité anglophone et nord-américaine, tels que le cinéma, la guerre et la consommation. Malgré tout, la version française du récit n'est pas imperméable à l'infiltration du langage de la société de consommation ; elle reflète un peu moins cette réalité, tout au plus. Les déboires quotidiens de l'homme invisible (ses problèmes amoureux, sa « job ») sont davantage le point focal de la narration poétique en français.

Si on observe les textes qui précèdent le fragment 12, on comprend mieux d'où vient ce changement d'état de la mère de l'homme invisible en « lumière pure » / « pure light ». Une métaphore portant sur la lumière est en fait filée depuis le poème 7 :

Le petit Jésus est radioactif.

Tout le monde en ville commence à luire et à se comporter étrangement.

Surtout la mère de l'homme invisible. (HI, 34)

Jesus of Timmins is radioactive.

Everyone in town starting to glow and act a little strange. (HI, 35)

Si la mère de l'homme invisible devient de plus en plus lumineuse, c'est qu'elle a absorbé les rayons radioactifs de Jésus. En conséquence, elle meurt d'empoisonnement radioactif quelques fragments plus loin. Il s'agit d'une métaphore plutôt originale pour représenter le processus d'endoctrinement et d'assimilation qu'a subi la mère au contact de la religion catholique. Notons que le fragment 7 ci-dessus ne mentionne pas la mère dans la version anglaise ; sa singularité est gommée dans le pronom indéfini « everyone ». Il semble que la mère appartienne à l'univers francophone, intime et familial, de l'univers du personnage franco-ontarien. Cependant, dans les autres poèmes du recueil où elle apparaît, la mère est présente dans les deux versions du récit.

Un autre exemple de l'imprégnation des images du quotidien dans le récit de *L'Homme invisible / The Invisible Man* peut être observé dans le poème 31, alors que la relation amoureuse entre l'homme invisible et Katerine / Catherine est sur le point de s'éteindre :

<p>Et peu à peu, leur amour devient un briquet qui s'allume de moins en moins souvent.</p> <p>Un bec aussi éphémère qu'un Bic atterrit sur les lèvres de l'homme invisible. (HI, 82)</p>	<p>After a while, the invisible man starts to notice that their love doesn't have the flame it once had.</p> <p>Like a lighter that doesn't work anymore.</p> <p>A Bic lighter. (HI, 83)</p>
--	--

En français, le sème qui permet la mise en relation métaphorique est indiqué par le poète lui-même : tout comme le briquet, l'amour de l'homme invisible et de Katerine « s'allume de moins en moins souvent », car il est « éphémère ». Par la métaphore, les sentiments amoureux deviennent alors aussi jetables et consommables que les Bic, briquets bon marché dont on se sépare rapidement. De plus, le poète se sert de la paronomase pour établir un lien d'homophonie entre le « bec » de Katerine et le briquet Bic, ce qui assure la continuité métaphorique.

En anglais, c'est plutôt le sème de la flamme (« flame ») qui relie les deux côtés de la métaphore selon les précisions du poète. La comparaison de l'amour ou de la passion en feu ardent est récurrente dans la tradition poétique occidentale ; elle permet d'établir le lien sémique entre l'amour et le briquet. Soulignons par ailleurs que la version anglaise de ce poème est plus saccadée que celle en français, ce qui rend l'ironie du poète plus mordante dans cette forme hachée et sentencieuse. L'énoncé qui termine le poème (« A Bic lighter. ») est une phrase agrammaticale sans verbe et complément, ce qui engendre un effet de chute. Si la version française maintient un certain flou quant à l'avenir amoureux de l'homme invisible, la version anglaise indique que la fin de la relation entre les deux protagonistes est chose quasi assurée.

Enfin, terminons par un dernier exemple tiré du poème 39 du même recueil. Après sa rupture avec Katerine / Catherine, l'homme invisible s'adonne mélancoliquement à la masturbation. Pour ce faire, il regarde une jeune femme photographiée en noir et blanc dans un magazine pornographique. Le narrateur commente les traits de la figure féminine : « La femme le regarde directement dans les yeux. Son regard est aussi vide que le frigidaire de l'homme invisible. » (HI, 98) Les yeux du mannequin du magazine pornographique sont ainsi métaphorisés en réfrigérateur. Seul le sème du « vide », exprimé de nouveau par le poète lui-même, explique la mise en relation métaphorique entre le comparé et le comparant. Cette figure de style établit un lien d'égalité entre l'absence apparente de sentiments de la femme représentée et le manque de nourriture dans le réfrigérateur de l'homme invisible.

Considérant que le personnage principal est pauvre et qu'il vit une déception amoureuse, la métaphore relie les deux choses dont l'homme invisible a cruellement besoin, à savoir la nourriture et l'amour. Le protagoniste tâche donc de combler le vide par des ersatz plus ou moins satisfaisants, telles que la masturbation et la « canne de binnes » (HI, 98) qu'il ingère quelques lignes plus loin. Toutefois, la frustration amoureuse du personnage principal se transmet à toute sa conception du monde contemporain. Après avoir mangé ses fèves, « l'homme invisible se couche, la main sûre et loyale sur les fesses blêmes de l'époque... » (HI, 98) Dans cette métaphore *in absentia*, l'époque contemporaine est comparée aux corps nus des femmes dans les magazines pornographiques (le rapprochement est effectué par le sème des « fesses blêmes »). On peut déduire de cette réunion ironique que le poète perçoit son époque comme une ère caractérisée par la prostitution : le pouvoir d'achat permet de tout obtenir, que ce soit le corps d'une femme ou des photographies obscènes. L'homme invisible ironise sur cette situation, tout en se rabattant lui-même sur ces moyens pour combler son manque affectif. Ainsi, la femme photographiée dans le magazine peut être analysée comme la représentation de l'époque du poète. L'absence de couleur de son image en noir et blanc rappelle celle des « fesses blêmes » de l'époque ; ses yeux sans vitalité évoquent l'ère exsangue dépeinte par le poète.

En résumé, métaphoriser la mère, l'amour entre les deux protagonistes et une femme de magazine en images aussi banales revient à opérer une réduction significative de la complexité de ces figures. De nouveau, la langue de la consommation est employée par le poète afin de créer de nouvelles métaphores (la mère comparée à la lampe torche, le mannequin comparé à un réfrigérateur) ou de les actualiser (l'amour comparé à un briquet Bic). Dans ces métaphores, il semble que deux vides soient à l'origine de la création poétique : l'absence de la mère (figure qui est sans cesse évoquée par le narrateur-personnage dans les recueils de Desbiens) et le vide de la consommation moderne qui envahit et contamine sans cesse le texte. L'étude des métaphores et comparaisons du poète révèle que l'histoire personnelle de la mère est intimement liée aux nouvelles configurations de la société moderne (notamment, l'effritement du pouvoir de la religion catholique et les conséquences du capitalisme sur la vie des plus pauvres) ; cette constatation s'applique autant à *L'Homme invisible* qu'aux autres recueils de Desbiens. Plus généralement, les figures féminines qui traversent l'œuvre de Desbiens sont souvent comparées aux images du pouvoir de la société contemporaine. L'absence d'amour du protagoniste de Desbiens

s'amalgame à la perte de sens et de repères vécue par les habitants de la société contemporaine.

ii) *Éléments de décor de la fête de Noël*

Plusieurs recueils de Desbiens comportent des métaphores et des comparaisons qui établissent un lien entre un élément du monde extérieur et un autre élément provenant du vocabulaire de la fête de Noël. On peut percevoir dans ces figures une forme de critique implicite de cette célébration annuelle de la consommation en Amérique du Nord, puisque la connotation qui accompagne ces métaphores et comparaisons est souvent négative. Les éléments les plus kitsch de la fête de Noël sont utilisés comme comparants par le poète, ce qui engendre une dévalorisation immédiate du comparé. Cette célébration au cœur du problème de la consommation soulevé par Desbiens.

Par exemple, dans *Poèmes anglais*, l'Ontario français fait l'objet de ce type de métaphores réductrices. Le narrateur détourne les paroles de la célèbre chanson de Gilles Vigneault et déclare :

Mon pays est une
carte de Noël
imprimée aux États-Unis.
Mon pays est un
conte de Noël
récité par Émile Genest
au Monde merveilleux
de Disney. (PA, 69-70)

Dans cette citation, le poète construit un parallélisme entre les métaphores : « Mon pays est une / carte de Noël », « Mon pays est un / conte de Noël ». À l'aide de ces figures, le poète décrit son pays tel qu'il le conçoit : une représentation fautive et stéréotypée, ainsi qu'une belle histoire que l'on raconte aux enfants. Les comparants de ces métaphores véhiculent les sèmes de la « parure » et de l'« illusion » ; ils les transmettent au comparé par le contact métaphorique.

Entre les lexèmes « pays » et « carte de Noël », le point commun se situe peut-être dans le sème de la « carte » ou du « territoire » partagé par le comparé et le comparant. Ainsi,

on peut observer que la carte du territoire de l'Ontario français est simplifiée en termes d'espaces enneigés, de sapins verts et de traîneaux dessinés sur les cartes de Noël. Cette métaphore très visuelle projette les images stéréotypées des cartons de vœux sur la représentation de l'espace franco-ontarien, ce qui crée un effet d'ironie. En étant comparé à une « carte de Noël / imprimée aux États-Unis », le pays n'a pas d'existence propre, puisqu'il devient un sous-produit du géant américain. Cette métaphore dévalue fortement l'identité du pays ; de nouveau, il semble que l'ironie se transforme en cynisme dans cette figure lorsqu'il est précisé que cette carte est « imprimée aux États-Unis ».

