Document généré le 6 juil. 2025 07:42

Études françaises

Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens

Élizabeth Lasserre

Volume 33, numéro 2, automne 1997

L'ordinaire de la poésie

URI : https://id.erudit.org/iderudit/036068ar
DOI : https://doi.org/10.7202/036068ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lasserre, É. (1997). Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens. *Études françaises*, *33*(2), 63–76. https://doi.org/10.7202/036068ar

Résumé de l'article

Pour le poète franco-ontarien qu'est Patrice Desbiens, le quotidien est une notion à la fois centrale et problématique. Centrale parce qu'elle affecte tous les aspects de son écriture, tant dans la forme que dans le contenu ; problématique parce qu'elle est fondamentalement ambivalente, défendant et dénonçant à la fois la condition de minoritaire. À travers le fonctionnement de certains aspects du texte (représentation du quotidien, cercle énonciatif, langue) l'étude tente de démont(r)er cette « rhétorique du quotiden ».

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens

ÉLIZABETH LASSERRE

Patrice Desbiens représente, au dire des commentateurs, « un des poètes les plus importants de l'Ontario français[1] » dont l'œuvre est « saluée par la critique comme une voix originale et authentique[2] ». Le désir d'être juste et nature, aussi proche de la réalité quotidienne que possible, constitue d'ailleurs un but avoué du poète qui déclare dans une de ses très rares entrevues : « Il n'y a pas de technique. Je pense, je vis et je parle comme ça. C'est naturel[3] ». Le caractère catégorique de la déclaration semble prévenir toute réflexion formelle mais aussi

1. Michel Liddle, « Poétique/Politique de la détresse » *Liaison*, n° 57, mai 1990, p. 21.

2. Robert Dickson, « Autre, ailleurs, et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens » dans Jules Tessier et Pierre-Louis Vaillancourt édit., *Les Autres Littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 19.

3. Georges Bélanger, « Portrait d'auteur : Patrice Desbiens », *Francophonies d'Amérique*, n° 2, 1992, p. 98.

toute lecture autre que purement référentielle. Elle participe de ce que nous appelons une « rhétorique du quotidien », stratégie ambiguë où les systèmes représentatif et formel contribuent à créer « une communauté des évidences », selon le mot de Robert Escarpit[4], c'est-à-dire un discours fondé sur la notion de transparence au « réel », un réel construit idéologiquement, bien sûr, même (et surtout !) s'il ne s'avoue pas comme tel. Dans le cas d'une littérature minoritaire comme l'est celle de l'Ontario français et à une époque (les années 70-80) où la communauté tentait d'affirmer son existence et son identité, les facteurs idéologiques et sociaux informent très nettement la production littéraire de ce groupe fragilisé à tous points de vue. Car, rappelons-le, la situation des Franco-Ontariens les place en marge non seulement du monde anglophone canadien et américain mais aussi à la périphérie des cultures francophones de France et du Québec. En effet, malgré sa politique actuelle d'aide à ceux que l'on désigne du nom barbare de « francophones hors Québec », la Belle Province n'a pas réussi à effacer complètement le sentiment de rejet éprouvé par les Ontarois[5], lors de l'émergence nationaliste québécoise dans les années 60-70, qui a sacrifié la francophonie pan-canadienne pour mieux circonscrire son territoire et son action au Québec. Par ailleurs, un sentiment plus diffus d'infériorité culturelle et linguistique face à la société québécoise et, réciproquement, la perception par les Québécois d'avoir affaire à des « francophones passés aux Anglais », rend malaisés les rapports entre les deux groupes.

Patrice Desbiens appartient à cette génération d'écrivains du nord de l'Ontario[6] qui ont œuvré à ce qu'on pourrait appeler la « révolution culturelle ontaroise » des années 70-80 et permis à une littérature véritablement autochtone de voir le jour. De là vient le nom que leur attribue François Paré, « le premier combat[7] ». Les discours de l'époque abordaient entre autres thèmes récurrents les questions d'identité, de statut minoritaire, d'errance et de norditude, traités le plus souvent sur

4. Cité par Micheline Cambron dans *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 101.

5. Roger Bernard dans *De Québécois à Ontarois. La Communauté franco-ontarienne* raconte les circonstances de la création de ce terme : « Le cinéaste franco-ontarien Paul Lapointe nous rappelait, en 1980, avec *J'ai besoin d'un nom*, que nous étions à la recherche de notre identité propre. En réponse à Lapointe, Yolande Grisé, du centre franco-ontarien de ressources pédagogiques, propose le néologisme Ontarois(e). » *De Québécois à Ontarois. La Communauté franco-ontarienne*, Hearst, Le Nordir, 1988, p. 103.

