

Université de Montréal

**Expérience précaire du monde et représentation de la poésie dans
La fissure de la fiction et *Désâmé* de Patrice Desbiens**

**par
Alice Daigle-Roy**

**Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Août 2015

© Alice Daigle-Roy, 2015

RÉSUMÉ

Diverses œuvres de poésie moderne et contemporaine mettent en scène le rapport à l'écriture d'un sujet lyrique. Une telle problématique trouve une incarnation particulièrement intéressante dans l'œuvre de Patrice Desbiens, notamment dans certains de ses textes des années 1990 et 2000, où elle apparaît avec plus d'acuité. Pourtant, sa pratique auto-réflexive a fait l'objet de très peu de recherches.

Afin d'éclairer le rapport qu'entretient Patrice Desbiens avec l'écriture et avec la poésie, ce mémoire s'intéresse à deux de ses textes, soit *La fissure de la fiction* (1997) et *Désâmé*, (2005) en accordant davantage d'espace au premier, que je considère comme un texte-charnière dans la production poétique de Desbiens. Dans un premier temps, mon travail présente ainsi la précarité qui caractérise le protagoniste de *La fissure de la fiction* et, sous un autre angle, le sujet lyrique de *Désâmé*. Dans cette optique, la figure du poète est étudiée dans *La fissure de la fiction* à la lumière de la reprise ironique du mythe de la malédiction littéraire et du sens que la réactualisation de ce mythe confère au personnage dans ce récit poétique. Dans un second temps, ce mémoire s'attache à montrer que la cohérence et la vraisemblance des univers mis en scène dans *La fissure de la fiction* et *Désâmé* sont minées. C'est à l'aune de ces analyses que peut ensuite être envisagé le rôle d'une poésie qui, en dernière instance, comporte malgré tout un caractère consolateur, en dépit ou en raison de l'esthétique du grotesque, tantôt comique, tantôt tragique, dans laquelle elle s'inscrit et que nous tâcherons de mettre en lumière.

Mots clés : Patrice Desbiens, poésie, poète, grotesque, précarité.

ABSTRACT

Diverse pieces of modern and contemporary poetry offer representations of a lyrical subject's attitude towards the act of writing. Studying such an issue in the works of Patrice Desbiens offers a distinctively interesting perspective, especially in the case of some of his publications from the 1990s and the 2000s wherein such representations appear quite clearly. Yet the treatment of the act of writing in his work has received very little research attention.

The aim of this Master's thesis is to shed further light on how Patrice Desbiens's works deal with representations of writing and poetry. The thesis focusses on two of his published works, *La fissure de la fiction* (1997) and *Désâmé*, (2005), with greater emphasis placed on the former, as it is in my own perspective a key piece in his poetic legacy. To begin, my work puts forth the concept that the protagonists in *La fissure de la fiction* and *Désâmé* are both characterized by precariousness, but in different ways. In *La fissure de la fiction*, the character of the poet is understood from the perspective of an ironic revival of the literary curse myth. The meaning this myth confers to the main character of this poetical story is also discussed. Secondly, the thesis argues that the coherence and the plausibility of the universes of *La fissure de la fiction* and *Desâmé* are undermined. In light of these analyses, one can envision the role of a poetry which, ultimately and despite everything, bears a consolatory character. It does so in spite of, or perhaps precisely because of, its grotesque aesthetic, sometimes comic, sometimes tragic, in which it is written.

Key words : Patrice Desbiens, poetry, poet, grotesque, precariousness

REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire de maîtrise s'est révélée un travail de longue haleine, qu'il m'a été possible d'accomplir grâce au soutien de plusieurs personnes, que je tiens à remercier.

Tout d'abord, merci à mon directeur de recherche, Karim Larose, pour la confiance qu'il m'a toujours accordée, grâce à laquelle j'ai pu prendre le temps d'élaborer ma réflexion à mon rythme et en toute liberté, et pour la souplesse avec laquelle il a accueilli les différentes versions du projet. Ses conseils toujours pertinents et précis et ses lectures attentives m'auront permis de peaufiner ce mémoire avec toute la rigueur nécessaire. Pour tout cela, je lui suis très reconnaissante.

Les doutes et la solitude inhérents à la rédaction d'un mémoire de maîtrise auront été allégés par la présence d'amis et de collègues, que je remercie pour leur soutien. Un merci tout spécial à Alexie André-Bélisle pour ses lectures minutieuses, ses commentaires justes et honnêtes et son amitié.

La réalisation de ce mémoire a en grande partie été rendue possible par le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) et le Fond de recherche québécois Société et culture (FRQSC), soutien qui m'a permis de me consacrer presque exclusivement pendant deux ans à ce projet. Pour cela, je les remercie.

Enfin, je remercie Alexandre Morin-Chassé, mon copain, pour ses encouragements et sa patience face à mes angoisses et mes doutes tout au long de ces deux années.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
REMERCIEMENTS	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I – FIGURES D’ÉCRIVAINS, SUJETS ÉCRIVANT	12
1.1 Le poète imaginaire	21
1.1.1 Poète malgré lui, poète maudit?	
1.1.2 Souffrance et génie littéraire : une équation mise à mal	
1.1.3 Poètes morts et poésie mortifère	
1.2 Une identité fantomatique	37
1.2.1 La figure du double	
1.2.2 Un étranger chez soi : le sentiment ténu d’appartenance au monde	
1.2.3 Une mort rôdeuse	
1.2.4 L’angoisse au cœur du logis	
1.3 La difficulté d’habiter le monde	47
1.3.1 Un personnage exhibé	
1.3.2 Un sujet lyrique précaire	
1.3.3 Un rapport au monde ludique	
CHAPITRE 2 – LA SCÈNE DE L’ÉNONCIATION ET L’UNIVERS DU RÉCIT : UNE VRAISEMBLANCE INCERTAINE	65
2.1 La rhétorique des genres littéraires	76
2.1.1 Une poésie lacunaire	
2.1.2 Le goût de la poésie	
2.1.3 Le manuscrit : un roman en devenir?	
2.1.4 La poésie parasite	
2.1.5 Le roman comme lieu	

2.2 La consistance du monde	90
2.2.1 Un effet fantastique?	
2.2.2 Le régime de la catastrophe	
2.2.3 L'indifférence des témoins	
2.3 De l'apocalypse à la poésie salvatrice	104
2.3.1 Un dénouement ironique	
2.3.2 Quel rôle pour la poésie?	
2.3.3 Le poème comme médiateur	
CONCLUSION	118
BIBLIOGRAPHIE	123

INTRODUCTION

La poésie moderne et contemporaine recèle maints exemples de poètes-théoriciens qui réfléchissent à leur art, de sorte que les pratiques auto-réflexives apparaissent monnaie courante. La manière dont les œuvres poétiques représentent l'écriture, ses buts et ses fonctions, et cherchent à définir les paramètres de leur inscription dans la littérature, intéresse d'ailleurs vivement la recherche. Les lectures critiques de l'œuvre de Patrice Desbiens, oeuvre prolifique associée à l'émergence d'une littérature franco-ontarienne, qui s'échelonne sur plus de quarante ans, ont pourtant très peu commenté la présence récurrente de sujets écrivant et l'importance d'un lexique révélateur lié à l'écriture et à la poésie. Ces lectures témoignent principalement de tensions dans le champ de la critique de l'œuvre de Desbiens entre des lectures dites « identitaires » et des lectures qualifiées d' « esthétiques ». Mathieu Simard, dans son mémoire de maîtrise, explique que les premières sont des lectures qui « s'interrogent essentiellement sur le sujet et la communauté dont [l'auteur] est issu¹ », tandis qu'il définit les secondes par la prépondérance qu'elles accordent au texte dans une volonté de s'affranchir des enjeux identitaires que pose l'œuvre.

François Paré explique dans *Les littératures de l'exiguïté* que « [d]ans l'institution littéraire québécoise ou franco-ontarienne ou acadienne, la complicité entre l'écriture poétique et l'affirmation nationale n'est pratiquement jamais remise en question. » Il ajoute que « [c]ette complicité ne motive pas toujours les textes de l'intérieur; elle se place surtout au niveau des intentions, des fonctions de la poésie.² » Patrice Desbiens est une figure de proue de la période d'effervescence culturelle de la communauté francophone de l'Ontario dans les années 1970 et 1980. Certains de ses textes, écrits dans la langue populaire de Sudbury,

¹ Mathieu Simard, *La poésie bilingue de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2013, p. 6.

² François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 100.

s'intéressent aux conditions de vie dans les villes minières du Nord, dans le but d'en dessiner un portrait qui capture leur spécificité. Son œuvre participe donc de ce que Paré appelle une littérature minoritaire, créée au sein d'une communauté ethnique minorisée dans le grand ensemble *Canadian*. La lecture critique des textes de ce poète, à cet égard, pose des enjeux particuliers. En effet, Louis Bélanger, dans un article qu'il consacre à la construction des discours critiques tant journalistiques qu'universitaires autour de la figure de Patrice Desbiens³, affirme que ce dernier est emblématique de l'écrivain qui porte les ambitions collectives de sa communauté.

Mon intention n'est pas de nier la dimension identitaire que revêtent certains des textes de ce poète. Plusieurs d'entre eux transmettent bel et bien des signes collectifs, selon l'expression de Paré. Les rues de Sudbury, la Coulson, deviennent la scène de poèmes, tandis que Desbiens s'attache à dire les détails du quotidien. Le danger de ce paradigme de lecture réside plutôt dans le fait de lire cette œuvre comme témoignage d'un réel. Élisabeth Lasserre explique que cette écriture qu'elle qualifie de mimétique a mené la critique à lire l'œuvre de Patrice Desbiens d'un point de vue « documentaire », « et rarement d'un point de vue esthétique⁴ ».