Entre les mots « pays » et « conte de Noël », le point de contact sémantique est le sème du « mythe » ; l'histoire de chaque pays s'élabore sur ses contes, ses légendes et ses mythes populaires. Or, l'histoire de l'Ontario français se résume à un conte de la compagnie Disney ; de nouveau, l'existence du pays est assujettie à celle du géant américain. Comment peut-on vivre dans un pays à l'identité empruntée, voire imposée ? Lorsqu'on lit ces vers de Desbiens, on ne peut s'empêcher de les rapprocher de cet aphorisme de Patrice de la Tour du Pin, qui a été si important dans l'œuvre de Gaston Miron : « Tous les pays qui n'ont plus de légende / Seront condamnés à mourir de froid¹⁵⁶ ».

En outre, rappelons que le narrateur de *Poèmes anglais* affirme plus tôt dans le recueil que « [s]on peuple / parle comme / Donald Duck » (PA, 41). Dans cette citation, l'influence du cinéma américain sur la situation linguistique de Sudbury est relevée par le poète ; il semble que l'hégémonie culturelle de Disney met en danger l'avenir du français à Sudbury. Comme on peut le voir dans ces deux métaphores, Disney est au bas de la hiérarchie des termes comparants établie par le poète. De plus, observons que Desbiens ne compare pas le parler des Franco-Ontariens à Donald Duck, mais bien à *Donald Duck*. Comme nous l'avons souligné plus tôt, il s'agit probablement d'une référence au personnage féminin du roman de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*. Il n'empêche que la féminisation du personnage de Disney peut étonner le lecteur. De nouveau, le personnage féminin est représenté par les avatars de l'univers de la consommation et de la perte de sens du monde contemporain. Cette réunion du féminin et de la consommation se retrouve dans de nombreux poèmes de Desbiens.

Enfin, la reprise des paroles de la chanson « Mon pays » de Gilles Vigneault et la référence à Émile Genest dans cet extrait ne sont pas anodines. La culture médiatique

¹⁵⁶ Patrice de la Tour du Pin cité dans Gaston Miron, *L'Avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*, p. 254.

québécoise est souvent objet de dérision chez Desbiens. Dans son analyse de *L'Après-midi cardiaque*, François Paré observe que « [l]es grands noms [de la culture télévisuelle québécoise] sont vécus comme des intrusions dépossédantes¹⁵⁷ ». L'intervention d'Émile Genest dans le poème est vécue de la même manière ; Genest s'arroge le pouvoir de raconter le conte à la télévision, alors que ce pouvoir devrait appartenir au peuple franco-ontarien. Ainsi, cette référence à Genest permet au poète de remettre en question la spectacularisation de l'histoire du pays, ainsi que de dénoncer l'aliénation de la communauté franco-ontarienne.

Poèmes anglais n'est pas le seul recueil à mettre en relation métaphorique un élément du monde extérieur avec un lexème appartenant au lexique de la fête de Noël. Une métaphore similaire se retrouve également dans *Le Pays de personne*. Le narrateur est témoin d'une arrestation hors de l'ordinaire dans le poème « Un matin devant le restaurant Bernier ». Les gendarmes tentent de faire entrer dans le véhicule de police un voleur ivre et la télévision qu'il a dérobée, mais il n'y a pas assez de place pour les deux. Le narrateur commente :

Alors une des polices
a une idée une lumière
d'arbre de Noël s'allume
au-dessus de sa tête.
Une police sort le vieux monsieur
et l'autre met la téré
sur le banc arrière
Là elle rentre très bien
et là ils prennent le
vieux monsieur
et le mettent dans
le coffre
du char de police (PP, 106-107)

Cette citation exemplifie un type d'ironie nommé « syntagmatique » par Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire*. Cette ironie « s'attaqu[e] à la logique des déroulements et des enchaînements, aux dysfonctionnements des implications argumentatives comme à ceux des chaînes de causalité¹⁵⁸ ». La métaphore est à l'avant-plan de la stratégie ironique qui s'installe ensuite dans le poème. Le rapprochement entre l'idée du policier et la « lumière de Noël »

¹⁵⁷ François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 131.

¹⁵⁸ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, p. 70.

dévalue fortement la logique qui sera exposée quelques vers plus loin. La réflexion du gendarme n'est pas comparée à l'image de l'ampoule comme dans la plupart des bandes dessinées. Le poète récupère cette représentation répandue et la transforme en « lumière de Noël », ce qui signifie que l'idée du policier n'est pas très lumineuse.

Dans ce poème, le narrateur critique ouvertement le travail des policiers. Le vieux monsieur qui a des problèmes évidents d'alcoolisme est placé dans le coffre de la voiture alors que la « tévé » a droit au siège arrière ; l'objet devient plus important que l'être humain. Il est probable que le poète reprend en mimèse les paroles d'un des gendarmes (« Là elle rentre très bien ») pour remettre en question l'autorité et la logique des policiers.

En résumé, nous avons observé comment le poète récupère les images de la société de consommation afin de leur donner de nouvelles potentialités poétiques dans les figures de style, de dédramatiser certaines situations tragiques ou d'offrir une critique sur la littérature, l'époque contemporaine, le pays ou la logique des personnages. Remarquons également que Desbiens s'attaque à l'autorité des agents du pouvoir dans les deux citations évoquées. En effet, la culture médiatique et les policiers font l'objet sont tournés en dérision dans les métaphores ironiques du poète.

Dans la section suivante, nous observerons que l'ironie de Desbiens s'intéresse également aux conflits armés qui ont eu lieu dans l'histoire occidentale. Plusieurs métaphores et comparaisons s'inspirent du thème de la guerre ; le poète interroge la violence de certaines images véhiculées par les médias.

2.4 Stigmates de la guerre dans l'imaginaire poétique de Patrice Desbiens

Les premiers écrits de Patrice Desbiens sont publiés dans des journaux étudiants et des petites maisons d'édition durant les années 70. Le jeune poète rejoint rapidement le cercle des acteurs de l'institution littéraire franco-ontarienne et se lie d'amitié avec certains écrivains dont l'influence sera décisive sur son œuvre. François Paré note que cette institution littéraire naissante « s'est tout de suite posée comme contre-culture, comme discours anti-universitaire et anti-institutionnel¹⁵⁹ ». De fait, la poésie de Desbiens incorpore les marques du discours contre-culturel des années 70, tel que le « rejet de la langue (trop)

¹⁵⁹ François Paré, *Théories de la fragilité*, p. 15.

écrite¹⁶⁰», ainsi que la dénonciation des « conditions d’oppression et la stagnation intolérables¹⁶¹ » vécues par les minorités culturelles au Canada et les marginaux de la société. Le discours contre-culturel littéraire des années 60 et 70 flirte également avec d’autres mouvements contestataires. Comme plusieurs artistes de sa génération, Desbiens s’est intéressé aux mouvements anti-guerre du Viêt Nam et *Peace and Love*. Une scène tirée de *L’Homme invisible / The Invisible Man* raconte le passage du protagoniste dans des groupes contestataires lors de son séjour à Toronto :

<p>L’homme invisible fait du pouce, direction Toronto. Il participe à la Grande Illusion Des Années Soixante. Paix et Amour et tout est beau et tout le monde se promène avec un couteau dans l’dos. (HI, 58)</p>	<p>The invisible man hitch-hikes to Toronto and takes part in Doug Henning’s greatest illusion : the Sixties. He becomes a hippie and disappears into Yorkville’s shiny swamp. (HI, 59)</p>
---	---

Le sujet lyrique ironise sur la candeur du mouvement *Peace and Love*, mais il revendique en même temps un *ethos* de hippie, identité que nous avons croisée également dans les pages de *Poèmes anglais* (PA, 72). Ainsi, il n’est pas étonnant que l’œuvre de Desbiens incorpore des lexèmes provenant du vocabulaire de la Deuxième Guerre mondiale et de la guerre du Viêt Nam. Le lexique militaire surgit dans la description des petits gestes du quotidien et des éléments de la nature, ainsi que dans le récit personnel du narrateur-personnage. L’Histoire investit l’histoire ; le sujet lyrique de Desbiens est hanté par les drames humains engendrés par les conflits militaires. Le chant du poète ne parvient jamais à s’élever ; à chaque tentative d’élévation, une image percutante liée au vocabulaire de la guerre apparaît et provoque la chute du poème. Désenchanté par les horreurs de la guerre, le poète ironique soigne une esthétique du contre-chant¹⁶² qui s’oppose au « lyrisme supérieur » promu par Charles Maurras. Plutôt que de rechercher la transcendance poétique, l’ironiste hippie ne peut se détacher de la réalité et se fait un devoir de tirer le lecteur du confort de son oubli ou de son indifférence.

¹⁶⁰ *Id.*

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² Étymologiquement, le mot « parodie » (*παρωδία* en grec) veut dire « chant à côté, contre-chant ». Le ton ironique de Desbiens se veut souvent parodique, car il transforme et réinvestit les codes littéraires traditionnels, tel que le lyrisme.

2.4.1 Avions de guerre

Le vocabulaire militaire apparaît soudainement dans les deux dernières lignes du fragment 8 de *L'Homme invisible / The Invisible Man* :

Les nuages sont beaux comme des moutons.	There are a few clouds in the sky.
Comme des décalques sur le flanc d'un avion de guerre. (HI, 36)	Like decals on a fighter plane. (HI, 37)

Contrairement à la précision apportée par le narrateur en français, les nuages et les moutons ne sont pas rapprochés par le sème « beaux », mais bien par leur représentation visuelle ; il s'agit d'une métaphore décrite par les théories interactionnelles. De la même manière que la comparaison de la silhouette d'une femme en sablier chez André Breton permet de visualiser l'étranglement de la taille, la projection de l'image du mouton représente l'aspect cotonneux et blanc des nuages. Cette métaphore naïve est peut-être l'expression de la voix du personnage principal, car l'homme invisible, alors enfant, scrute le ciel à travers une des fenêtres de sa classe du collège Sacré-Cœur.