6. On pourrait citer, sans prétendre à l'exhaustivité : André Paiement, Jean Marc Dalpé, Pierre Albert, Robert Dickson, Brigitte Haentjens, Fernan Carrière, Robert Marinier, etc.

7. François Paré, *Théories de la fragilité*, Hearst, Le Nordir, 1994, p. 15.

le mode du réalisme, dont la représentation du quotidien et la langue populaire semblaient les deux principales composantes. Desbiens, à cet égard, apparaît comme le porte-parole de sa génération.

Comment fonctionne donc la « rhétorique du quotidien », cette stratégie où la vie ordinaire occupe le haut du pavé ? Pourquoi le quotidien, et plus précisément *ce* quotidien que Desbiens a choisi de représenter ? Nous verrons que pour répondre à ces questions, nous ne pouvons séparer les poèmes du terreau qui les a vu naître, de cette société en ébullition que constituait l'Ontario français des années 70-80. Nous essaierons de montrer en effet que la représentation du quotidien chez Desbiens permet tout à la fois la consolidation du groupe (l'affirmation identitaire) et la dénonciation de son aliénation (le rejet du vécu minoritaire).

Nous passerons en revue trois aspects principaux du quotidien tel qu'il est construit dans cette poésie et qui apparaissent ici dans un ordre arbitraire puisqu'en réalité, les trois dimensions sont intimement mêlées : la représentation du monde ordinaire, une relation énonciative fondée sur la ressemblance, la langue du quotidien.

LA REPRÉSENTATION DU MONDE ORDINAIRE CHEZ DESBIENS

Le quotidien renvoie aux aspects intimes de la représentation du réel : loin des grandes fresques à l'échelle de l'humanité, loin des événements exceptionnels aux enjeux hors du commun, il peint par touches ce qui appartient le plus souvent à la sphère individuelle et ce qui a trait à la dimension habituelle, voire banale, de la vie. C'est à une telle vision du monde que nous convient les poèmes de Desbiens où même les instants les plus lyriquement chargés, comme la rencontre amoureuse, se trouvent rabattus sur le concret du quotidien :

> Une femme dans mon lit.
> Le ciel est bleu autour des yeux.
> Je me lève et fais la vaisselle.
> Des restants de Kentucky Fried Chicken
> sur le comptoir.
> La femme se lève s'habille et
> disparaît dans une poussière de saluts.
> Je ferme la porte derrière elle.
> Le soleil éclaire le silence soudain[8].

Mais, outre son omniprésence, l'ordinaire de Desbiens se définit essentiellement par sa dureté parfois implacable. En

8. Patrice Desbiens, *Sudbury*, Sudbury, Prise de Parole, 1983, p. 16.

particulier, les personnages qui habitent son univers vivent tous, à des degrés divers, un mal-être qui les ronge. Car le quotidien chez Desbiens est essentiellement peuplé des marginaux et des petites gens du nord de l'Ontario : on y trouve le personnage de la mère, figure tragique, prisonnière d'un système qui bafoue sa dignité (*Un pépin de pomme sur un poêle à bois*[9]) ainsi que « l'homme invisible », né à Sudbury, errant entre la ville de Québec et Toronto, n'arrivant à s'insérer ni socialement ni affectivement dans un monde où il n'existe pas (*L'Homme invisible/The Invisible Man*[10]). Apparaissent également « les Indiens [qui] se promènent d'un hôtel à l'autre/cherchant l'hôte de leur éternelle brosse mais/il n'est pas ici et il est partout et nulle part[11] » ou encore l'ouvrier « pogné dans son coin » chez lui, qui dort alors que « la vie est courte et coûte de plus en plus cher[12] » ; de manière symbolique, les recueils mettent en scène un très grand nombre de « *waitress* » et de caissières, travaillant dans les bars et les supermarchés, condamnées à servir et à manipuler de l'argent alors que tout pouvoir économique leur échappe ; le personnage de Paillasse[13], dont le nom rappelle « l'homme rapaillé » de Gaston Miron, rassemble en lui un certain nombre de traits communs aux personnages de Desbiens : la fascination pour des cultures autres que la sienne (américaine en particulier), l'incertitude identitaire, une vie dominée par l'errance et l'absence de repères qui, dans le cas de Paillasse, s'achève sur un suicide.