En réaction à l'appréhension des poèmes et récits de Desbiens par le prisme de lecture de la conscience collective, d'autres critiques ont mis l'accent sur les aspects proprement esthétiques de son œuvre. Mathieu Simard situe ce tournant vers 1996, autour de la parution du collectif *La littérature franco-ontarienne. Enjeux esthétiques*, codirigé par Lucie Hotte et

³ Louis Bélanger, « Patrice Desbiens : Au cœur des fictions sociales », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2007, p. 236.

⁴ Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. 33, n°2, 1997, p. 71.

François Ouellet⁵. Dans cette optique, la langue populaire et le bilinguisme qui caractérisent certains textes de Desbiens ont été étudiés en fonction des possibilités qu'ils créaient sur le plan du style⁶.

Il me semble qu'il s'agit là d'une étape critique nécessaire pour qu'une œuvre s'inscrive réellement dans la durée. En revanche, ces deux types de lectures ne sont pas toujours mutuellement exclusifs. Louis Bélanger se demande en effet s'il est possible « d'évacuer le contexte socioculturel, économique et politique dans ces choix stylistiques (intentionnels ou non) de Patrice Desbiens ». Pour lui, ce n'est pas le cas « dans la mesure où la surdétermination de l'esthétique dans le discours critique savant ne peut faire totale abstraction des conditions d'émergence de ce qui la nourrit : le texte.⁷ » Ces lectures esthétisantes sont toutefois nécessaires :

à l'échelle des discours fictifs qui fondent l'existence littéraire d'un écrivain et d'une communauté, ces oripeaux théoriques cultivent de Patrice Desbiens une perception additionnelle : du poète témoin de la prise de conscience identitaire de la communauté franco-ontarienne, Desbiens est aujourd'hui devenu un poète à la richesse esthétique insoupçonnée.⁸

Mon propos, dans ce mémoire, ne sera pas de me situer à l'aune de l'un ou l'autre de ces paradigmes. Au fil du temps, l'œuvre de Patrice Desbiens a connu plusieurs décentrement. Montréal, comme lieu des intrigues et scène du poème, apparaît plus souvent, par exemple, dans les recueils ultérieurs. Les personnages d'écrivains ou les sujets lyriques qui écrivent se font plus nombreux et les termes reliés à la fabrication du poème se fraient un chemin dans les textes, jusqu'à laisser deviner une forme d'obsession. La question de la

⁵ Mathieu Simard, *La poésie bilingue de Patrice Desbiens, op cit.*, p. 6.

⁶ Le bilinguisme comme élément esthétique dans les œuvres de Patrice Desbiens a été étudié entre autres par Josée Boisvert, Élisabeth Lasserre, Myriam Lamoureux, Catherine Leclerc et Mathieu Simard.

⁷ Louis Bélanger, « Patrice Desbiens : Au cœur des fictions sociales », *op cit.*, p. 254

⁸ *Ibid*, p. 255

langue se fait moins pressante et, partant, l'usage de l'anglais dans les œuvres plus récentes du poète acquiert un statut différent. Myriam Lamoureux avance que

[1]e déplacement de la question linguistique vers des préoccupations plus formelles, soit l'ambivalence entre le roman et la poésie, annonce d'ailleurs une autre fonction de la langue anglaise dans les œuvres publiées à la suite de *La fissure de la fiction*. En effet, explique-t-elle, l'anglais ne s'inscrit plus dans une lutte conflictuelle avec le français en tant que langue de la représentation (comme dans *L'homme invisible / The Invisible Man*), mais il devient plutôt un complément non négligeable dans le choix des rimes.⁹

Comme l'indique Lamoureux, *La fissure de la fiction*, récit-poème¹⁰ publié en 1997, témoigne de manière spectaculaire de ces changements de paradigme. Dans ce texte, un narrateur raconte l'histoire d'un personnage poète, toujours désigné par le déictique « il », qui cherche à écrire un roman, sans jamais y parvenir. Exilé à Montréal, ce protagoniste planifie et fantasme son roman dans son minuscule appartement. Au fil du récit, alors que le roman achoppe et que le protagoniste en perd le contrôle, la fissure dans le hall de son immeuble s'agrandit et le personnage poète dérive vers une forme de folie. Cette fissure dite « de la fiction », qui donne son titre au recueil, constitue le principal élément de l'entropie mise en scène dans le récit. Les frontières entre le « réel » et le rêve, mal indiquées, se brouillent. La question de la langue étant pratiquement évacuée du discours, *La fissure de la fiction* met en place une nouvelle dualité, générique cette fois. Ainsi, sous prétexte de raconter l'histoire du passage de la poésie au roman, le narrateur de ce récit en vers émet de nombreux commentaires méta-littéraires qui dévalorisent la poésie au profit du roman et, plus

⁹ Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2008, p. 112

¹⁰ Ce terme permet selon Lamoureux de désigner l'équivalence entre le narratif et le poétique dans certaines œuvres de Desbiens, dont *Poèmes anglais* et *La fissure de la fiction*. Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, *op cit.*, p. 34

généralement, de la fiction. « La poésie / c'est le fast-food de la / littérature. » ou encore « C'est la littérature des pauvres.¹¹ », énoncera-t-il.

Depuis sa parution, peu de critiques se sont attardés à *La fissure de la fiction*. Ces critiques n'ont pas souvent, à mon sens, tout à fait pris la mesure des enjeux qui se jouent dans ce texte. Parmi eux, Élisabeth Lasserre, dans « La littérature franco-ontarienne : ruptures et continuité », cherche à saisir l'évolution de la littérature franco-ontarienne depuis la période dite du « premier combat¹² ». Elle avance que les années 1990 ont vu naître des ruptures dans ce « modèle d'homogénéité » caractérisé par une esthétique réaliste, une recherche d'authenticité langagière et l'affirmation d'un « nous » collectif. « Il cède le pas, écrit-elle, à un modèle fondé sur l'éclatement des tendances et des attitudes tant idéologiques que littéraires [...].¹³ » Toutefois, ce premier modèle ne disparaîtrait pas complètement au profit du second paradigme, plus à même de créer un dialogue : selon la critique, *La fissure de la fiction*, par sa forme même, « illustre précisément une tentative avortée d'ouverture à l'autre »¹⁴.

Elle compare ce récit avec un roman de Rachelle Renaud, *Le roman d'Éléonore*, roman dans lequel elle lit un réel décentrement des thématiques chères aux œuvres associées à l'affirmation culturelle des années 1970-1980, dont, au premier chef, celle de Patrice Desbiens. Elle note, à propos du roman de Renaud, que « l'action a lieu à Montréal et non à Sudbury¹⁵ », sans mentionner qu'il en va de même pour le récit-poème de Desbiens. Dans sa

¹¹ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, réédition avec *Poèmes anglais* et *Le pays de personne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2010 [1997], p. 166. Dorénavant, je référerai à ce recueil par le sigle FF.

¹² L'expression est de François Paré. François Paré, *Théories de la fragilité*, Hearst, Le Nordir, 1994, p. 15.

¹³ Élisabeth Lasserre, « La littérature franco-ontarienne : ruptures et continuité », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2007, p. 22-23.

¹⁴ *Ibid*, p. 24.

¹⁵ *Ibid*, p. 25.

volonté de montrer la différence entre ces deux textes parus à peu de temps d'intervalle, elle rattache l'entreprise de *La fissure de la fiction* à celle de textes plus anciens de Patrice Desbiens comme dans *L'homme invisible / The Invisible Man*, où le vécu minoritaire constituait un enjeu majeur. Ainsi, elle affirme que « [l']opposition poésie-roman centrale au recueil symbolise le rapport minoritaire-majoritaire.¹⁶ » En effet, elle soutient que la poésie représente chez Desbiens la forme privilégiée du discours minoritaire; le roman, quant à lui, se rattacherait à l'institution littéraire dominante, mise à distance par le poète.

Cette analyse repose sur un schéma qui crée une opposition entre deux esthétiques, deux *moments* de la littérature franco-ontarienne. En revanche, elle ne prend pas acte du décentrement effectué au sein même de l'œuvre de Patrice Desbiens : Lasserre voit du même déguisé sous un autre nom. Il me semble pour le moins problématique de procéder ainsi pour comprendre la rhétorique qui oppose la poésie et le roman dans *La fissure de la fiction*. Si cette opposition s'avère sans doute, à l'échelle du texte, aussi spectaculaire que la coexistence des langues au sein de *L'homme invisible*, ce procédé nie toute la charge ironique contenue dans les affirmations « catégoriques » du narrateur, alors même que Desbiens signe là l'un de ses textes les plus hybrides.