La figure de style enfantine mène à une analogie surprenante. Si elle n'est pas aisée à reconstruire dans la version française du poème, la version anglaise énonce explicitement cette association : il y a quelques nuages dans le ciel comme il y a quelques décalques sur un avion de guerre. Par analogie, le ciel bleu observé par la fenêtre est mis en relation métaphorique avec un avion militaire, alors qu'aucun sème préalable ne prépare l'arrivée de cette réunion inusitée. Ce choc des éléments comparés provoque une certaine violence dans le poème. La brièveté de la forme en anglais renforce l'effet de chute de la comparaison finale « Like decals on a fighter plane ». De nouveau, il semble que seules les images assurent la continuité métaphorique ; les nuages blancs sont implicitement comparés à la trace laissée par l'avion vrombissant dans le ciel. Remarquons que le surgissement de cet appareil dans l'imaginaire du jeune homme invisible annonce ses péripéties ou malheurs à venir, puisque sa mère meurt quatre fragments plus loin. Il semble que l'excès de violence de la guerre apparaît dans le poème lorsque le personnage principal ressent de l'impuissance face aux imprévus du quotidien, comme la mort de la mère et la perte de la femme aimée¹⁶³.

¹⁶³ Après le départ de Katerine, le passage du temps est comparé aux « voitures et [aux] camions » (HI, 88) qui roulent sur l'autoroute dans la version française de *L'Homme invisible*. Cependant, dans la version anglaise, le récit est tout autre. Il n'est plus question du passage du temps, mais bien celui des « mystères » : « Mysteries

Par ailleurs, on pourrait croire que cette pointe introduit une angoisse soudaine dans le poème. Cependant, une étrange apparition d'un renard qui dévore les jambes de l'homme invisible est évoquée quelques vers plus tôt dans les deux versions du récit : « Sous le pupitre, un renard lui mange les jambes » / « The invisible man is very still and the fox is under his desk, eating away his legs » (HI, 36-37). Selon Mathieu Simard, ce renard peut être interprété comme une image métaphorique. L'animal représente la violence symbolique exercée sur les élèves lors de leur apprentissage au collège Sacré-Cœur :

Symbole de l'action pédagogique en cours, le renard « mange les jambes » (HI 8f) de l'homme invisible [...]. Le protagoniste est « very still » autant parce qu'il faut « bien se tenir » à l'école qu'en raison de la léthargie dans laquelle il se trouve plongé. Cette dernière implique qu'il est impossible pour l'homme invisible « et ses doubles » de se défendre contre le pouvoir qui les dévore et leur retire toute autonomie, situation ici illustrée par l'image du renard qui mange les jambes du protagoniste¹⁶⁴.

Le jeune homme invisible regarde par la fenêtre et se réfugie dans l'imaginaire pour fuir la domination symbolique dont il est victime en classe ; c'est sa façon de se défendre contre les assauts du réel. Il compare les nuages à des moutons dans la version française du poème, puis sa rêverie délaisse l'image enfantine au profit de celle de l'avion de guerre. La voix de l'enfant fait référence à l'univers cinématographique et iconographique qui lui est familier ; le poète adulte joue sur ce mélange de naïveté et de tragique dans l'image de l'avion de guerre.

L'ambivalence de cette image se trouve également illustrée dans les autres recueils de Desbiens. L'avion militaire réapparaît dans le poème « Printemps à Québec 1988 » du *Pays de personne* alors que le poète observe son voisin installer une cabane pour les oiseaux :

Il y a des oiseaux
qui se disputent bruyamment
la nouvelle place.
[...]
Ils remplissent le ciel
comme des avions de guerre et
la femme du voisin
est

move thru the air above the invisible man like a flight of World War Two bombers. » (HI, 89) De nouveau, cette référence au militaire est étonnante, et on peut la mettre en relation avec le départ d'une femme dans la vie de l'homme invisible.

¹⁶⁴ Mathieu Simard, *La poésie bilingue de Patrice Desbiens*, p. 32.

étendue comme l'Angleterre
sur la nouvelle terrasse bleu mer.

À travers le sang et les plumes
elle parle aux petits
avions de chair :
« Baby... hey baby...
Hello baby... » (PP, 111)

Une scène banale de la vie quotidienne est transformée en bagarre sanglante dans cet extrait, ce qui crée un effet de mise à distance comique. La métaphore de la femme « étendue comme l'Angleterre » permet au poète de convoquer l'imaginaire de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, la dispute des oiseaux au-dessus de la cabane est comparée au survol de l'Angleterre par les avions nazis.

Plusieurs indices permettent de déduire la visée ironique de ce poème. D'abord, la métaphore hétéroclite qui lie les oiseaux affamés aux avions de guerre est une hyperbole qui grossit les traits du conflit mis en scène. De plus, l'exagération typique de l'ironie est particulièrement manifeste dans le vers « À travers le sang et les plumes ». La voisine devient une victime de l'ironie, car elle ne voit pas ce qui se trame sous ses yeux : « Baby... hey baby.../ Hello baby... » Le discours direct et ses guillemets marquent la distance entre la vision du narrateur et celle de la voisine. Même s'il ne s'agit pas d'un énoncé paradoxal polyphonique, ce discours direct est fortement ironique et disqualifie autant l'énonciateur que les paroles rapportées. L'utilisation de l'expression naïve « hey baby » entre en contradiction avec la violence de la représentation des oiseaux en « avions de chair ».

Une troisième métaphore portant sur les avions de guerre peut être examinée dans *La Fissure de la fiction*. Elle survient dans le récit d'un souvenir d'enfance du protagoniste :

Il en avait avalé un
un june bug qu'on appelait ça
en descendant la Rae Hill à Timmins
sur son vélo.
Il lui avait rentré dans gueule
comme un avion Hercule dans un hangar. (FF, 196)

Le Hercule est un appareil ayant servi au transport militaire lors de la guerre du Viêt

Nam. Dans le poème précédent, la mise en scène du conflit pour la possession de la cabane motivait le rapprochement des oiseaux avec les avions de guerre. Ici, il est tout à fait étonnant que le « june bug » (une sorte de scarabée) soit comparé à l'avion Hercule ; seul le sème du « vol » semble être commun aux deux éléments. L'ironie est manifeste dans la comparaison entre le minuscule insecte et le gigantesque engin de guerre, puisque l'hyperbole grossit les traits de la situation représentée.

De plus, par analogie, la gueule du personnage principal est métaphorisée en hangar à avion. Il s'agit d'un autre exemple de l'auto-ironie hyperbolique de Desbiens. Cette association (« june bug » / avion ; gueule / hangar) est révélatrice de la prégnance des images de guerre vues à la télé et dans les journaux dans l'imaginaire poétique de Desbiens. Le pouvoir militaire entre symboliquement dans la bouche du personnage principal, ce qui neutralise la voix du poète.

2.4.2 Balles imaginaires

La récupération de l'image de l'avion de guerre n'est pas l'unique expression de la présence fantomatique du militaire chez Desbiens. En effet, le sujet lyrique et les autres personnages sont souvent atteints de balles imaginaires ; celles-ci représentent leur mal-être ou leur santé mentale défaillante. À la section 1.3.1 de cette étude, nous avons relevé que l'homme invisible est « [t]roué de tristesse et saignant de partout » (HI, 84) suite à sa rupture avec Katerine dans le poème 32 de *L'Homme invisible / The Invisible Man*. Penchons-nous sur le poème 31 en anglais, car ce fragment annonce la métaphore du poème 32 :

Catherine is bound to glory.
The invisible man is trapped in the no man's land of her holy war.
The bullets pierce his body from both sides.
It happens so fast that there is no time for peace talks. (HI, 83)

Dans ce passage, la métaphore filée de la guerre permet de représenter visuellement l'échec sentimental du protagoniste et de sa copine ; le poème 32 en français prolonge la métaphore en réemployant le sème des balles (« bullets ») introduit dans le poème 31 en anglais. La version française des fragments 31 et 32 n'inclut aucune référence à la guerre, puisque la

perte de la « job » de l'homme invisible est le thème central de la narration. La version anglaise plonge dans l'imaginaire des guerres saintes (« holy war »), alors que le côté français se penche sur les conditions de vie immédiates du personnage principal franco-ontarien. Cependant, cette avancée dans l'imaginaire est effectuée par le recours à des images très concrètes et peu poétiques. Par exemple, l'expression « no man's land », courante dans le langage militaire, sert ici à qualifier la condition de déchirement de l'homme invisible, alors que celui-ci est pris entre deux tirs ennemis : 1- celui de la colère de sa bien-aimée ; 2- celui des courtisans de Catherine qui tentent de profiter de la situation pour attirer la belle. Ces personnages apparaissent dans la version française du récit : « L'homme invisible sent s'éteindre le feu lorsqu'un chœur d'hommes très visibles viennent chanter des alléluias sous la fenêtre de leur chambre. » (HI, 82) Katerine / Catherine et ses prétendants sont les deux camps qui mettent à mort symboliquement l'homme invisible. La réconciliation impossible entre la jeune femme et son amant est comparée à la fin du poème à des pourparlers de paix (« peace talks ») qui n'ont jamais eu lieu.