Ces quelques portraits suffisent à faire ressortir un trait dominant chez Desbiens : le caractère victimaire de sa poésie, dont on trouve une illustration symbolique dans ce passage écrit sur le mode ironique et grinçant caractéristique de *L'Homme invisible/The Invisible Man* :

> 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.
> « Hey, you sure know how to die ! » lui dit un de ses amis.
> L'homme invisible, immédiatement flatté, se fait tirer et meurt souvent.
> Ce n'est que le commencement[14]...

9. Patrice Desbiens, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, Sudbury, Prise de Parole, 1995, p. 163-205.

10. Patrice Desbiens, *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Sudbury, Prise de Parole, Moonbeam, Penumbra Press, 1981.

11. *Ibid.*, p. 31.

12. *Ibid.*, p. 15.

13. Patrice Desbiens, *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de Parole, 1985, p. 66.

14. *L'Homme invisible/The Invisible Man*, *op. cit.*, p. 6.

Comme l'homme invisible, les personnages de Desbiens savent tous très bien mourir, et cette aptitude à la disparition tient fondamentalement à leur infériorité culturelle, linguistique et identitaire, ainsi que le montre cet extrait. Nous reviendrons plus longuement sur ces questions lorsque nous aborderons la langue du quotidien mais il est d'ores et déjà clair que si la victimisation prend le plus souvent la forme d'un rapport de force social avec les Franco-Ontariens réduits métonymiquement au segment le plus défavorisé de la société, cette lutte sociale illustre en réalité la lutte culturelle entre les deux groupes linguistiques, français et anglais, et, secondairement, entre les différents types de français (importé et autochtone).

Le caractère profondément dysphorique de l'ordinaire des vies présentées dans cette poésie apparaît tout particulièrement dans le traitement d'un des thèmes centraux de Desbiens, la nourriture. Élément essentiel du quotidien, elle joue un rôle nettement négatif dans les poèmes, et les connotations habituelles de plénitude et de rassasiement qui y sont associées se trouvent profondément perverties. Le narrateur, en un raccourci bilingue frappant, ne souligne-t-il pas que « pain c'est pain en anglais[15] » ? Les très nombreuses mentions de la nourriture renvoient non à des mets appétissants ni surtout nourrissants mais à une version altérée et décadente de ces qualités sous la forme de produits industriels, bon marché et mauvais, qui reflètent et renforcent à la fois la désintégration des personnages et de leur monde. En témoigne cette description tirée de « Paillasse », au moment où s'annoncent les premiers signes de la lente déchéance du jeune homme :

> Je me rappelle un pot de confitures aux framboises
> gros comme une canne de peinture, avec à peu près
> le même goût.
> Je me rappelle une grosse brique de fromage
> Velveeta stationnée comme un autobus en plein
> milieu de la table de la cuisine,
> avec à peu près le même goût[16].

Il n'y a qu'un pas pour que, de consommateur, l'homme aliéné devienne objet de consommation. On retrouve l'image de l'homme-nourriture dans un grand nombre de poèmes dont « La machine à coke » où le renversement des rôles est complet :

> la machine à coke se débranche
> et avance silencieusement sur le
> tapis épais.
> le concierge a juste le temps

15. *Dans l'après-midi cardiaque*, *op. cit.*, p. 50.
16. *Ibid.*, p. 69.

d'étouffer un cri tandis que
la machine le dévore[17].

Mais 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 consumation, 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*[18]. Si, comme nous l'avons évoqué plus haut, le Franco-Ontarien possède le don de « savoir mourir », la métaphore digestive suggère que cette disparition s'accomplit essentiellement par assimilation, que celle-ci soit de nature sociale, linguistique ou identitaire.