François Ouellet adopte une autre stratégie de lecture. Il compare *La fissure de la fiction* à *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, le recueil qui précède immédiatement la publication de ce texte, dans lequel prédomine la figure de la mère. Il prétend que, dans *La fissure de la fiction*, le passage de la poésie à la fiction mis en scène est une tentative de s'inscrire dans l'ordre symbolique du Père. Cette hypothèse s'appuie sur une vision évolutive des genres littéraires, dans laquelle la poésie est associée à l'enfance et à la mère alors que le

¹⁶ Élisabeth Lasserre, « La littérature franco-ontarienne : ruptures et continuité », *op cit.*, p. 24.

roman – ou la fiction – se voit rattaché à la « maturité de l'âge d'homme¹⁷ » et à la figure du père. Le critique saisit bien l'ambiguïté générique qui caractérise *La fissure de la fiction* et comprend cette ambiguïté à l'aune de la tension entre deux genres littéraires. Toutefois, cette analyse me semble aussi problématique que celle de Lasserre : dans les deux cas, *La fissure de la fiction* est comparée à un autre texte du poète et les grilles de lecture appliquées à cette œuvre ambiguë masquent son aspect déroutant.

Myriam Lamoureux aborde aussi ce texte dans son mémoire de maîtrise. Elle fait l'hypothèse que la narration fictionnelle témoigne d'une volonté de dépassement du réel que représente la poésie, d'une tentative de le médiatiser par l'imaginaire. Cette présence du narratif serait aussi révélatrice « d'une remise en question du rôle de la poésie dans une société où les individus “ne s'accablent pas de / métaphores inutiles”¹⁸ ». En revanche, elle se garde de dire que les oppositions entre majoritaire et minoritaire d'un côté, et entre poésie et roman de l'autre, se superposent complètement. Bien que la problématique de son mémoire l'amène à considérer la question générique de *La fissure de la fiction* dans l'optique d'une prise de position sur la langue, ses observations fines constituent en quelque sorte le point de départ de mon propre mémoire.

Au-delà des oppositions péremptoires entre la poésie et le roman proposées par le narrateur, qui lance des affirmations gratuites et provocantes sur le genre poétique, le sens se dérobe dans *La fissure de la fiction*. Ainsi, je me suis d'abord interrogée sur le rôle de cette rhétorique qui dévalorise de manière systématique la poésie au profit du roman. Que signifie-t-

¹⁷ François Ouellet, « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2005, p. 217.

¹⁸ *Ibid*, p. 96.

elle dans le cadre d'une œuvre caractérisée par une grande hybridité formelle? Il m'apparaît possible d'y déceler, en germe, un discours sur l'écriture et la littérature.

J'ai choisi d'analyser ce récit-poème en parallèle avec un autre texte de Patrice Desbiens, *Désâmé*, un recueil de poèmes de forme plus classique paru en 2005. Si ce recueil a fait l'objet de quelques comptes-rendus, il n'a pas encore fait l'objet de lectures critiques. Divisé en trois sections, « Italiques », « Dead ducks » et « Désâmé », il met en scène un sujet lyrique morcelé, toujours en marge de l'univers représenté. Le « poème » ou « l'idée du poème », ainsi que le recueil le précise, s'infiltré dans les textes aux endroits les plus inattendus. Le choix de *Désâmé* s'est imposé plus tard au cours de ma démarche, dans la mesure où, à cause de la représentation fréquente du genre poétique, il m'apparaissait, dans le cadre d'une réflexion sur l'écriture et la poésie dans l'œuvre de Patrice Desbiens, fournir un contrepoint stimulant au récit de *La fissure de la fiction*. Je consacrerai dans ce mémoire un peu moins d'espace à son analyse. En effet, *La fissure de la fiction* constituant le point de départ de mon parcours, les enjeux soulevés par ce texte ont d'abord motivé ma démarche d'analyse : de façon complémentaire, *Désâmé* offre un autre éclairage sur certains de ces enjeux.

Au-delà des différences formelles, ce qui ressort de ces deux recueils – et qui s'inscrit également au cœur de ce qui sera mon hypothèse – est l'inscription précaire du sujet, tant dans le texte que dans le monde social représenté par Desbiens. Plusieurs critiques ont déjà noté la précarité du sujet qui se dégage généralement de l'œuvre de Patrice Desbiens. En effet, « cette douloureuse conscience de l'identité ténue¹⁹ » est bien « une constante de l'œuvre¹⁹ », comme l'affirme Robert Dickson dans la préface de la réédition de trois recueils de Desbiens réunis

¹⁹ Robert Dickson, préface de *Sudbury : poèmes 1979-1985*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2013, p. 6.

sous le titre de *Sudbury : poèmes 1979-1985*, mais elle ne doit pas être systématiquement rattachée à des considérations culturelles. Cette précarité des personnages et sujets lyriques de Patrice Desbiens se double souvent d'une marginalité sociale, et, à cet égard, les œuvres de mon corpus ne font pas exception. Je chercherai à montrer comment se décline cette marginalité et je mettrai en évidence l'inconsistance relative des mondes représentés. À l'aune de ces remarques, je tenterai de saisir les discours qui se développent sur la littérature, la poésie et l'écriture.

Pour comprendre les univers et les sujets précaires représentés dans les textes à l'étude, qui mettent parfois en scène les comportements en apparence dérisoires ou loufoques de ces sujets, la notion de grotesque constituera un fil d'analyse important. Cette notion convoquée tout au long du mémoire me permettra ainsi d'appréhender le caractère à la fois tragique et comique de l'instabilité du sujet et du monde représenté. Le caractère désincarné et artificiel du protagoniste dans *La fissure de la fiction* sera abordé par le biais de la figure, désormais classique, du poète « maudit ». Les différentes configurations énonciatives de *Désâmé* me permettront d'aborder le caractère morcelé du sujet. Les failles apparentes des univers représentés seront quant à elles abordées sous l'angle de la cohérence et de la vraisemblance, et les nombreux éléments dégageant une certaine irréalité seront évalués en fonction des effets qu'ils opèrent dans l'économie des textes.

Les objectifs de ce mémoire auront guidé ma trajectoire de lecture dans les deux textes à l'étude : il s'agissait de saisir à la fois le sens global des deux recueils, et de les convoquer suivant les besoins de l'analyse afin de mieux faire apparaître les constantes d'une poétique et les différences significatives dans le ton de ces deux œuvres. J'ai par ailleurs pris soin, au fil de la lecture que je propose de *La fissure de la fiction*, de situer le lecteur dans le récit en

contextualisant et en résumant les scènes et extraits que j'analyse. Dans *Désâmé*, j'ai puisé tout à la fois dans les trois sections, mais la progression de l'argumentaire commandait parfois que je puise davantage de matière dans certaines sections selon les moments de l'analyse. Ainsi, l'analyse du sujet lyrique se concentre sur la section « Dead ducks » à cause de l'intérêt particulier que représente la configuration énonciative qui met en scène un On; il est davantage question de cette section dans le premier chapitre. « Italiques » et « Désâmé », sections dans lesquelles le rôle de la poésie est plus manifeste, m'ont été davantage utiles en deuxième chapitre, tandis que « Désâmé », section dans laquelle le Je se fait plus volontiers narrateur, m'a permis dans le deuxième chapitre de mettre en évidence le regard tiers mis en scène dans le texte.

Au terme du réexamen du rôle joué par la précarité dans l'expérience du monde que font les sujets et personnages de Patrice Desbiens, je serai davantage en mesure d'éclairer le rapport complexe que le poète entretient tant avec la littérature, avec l'écriture, qu'avec la poésie.

CHAPITRE 1 – FIGURES D'ÉCRIVAINS, SUJETS ÉCRIVANT

Comme cela a été souligné à quelques reprises²⁰, les œuvres de Patrice Desbiens mettent parfois en scène des personnages ou présentent des sujets d'énonciation qui écrivent. Myriam Lamoureux dans son mémoire de maîtrise relève bien la similitude entre les désirs d'écrire qui animent le sujet poète de *Poèmes anglais* et le personnage poète de *La fissure de la fiction*, au cœur de l'intrigue de ces deux récit-poèmes. Au sein de l'œuvre de Patrice Desbiens, la construction de figures écrivantes, envisagées comme « [des] instance[s] imaginaire[s] qui se dégage[nt] de l'œuvre, plane[nt] bien au delà de sa concrétude textuelle »²¹, selon la formule de José Luis Diaz, a pourtant peu été étudiée, hormis par Lamoureux. En effet, sa propre réflexion s'attache à penser ce qui se trame dans le passage « du Je poète » au « personnage poète²² » dans les œuvres de Desbiens et elle analyse l'incidence sur le texte de ce qu'elle nomme une « énonciation distanciée », qui, par le biais de la narration fictionnelle²³, introduit une distance par rapport au sujet de l'énoncé. Or, cette présence fréquente d'un Je écrivain a été souvent perçue comme l'expression d'un sujet lyrique redoublant la personne de l'auteur. Comme l'expose Élisabeth Lasserre,

Dans toute l'œuvre de Desbiens, les liens de ressemblance entre le je-narrateur et l'auteur réel sont constamment réitérés (ils sont tous deux poètes, franco-ontariens, originaires de Sudbury, au chômage; ils boivent trop, appartiennent au même milieu artistique et culturel) et l'on va jusqu'à trouver mention du nom propre, Patrice Desbiens : « Une

²⁰ Outre Lamoureux, Élisabeth Lasserre note au passage que la figure de poète revient très souvent chez Desbiens, sans toutefois faire de cette figure et de sa récurrence l'objet principal de ses analyses. Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *op cit.*, p. 69.

²¹ José Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 4. Diaz explique que la révolution qu'a produite l'époque romantique a d'abord été de placer l'écrivain au centre de l'espace littéraire, comme en font foi certaines déclarations de Victor Hugo. Toutefois, il ajoute, alors que vient sous la plume de Hugo le terme de « figure », que l'écrivain ne doit pas seulement être compris comme l'homme, mais aussi comme une instance imaginaire qui se met en scène dans le texte.

²² Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, *op cit.*, p. 91.

²³ *Idem.*

copie de / *L'homme invisible* / *The Invisible Man* de / Patrice Desbiens au / Bay's Used Book Store, / Sudbury Ontario. / Prix : 95 cennes. // Quel prix la poésie? Je passe au cash avec / le livre de Robert et / le mien »²⁴.

Pour elle, ce procédé crée « une poésie qui s'apparente à l'autobiographie et même au journal intime » et favorise la prise en charge de l'énonciation par le Je. Dans cette technique, elle voit « une analogie avec la situation de l'écrivain minoritaire qui tente de s'imposer dans le monde des lettres pour trouver sa voix / voie²⁵ ». Il est juste de souligner que souvent les sujets lyriques de Patrice Desbiens portent les marques de l'alcoolisme, de la pauvreté et de la marginalité évoquées par Lasserre, et que Desbiens se met lui-même en scène dans ses poèmes.

Pourtant, il y a un écart entre le « sujet autobiographique²⁶ » et la figure du poète telle qu'elle se présente dans les textes. Il ne faudrait pas croire que les recueils de Desbiens fonctionnent comme un journal intime, d'abord parce qu'il ne s'agit jamais pour le poète de livrer toute son intériorité : il y a bel et bien une rhétorique auctoriale, comme le soulignait elle-même Élisabeth Lasserre. Dans cette optique, Myriam Lamoureux soutient à propos de *Poèmes anglais* que malgré le « statut autobiographique » de l'œuvre, dans laquelle le nom de Patrice Desbiens est inscrit à deux reprises, « La référence autobiographique est [...] utilisée à d'autres fins; elle sert entre autres à installer la distance entre soi et l'autre, c'est-à-dire entre Desbiens et le personnage inspiré de lui-même.²⁷ » Elle cite en exemple un extrait de *Poèmes*

²⁴ Élisabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », *op cit.*, p. 32.

²⁵ *Idem.*

²⁶ J'utilise ce terme pour rendre compte de la distinction que propose Dominique Combe entre le « sujet réel », « la personne de l'auteur », « par définition extérieure à la littérature et au langage » et le « sujet autobiographique », « qui est l'expression littéraire de ce sujet "empirique" ». Dominique Combe, « La référence dédoublée », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 50.

²⁷ Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, *op cit.*, p. 90.

anglais : « Ce matin / je donnerais / n'importe quoi / pour que Desbiens / ne soit pas obligé / de jouer à être / Desbiens.²⁸ »

On observe chez Desbiens un jeu de mise en scène de l'auteur, dans le texte comme dans le paratexte. Robert Dickson, dans la préface de *Sudbury : poèmes 1979-1985*, parle de la page couverture de *L'espace qui reste*, qui présente l'image du poète. « On [...] voit le poète dans une chambre miteuse, cigarette à la main et bouteille sur la table ». Pour lui, non seulement cela « préfigure le ton désespéré de plusieurs poèmes », mais cela « pose [aussi] l'auteur comme un personnage romantique mais aucunement romantisé²⁹ ». Cette remarque de Dickson est intéressante dans la mesure où il ne s'agit pas de nier les affinités de cette représentation avec une situation réelle de marginalité de l'auteur, mais bien de souligner que cette posture est récurrente et relève d'une mise en scène. Le caractère « authentique » que l'on attribue souvent à la littérature du « premier combat » sous prétexte d'un refus de littérarité ne doit pas faire oublier que si les auteurs associés à cette mouvance refusent en grande partie l'institution littéraire dominante, ils n'en construisent pas moins une autre rhétorique, qui n'est pas dénuée d'artifices.

Dans ce chapitre, je m'intéresserai aux figures qui écrivent. Je me propose de les aborder comme des instances fictives, sans chercher à les rapporter à la personne de l'auteur. Je m'arrêterai d'abord à relever quelles affinités la figure du poète dans *La fissure de la fiction* partage avec la figure désormais classique du poète maudit, et quels enjeux cette réactualisation, ironique à maints égards, du mythe de la malédiction littéraire pose dans le texte. Je chercherai ainsi à montrer les difficultés de ce personnage, poète malgré lui, à

²⁸ Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, réédition avec *Le pays de personne* et *La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2010 [1988], p. 56.

²⁹ Robert Dickson, préface de *Sudbury : poèmes 1979-1985*, *op cit.*, p. 7.

comprendre et habiter le monde représenté dans le récit. Il sera proportionnellement moins question de *Désâmé* dans ce chapitre, puisque c'est principalement dans *La fissure de la fiction* que les poètes, en tant que personnages du récit, font l'objet de portraits caricaturaux et sont victimes d'ironie. En revanche, le recueil sera évoqué en fin de chapitre, comme contrepoint. J'examinerai alors comment se construit le sujet lyrique fluctuant dans ce recueil, marquant un déploiement peut-être plus complexe car il n'est plus la victime toute désignée de l'ironie d'un narrateur. En effet, à partir du moment où il dit Je, il est davantage en mesure de proposer sa propre perception des choses dans les poèmes. Je mettrai par ailleurs de l'avant la manière dont se négocie sa présence dans l'univers du texte.

José Luis Diaz, qui s'est d'abord intéressé à l'époque romantique, convoque dans son article « Paratopies romantiques » la notion de « scénographie auctoriale », qui me permettra d'appréhender cette récurrence de sujets écrivant et leur rôle dans l'économie des œuvres de notre corpus. Pour lui, la « scénographie auctoriale » ne concerne pas seulement le discours, mais la « mise en scène de soi en tant qu'écrivain dans un espace où la littérature [a] tendance à devenir sacrée³⁰ ». Or, l'espace représenté dans les œuvres de Desbiens n'en est certainement pas un où la littérature tend à devenir sacrée : à preuve, les milieux qu'il met en scène dans son œuvre s'occupent d'autre chose que de culture et, à plus forte raison, de poésie. « Les tambours sont muets. / Les habitants de ce pays / ne s'accablent pas de / métaphores inutiles.³¹ », écrit en effet le poète dans *Sudbury*. De fait, les sujets de l'énonciation ou les personnages écrivains de Desbiens – selon qu'il écrit à la première ou à la troisième personne du singulier – sont le plus souvent des marginaux. Ainsi, j'observe dans plusieurs textes de

³⁰ José Luis Diaz, « Paratopies romantiques », *Contextes*, n°13, 2013, p.3.

³¹ Patrice Desbiens, *Sudbury*, dans la réédition de trois recueils, *L'espace qui reste, Sudbury et Dans l'après-midi cardiaque, Sudbury: poèmes 1979-1985*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2013 [1983], p. 116 Dorénavant, je référerai à ce recueil par S.

Patrice Desbiens une mise en scène du sujet écrivant dans un espace où la littérature occupe une place donnée – souvent réduite – et cette importance toute relative de la littérature a un impact important sur la construction de soi du sujet dans le texte.

La fissure de la fiction est l'une des rares œuvres de Patrice Desbiens – avec *L'homme invisible / The Invisible Man* – à présenter un récit raconté à la troisième personne du singulier. Les protagonistes de ces deux récits partagent plusieurs points communs : les deux sont franco-ontariens, généralement pauvres, le plus souvent au chômage, alcooliques, les deux vont d'échec en échec... Cependant, plusieurs différences signalent d'emblée que si les personnages partagent ces caractéristiques, les enjeux de leur rapport au monde sont posés différemment. *L'homme invisible / The Invisible Man* s'ouvre sur une présentation du personnage dont l'identité ethnique est déjà problématisée : « L'homme invisible est né à Timmins, Ontario. Il est Franco-Ontarien. » / « The Invisible Man was born in Timmins, Ontario. He is French Canadian.³² » La double narration de ce texte, en français et en anglais, rend patente l'impossibilité de traduire dans une langue ou une autre deux réalités et deux imaginaires vécus de manière simultanée, et la tension qui en découle.

L'incipit de *La fissure de la fiction*, quant à lui, ne relate pas la vie du protagoniste depuis sa naissance. Au contraire, le lecteur a l'impression d'être plongé au milieu d'un monologue dont il aurait manqué le commencement : « Il faut dire qu'il se sent bien / seul. » (FF, p. 165) D'emblée, cette ouverture indique bien l'ambiguïté générique qui constitue l'un des enjeux majeurs du texte. En effet, à cause de l'enjambement, le lecteur doit choisir entre deux sens divergents possibles de cette phrase, soit que le personnage se sente bien lorsqu'il est seul, ou plutôt que sa solitude représente pour lui un poids. Ce qui est d'abord mis en

³² Patrice Desbiens, *L'homme invisible / The Invisible Man*, avec *Les cascadeurs de l'amour*, réédition, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2008 [1981], p. 22-23.

évidence à propos du personnage, outre sa solitude, est sa pauvreté, son alcoolisme et, un peu plus loin, son désir d'écrire – d'écrire un roman. Dès la première page en effet, l'auteur écrit : « Il faut dire que la solitude pour lui / est une habitude. / Une maladie, comme l'alcool. / Il l'habite / comme le petit un et demi / où il vit avec ses poèmes et / ses fesses sans amour. » (FF, p. 165) Ainsi, si le lecteur apprendra plus loin que le protagoniste est bien originaire d'Ontario, rien dans l'incipit ne laisse suggérer que son origine représentera un enjeu majeur, si ce n'est par son statut d'exilé. Par ailleurs, l'homme invisible n'est jamais présenté comme un personnage qui écrit. Il n'est donc pas à proprement parler une figure d'écrivain, ce qui représente une différence majeure.