On peut se demander ce qui justifie le rapprochement entre cette déception amoureuse et l'image de la guerre sainte. Dans plusieurs fragments de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, le portrait physique et psychologique de Katerine / Catherine mentionne le lexique de la religion catholique. L'autorité et la chasteté de la religion catholique sont tournées en dérision par le poète lorsqu'il convoque le vocabulaire sacré dans des comparaisons sexuelles explicites. En effet, au poème 28, la jeune femme est immédiatement comparée à un « ange » / « angel » (HI, 76-77) dès que l'homme invisible pose les yeux sur elle. Le narrateur fait allusion à leur première relation sexuelle en disant : « [L'homme invisible] entre en [Katerine] comme dans une église. Dans l'église il y a des lampions allumés et deux ou trois sœurs qui prient. Il éteint les lampions et noie les sœurs instantanément. » (HI, 78) Remarquons que le narrateur n'utilise aucun euphémisme pour décrire la même situation en anglais : « [H]is sperm extinguishes the candles and drowns the mumbling nuns, his whole body goes into spasms. » (HI, 79) Bref, le narrateur de *L'Homme invisible / The Invisible Man* dissémine les sèmes liés à la religion catholique dès l'entrée en scène de Katerine / Catherine. Ces sèmes permettent ensuite d'assurer la continuité métaphorique entre les fragments 28 et 31, alors que la fin de la relation est comparée à l'image de la guerre sainte. Par la métaphore, Katerine devient à la fois un ange, une sainte, voire une martyre comme le fut sainte Catherine d'Alexandrie. Ce portrait « glorieux » (« She's bound to

glory », écrit le poète) se révèle ironique, puisque Katerine abandonne l'homme invisible pour aller rejoindre ces amants qui chantent des « alléluias » (HI, 82) sous sa fenêtre.

Une autre scène de fusillade imaginaire a lieu dans l'incipit de *Poèmes anglais* :

Je regarde par la fenêtre
sur un parking.
Il y a des enfants qui
tirent l'un sur l'autre
entre les voitures
stationnées.
Les blessés sont nombreux
mais blasés.
Ils ont la guerre dans
leurs petits cœurs et
j'ai peur. (PA, 31)

Les deux premiers vers de cette citation contiennent une faute de grammaire selon les codes de la langue française, puisque « Je regarde par la fenêtre / sur un parking » est un anglicisme du verbe « look on ». L'utilisation de cet anglicisme au tout début du recueil peut être analysée de deux manières : 1- elle signale le ton ironique des *poèmes anglais* à venir, car le poète met à distance ses propres capacités d'écriture par autodérision ; 2- il s'agit d'un marqueur sociolinguistique qui sert à renforcer le lien de connivence entre le lecteur franco-ontarien et le narrateur représenté ; ce dernier cas de figure appartient à l'ensemble des stratégies rhétoriques déployées dans les textes de Patrice Desbiens pour interpeller son lecteur.

Par ailleurs, la scène « regardé[e] par la fenêtre » est présentée *in media res* par le narrateur dans cet incipit : le lecteur est invité à suivre le regard et les interrogations du poète comme s'il y avait concordance entre les deux temps de l'écriture et de la lecture, ce qui est de nouveau une stratégie d'apostrophe rhétorique. Plusieurs éléments dans cette scène évoquent les codes du roman post-apocalyptique : le thème des enfants soldats, le décor du parking, la présence des voitures et la mention des « blessés [...] nombreux » sont autant de signes qui construisent cet univers angoissant. La métaphore « des enfants qui / tirent l'un sur l'autre » est le point d'équilibre du tragicomique dans ces quelques vers. En effet, elle sous-entend que le jeu dicte les actions des enfants, mais elle introduit un doute sur

le futur de ces petits qui reproduiront, peut-être, les mêmes gestes à l'âge adulte. Cette scène rappelle les jeux de l'homme invisible enfant qui, en tant qu'Audie Murphy, « se fait tirer et meurt souvent » (HI, 32). Dans *L'Homme invisible / The Invisible Man*, les enfants imitent les scénarios de leurs films western préférés. Dans *Poèmes anglais*, l'inspiration du jeu est moins assurée ; on peut faire l'hypothèse que les petits ont été influencés par les reportages de guerre vus à la télévision ou leurs films préférés. Toute cette scène peut être analysée comme une allégorie de l'attitude du spectateur contemporain confronté aux images des conflits armés. Pour les enfants et les téléspectateurs « blasés », la guerre fait partie du quotidien et ils ne s'en émeuvent plus. Le poète demeure attentif face à ces jeux en apparence innocents, mais qui révèlent que les petits « ont la guerre dans / leurs petits cœurs ». Par cette observation du jeu des enfants, ce sont toutes les images véhiculées par les médias contemporains qui sont remises en question par l'ironiste.

2.4.3 Autres manifestations du vocabulaire de la guerre

Nous avons observé que les avions de guerre sont des comparants récurrents employés par Desbiens, puis nous avons analysé que certains poèmes mettent en scène des fusillades imaginaires. Cependant, l'étude de la reprise ironique du thème de la guerre chez Desbiens ne peut être réduite à ces quelques exemples. Il n'est pas toujours possible de catégoriser l'utilisation du vocabulaire militaire dans un champ lexical précis, comme le montre le poème XXIII de *Poèmes anglais* :

La chatte court d'un
bout à l'autre de la maison
comme Steve McQueen
sur sa moto dans
The Great Escape.
Malheureusement
elle dérape sur le
plancher du salon
fraîchement ciré
et explose
comme du napalm
contre un mur.

[...]
j'éteins
la chatte
avec un restant
de café (PA, 58-59)

La première comparaison de la chatte en « Steve McQueen » est légère et ludique ; elle crée un effet d'humour immédiat en rapprochant deux syntagmes aux sèmes incompatibles, c'est-à-dire l'animal et le célèbre acteur. La chatte est ensuite brusquement métaphorisée en napalm qui « explose / [...] contre un mur » ; aucun sème ne permet le contact métaphorique entre la petite bête et l'arme chimique utilisée couramment lors de la guerre du Viêt Nam. Même au niveau de la représentation visuelle du comparé et du comparant convoqués, le lien est très mince ; il est difficile de dépeindre le dérapage de la chatte en explosion de napalm. Ainsi, cette métaphore repose surtout sur la figure de l'hyperbole. Celle-ci engendre un deuxième effet comique en exagérant les conséquences du faux-pas de l'animal.

Il est intéressant de noter que ces deux comparaisons ne sont pas isolées l'une et de l'autre, contrairement à la plupart des figures de style hétéroclites employées par Desbiens. En effet, Steve McQueen a connu l'apogée de sa carrière d'acteur durant les années 60 et 70, en pleine guerre du Viêt Nam. Le recours au napalm a été maximal à peu près à la même époque. De plus, le film *The Great Escape* mentionné par le narrateur raconte l'évasion de soldats anglais lors de la Deuxième Guerre mondiale ; McQueen roule sur sa moto afin de fuir les nazis à ses trousses. Tous ces éléments font en sorte que ces deux comparaisons se succèdent selon une logique de continuité thématique que l'on ne soupçonnerait pas au premier regard. Dans la deuxième partie du poème, le prolongement métaphorique est plus évident à percevoir dans une figure telle que « j'éteins / la chatte / avec un restant / de café ». Ce petit clin d'œil humoristique consolide l'effet comique provoqué par la comparaison de la chatte en napalm. Il n'empêche que l'humour de Desbiens n'est pas dénué de violence ; le vocabulaire militaire surgit dans la narration des petites scènes innocentes du quotidien. Une chatte qui court dans un couloir est mise en relation métaphorique deux fois avec des comparants liés au thème de la guerre. Le comique n'est jamais loin du tragique chez l'écrivain franco-ontarien.

Le poète se réapproprie également ce lexique dans des situations bien plus

dramatiques. Dans le fragment 36 de *L'Homme invisible / The Invisible Man*, le narrateur raconte le suicide fantasmé du protagoniste en employant des éléments de vocabulaire propres à l'univers linguistique des conflits armés :

<p>Il tombe et tombe et tombe sous le ciel bleu et blanc au-dessus du Saint-Laurent gris. Sa chemise fait un bruit de drapeau au vent. Sa chemise blanche. (HI, 92)</p>	<p>His shirt explodes around him like a flag in the wind. His white Arrow shirt. He disappears before reaching the grey waters of the St. Lawrence. Special effects. (HI, 93)</p>
---	--

Le saut du personnage dans le fleuve est comparé à la levée du drapeau blanc lorsqu'un belligérant rend les armes ; de nouveau, le bas et le haut se contrebalancent par antithèse dans cette figure. La métaphore emploie l'image de la « chemise blanche » pour assurer le lien métaphorique entre le suicide de l'homme invisible et la capitulation militaire. La précision de la couleur du ciel (bleu et blanc) dans la version française du récit évoque également les couleurs du drapeau du Québec. La chute de l'homme invisible est analogue à celle d'Icare qui se brûle les ailes lorsqu'il tente de s'approcher du soleil. Le parcours d'Icare se termine par un grand plongeon dans l'eau, comme celui de l'homme invisible. Il semble que Desbiens fasse appel à ce mythe pour représenter l'échec du projet d'enracinement au Québec.

La version anglaise de ce fragment convoque également le lexique du cinéma dans la dernière strophe : « Special effects ». Par la référence au cinéma, le suicide du protagoniste est mis à distance ironiquement, car il n'est pas présenté comme une mort au combat héroïque, telle qu'elle serait prescrite par les codes des films de guerre. Ce décès fantasmé est plutôt l'abdication d'un homme défait par la vie. De plus, l'hyperbole est mise à profit dans une formule telle que « His shirt explodes around him like a flag », ce qui donne à la métaphore une tonalité plus ironique.