Ainsi, les personnages de Desbiens se heurtent à la densité concrète des choses de tous les jours qui les dominent ; ils deviennent prisonniers de la matière qui les entoure et se transforment à leur tour en simples objets. Le monde quotidien qu'ils habitent ne sert pas de point de départ à une élévation mystique de l'esprit, comme cela se présente souvent dans la poésie du quotidien de Marie Noël, ni même d'ouverture vers des considérations d'ordre universel ! (le besoin de liberté, l'horreur de la guerre, la beauté de l'amour...) qui caractérisent l'œuvre de cet autre chantre de l'ordinaire, Jacques Prévert. De fait, la vision qui se dégage de la poésie de Desbiens écarte toute interprétation sentimentale du monde, toute sérénité contemplative devant les choses simples de la vie : il n'existe aucun envol hors du quotidien qui tout à la fois asservit ces personnages et reflète leur asservissement.

Mais le quotidien, représenté chez Desbiens selon cette orientation particulièrement dysphorique, remplit en réalité deux objectifs : celui de dénoncer la douleur du vécu minoritaire (selon le topos « montrer revient à dénoncer ») mais aussi de donner une voix et une forme littéraire à cette douleur. D'un côté, certes, le dévoilement révèle une communauté en échec mais de l'autre, il lui permet de trouver enfin son expression[19].

17. Patrice Desbiens, *L'Espace qui reste*, Sudbury, Prise de Parole, 1979, p. 54. (Note : Nous respectons le choix de Patrice Desbiens de ne pas utiliser de majuscules dans ce recueil.)

18. François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 128.

19. Symboliquement, une des maisons d'édition les plus actives en Ontario français s'appelle Prise de Parole.

La « stratégie du quotidien » affiche donc une première ambivalence ; nous en décèlerons d'autres au cours de l'étude.

LE CERCLE ÉNONCIATIF

Ainsi, loin de permettre une meilleure compréhension de l'univers des choses, la poésie reste lourde de leur poids. La figure du poète, qui revient si souvent dans cette œuvre, l'illustre clairement car elle aussi participe de l'aliénation que subissent les autres personnages. Loin de se placer en dehors du cercle maudit, le poète y vit. Son statut ne lui accorde pas de position privilégiée, il reste un membre parmi les autres du « nous » franco-ontarien pour lequel il témoigne, offrant non une perspective externe mais bien une vision de l'intérieur, prise pour ainsi dire dans ce quotidien aliénant. Alcoolique, au chômage, marginal, le portrait du poète qui s'élabore au cours de l'œuvre est tout sauf complaisant.

Le recours à l'écriture n'apparaît donc pas comme une forme de libération ou de maîtrise de l'aliénation et de la victimisation : au contraire, il les suppose nécessaires à l'authenticité et donc à la valeur du récit. Desbiens s'est toujours montré particulièrement avare de commentaires et de réflexions théoriques sur son œuvre, n'acceptant que rarement d'accorder des entrevues. L'œuvre seule « parle » — et si un message semble se dégager du rôle que tient la figure du poète, c'est que l'artiste a pour fonction essentielle de montrer. Il se contente d'être un porte-parole pour sa communauté et il refuse toute distance critique, toute possibilité de dégager son discours hors du concret de l'expérience, du chaos et de la douleur.

Effectivement, la victimisation (terme qui recouvre pour nous aussi bien l'aliénation culturelle et la marginalisation que la pauvreté et la déchéance sociale) ramène le lecteur à la dimension la plus brute et la plus concrète de la sensation. On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que l'écriture refuse elle aussi toute transformation esthétique hors de l'immédiateté de la parole vivante et qu'elle s'ancre fortement dans le « je », l'« ici » et le « maintenant », les trois éléments fondamentaux de la triade énonciative rendue célèbre par Émile Benveniste[20].

Nous reviendrons sur la dimension orale de la langue pour nous pencher précisément sur la dimension énonciative des poèmes. Il est clair que dans l'œuvre de Desbiens, ces deux aspects sont intimement liés mais, pour les besoins de notre démonstration, nous les séparerons temporairement.

20. Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, (mars 1970), p. 12-18.

Car chez Desbiens, l'énonciateur fait très souvent appel à son destinataire et cette interpellation peut prendre différentes formes. Elle implique parfois de convoquer un interlocuteur inscrit dans le texte : « Et en attendant, j'écoute Van Morrison en pensant/à toi./Je pense à ton corps qui nage comme un dauphin dans/la lumière du matin[21] » ; elle peut prendre la forme d'une adresse au lecteur virtuel : « c'est l'été des indiens mais/il ne reste plus un seul/indien./C'est l'automne au téléphone/dis-lui que je suis/mort[22] ». Plus subtilement, l'énonciateur a souvent recours au « on » à valeur collective et à sa variation qu'est le « nous » : ce ne sont pas à proprement parler des co-locuteurs mais ils participent comme eux au cercle dialogique qu'instaure le « je ».