Le sujet de l'énonciation dans *Désâmé*, quant à lui, porte presque toujours une marginalité, sociale bien sûr, mais aussi à comprendre comme un écart par rapport à un « monde »³³. Ce sujet tend parfois à s'approcher d'un « sujet autobiographique » comme dans le poème 9 de « Désâmé » où le sujet est victime d'une méprise sur son identité. « Une jeune fille / s'approche de moi. / Elle met sa main / sur mon épaule et / me dit qu'elle aime bien / ce que je fais. / Je souris et sirote / patiemment / jusqu'à ce que / je réalise / qu'elle m'a pris pour / André Brassard.³⁴ » Or, malgré ces quelques références qui semblent renvoyer plus directement à l'auteur, aucun pacte proprement autobiographique ne se tisse dans le recueil.

³³ J'entends ici non pas le monde réel, impossible à appréhender dans sa totalité, mais sa représentation dans le recueil. À cet égard, il s'apparente à la définition que Michel Collot propose du « paysage » dans un contexte poétique. Il avance qu'alors que la tradition a contribué à présenter le paysage comme une réalité extérieure qu'il s'agirait pour l'artiste de reproduire fidèlement, « le paysage n'est pas le "pays" réel, mais le pays tel qu'il est mis en forme par l'artiste, ou par le point de vue d'un sujet percevant. » Il ajoute que « c'est donc une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective. » Inspiré du monde réel, le monde de *Désâmé*, tout comme celui de *La fissure de la fiction*, est toutefois médiatisé par le regard du sujet lyrique. Michel Collot, « De la dé-figuration du paysage dans la poésie française contemporaine », dans Michel Collot et Rino Cortiana (dir.), *Horizons de la poésie moderne*, Paris, Cahiers RITM, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université de Paris X, 1997, p. 154.

³⁴ Patrice Desbiens, *Désâmé*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2005, p. 52. Dorénavant, je référerai à ce recueil par le sigle D.

La question de la sincérité des références biographiques, dans ce contexte, n'apparaît pas pertinente pour notre analyse.

Le sujet de l'énonciation dans *Désâmé* revêt plusieurs configurations, du On au Je. Ce Je se transforme par moments, dans la dernière section « Désâmé », qui donne son titre au recueil, en narrateur de petites histoires, de micro-nouvelles en vers qui l'impliquent à des degrés très divers. Pour désigner ce sujet, j'utiliserai le terme de « sujet lyrique », notion sur laquelle se sont penchés de nombreux critiques dans les dernières années. Cette notion me permet de concevoir un entre-deux où le sujet qui parle ne serait pas le reflet de l'auteur, mais comporterait un « écart » : il ferait, en quelque sorte, un pas de côté par rapport à ce sujet autobiographique. Myriam Lamoureux soutient que « le sujet lyrique chez Desbiens correspond tout à fait à la définition proposée par Dominique Combe, à savoir que cette posture énonciative se situe dans un entre-deux dynamique : « “ le sujet lyrique [apparaît] comme un sujet autobiographique fictionnalisé, ou du moins en voie de fictionnalisation. ”³⁵ » Elle affirme, à la suite de Käte Hamburger, que « la poésie rend compte d'un champ d'expérience vécu par le Je lyrique qui invite le lecteur à revivre celui-ci par la lecture³⁶ », mais le Je lyrique ne serait pas assimilable au Je de l'auteur, puisque « la notion d'expérience en poésie lyrique implique une certaine forme de fiction par rapport au vécu du sujet empirique³⁷ ».

Il est difficile de cerner le sujet, qui paraît fuyant dans *Désâmé*, puisqu'il est impossible de circonscrire son identité. Le lecteur ne parvient pas à toujours à identifier qui parle dans chaque poème, ni à certifier que c'est toujours la même personne qui dit Je, à cause

³⁵ Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens, op cit.*, p. 87.

³⁶ Myriam Lamoureux, *op cit.*, p.18.

³⁷ *Idem.*

des différentes configurations énonciatives présentes dans le recueil. Or, parler de sujet lyrique n'implique pas de postuler une identité du sujet. Selon Antonio Rodriguez, dans *Le pacte lyrique*, « la thématique du sujet en tant que sujet se pose³⁸ » et il se demande si « toute trace de subjectivité implique [...] la constitution d'un sujet³⁹ ». Il explique qu'« en gardant une compréhension classique du “sujet”, de nombreuses indéterminations sont maintenues. La notion de “sujet” reste en effet fortement connotée, de manière cartésienne, par celles “d'identité” et de “substance”.⁴⁰ » Pour lui, la preuve en est que plusieurs spécialistes de poétique et de poésie « désassujettissent le sujet⁴¹ ». « Pour Étienne Rabaté, le sujet est en perte de substance chez Michaux; pour Yves Vadé, le sujet est polyphonique chez Hugo, il n'a pas d'identité stable.⁴² » Il applique ensuite ces conclusions à la notion de sujet lyrique. Repris à la tradition du lyrisches Ich, la notion de « sujet lyrique » se rattache à un Moi ou au moins à un Je. « En tant que “Moi”, les critiques le défont immédiatement de son unité. Certes, une identité peut être dégagée, mais celle-ci est constamment en altération. Le “moi” est, dans la poésie du XX^e siècle, mouvement et rassemblement avant d'être substance.⁴³ »

Cette hypothèse d'un sujet lyrique non identique à lui-même me permet bien d'envisager toutes les configurations du sujet dans *Désâmé*. S'il se pose comme sujet écrivant notamment dans la première section, « Italiques », il ne se présente jamais comme sujet écrivain. Cela constitue une différence importante par rapport au protagoniste de *La fissure de la fiction*. En effet, il s'agit d'un sujet qui trace des mots, des poèmes, mais qui jamais ne

³⁸ Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2003, p. 42.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ *Ibid*, p.43.

cherche à constituer une œuvre ni n'utilise l'écriture comme moyen de communication ni même comme moyen d'expression personnelle.

1.1 Le poète imaginaire

J'essaierai dans un premier temps de montrer que le personnage poète de *La fissure de la fiction*, incapable d'accéder à la « gloire » et à la reconnaissance publique, qui voit son œuvre poétique mise de côté parce que « la poésie ça pogne pas » (FF, p. 169), n'est pas sans évoquer une figure désormais classique, celle du poète marginal, ou du poète « maudit », figure tributaire de l'imaginaire romantique, mais dont divers avatars, ironiques ou non, subsistent encore aujourd'hui. Dans la foulée, je mettrai en évidence le fait que la reprise du mythe, chez Desbiens, s'effectue le plus souvent sur un mode grotesque. Je tenterai donc également d'éclairer cette notion au cœur des analyses de ce mémoire et, sur le plan théorique, de mettre en lumière son intérêt heuristique pour l'analyse des œuvres de Patrice Desbiens.

1.1.1 Poète malgré lui, poète maudit?

Pascal Brissette, dans *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, s'est intéressé au mythe de la malédiction littéraire, à ses origines et aux différentes formes qu'il a pu revêtir. Dans son livre, Brissette situe la naissance d'une mythologie du malheur auctorial en France aux alentours de 1760-1770. Il explique qu'à cette époque, le contexte sociologique et historique est celui d'un bassin de lecteurs qui s'élargit, de nouvelles possibilités de métiers pour les hommes de lettres et d'un prestige nouveau accordé à l'activité intellectuelle, tributaire en partie de la gloire des Voltaire et des D'Alembert. Cet

espoir de gloire et de fortune, pour Brissette, contribue à attirer des hordes de jeunes gens dans cette profession, qui s'en trouve, à un certain point, saturée. Il écrit que :

Ces écrivains entrants sont desservis par un système inégalitaire qui privilégie les membres de la « haute intelligentsia » et ils sont méprisés par les écrivains en place pour qui ils ne sont que des pauvres hères malfamés pouvant à tout moment se répandre en injures et en libelle contre les « écrivains de réputation » (Voltaire).⁴⁴

Dans ce contexte, Brissette attribue certaines fonctions au mythe de la malédiction littéraire. D'abord, il lui attribue une fonction légitimatrice, qui fait « des maux de l'âme et du corps, de la misère et des persécutions qu'un écrivain peut essuyer un gage de qualité⁴⁵ ». Or, il ne s'agit pas seulement de légitimation individuelle mais de légitimation collective, dans la mesure où ce mythe de la malédiction littéraire « entoure l'activité des lettres d'une aura glorieuse, la place sous le signe de la fatalité et lui assure ainsi un prestige que n'ont pas forcément [...] les autres activités sociales.⁴⁶ »

De plus, il lui attribue aussi une fonction explicative dans la mesure où le mythe opérerait une médiation entre l'homme et le réel. Il serait un *déjà là*, « avant toute confrontation avec le réel, comme un dispositif herméneutique “ prévoyant ” jusqu'à l'échec pouvant résulter de cette expérience⁴⁷ ». De fait, à l'aune des conditions souvent misérables dans lesquelles sont contraints de vivre les hommes de lettres qui ne parviennent pas à s'imposer, et devant l'absence de reconnaissance qu'on leur manifeste, le mythe de la malédiction littéraire ferait en quelque sorte office de justification à leur souffrance, lui donnerait un sens en renversant la logique des valeurs. Brissette écrit :

Parce qu'il véhicule l'idée que ce sont toujours les justes qui souffrent le plus, le mythe fonctionne comme un mécanisme de compensation permettant aux auteurs malheureux de

⁴⁴ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

considérer leurs souffrances d'un autre œil, tout à la fois comme un signe du destin et la marque du génie. Le scandale de la souffrance est en quelque sorte aboli par le mythe qui donne un statut au souffrir.⁴⁸

Par ailleurs, l'une des caractéristiques essentielles de ce mythe, toujours selon Brissette, est son historicité. Il se modifie, se transforme avec le temps pour intégrer les contradictions, faire preuve d'originalité et ne pas rejouer une scène *déjà pleurée*.