L'emploi du vocabulaire militaire permet de donner un tranchant critique à l'ironie de Desbiens, tout en enrichissant le côté hyperbolique des métaphores et comparaisons ironiques. Le thème de la guerre intervient dans le poème de façon inattendue et gratuite ; les petites scènes banales du quotidien (l'observation du ciel bleu par une fenêtre, la bataille des

oiseaux pour une cabane, la déglutition d'un « june bug » en vélo, la contemplation d'une chatte qui court dans un couloir, le jeu des enfants dans un parking) acquièrent une dimension tragique insoupçonnée par le contact métaphorique. Il est moins frappant que ce lexique soit évoqué dans la narration d'une peine amoureuse ou dans le rêve de l'homme invisible suicidaire ; néanmoins, le vocabulaire militaire permet de dresser un portrait antiphrastique de Katerine, ainsi que de dédramatiser le saut fantasmé dans le Saint-Laurent.

La langue de Desbiens est souvent parodique ; elle s'inspire du discours social ambiant, des clichés, des stéréotypes et des systèmes de représentations de la société de consommation contemporaine. Cependant, cette reprise en écho sous-entend une distance ironique face aux images récupérées. Le narrateur-personnage hippie de Desbiens s'inscrit dans les mouvements contestataires des années 60 et 70 qui se préoccupent des répercussions de la guerre sur l'imaginaire social.

La récupération de ce lexique permet aussi de mettre à distance l'idéologie expressive et symboliste qui est habituellement celle de la tradition poétique lyrique. La poésie de Desbiens n'est pas l'expression d'un « je » unique et transcendantal ; l'*ethos* du narrateur-personnage et les poèmes se construisent à partir d'un bricolage de discours composites issus de la société contemporaine. C'est dans cet assemblage que la composante formelle de la poésie de Desbiens est la plus perceptible.

2.5 « C'est comme ça » : utilisation de la comparaison sans référent dans *La Fissure de la fiction*

Plusieurs théoriciens s'entendent sur le fait que la répétition est le procédé textuel qui consolide le plus l'interprétation ironique d'un énoncé. Beda Allemann affirme même que « la répétition des phrases est en fait l'un des rares “signaux” [...] dont dispose le mode de parole ironique¹⁶⁵ ». Pour illustrer comment un effet d'ironie peut être créé par la récupération stratégique d'un syntagme, les critiques se penchent souvent sur la célèbre phrase de Shakespeare « Brutus is an honorable man » tirée de la pièce *Julius Caesar*. La première utilisation de cet énoncé dans le texte ne permet pas d'entrevoir sa fonction ironique. Cependant, la phrase réapparaît à des moments-clés de la pièce lorsque Brutus

¹⁶⁵ Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *op.cit.*, p. 390.

accomplit une action qui trahit la confiance accordée par Jules César ; il devient alors évident que la répétition signale la « transparence ironique¹⁶⁶ » de cette antiphrase reprise en écho tout au long de la pièce.

L'énoncé « C'est comme ça » réitéré plusieurs fois dans *La Fissure de la fiction* peut faire l'objet d'une étude similaire. L'analyse de *Julius Caesar* de Shakespeare souligne que la répétition acquiert son effet ironique en fonction du contexte immédiat qui l'accompagne « Brutus is an honorable man ». De la même manière, nous devons remettre en contexte les récurrences du « C'est comme ça » dans le recueil de Desbiens pour montrer comment cette phrase acquiert une dimension ironique par la répétition.

D'abord, « C'est comme ça » est une comparaison sans référent, puisque le « ça » ne remplace aucun nom ni syntagme, contrairement à la fonction traditionnelle du pronom. Il s'agit donc d'une métaphore vide, sans métaphorisant, ce qui est déjà un bon indice de la visée ironique de cette figure. Quant au « C'est », avec « c' » le pronom démonstratif neutre, il prend son sens selon le contexte d'énonciation du poème. Par exemple, examinons les deux premières occurrences de cette phrase dans *La Fissure de la fiction* :

Il pense qu'il a commencé
le roman.
Il veut l'intituler FICTION.
Dans sa demande de bourse il
dira que ce livre se veut un synopsis
de la solitude utilisant
une méthode symbolique
d'écriture.
Il dira aussi que ce livre
racontera
l'histoire d'une société simpliste
qui résume sa propre stupidité
par la phrase :
C'est comme ça.
Il n'aura pas la bourse.
C'est comme ça. (FF, 168)

Dans ces quelques vers, le poète utilise la technique de la mise en abyme pour qualifier le

¹⁶⁶ *Id.*

contenu de *La Fissure de la fiction* ; la fiction et le projet d'écriture réel se mélangent dans ces lignes hautement autoréflexives. Le narrateur explique aussi la raison d'être de la phrase « C'est comme ça » qui reviendra tout au long du recueil. « C'est comme ça » est un énoncé paradoxal ironique dont le but est de montrer l'incohérence et le manque de justesse d'un raisonnement exposé préalablement par le poète. La phrase est répétée afin d'engendrer un effet d'ironie syntagmatique qui vise à miner la logique des déroulements et des chaînes de causalité. De plus, le poète indique que cette formule courante dans le discours social ambiant résume l'absurdité et l'injustice de la société québécoise, « un pays où les griots / deviennent des itinérants » (FF, 167) et « où la sagesse couche dehors / printemps été automne hiver » (FF, 167). « C'est comme ça » est probablement la phrase la plus ouvertement politique utilisée par Desbiens dans son œuvre.

Bien que l'ironie de ce syntagme figé soit facilement intelligible, il peut être intéressant de reconstituer la référence du « c'est » pour comprendre ce qui est critiqué par le poète. « C'est comme ça » fonctionne avec des référents provenant de différents univers, ce qui indique que le fatalisme du poète est généralisé. Ce fatalisme est lui-même tourné en dérision par la répétition du syntagme « C'est comme ça », phrase défaitiste par excellence qui exprime le refus de changer de la société québécoise.

Le premier « C'est comme ça » dans la citation ci-dessus n'a aucun référent et ne fait que reprendre en mimèse une expression populaire disqualifiée immédiatement par le poète. La deuxième occurrence s'attaque aux autorités institutionnelles qui détiennent le pouvoir d'accorder la bourse d'écriture. Ici, le pronom « c' » remplace grammaticalement l'insuccès de la demande de bourse. Cet échec est sans fondement, puisque le « c'est » est comparé au pronom vide « ça ». Le poète critique ouvertement le pouvoir en place qui, selon la métaphore, n'a aucune raison de refuser l'octroi de la bourse. L'utilisation de la phrase « C'est comme ça » implique que ces instances sont perçues comme stupides et injustes par le poète.

Un peu plus loin dans le recueil, le « C'est comme ça » sert plutôt à remettre en question les propos anonymes d'un énonciateur E, ainsi que sa capacité à tenir un discours pertinent sur la poésie :

La poésie ça pogne pas.

La fiction c'est la poésie qui a encore

toutes ses dents.

C'est comme ça. (FF, 169)

La répétition de la phrase « C'est comme ça » montre que le narrateur de *La Fissure de la fiction* se désolidarise de ces paroles reprises en mimèse. Le pronom démonstratif neutre « c' » fait référence aux deux vers précédents ; ainsi, la métaphore « la fiction c'est la poésie qui a encore / toutes ses dents » est désavouée par son rapprochement au vide référentiel du « ça ». De plus, rappelons que nous avons vu que la poésie est comparée au fast-food à la section 2.3.1 de cette étude. Tout au long du recueil, les personnages de poètes (incluant le personnage principal) apparaissent tous comme affamés et désargentés ; ils portent des vêtements représentatifs de leur classe sociale, tels qu'un trench (FF, 168) et une salopette vert malade pleine de trous (FF, 180). Ainsi, lorsque le narrateur ironique dit que « la fiction c'est la poésie qui a encore / toutes ses dents », le genre littéraire est de nouveau associé aux sèmes de la pauvreté et de la nourriture disséminés dans le recueil. Selon le narrateur du recueil, la hiérarchie des genres doit être revue et corrigée, car elle laisse au bas de l'échelle sociale la poésie ; le jugement de valeur esthétique du poète se manifeste vivement dans ce discours ironique.

« C'est comme ça » a aussi comme fonction de terminer une proposition. Dans l'exemple qui suit, la phrase est la clause d'une blague qui tombe à plat :

Il [...] chatouille la marge [de son roman].

Ça sent la margarine brûlée et

la vieille bière mais

ça fait rien parce qu'

elle est son manuscrit oui

she's his Momma !...

C'est comme ça. (FF, 172)

L'humour du narrateur est mis à distance par auto-ironie dans ces vers, puisque la phrase introduit un doute sur le comique de la blague « she's his Momma !... » proférée par le poète. Ainsi, le narrateur mine l'autorité de son propre discours en le comparant au vide référentiel du « ça ». Si la phrase résume la « stupidité » de la société québécoise, le poète n'est pas épargné de cette critique ; ses propres capacités d'écriture sont tournées en dérision.

L'auto-ironie du poète est également perceptible lorsque l'énoncé « C'est comme ça »

se moque de la bonté du personnage principal :

Elle lui demande de garder son chien.

Il dit oui. Sans s'en apercevoir.

C'est comme ça. (FF, 173)

Les sentiments altruistes du personnage et sa capacité à dire oui « [s]ans s'en apercevoir » sont raillés par le narrateur qui les compare au « ça » sans référent. Il indique que ces bonnes actions sont le reflet d'une personnalité nonchalante ; ses gestes manquent de vigueur et d'intelligence.

L'utilisation du « C'est comme ça » devient cependant troublante lorsqu'on se penche sur la répétition des trois parties de l'expression – « c'est », « comme » et « ça » – dans le recueil. En effet, les trois mots reviennent constamment dans *La Fissure de la fiction* ; la formule ironisée contamine la narration poétique du recueil, à un tel point qu'on ne peut ignorer la présence du « c'est », du « comme » et du « ça » dans le texte, ainsi que leurs homophones « ses » et « sa ». Sans en faire la démonstration rigoureuse, il est possible d'observer que la répétition de « c'est », « comme » et « ça » se concentre dans le texte autour d'une occurrence de la phrase. Par exemple, les trois parties du « C'est comme ça » sont reprises douze fois dans les deux pages qui précèdent la fin de *La Fissure de la fiction*. Le recueil se clôt sur une dernière itération de l'expression ironisée :

Il lui dira

l'écriture est une merveilleuse aventure

c'est un National Geographic de

l'âme.