Quelle que soit la forme d'interpellation ou d'inclusion de l'allocutaire, elle a pour conséquence de créer une complicité, voire une collaboration, entre les deux instances du discours. Car le mouvement énonciatif que Desbiens met en place dans ses poèmes consiste à créer un espace de partage, une dynamique de l'échange entre un « je » et un « tu » qui, à travers lui, engage le lecteur lui-même.

Pour comprendre l'importance et la finalité d'une telle stratégie, il faut la rapprocher de l'ensemble des noms propres qui scandent cette poésie. En effet, ils occupent une place exceptionnellement importante chez Desbiens, en quantité et en qualité. Ils relèvent de domaines extrêmement variés (la musique, la toponymie, le sport, la consommation, les médias – télévision, films, radio– , des noms de personnages inventés et réels, quelques références littéraires, etc.), mais ils partagent tous une caractéristique : ils ne sont ni présentés ni expliqués par le narrateur et, le plus souvent, le contexte n'éclaire pas les référents auxquels ils renvoient. Au lecteur de saisir ce que représentent la CANO, Robert Paquette, Palmateer, *My Sweet Lord*, Liaison et Robert Dickson, noms tirés au hasard de *L'Après-midi cardiaque*. À travers eux, le quotidien fait irruption dans cette poésie, et il est présenté comme évident pour le lecteur, comme notre quotidien, celui que partagent le narrateur, son allocutaire et le lecteur. Les instances du discours, le « je » et le « tu », rassemblées par cette communauté de savoir, se ressemblent donc. La relation dialogique s'avère en fait de nature spéculaire, avec un narrateur s'adressant à ses semblables, fermant le cercle énonciatif sur lui-même.

L'effet produit par cette stratégie est double. D'une part, la communication en « circuit fermé » et la spécularité qui la

21. *Sudbury*, *op. cit.*, p. 17. Pour les citations courtes, nous utilisons le trait oblique (/) pour marquer le retour à la ligne.

22. *L'Espace qui reste*, *op. cit.*, p. 68.

fonde entraînent un « repli identitaire » – selon l'expression de François Paré[23] – qui enferme la communauté sur elle-même et la condamne à se scléroser à long terme mais, d'autre part, elle permet de renforcer les liens communautaires internes et d'exclure, par l'opacité de son discours intertextuel, les « étrangers ». De fait, elle définit une ligne de démarcation entre le dedans et le dehors, condition *sine qua non* de la notion d'identité. La double valeur, positive et négative, que nous attribuions déjà à la représentation du monde ordinaire chez Desbiens, se retrouve ici également, et l'ambivalence reste pleine : s'affirmer en tant que minoritaire, c'est aussi affirmer ce qui rend minoritaire. Comment donc rester fidèle à qui l'on est tout en évoluant hors du ghetto de son origine ?

Le choix de langue chez Desbiens, qui privilégie celle de « tous les jours » révèle une semblable oscillation entre la défense de la langue réelle du Franco-Ontarien et la dénonciation des atteintes dont elle porte les marques.

LA LANGUE DU QUOTIDIEN

De la fonction de l'artiste telle qu'elle est présentée dans la poésie de Desbiens découle une conception esthétique correspondante. Si, comme nous le mentionnions plus haut, il s'agit uniquement de rapporter la réalité, l'écriture ne peut être que mimétique : elle doit coller au plus près à la langue telle qu'elle se parle dans le quotidien franco-ontarien. Plus précisément, elle doit correspondre à celle qui s'utilise dans le milieu représenté par le poète de Sudbury : le prolétariat urbain des villes minières du Nord. Il est intéressant de noter à cet égard que la critique a le plus souvent abordé la poésie franco-ontarienne du « premier combat » et celle de Desbiens en particulier d'un point de vue « documentaire », et rarement d'un point de vue esthétique, tant le caractère anti-littéraire de cette écriture semblait prévenir toute considération de forme. Il est vrai que l'aspect familier et terriblement populaire de la poésie de Desbiens heurte notre « habitude culturelle », comme la nomme Pierre Popovic, qui fait qu'on « voit en la poésie l'essence même de l'art littéraire[24] ».