Si, par sa position marginale dans la société littéraire présentée dans le texte, le poète de *La fissure de la fiction* ressemble bien, à certains égards, à la figure du poète maudit, il s'en distingue encore par bien des aspects. Selon Brissette, la figure du poète maudit contribue à la naissance d'esthétiques nouvelles et « se désigne comme la victime propitiatoire et provisoire d'un ordre que son geste de provocation contribue à renverser. »

[Il] est ce *nomothète* vivant dans une tension perpétuelle entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau; il est celui par qui le *novum* arrive, celui qui, par les multiples refus qu'il oppose aux instances officielles de reconnaissance et les ruptures esthétiques qu'il opère, par le sacrifice consenti de sa personne et de son intérêt immédiat, impose de nouvelles règles du jeu.⁴⁹

Le personnage poète de *La fissure de la fiction* est dans un sens victime de l'ordre social. En effet, son art, la poésie, est rejeté dans la marge de manière non équivoque dans le texte par le biais des commentaires méta-littéraires. Or, il n'est pas poète par choix, mais plutôt par fatalité. En effet, il cherche d'abord et avant tout un moyen d'accéder à la fiction et de délaissé la poésie, mais l'échec de cette entreprise est annoncé dès les premières pages du récit. « Il veut écrire un roman. / Mais pour le moment il est trop / pauvre. » (FF, p. 166) À travers le roman, il vise non seulement à s'enrichir, mais il cherche aussi un moyen d'accéder à une forme de reconnaissance ainsi qu'à rejoindre des lecteurs puisque, selon les dires du narrateur, la poésie n'a d'intérêt que dans les romans. Ce ne sont pas tellement les possibilités

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid*, p. 23.

d'exploration littéraire qu'offre le roman qui intéressent ici le protagoniste, mais la valorisation sociale dont jouit ce genre littéraire. Le narrateur présente une aporie puisque le moyen par lequel le poète, pauvre, tente d'échapper à sa pauvreté, lui est précisément inaccessible à cause de cette même pauvreté.

L'issue de l'intrigue est claire dès le début du récit, et le lecteur sait déjà qu'il n'y aura pas de suspense : la tentative romanesque n'aboutira pas. Dans ce contexte, devant l'échec annoncé, l'auteur aurait pu choisir de présenter une tentative de résistance, ou de doter son personnage d'un peu d'héroïsme. Or, le narrateur présente plutôt un personnage qui tente de se conformer à la norme établie, et non pas de provoquer des ruptures esthétiques, même si l'ordre social est présenté comme à ce point dégradé que le narrateur dira : « Il ne se fait pas de promesses. / Il vit dans un pays où les griots / deviennent des itinérants. / Il vit dans un pays où / la sagesse couche dehors / printemps été automne hiver. / Il vit dans un pays où / Il n'y a plus de fiction. » (FF, p. 167)

Élizabeth Lasserre avait déjà avancé l'idée que la malédiction, chez Desbiens, ne serait pas individuelle mais bien collective. Elle affirme en effet que « loin de se placer en dehors du cercle maudit, le poète y vit⁵⁰ », et témoigne pour le « nous » franco-ontarien de l'intérieur, pris dans l'aliénation de sa communauté. Autrement dit, sa malédiction viendrait du fait qu'il n'adopte pas une position de surplomb. En revanche, comme je l'ai déjà mentionné, le poète est coupé de l'horizon de sa communauté à cause du déplacement géographique qui s'opère dans *La fissure de la fiction*, et il ne prétend pas en être le porte-parole. L'impossibilité sociale qu'advienne la fiction évoquée plus haut apparaît donc plus difficile à situer par rapport à un référent réel. Ainsi, lorsqu'il est question d'un pays, le

⁵⁰ Élizabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *op cit.*, p. 69.

lecteur ne sait plus trop de quel pays il s'agit. Cela évoque, peut-être, de manière générale, moins une communauté particulière qu'un état social global qui dévalue la sagesse des visions marginales et la création littéraire.

1.1.2 Souffrance et génie littéraire : une équation mise à mal

L'échec d'avance annoncé et la pauvreté qui semble irrémédiable du poète – elle est évoquée non comme un état circonstanciel mais comme un toujours déjà là – ne paraissent pas au premier abord chercher à émouvoir le lecteur. Aucune forme de hauteur morale ne se dégage du personnage, dont les tentatives de se conformer au genre littéraire qui plaît – le roman – sont présentées de manière pathétique. Desbiens écrit :

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, p. 168)

Cet extrait témoigne de la méconnaissance des codes romanesques du personnage, alors que le mot « synopsis » renvoie à l'imaginaire du cinéma et désigne un résumé de scénario très bref, et non un produit fini. Par ailleurs, un synopsis renvoie à une forme d'intrigue, un enchaînement d'actions; il est à cet égard difficile d'imaginer un « synopsis de la solitude » puisque la solitude est une notion abstraite. En tant que thématique, elle peut être explorée par le cinéma; cependant, elle ne constitue certainement pas un résumé d'intrigue. Le fait que ce roman racontera aussi « l'histoire d'une société simpliste » contribue à créer l'impression que le projet s'éparpille et ne permet pas au lecteur de saisir son noyau. Enfin, la « méthode symbolique d'écriture » ne constitue pas non plus une avenue valable du domaine des lettres :

tout cela concourt à projeter l'image d'un projet d'écriture inconsistant, source d'humour, et qui ne peut qu'être perçu de manière ironique.

Je pourrais avancer que son ironie s'apparente à l'« ironie dramatique » qui, selon Pierre Schoentjes, « se situe à la croisée de l'ironie verbale et de l'ironie de situation : elle se présente lorsqu'un personnage est inconscient de la portée de sa situation, de ses actes ou de ses paroles alors que le public, disposant de plus d'information, en connaît les implications.⁵¹ » Toutefois, la cible de cette ironie est difficile à identifier, dans la mesure où elle semble dirigée d'abord contre le poète, son ignorance et la médiocrité de son projet d'écriture, mais aussi, par la bande, contre l'institution littéraire à laquelle il faut présenter une demande pour avoir accès à une bourse, et contre la valorisation excessive du roman qui pousse le protagoniste à se tourner vers ce genre littéraire. En effet, il ne s'agit pas d'un personnage totalement incapable d'écrire : l'on apprend qu'il a déjà une œuvre – il a publié dix livres de poésie. Malgré tout, le contenu de ces livres n'est pas évoqué, sauf pour soulever la possibilité de tous les mettre ensemble pour en faire un roman ce qui, d'un point de vue éditorial, n'est guère viable.

Par ailleurs, il semble que le choix des thèmes du futur roman – la solitude, l'histoire d'une société simpliste – témoigne du vécu et des expériences du protagoniste. Dans le texte, le roman est présenté comme un moyen de prendre une distance avec le réel. Or, le poète, par les choix qui président à la construction de ce roman, montre que, dans le projet d'écriture même, cette distance s'avère impossible à instaurer. La notion de distance importe ici, car elle est créée en grande partie par les divers changements de focalisation du texte. Dès les premières pages, la narration présente le poète comme trop proche de l'univers des choses

⁵¹ Pierre Schoentjes, « Ironie », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [2002], p. 395.

pour pouvoir en faire le récit. « Il se réveille avec une envie / d'écrire de la fiction mais / il réalise qu'il est trop près / de tout pour écrire / de la fiction. » (FF, p. 167)

Tout se passe comme si cette proximité trop grande empêchait le personnage principal d'appréhender le réel dans son ensemble, d'une manière surplombante, et d'en présenter une image cohérente. Au contraire, son champ de vision est réduit par le rapprochement de ce réel, et empêche toute profondeur du regard au profit d'un grossissement des objets qui se trouvent près de lui. Cela l'empêche de présenter une vision du réel autre que visiblement subjective et nécessairement partielle, qui le confine à la poésie. « À chaque fois qu'il essaie d'écrire / de la fiction, elle devient / de la poésie. » (FF, p. 167) Dans cette optique, Desbiens ne reprend certes pas à son compte la conception du poète « voyant » popularisée par Rimbaud, qui se trouve renversée. Ainsi, ce n'est pas, pour le moins, le génie du personnage poète qui est exposé mais bien son incapacité à mener à bien son projet romanesque.

Le talent des autres personnages poètes mis en scène dans le récit – les poètes qui lisent leurs œuvres dans les soirées de poésie organisées dans les bars – n'est pas non plus souligné par le narrateur. Tout au contraire, celui-ci, grâce notamment à des métaphores et des comparaisons triviales, en dresse un portrait assez cruel et pathétique. Par exemple, le narrateur dira :

Il se rappelle avoir vu un poète / à une lecture qui s'emballait / et se déballait de son trench
comme / un cadeau de Noël, comme / un sac de couchage qui a pris des / leçons de nage dans
/ le fleuve Saint-Laurent. / Il avait les deux mains en l'air / en pistolets et hurlait comme / un
Zapata après tout ce qui bougeait. / Il n'a pas eu de bourse. (FF, p. 168-169)

Ici, l'usage du mot « s'emballer » prend de prime abord une connotation positive : il évoque l'enthousiasme du poète pour la poésie, pour le partage de son œuvre. Par contre, le jeu de mots avec « se déballer » tire la description vers un référent banal et concret. Il fait apparaître

le poète, qui est comparé à un « cadeau de Noël », puis à un « sac de couchage qui a pris des leçons de nage dans le fleuve Saint-Laurent », d'abord comme ridicule, puis comme véritablement pathétique. En effet, la mention d'un sac de couchage aux abords du fleuve n'est pas sans évoquer, même de loin, l'itinérance.