Ou il leur dira

l'écriture est la recherche du silence

mais ça fait du bruit

quand même.

Ou il leur dira rien.

Ou pire.

Il leur dira tout.

C'est comme ça. (FF, 201-202)

La première métaphore de cette citation est presque une antiphrase ; l'écriture n'apparaît pas

comme une merveilleuse aventure dans le recueil, puisqu'elle engendre la déception du personnage principal. Tout au long de *La Fissure de la fiction*, le grand roman fantasmé décrit dans la demande de bourse se transforme inévitablement en poésie. La mélancolie est le produit principal de l'écriture dans le recueil ; le poète découvre davantage sa peine et sa folie que son âme. Cependant, malgré le ton tragique de *La Fissure de la fiction*, les métaphores hétéroclites allègent l'expression de la mélancolie du poète en produisant un effet humoristique. L'exemple ci-haut montre bien ce paradoxe et ce mélange des registres typique du ton ironique, car le rapprochement inusité de l'écriture avec la revue *National Geographic* peut faire sourire le lecteur.

En terminant par la phrase « C'est comme ça », le poète indique que le recueil se clôt sur le vide, sur le pronom « ça » sans référent explicite. Cette fin à la fois pessimiste et riieuse, puisqu'elle reprend une expression ironisée dès le début du recueil, apparaît comme un acte d'ironie autoréflexif qui interroge la création poétique. « C'est comme ça », dicton détesté par le narrateur, sert de matériau poétique au recueil ; le poète revitalise ces paroles qui résumeraient la « stupidité » d'une « société simpliste » en leur donnant une possibilité créative inattendue par la réutilisation des mots « c'est », « comme » et « ça ». Ce paradoxe du rejet et de l'adhésion d'un énoncé est au fondement de l'écriture de *La Fissure de la fiction*. Répétée comme un leitmotiv, la phrase de sagesse populaire constitue une partie de l'identité de ce recueil. *La Fissure de la fiction* a comme caractéristique de transcender la séparation traditionnelle des discours ; à l'image de l'identité protéiforme du narrateur-personnage de Desbiens, l'identité poétique de cette œuvre incorpore les influences des multiples discours qui circulent dans la société. La comparaison est l'outil employé par le poète pour réduire la distance entre le poétique et les discours du monde contemporain.

CONCLUSION

*Desire is poetry; reality is science; their
confrontation makes for irony.*

D. C. Muecke

*je me sens soudainement comme
un terroriste avec un affreux
mal de dents*

Patrice Desbiens

Depuis la publication de ses premiers textes durant les années 70, Patrice Desbiens s'est peu livré aux microphones et aux caméras afin de commenter son œuvre poétique. Cependant, en 2005, le poète a consenti à accorder une brève entrevue à la revue culturelle *Lettres québécoises*. José Acquelin et Yves Boisvert ont interrogé le poète sur ses influences littéraires, ainsi que sur ses techniques d'écriture. Une des questions de l'entrevue concerne l'utilisation de la métaphore et de la comparaison : « Certains laissent entendre qu'il y aurait une thèse à écrire sur l'usage de la conjonction "comme". À quoi tient cet usage intensif et récurrent de la comparaison¹⁶⁷ ? » Patrice Desbiens répond avec son ironie critique habituelle :

J'essaie de m'en débarrasser, mais ce n'est pas si facile que ça. C'est un outil, je m'en sers. Le monde, ils écrivent des affaires abstraites et y a aucune connexion de faite. Fais des dessins si tu veux *faire abstrait*. Poésie concrète ? Va couler du ciment. Comme dans toute boîte à outils, y a *un* instrument qui est très important et qui est toujours là : le marteau. « Comme », c'est mon marteau. Si j'ai pas de marteau, *I am not a menuisier, I am not a plombier, I am not a poète*¹⁶⁸.

Cette étude a tenté de montrer que la comparaison chez Desbiens n'est pas au service d'une poésie abstraite qui affectionne les images hermétiques. Les figures les plus surréalistes et déconcertantes employées par le poète sont souvent des paronomases ou des allitérations qui

¹⁶⁷ José Acquelin et Yves Boisvert, « Un couteau à beurre en plastique volé à l'Académie », p. 8.

¹⁶⁸ *Id.*

contribuent au rythme particulier de la poésie de Desbiens, telle que la métaphore « les poètes [...] se font chicaner comme du chili con carne / aux ongles incarnés » (FF, 193). La plupart des images sont surtout tirées de situations familières, celles de l'enfance et du quotidien, ou proviennent de clichés et de stéréotypes véhiculés par le discours social ambiant. Ce recours à des images facilement accessibles permet au poète de nouer un lien affectif avec ses lecteurs et de transmettre un certain savoir sur la vie par la forme épurée de la métaphore. De plus, la poésie de Desbiens n'est pas une œuvre à thèse qui serait assujettie à la défense d'une cause sociale. Contrairement à d'autres poèmes ouvertement politiques de l'histoire littéraire du Québec et du Canada français, Desbiens ne recourt jamais au ton pamphlétaire ou au mode de discours éristique pour s'attaquer à ses adversaires idéologiques, même lorsque le poète dénonce l'assimilation des minorités francophones en Amérique. Par exemple, le poème « Speak White » de Michèle Lalonde n'a pas d'équivalent dans l'œuvre du poète franco-ontarien. L'aspect politique des écrits de Desbiens est surtout perceptible par l'utilisation de certaines figures de style et d'énoncés polyphoniques paradoxaux ; cette écriture oblique évite la confrontation directe et n'élabore pas une série d'arguments en faveur des idées politiques de l'écrivain.

Chez Desbiens, l'adverbe conjonctif « comme » sert surtout à établir des liens d'analogie ou d'identité entre deux éléments sémantiques distincts A et B ; de la même manière que le menuisier recourt au marteau pour construire sa maison, ce « comme » a pour fonction de créer de nouveaux objets poétiques. Rappelons que selon Northrop Frye, le but de toute littérature est d'opérer un tri des éléments du monde extérieur et de reconfigurer ces éléments pour élaborer un tout nouveau monde de possibilités. Bien que la littérature ne soit pas un reflet fidèle du réel, l'imagination « utilise images, objets et sensations ¹⁶⁹ » qui proviennent de l'expérience sensible de l'écrivain. L'adverbe conjonctif « comme », outil de comparaison banal dans le langage quotidien, instaure la similitude entre les discours de différentes natures qui traversent la société contemporaine.

Lorsque les désirs du poète se confrontent à la réalité du monde extérieur, la littérature adopte le ton de l'ironie selon Frye :

[Irony is] a device which a writer uses to detach our imaginations from a world of frustration and absurdity by letting us see around it. The end of the process is [...] to develop our own vision of

¹⁶⁹ Northrop Frye, *The Educated Imagination*, p. 8.

society to the point at which we can choose what we want out of what's offered to us and to let the rest go. What we choose is what fits that vision of society¹⁷⁰.

À la lumière de ces éclaircissements de Frye, il nous semble que l'œuvre poétique de Desbiens ne peut être qualifiée d'« abstraite » ou de « concrète », car elle favorise la troisième avenue de l'imaginaire. Cette littérature ironique propose la révision d'un monde absurde et frustrant, ce qui passe par la transformation ludique du réel.

Ironie paradoxale

Les figures de style ironiques de Desbiens s'éloignent d'une définition classique de l'ironie. Nous avons plutôt renoué avec l'étymologie grecque du mot ironie, *eirōneia*, dont la racine renvoie aux actions d'interroger, demander, se demander. Ainsi, nous avons étudié comment les métaphores et comparaisons interrogent la nature et la cohésion du moi du sujet lyrique appelé « Patrice Desbiens », ainsi que les représentations et les idiomes de la société contemporaine. La stratégie ironique sert de « mode d'expression critique¹⁷¹ », car le poète soulève une série d'interrogations indirectes par l'hétérogénéité de ses contacts métaphoriques. Cependant, il n'élabore aucune proposition ni ne prend position explicitement pour « corriger » l'incohérence du moi et les imperfections du monde extérieur. Même si le narrateur-personnage cherche désespérément une identité à faire sienne, il accepte la fragmentation irrémédiable de sa figure et explore les multiples rôles à sa portée. L'univers poétique de Desbiens demeure profondément partagé entre la constatation d'un monde perçu comme aliénant et l'attitude rieuse de l'ironiste qui parvient à mettre à distance cette déception.

En ce sens, l'ironie de Desbiens s'apparente beaucoup au concept d'ironie paradoxale précisé par Monique Yaari. Dans l'ironie paradoxale,

le culte de l'incongru, l'indécision du paradoxe, l'irrationnel [...] dominant, et non l'Absurde ; [...] le jeu et le gratuit sont encore de la partie, [...] rien n'est figé en grimace de désespoir [...]. L'univers peut bien être noir, l'attitude morale et esthétique qu'on choisit pour y répondre peuvent bien être légères et ludiques, comme il n'y a guère de point fixe, normatif, absolu, ultime, catégorique, ni de vue

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷¹ Pierre Schœntjes, « Gentille fée ou vilaine sorcière. L'ironie : le jugement jugé », p. 47.

d'ensemble prétendue certaine ou cohérente, le fond qui permane n'est réductible à aucun système, sinon au non-système du paradoxe¹⁷².