En effet, les poètes du « premier combat » n'ont pas élu le genre poétique pour suivre la tradition mallarméenne du « haut langage » mais plutôt pour sa proximité avec la chanson

23. « Seul l'éclatement du repli identitaire peut permettre aux *petites* cultures [...] d'accéder à l'universalité du savoir », *Les Littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 48.

24. Pierre Popovic, *La Contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1992, p. 225.

et pour sa forme courte. Desbiens, par exemple, récite ses poèmes en public et les met en musique, renouant ainsi avec les origines médiévales de la poésie, qui était chantée. Par ailleurs, le genre ainsi conçu se rapproche du conte, forme culturelle traditionnelle du milieu franco-ontarien : histoires courtes, puisées dans la vie courante, transmettant aux auditeurs une vision, une morale et une tradition tout à la fois.

Un des traits les plus frappants de la littérature du « premier combat » tient donc à son caractère oral[25]. La poésie de Desbiens n'échappe pas à cette oralisation de l'écriture qui émane d'une part du type de situation énonciative mis en place qui, comme nous le signalions plus haut, instaure une relation dialogique, proche de la conversation, et d'autre part d'un choix particulier de vocabulaire, de tournures syntaxiques et d'images qui retirent les poèmes de la sphère de l'écrit pour les amener dans le domaine de la langue orale.

Le choix de vocabulaire est non seulement puisé dans la strate familière de la langue, mais les termes possèdent aussi une grande extension, fermant l'éventail des possibilités stylistiques offertes à l'écrivain. La syntaxe reprend des structures propres à l'oral : hésitations, absence d'inversions dans les dialogues, répétitions, etc. Morphologiquement, on assiste à une grande simplification du système des temps (le subjonctif, par exemple, n'apparaît presque pas, le passé composé détrône le passé simple) au profit du présent comme temps dominant. L'oralisation touche l'ensemble de la production et n'est pas ponctuelle : le texte appartient à un domaine hybride, entre écrit et oral, qu'on pourrait appeler « oraliture[26] ».

Soustraire ces textes à la norme écrite de la langue et imposer un vocabulaire familier et une structure oralisée revient à attaquer l'institution littéraire canonique dans ce qu'elle a de plus fondamental : la qualité de la langue. Desbiens refuse de jouer le jeu du beau style. Un petit exemple textuel l'illustre clairement : dans *Poèmes anglais*[27], le narrateur utilise le verbe « prendre » et se corrige immédiatement en remplaçant le mot par « pogner ». Opter pour la version familière et franco-ontarienne plutôt que pour la forme standard du terme – montrer le processus même du choix – revient à mettre en valeur la langue parlée dans les rues de Timmins et Sudbury et à désigner celle de l'écrit comme « étrangère ». La correction, par

25. François Paré en a abondamment parlé dans *Les Littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*

26. Le terme est utilisé par Maximélien Laroche dans *La Double Scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe*, GRELCA, Université Laval, «Essais » n° 8, 1991.

27. Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, Sudbury, Prise de Parole, 1988, p. 33.

son caractère voyant, impose la langue familière comme préférable, créant une échelle de valeur où elle domine. En cela, elle est emblématique de tout le processus d'écriture du poète.

Pourtant, parallèlement à cette défense de la « langue des petits », celui-ci montre une dénonciation tout aussi forte de sa détérioration par la pénétration de l'anglais. Et l'extrait suivant pose la question de savoir si l'alternative consiste à singer le modèle de l'Hexagone : « Depuis que je suis/à Sudbury/mon français a vraiment/improuvé. Je veux écrire maintenant./ Je veux écrire comme/Paul Éluard[28] ». Nous retrouvons le même dilemme que pose la question identitaire : comment assainir l'état de la langue tout en conservant sa spécificité régionale ? Nous voilà très proches de la problématique du joual dans les années 60 au Québec. Le commentaire suivant de Jacques Renaud, qui avait opté pour le parler des classes ouvrières de Montréal dans son roman *Le Cassé* (1964) révèle la double valeur qu'il lui accordait : « Le joual est le langage à la fois de la révolte et de la soumission, de la colère et de l'impuissance. C'est un non-langage et une dénonciation[29] ».