De plus, la description de l'attitude du poète – posé en révolutionnaire latino-américain – est elle aussi ironique dans la mesure où le fait de hurler « après tout ce qui bouge », dans le cadre d'un bar montréalais et à l'occasion d'une lecture de poésie, fait ressortir la vacuité et la facticité de cette posture auctoriale et surtout, son manque de pertinence sociale. Il ne s'agit même plus, pour ce Zapata montréalais, de dénoncer les injustices ou de défendre une cause, mais de hurler, sans motifs particuliers et – on le devine – sans créer d'effets réels. Le commentaire laconique du narrateur sur le fait que ce poète n'a pas, lui non plus, obtenu de bourse, et la justification qu'il donne pour expliquer cela en énonçant que : « La poésie ça pogne pas. / La fiction c'est la poésie qui a encore / toutes ses dents. » (FF, p. 169), doit ainsi être lu de manière ironique puisqu'il suggère implicitement les raisons pour lesquelles la poésie ne « pogne » pas, tout en feignant une forme d'objectivité. La phrase « c'est comme ça » paraît ambiguë puisqu'elle ne condamne pas explicitement ce qui apparaît comme l'expression de la doxa, du jugement populaire, que le narrateur semble reprendre à son compte.

Si *La fissure de la fiction* déploie bien une forme d'ironie à l'endroit de l'institution littéraire et que Desbiens prend soin de montrer la pauvreté de son personnage poète, il ne cherche pas non plus à présenter des images de poètes méritants, géniaux et donc injustement traités par la société. Au contraire. La poésie produite par le poète qui lit acquiert un caractère faux, désincarné. Le protagoniste dans le récit est poète par fatalité; il n'est pas pour autant

marqué de l’empreinte du génie. Le mythe de l’élection s’en trouve renversé, et le protagoniste est piégé par son statut de poète sans même que celui-ci ne lui garantisse la paternité d’une œuvre significative. Je constate donc que si le protagoniste poète de *La fissure de la fiction* cumule certains attributs de la malédiction, il n’en porte pas les idéaux. Desbiens ne cherche pas à forger un nouveau mythe qui justifierait les souffrances de son personnage. Au contraire, il semblerait que le narrateur refuse explicitement de donner un sens à ces souffrances, notamment par le biais de la phrase « c’est comme ça », répétée comme un leitmotiv dans le texte. J’y reviendrai plus loin.

Faire appel à la notion de grotesque m’a semblé pertinent pour tenter de comprendre ce qui se joue dans le texte. La plupart des critiques qui se sont penchés sur la question du grotesque s’accordent sur le caractère fuyant de cette notion, qui semble résister à l’interprétation. Ainsi, dans un petit ouvrage de synthèse, Dominique Iehl parle de « l’incontestable mobilité du grotesque⁵² ». Désignant à la fois un style très particulier – la *grotesque* – de la Renaissance⁵³, et un mot de vocabulaire passé dans l’usage courant, le terme a aussi été utilisé, de manière plus générale, pour décrire des œuvres tant picturales que littéraires ou cinématographiques. Les travaux fondateurs sur la question du grotesque en littérature sont, selon l’avis des divers spécialistes, ceux de Mikhaïl Bakhtine sur Rabelais dans son ouvrage *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, et ceux de Wilhelm Kayser dans son livre *The Grotesque in Art and Literature*. Bakhtine met de l’avant le rire carnavalesque et la fonction libératrice du grotesque tandis que

⁵² Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1997, p. 3.

⁵³ André Chastel consacre un livre à ce style pictural de la Renaissance qui trouve son impulsion dans « la découverte vers 1480/90 de salles souterraines de la Maison Dorée de Néron qui frappa l’imagination du public par la représentation d’étranges créatures hybrides. » Philippe Wellnitz, « Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière? », dans Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (dir.), *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 15.

Kayser s'intéresse au grotesque dans l'art depuis le XVIII^e siècle jusqu'au surréalisme, en passant par le Sturm und Drang et certains textes fantastiques⁵⁴, et relève davantage l'angoisse et l'inquiétante étrangeté découlant de la perte du réel qu'induit le grotesque.

Ces travaux, malgré leur diversité, seraient dans une certaine mesure tributaires de caractère double du grotesque. Dominique Iehl indique qu'« on tient pour grotesque un phénomène qui relève à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais qui signifie plus que leur simple combinaison.⁵⁵ » Cet aspect double du grotesque me paraît particulièrement intéressant pour mettre en évidence à la fois l'aspect comique des œuvres de mon corpus et leur dimension tragique. Par ailleurs, Rémi Astruc, dans son livre *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle : essai d'anthropologie littéraire*, identifie ce qui constitue, à son sens, une dimension caractéristique du grotesque, soit son rapport à l'altérité. En effet, le grotesque inviterait à quitter le cadre « naturel » de l'interprétation pour se présenter comme un *autre* monde. Toujours selon Astruc, le fait que le monde peint par le grotesque soit un monde dont la logique n'est plus la même serait la source de « [son] effet profondément déstabilisant [...], [de] l'effet de vertige et de malaise qu'il produit⁵⁶. » Ce changement du cadre d'interprétation participe sans doute du fait qu'il est difficile d'attribuer un sens univoque à un texte placé sous le signe du grotesque, comme *La fissure de la fiction*. Toutefois, il ne s'agit pas non plus de conclure à l'absence totale de sens, ce qui, pour Astruc, confinerait à l'absurde. Ainsi, dans le texte de Desbiens, un monde dégradé à bien des égards est présenté, mais le narrateur ne désigne pas explicitement les coupables et les victimes⁵⁷.

⁵⁴ Dominique Iehl, *Le grotesque, op cit.*, p. 12.

⁵⁵ *Ibid*, p. 3.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Rémi Astruc distingue par ailleurs le grotesque de l'ironie, en utilisant toutefois une définition de l'ironie qui s'apparente à « l'ironie voltairienne », comme la nomme Jean-Claude Pinson à la suite de Barthes. En effet, pour

1.1.3 Poètes morts et poésie mortifère

L'idée que le poète d'avant-garde, le poète maudit, par les refus esthétiques qu'il opère, serait celui par qui le *novum* arrive, selon l'expression de Brissette, ne trouve pas d'échos dans le récit de Desbiens. Au contraire, la récurrence des images de poètes morts empêche de voir en la poésie mise en scène dans le texte un renouveau esthétique. En effet, lors d'une autre lecture de poésie auquel le protagoniste assiste dans un bar de la rue Ontario, le poète qui lit est ni plus ni moins présenté comme un poète fraîchement déterré.

Il y a un poète qui lit. / Il a l'air un peu fatigué. / Disons qu'on vient juste de le déterrée. / Il a encore des mottes de terre / dans les cheveux. / Il a l'air de Chet Baker juste avant / qu'il tombe de son banc au / xième Festival international de Jazz / de Montréal. / Il a l'air d'être habillé / d'une peau de peur. / Il porte une salopette vert malade / saupoudrée de trous de balles. / Des petits trous rouges qui pulsent / comme des lumières de Noël. / Il se dit, en buvant sa grosse bière, / ça doit être comme ça qu'on coupe / le financement des arts ces jours-ci. / Engagez un poète mort! / Ça vous coûte rien. / Juste la réfrigération. (FF, p. 179-180)

Dans cet extrait, il ne s'agit plus seulement de suggérer la répétition d'esthétiques anciennes, mais de mettre en scène, littéralement, un poète mort, déterré, encore sali par la terre du tombeau, et exsangue, engagé pour réduire les dépenses dans le domaine des arts.

Cette représentation confine à l'hypotypose, qui consiste à donner une *description saisissante* des moyens utilisés par une société qui souhaite s'épargner la mise en place de réelles mesures favorisant la création, soit la préservation artificielle, contre-nature, non seulement de l'œuvre de poètes d'époques antérieures, déjà morts, mais de leurs *corps* mêmes, grâce à la réfrigération. Cette mise en texte spectaculaire du poète mort confine au

Astruc, l'ironie, contrairement au grotesque, « ne fait pas sortir l'interprétation du cadre dans lequel se comprend une scène ou un propos, elle invite simplement à en ré-envisager le sens, le plus souvent en inversant le point de vue [...] ». Rémi Astruc, *Le renouveau grotesque dans le roman du XXe siècle : essai d'anthropologie littéraire, op cit.*, p. 42. Or, il me semble que l'ironie chez Desbiens transcende ce paradigme. Aussi, je ne chercherai pas à délimiter ces deux notions de manière aussi catégorique, ce qui ne m'empêchera pas d'avoir recours à l'une ou à l'autre lorsque l'analyse le commandera.

grotesque; fruit d'une *impossibilité réalisée*, qui, selon Rémi Astruc, est l'un des principaux éléments définitoires de cette notion fuyante⁵⁸, elle contribue à créer dans le texte de Desbiens un effet comique appuyé.