Les métaphores et comparaisons de Desbiens contribuent à l'ironie paradoxale de son œuvre : l'incongruité logique (A=B), la mise en relation de mondes linguistiques incompatibles, le renversement des hiérarchies esthétiques et sociétales, ainsi que le mélange du jeu et du désespoir accentuent le caractère paradoxal de cette poésie. De plus, la mention de clichés, d'images de l'enfance ou du quotidien, de poncifs, d'idiomes de la société contemporaine, d'énoncés paradoxaux et de *topoi* enrichit considérablement l'expression de la poésie de Desbiens, ce qui n'est pas dénué d'ironie. Cette langue quotidienne et banale, à la fois reniée et embrassée par le poète, acquiert une dimension poétique inattendue dans les métaphores et comparaisons nouvelles de Desbiens.

Cette manifestation de l'ironie paradoxale chez Desbiens serait typique de la modernité littéraire selon Alan Wilde. Dans *Horizons of Assent : Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Wilde qualifie de « disjonctive » cette forme d'ironie marquée par le paradoxe. L'analyste distingue les ironies « disjonctive » et « suspensive », car cette dernière serait propre à la postmodernité littéraire. Brigitte Adriaensen remarque que l'ironie paradoxale ou disjonctive « assume l'incohérence [...] du monde et du texte, tout en essayant de la contrôler et même de la surmonter¹⁷³ », alors que l'ironie suspensive se distancie de toute « prise de position par rapport à un système de normes¹⁷⁴ » esthétique ou sociétal. Cette caractéristique de l'ironie suspensive serait une composante importante de la littérature absurde et de la littérature dite « intimiste » qui se replie sur « les plus petits plaisirs de la vie¹⁷⁵ » plutôt que de transformer le réel pour le rendre plus habitable.

Malgré la haute densité autoréflexive de l'œuvre de Desbiens où les figures traditionnelles de l'auteur, du narrateur, du personnage et du commentateur se mêlent sans cesse – ce qui serait une marque de la postmodernité d'après Adriaensen¹⁷⁶ –, l'ironie du poète demeure davantage paradoxale que suspensive. Desbiens ne se détache jamais complètement du système de normes de la société, qu'il questionne sans cesse par les

¹⁷² Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, p. 125-126.

¹⁷³ Brigitte Adriaensen, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », p. 83.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷⁵ Alan Wilde cité par Brigitte Adriaensen, *op.cit.*, p. 83.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 80. Cependant, ce brouillage référentiel a été théorisé par Schlegel et les romantiques allemands dès la fin du XVIII^e siècle, bien qu'il n'ait pas été mis en pratique par ses théoriciens.

rapprochements hétéroclites de ses métaphores. Il ne déconstruit pas non plus les hiérarchies de la société par l'absurde, comme c'est le cas dans le théâtre de Samuel Beckett ou d'Eugène Ionesco.

Desbiens et la modernité (post-)québécoise

Dans le premier chapitre de *L'Écologie du réel*, Pierre Nepveu suggère de relire les œuvres de la littérature québécoise non pas comme des témoins d'une culture nationale, mais comme des œuvres qui s'inscrivent dans un courant plus large de modernité littéraire. Ce qui est frappant dans la perspective de Nepveu, c'est que la poésie de Desbiens publiée dans les années 80 et 90 est tout à fait représentative des configurations de la modernité au Québec lors des années 60 et 70.

Selon la thèse défendue par Pierre Nepveu, il est possible que la littérature dite *québécoise* n'ait jamais été qu'une littérature *post-québécoise*. Par l'analyse des premières figures marquantes de cette littérature (Saint-Denys Garneau, Grandbois, Nelligan, Crémazie), Nepveu

tent[e] de saisir ce qui, dans ce « commencement », constitue aussi le commencement d'une fin ; ou ce qui, dans le projet même de la littérature québécoise, et dans la manière dont ce projet s'est dit et imaginé, impliquait déjà de toute nécessité un rapport avec sa pluralité, son éclatement, sa fragmentation, c'est-à-dire une autre manière d'être¹⁷⁷.

Ainsi, l'une des manifestations de la fragmentation dans le projet de la littérature québécoise serait la recherche d'une identité, d'un « nous » rassembleur dans le discours littéraire. Cependant, le « je » et le « nous » de ces textes « inauguraux » des années 60 ne s'expriment pas au présent ; ils sont la promesse d'un devenir :

« Dire ce que je suis » : tel est le projet littéraire (où « je » veut dire « nous ») dont se réclame Chamberland en 1965 dans « Pour une littérature québécoise ». Mais cela veut dire, avant toute chose : dire le peu ou le rien que je suis (que *nous* sommes), retrouver le temps premier de l'absence où s'ouvrent déjà l'attente, l'espoir, la possibilité d'un devenir¹⁷⁸.

Cette ambition de se construire une identité propre dans le discours littéraire a été partagée

¹⁷⁷ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, p. 15.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

par les écrivains franco-ontariens des années 70. Pour Élisabeth Lasserre, des vers tels que « je suis le franco-ontarien / dans le woolworth / abandonné de ses rêves » tirés de *L'espace qui reste* visent à distinguer l'identité de la communauté franco-ontarienne de celle de la société québécoise. Cependant, nous avons vu que les recueils de Desbiens publiés durant les années 80 et 90 s'éloignent de cette affirmation unidirectionnelle de l'identité franco-ontarienne et ouvrent les frontières de l'identité du narrateur-personnage. Le sujet lyrique de Desbiens s'adonne à un jeu de rôles ludique qui explore les limites de sa figure : est-il franco-ontarien, québécois ou canadien ? Peut-il être à la fois un arbre et un « brin d'scie » dans le même poème ? La poésie est un monde de possibilités qui répond au désir du sujet lyrique de ne plus être contraint de devoir jouer son propre rôle¹⁷⁹. La véritable communauté du sujet lyrique, comme le suggère François Paré, c'est peut-être celle de l'impossible¹⁸⁰. À l'instar du « je » et du « nous » instables des textes de la littérature québécoise des années 60, le narrateur-personnage de Desbiens est un éternel devenir, une quête sans fin, mais sans commencement également ; une identité vierge, marquée par l'absence, mais qui assume pleinement sa liberté de glisser d'images en images pour se constituer un masque temporaire.

Cette absence d'appartenance identitaire révèle une autre caractéristique de cette modernité québécoise : sa négativité fondatrice. Si toute littérature « vise à la transformation de la réalité¹⁸¹ » selon Nepveu, la reconfiguration du réel dans la littérature québécoise suppose une première étape de destruction avant de pouvoir envisager une étape de création. Le processus de destruction consisterait à affaiblir le pouvoir transformateur et imaginatif de la littérature en exposant une réalité crue, aliénante :

Cette transformation du réel (création/destruction) suppose une habitation radicale du présent, de l'ici-maintenant. Un présent vulgaire, aliénant, dégradé, où éclatent de toutes parts les signes de notre inexistence [...]. Dire le réel, écrire vrai, c'est à la limite détruire tout ce qui en soi, ou hors de soi, se

¹⁷⁹ Rappelons-nous de ces vers de *Poèmes anglais* :

je donnerais
n'importe quoi
pour que Desbiens
ne soit pas obligé
de jouer à être
Desbiens. (PA, 56)

¹⁸⁰ François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 131.

¹⁸¹ Pierre Nepveu, *op.cit.*, p. 18.

dérobe à l'absolu présent. Négation du littéraire qui, comme chez Miron et Aquin, est l'affirmation détournée d'une autre littérature, basée sur une esthétique du paradoxe¹⁸².

Cet appel à la réalité aliénante et vulgaire nie le littéraire pour faire place au « vrai », du moins en apparence. C'est pourquoi beaucoup d'analystes ont vu dans la poésie de Desbiens le témoignage d'une certaine condition de minorisation des Franco-Ontariens. L'illusion est renforcée par l'utilisation d'images et de discours issus de la vie ordinaire dans les métaphores et comparaisons. Cette récupération du lexique de la société contemporaine tente de créer un « effet de réel », comme le dit si bien Élisabeth Lasserre¹⁸³. Il s'agit certes d'un effet de réel, mais non d'un reflet parfait de la réalité. Bien que la poésie de Desbiens décrive minutieusement le quotidien aliénant d'un narrateur franco-ontarien qui vit en Ontario ou au Québec, le poète transforme sans cesse ce réel frustrant par la métaphore et la comparaison. Cette littérature du quotidien tourne en dérision la notion traditionnelle de poésie, cette poésie lyrique et transcendante qui fut celle de quelques chantres du romantisme. Elle appelle une nouvelle notion de la poésie, une *poésie impure* pour reprendre le syntagme de Robert Melançon¹⁸⁴, pleine de mots piquants ou scatologiques. Une poésie qui n'a pas peur de recourir au langage le plus familier pour reconfigurer le présent dégradé de l'écrivain.

Nepveu ajoute que l'esthétique du paradoxe de la littérature québécoise s'est souvent exprimée à travers des œuvres à l'écriture oblique durant les années 60 : « La conscience malheureuse, la conscience tragique cherche alors à se sauver par l'ironie, l'humour, le burlesque¹⁸⁵. » Le désir d'inventer des fondements mythiques à cette littérature québécoise naissante se heurte à la réalité désespérante de l'écrivain. L'attitude « ti-pop » émerge du désir de dépasser le tragique. Nepveu définit le « ti-pop » comme la « récupération ironique de la quétainerie, du folkore (au sens le plus large et péjoratif) ou du kitsch québécois¹⁸⁶ ». Cette mention parodique du kitsch nord-américain est présente dans l'écriture de Desbiens, notamment dans la reprise du vocabulaire de la fête de Noël. De plus, certaines figures emblématiques du ti-pop citées par Nepveu sont mentionnées dans la poésie de Desbiens,

¹⁸² *Ibid.*, p. 19.