Les nombreuses interférences avec l'anglais, le recours à des passages entiers dans cette langue, voire à la doublure totale d'un texte (*L'Homme invisible/The Invisible Man*), manifestent une réalité quotidienne de l'Ontario français et, partant, de ses écrivains ; le problème non seulement de la qualité de la langue mais du choix du code même. Donnée évidente et stable pour l'écrivain dont la communauté linguistique est dominante, le choix de langue ne s'impose pas comme tel pour ses homologues minoritaires. Desbiens, semblable en cela à une imposante majorité de Franco-Ontariens, manie parfaitement les deux idiomes[30] et a abordé le problème du choix linguistique dans le recueil qui est sans doute le mieux connu de son œuvre, *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Précisons cependant qu'il ne représente que l'aboutissement extrême d'un processus d'écriture plus général où l'anglais et le français se mêlent par le truchement de jeux de mots bilingues (rappelons l'expression « pain c'est pain en anglais » citée plus haut), de calques de toutes sortes (syntaxiques, lexicaux, etc.) et, de manière plus diffuse, de références culturelles empruntées à l'Amérique anglophone (Jack Kerouac, le jazz, la culture médiatique, etc.).

28. *Ibid.*, p. 46.

29. Cité dans Robert Major, « Le joual comme langue littéraire », *Canadian Literature. Littérature canadienne*, n° 75, 1977, p. 44.

30. Roger Bernard situe la proportion de Franco-Ontariens bilingues à 84 %. *De Québécois à Ontarois. La Communauté franco-ontarienne*, *op. cit.*, p. 96.

La confrontation des deux langues et des deux cultures, ontaroise et anglophone, trouve sa pleine expression dans le face-à-face textuel des deux versions de *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Il ne s'agit pas d'une traduction à proprement parler puisque dès la première page surgissent de nombreuses variations entre les deux productions. Le texte qui s'ouvre en effet sur ces phrases : « L'homme invisible est né à Timmins, Ontario. /Il est Franco-Ontarien » devient en anglais « The invisible man was born in Timmins, Ontario. He is French-Canadian[31]. » Sa spécificité culturelle est escamotée dans le passage à l'anglais. Aux yeux du monde anglophone, il est noyé dans la masse des francophones du Canada alors qu'au Québec, ce même Franco-Ontarien, loin d'être considéré comme « pure laine », possède le statut d'un immigrant : « L'homme invisible est maintenant un résident permanent du Québec... Il a reçu sa citoyenneté[32] ».

Par ailleurs, aux pages 40[33], l'espace français déborde sur l'espace anglais, preuve supplémentaire qu'il ne s'agit pas d'une simple traduction. En effet, on aurait alors trouvé ce supplément de français à la page de gauche et un vide à la page de droite, signifiant une difficulté rendant l'équivalent anglais introuvable ou informulable. Que signifie alors ce surplus linguistique dans l'économie du récit ? Écoutons François Paré : « Dans *L'Homme invisible/The Invisible Man*, la condition franco-ontarienne résulte d'une soustraction. C'est simple. Soustrayez la version anglaise de la version française : calculez le reste. Et ce reste de quelques phrases « non traduites, secrètes, entre nous », c'est le « lieu de la survie[34] ». L'excès symbolise cet « espace qui reste » (pour reprendre le titre d'un des recueils de Desbiens), cette exiguïté (selon l'image spatiale chère à Paré) qui constitue le lot du Franco-Ontarien : il n'existe dans sa spécificité linguistique et culturelle que dans les limites de ces quelques lignes, arrachées à la domination anglaise.

La confrontation qui dessine les territoires linguistiques dans ce recueil définit certes une place pour le Franco-Ontarien, mais elle est celle de la plus dure des humiliations. Les paragraphes supplémentaires qui déterminent le lieu de son existence traitent en réalité de la pauvreté du narrateur, de la honte qu'il subit lorsqu'il doit mendier auprès du « bien-être » social pour obtenir de quoi survivre. C'est dire que le Franco-Ontarien

31. *L'Homme invisible/The Invisible Man*, *op. cit.*, p. 1.

32. *Ibid.*, p. 26.

33. Les deux versions du texte ont chacune leur pagination propre : on trouve donc deux pages « un », deux pages « deux », deux pages « trois », et ainsi de suite.