¹⁸³ Les mots sont tirés du titre de l'article d'Élisabeth Lasserre, « Contre-magie. L'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Desbiens ».

¹⁸⁴ L'expression provient du titre du récent livre de Robert Melançon, *Pour une poésie impure*.

¹⁸⁵ Pierre Nepveu, *op.cit.*, p. 20.

¹⁸⁶ *Id.*

tels que le poète Raoul Duguay et l'humoriste Yvon Deschamps. Le recyclage de la « quêtainerie » permet de décrire et de déconstruire la société contemporaine actuelle par le recours à la caricature. Le poète désarticule le tragique du quotidien en mettant l'accent sur les éléments les plus dérisoires de cette société, ce qui engendre un effet de tension ironique entre les pôles tragique et comique.

Si plusieurs critiques ont lu l'œuvre de Desbiens en fonction de la question identitaire du minoritaire franco-ontarien, cette étude a fait ressortir la fécondité de l'ironie paradoxale comme moyen d'assumer mais aussi de dépasser cette seule dimension. Entre le témoignage et la distanciation, entre l'humour et le pathos, entre la vulgarité de la prose et l'élévation poétique, l'adverbe conjonctif « comme » se situe au cœur de ce dispositif formel grâce auquel le poète se rapproche et s'éloigne tout à la fois de son lecteur. Outil privilégié de l'imaginaire, ce « comme » permet de transcender la conscience tragique de l'écrivain et de faire voyager le sens. Dans cette perspective, il n'y a plus de limites à la signification, puisque le sens peut être reconfiguré à l'infini dans le poème.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

1. Corpus principal

DESBIENS, Patrice, *Poèmes anglais* [1988], *Le Pays de personne* [1995] et *La Fissure de la fiction* [1997], Sudbury, éditions Prise de Parole, 2010, 223 p.

- Les trois recueils ont été publiés chez les éditions Prise de Parole aux dates précisées entre crochets. Notons que *Le Pays de personne* a paru en 1995 dans le recueil collectif *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*.

DESBIENS, Patrice, *L'Homme invisible/The Invisible Man* [1981] suivi de *Les Cascadeurs de l'amour* [1987], Sudbury, éditions Prise de Parole, 2008, 204 p.

- Sous le titre *L'Homme invisible = The Invisible Man : a story*, le premier volet de ce diptyque a fait l'objet d'une première publication en 1981 aux éditions Prise de Parole et aux éditions Penumbra.

2. Autres recueils poétiques de Desbiens cités

Les Conséquences de la vie, Sudbury, éditions Prise de Parole, 1977, 47 p.

Sudbury (poèmes 1979-1985), contenant les recueils *L'espace qui reste* [1979], *Sudbury* [1983] et *Dans l'après-midi cardiaque* [1985], Sudbury, Prise de Parole, 2010, 267 p.

Un pépin de pomme sur un poêle à bois, Sudbury, éditions Prise de Parole, 2011 [1995], 60 p.

Études sur le corpus

ACQUELIN, José et Yves BOISVERT, « Patrice Desbiens. Un couteau à beurre volé à l'Académie », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 119 (2005), p. 7-10.

DICKSON, Robert, « L'espace à créer et l'espace qui reste », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4 (1982), p. 45-80.

DICKSON, Robert, « Autre, ailleurs et dépossédé : l'œuvre poétique de Patrice Desbiens », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. LVI, n° 3 (juillet-septembre 1986), p. 19-34.

DICKSON, Robert, « Moi e(s)t l'autre : quelques représentations de mutation identitaire en littérature franco-ontarienne », *Francophonies d'Amérique*, n° 11 (2001), p. 77-90.

KILEEN, Marie-Chantal, « La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style : L'homme invisible / The Invisible Man de Patrice Desbiens », *Tangence*, n° 56 (1997), p. 80-90.

- LAGACÉ, Francis, « Apprivoiser sa langue comme une belle étrangère. La minorité dans la minorité : le cas du poète franco-ontarien Patrice Desbiens », dans Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 85-106.
- LASSERRE, Élisabeth, « Contre-magie. L'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Desbiens », dans Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Francophonie plurielle*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1995, p. 277-285.
- LASSERRE, Élisabeth, « Je suis le franco-ontarien », *Nuit blanche*, n° 62 (1995-1996), p. 64-68.
- LASSERRE, Élisabeth, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 2 (automne 1997), p. 63-76.
- LECLERC, Catherine, *Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglaise en littérature contemporaine*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, 411 p.
- MACDONELL, Alan, « DESBIENS, Patrice (2008) *Décalage*, Sudbury, Prise de parole », *Cahiers franco-ontariens de l'Ouest*, vol. XX, n° 1-2 (2008), p. 187-190.
- MAILHOT, Valérie, « Exigüité et nord-américanité : la parole piégée dans *Sudbury* de Patrice Desbiens », [en ligne].
<http://epublications.unilim.fr/revues/dire/457>, [site consulté le 2 novembre 2014].
- PARÉ, François, *Les Littératures de l'exigüité*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], 230 p.
- PARÉ, François, « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », dans Jocelyn Létourneau (dir.), *La Question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 45-62.
- PARÉ, François, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, 156 p.
- SIMARD, Mathieu, *La Poétique bilingue de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2013, 106 p.

Ironie et comique littéraires

- ADRIAENSEN, Brigitte, « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », *Texte*, n° 35-36 (2004), p. 79-104.
- ALLEMANN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36 (1978), p. 385-398.

- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago – Londres, The University of Chicago Press, 1974, 292 p.
- COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61 (1985), p. 49-61.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Toronto, University of Toronto Press, 2006 [1957], 450 p.
- FRYE, Northrop, *The Educated Imagination*, Toronto, CBC Publications, 1963, 68 p.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 2009, 159 p.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, Londres – New York, Methuen, 1985, 143 p.
- HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres – New York, Routledge, 1994, 248 p.
- HUTCHEON, Linda, « Politique de l'ironie », dans Pierre Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 289-301.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 206 p.
- MAINGUY, Thomas, *Poésie et ironie chez Jean-Aubert Loranger, Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Jacques Brault*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2013, 293 p.
- MAURRAS, Charles, « Ironie et poésie » (Gazette de France, 12 décembre 1901), [en ligne]. <http://maurras.net/textes/18.html>, [site consulté le 30 juillet 2014].
- MUECKE, D. C., *The Compass of Irony*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1969, 276 p.
- MULLIGAN, Kevin, « Ironie, valeurs cognitives et bêtise », *Philosophiques*, vol. XXXV, n° 1 (printemps 2008), p. 89-107.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Le Comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, 433 p.
- RORTY, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, New York – Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 201 p.
- SCHœNTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, 347 p.
- SCHœNTJES, Pierre, « Gentille fée ou vilaine sorcière. L'ironie : le jugement jugé », *Texte*, n° 35-36 (2004), p. 47-77.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36 (1978), p. 399-412.
- WILDE, Alan, *Horizons of Assent : Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1981, 209 p.
- YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique : vers une théorie moderne de l'ironie sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham, Summa Publications, 1988, 277 p.

Ouvrages critiques ou théoriques

- ANGENOT, Marc, *Rhétorique de la confiance et de l'autorité*, ouvrage associé à la revue *Discours social*, tome XLVI (2013), 430 p.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Livre premier. Traduction de Charles-Émile Ruelle, [en ligne]. http://fr.wikisource.org/wiki/La_Rhétorique, [site consulté le 1^{er} décembre 2014].
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige – PUF, 2010 [2002], 814 p.
- AUSTIN, John L., *Quand dire c'est faire*, traduction de Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, 183 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 488 p.
- BAUMAN, Zygmunt, *Identity*, Polity Press, Cambridge, 2004, 104 p.
- BOTET, Serge, *Petit traité de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, 94 p.
- CORNILLIAT, François et Richard LOCKWOOD, *Éthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997), Paris, Honoré Champion, 2000, 413 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, 541 p.
- ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, 285 p.
- LÉGARÉ, Romain, « Le prêtre dans le roman canadien-français », *Culture*, tome XXIV (1963), p. 3-12.
- LEROUX, Georges et Pierre OUELLET (dir.), *L'Engagement de la parole. Politique du poème*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005, 326 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, 358 p.
- MARCOTTE, Gilles, « Une poésie d'exil », *Mercure de France*, vol. CCCXXXIII, n° 1137 (mai-août 1958), p. 5-9.
- MELANÇON, Robert, *Pour une poésie impure*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2015, 204 p.
- MIRON, Gaston, *L'Avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*, Montréal, L'Hexagone, 2010, 420 p.
- NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999, 241 p.

- PARATTE, Henri-Dominique, « Émergence d'un espace littéraire distinct ou *fast-food* de la littérature ? ... », [en ligne].
<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/article/view/26482>, [site consulté le 6 mars 2015].
- PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970, 734 p.
- POTTIER, Bernard, « Du très général au trop particulier en analyse linguistique », *Travaux de linguistique et de littérature*, tome I, n° 1 (1963), p. 9-16.
- PUGNET, Natacha (dir.), *Les doubles je(ux) de l'artiste : identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, Provence, Publications de l'Université de Provence, 2012, 264 p.
- RICCEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1997 [1975], 413 p.
- RICCEUR, Paul, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, 1983, 404 p.
- ROSENBERG, Judith A., *Assimilation and Metaphor : A Study of American Identity in the Fiction of Edith Wharton, James Weldon Johnson, and Abraham Caban*, thèse de doctorat, Waltham, Brandeis University, 1992, 239 p.
- SYLVESTRE, Paul-François, *L'Ontario français, quatre siècles d'histoire*, Ottawa, Éditions David, 2013, 222 p.