34. *Les Littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, *p.* 133.

n'existe qu'en « creux », dans le vide même qu'il s'acharne à combler mais qui constitue pourtant son essence, dans l'oscillation permanente entre l'être et le non-être.

CONCLUSION

Tout au long de l'œuvre de Patrice Desbiens s'élabore une « stratégie du quotidien » qui tient à la fois de l'univers représenté, des rapports énonciatifs instaurés et de la langue utilisée. Ces différentes facettes servent à construire une image du quotidien dont la couleur générale est sombre et l'atmosphère dénuée de joie. Nous l'avons vu, le monde présenté par Desbiens est fondé sur l'ambivalence : réduire la communauté franco-ontarienne à ses membres les plus défavorisés revient à affirmer son identité de société minoritaire, définie par le plus grand dénuement, mais cela signifie aussi dénoncer cette fragilité même ; créer un cercle énonciatif fermé renforce la solidarité du groupe mais le pousse au repli et à la sclérose ; rendre la langue orale de tous les jours lui attribue une visibilité et une validité culturelle, mais cela met en relief ses failles et son statut mineur. De plus, le rejet violent de tout esthétisme littéraire ramène l'écriture vers la tristesse du quotidien et lui ôte tout pouvoir de rédemption. Certes, l'œuvre demeure comme un défi à la menace de disparition mais elle enferme dans la fatalité d'une ambivalence impossible à surmonter.

Cette dialectique « de l'apparaître et du disparaître », selon l'expression de François Paré[35], se retrouve chez un certain nombre d'auteurs de la même génération ; Paré cite, outre Desbiens, « Robert Dickson, les nombreux collaborateurs du magazine *Liaison* dont Fernand Carrière, Normand Renaud, Paulette Gagnon, Pierre Pelletier, Brigitte Haentjens, et beaucoup d'autres, les films de Claudette Jaiko, la dramaturgie d'André Paiement, de Jean Marc Dalpé, de Robert Marinier[36] ». Cette communauté de pensée suppose un fondement idéologique partagé. C'est ce que Micheline Cambron nomme « le récit fondamental commun » dans *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976),* qu'elle définit comme suit : « un récit diffus et structurant qui parcourrait souterrainement l'ensemble d'un discours culturel [et qui] pourrait fort bien déterminer en partie les conditions d'émergence des discours singuliers[37] ». Ainsi, de manière plus générale, expliquer le quotidien, élément fondamental de la poésie de Desbiens et des écrivains du « premier combat », permettrait de cerner certaines données

35. *Théories de la fragilité, op. cit.,* p. 20.
36. *Théories de la fragilité, op. cit.,* p. 142.
37. Micheline Cambron, *op. cit.,* p. 43.

du « récit commun » ontarois que l'on pourrait dégager de l'analyse comparative d'une variété d'œuvres. De plus, il ne serait pas inintéressant de mettre en rapport les « récits communs » du « premier combat » et du Québec des années 60-70 puisqu'on observe déjà de frappantes similitudes entre quelques traits de la poésie de Desbiens et certaines caractéristiques que Micheline Cambron a relevées dans son corpus québécois. Elle y décèle en particulier un double mouvement qu'elle qualifie d'« identification » et de « mise à distance[38] » mouvement qui correspond, *mutadis mutandis,* à l'ambivalence fondatrice des poèmes de Desbiens : la tension entre s'affirmer tel quel (« l'identification ») et se rejeter en tant que minoritaire (la « mise à distance »).

Aborder la notion de quotidien dans la poésie de Desbiens ouvre sur tout un univers idéologique où l'écriture et son contexte, au sens le plus large du terme, révèlent leur profonde interdépendance. À cette leçon toute bakhtinienne s'ajoute aussi et surtout l'idée que les cultures de l'exclusion, comme celles de l'Ontario français et du Québec des années 60, semblent vivre des conditions d'émergence semblables. Au Québec, bien sûr, mais aussi en Ontario, la poétique contre-culturelle est dépassée par une nouvelle génération d'écrivains dont le « récit commun » diffère sensiblement de celui de leurs prédécesseurs, même si certains thèmes demeurent. Ces étapes transformatives valent-elles pour toutes les cultures minoritaires dans leur ensemble ? La question reste posée.

38. *Ibid.,* p. 138.