Cette scène se présente en fait comme un clin d'œil à la tradition poétique, tradition face à laquelle elle opère un renversement. Elle renvoie au poème « Le Dormeur du Val » d'Arthur Rimbaud, figure par excellence du poète à la fois génial et maudit. Dans *La fissure de la fiction*, le poète qui performe ses textes a « l'air un peu fatigué », alors que dans le poème de Rimbaud, le soldat est d'abord présenté comme étant endormi. Il est également comparé à un enfant malade : Desbiens, lui, revêt son poète d'une « salopette vert malade ». La progression du « Dormeur du val » est construite de manière à mettre en relief l'horreur de la guerre. En effet, le portrait idyllique peint au début du poème par les vers « C'est un trou de verdure où chante une rivière / Accrochant follement aux herbes des haillons / D'argent; où le soleil de la montagne fière / Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons⁵⁹ », se couvre d'un voile plus sombre au fur et à mesure que s'accumulent les indices de la mort du jeune soldat. Cette mort sera confirmée par les derniers vers du poème : « Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine / Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit ». Desbiens reprend cette image poétique célèbre dans le portrait qu'il fait du poète mort, dont la salopette est « saupoudrée de trous de balles ». Il ajoute encore à ce portrait en comparant ces trous rouges à des lumières de Noël.

⁵⁸ Rémi Astruc, *Le renouveau grotesque dans le roman du XXe siècle : essai d'anthropologie littéraire, op cit.*, p. 53. Selon Astruc, le grotesque naît souvent de ce qu'il appelle des « régimes d'impossibilité », c'est-à-dire « la mise en place de conditions qui relèvent de l'impossibilité manifeste (sans pour autant être pleinement de l'ordre du fantastique ou du surnaturel) ».

⁵⁹ Arthur Rimbaud, « Le Dormeur du Val », dans *Rimbaud, Œuvres complètes : Poésie, prose et correspondance*, édition préparée par Pierre Brunel, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 217.

La reprise de l'image de Rimbaud participe d'une esthétique grotesque dans la mesure où, alors que l'image dans le poème original avait pour effet d'émouvoir, son recyclage associé à un référent banal provoque à la fois rire et malaise, qui sont, de l'avis de Rémi Astruc, caractéristiques de l'*effet grotesque*⁶⁰. L'image tape-à-l'œil des trous rouges qui « pulsent » comme des « lumières de Noël » apparaît ironique par rapport à l'image originale dans la mesure où elle en déplace la signification. Dans « Le Dormeur du Val », l'usage de l'image confine à l'euphémisme. Il ne s'agit non pas de donner à voir un trépas sanglant, mais bien une mort qui n'en a presque pas l'aspect. Cela fait d'autant plus ressortir le caractère injustifié de la mort du soldat presque enfant. Chez Desbiens en revanche, l'image se fait voyante, et se voit détournée de son but premier – faire ressortir l'horreur de la guerre – pour provoquer un autre type d'effet. Elle figure plutôt une mort trop présente, qui phagocyte le monde des vivants.

Il s'opère, dans cette reprise des motifs rimbaldiens, une forme de renversement. Rimbaud est célèbre dans l'histoire de la poésie française non seulement pour la qualité poétique de ses textes et l'âge très jeune auquel il les a écrits, mais aussi pour son projet de réinventer la poésie, notamment par le dérèglement de tous ses sens⁶¹. Or, l'évocation de sa figure dans le texte de Desbiens sert un but inverse. Il s'agit non pas de réinventer la poésie mais de mettre en scène les conséquences de son absence totale de renouvellement. Si cette

⁶⁰ Pour Astruc, le grotesque n'est pas exactement un genre ou un style. Il ne se reconnaît pas non plus uniquement par la présence dans un texte de motifs grotesques, dans la mesure où leur présence n'est pas nécessairement gage d'un effet grotesque global. Astruc ajoute aussi, par rapport à l'*effet grotesque*, qu'il « engage tous ensemble un rapport au monde, un rapport au langage et un rapport au lecteur extrêmement particuliers. » Rémi Astruc, *Le renouveau grotesque dans le roman du XX^e siècle : essai d'anthropologie littéraire, op cit.*, p. 34.

⁶¹ Ce projet est exposé par Rimbaud dans sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny : « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'*inconnu*! », Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », dans *Rimbaud, Œuvres complètes : Poésie, prose et correspondance, op cit.*, p. 239.

image provoque le rire, ce dernier ne semble pas dirigé vers Rimbaud; l'image semble en effet ridiculiser le recyclage de sa figure et son retour grotesque dans le cadre d'un bar montréalais à la fin du XX^e siècle. Cette même image du poète mort en salopette parsemée de trous rouges acquerra un caractère plus inquiétant un peu plus loin dans le récit alors que, invité à lire sa poésie dans un bar, le protagoniste s'apercevra, sur la scène, qu'il porte lui aussi une « salopette vert malade criblée / de petits trous rouges qui pulsent / poétiquement. » (FF, p. 185) De fait, il ne pourra prendre la parole, et s'échappera. De l'impossibilité de renouvellement poétique mise en scène dans le texte, le protagoniste est à la fois l'observateur et l'acteur. Les effets de comique et d'angoisse de cette figuration sont donc tributaires de la distance avec laquelle le personnage poète éprouve cette sclérose du milieu poétique.

Les « poètes morts » n'incarnent pas des figures positives dans le récit de Desbiens, et l'œuvre du protagoniste n'est pas présentée dans la continuité d'une tradition poétique, dont il tente de s'éloigner pour accéder à la fiction. En effet, cette tradition est mise à distance de plusieurs manières dans le texte. Elle est explicitement associée à la France alors que la Seine est décrite comme étant « pleine de poètes morts flottant comme / des billots s'en allant vers / Mallette Lumber » (FF p. 189). L'évocation de la Seine, symbole de Paris, se voit dépoétisée et dépouillée de son aura par l'évocation de Mallette Lumber et le commentaire du narrateur sur l'étroitesse du fleuve. « [I]l rit parce que la Seine n'est pas / plus large que le ruisseau derrière / chez Cédric Michaud » (FF, p. 189). Cette tradition poétique est aussi associée à une culture scolaire alors que le narrateur écrira : « La langue / lui flotte dans la bouche / comme les poètes morts / qu'il a lus à l'école. » (FF, p. 193) La figure du poète mort se révèle donc mortifère alors que justement, le protagoniste cherche à tourner le dos à la poésie.

La salopette parsemée de trous de balles que revêt le personnage principal fait ici office de costume de « poète », dans la mesure où le costume suppose un caractère voyant et artificiel. De fait, cette image stéréotypée du poète sera mise en opposition avec « la vraie poésie », qui réside dans les yeux de Manuela, à Sudbury, hors des performances de poètes attitrés. « Il court vers l'ouest sur la rue Ontario. / Vers l'Ontario. / Vers Sudbury. / Vers la source. / Vers un verre de vin avec Manuela / au Vesta Café / à regarder Sudbury rire et mourir / dans ses yeux où se pavane / la vraie poésie. » (FF, p. 186) Cette fuite vers l'Ontario est rêvée, puisque le protagoniste se réveillera dans sa chambre sans se rappeler de quoi que ce soit.

La figure du poète mort que je viens d'analyser met en évidence l'enjeu de la facticité et de l'artificialité dans la prestation des poètes, vices tributaires de l'impossible renouvellement des formes, auxquels ne peut échapper le protagoniste, qui choisit la fuite. Or, on l'a vu, la tentative d'écriture romanesque n'apparaît ni plus authentique, ni plus naturelle. À cet égard, l'écriture, et l'œuvre, ne se présentent pas comme pures, à l'abri des vicissitudes d'un monde corrompu. Au contraire, le personnage poète participe pleinement de ce monde dont il est lui-même, par son statut de marginal, une victime. En témoigne son fantasme du roman, qui glisse rapidement vers un fantasme de cinéma et de ses promesses de gloire, par le biais d'une adaptation.

Les semaines de vaisselle sale sont / seules et nerveuses sur le bord du / lavabo. / C'est un titre qu'il avait retenu / pour son roman : / Les Semaines de Vaisselle Sale. / Mais il aime mieux : / L'Homme qui Danse Avec les Trenchs. / Il pourrait peut-être vendre ça à / Hollywood / faire des millions / renier sa famille et son pays et / revenir quelques années plus tard / pour faire un mauvais film / sur son pays. (FF, p. 172)

Dans cet extrait, l'usage des majuscules anglaises dans les titres envisagés par le poète pour son roman créent un effet comique, puisque si elles renvoient à l'univers des films

hollywoodiens, films attrayants qui attirent un grand public, elles mettent en lumière le manque d'intérêt que suscitent par ailleurs ces titres, qui n'évoquent ni rêve ni possibilités d'aventure pour les lecteurs. Ce choix témoigne donc d'une tentative, pathétique, de travestissement littéraire.

Tant le paradigme du poète mort que celui du roman à succès adapté au cinéma sont présentés comme des modèles extérieurs qui sont soit rejetés, soit présentés comme étant hors de la portée du protagoniste dans sa volonté de mener à bien son projet littéraire. Ne reste alors que la difficulté initiale d'écrire dans ce pays, excentré par rapport à ces deux modèles, « où il n'y a plus de fiction ». Or, aucun autre « centre » d'activité littéraire – positif cette fois – n'est présenté. Autrement dit, si le protagoniste apparaît à la marge d'un milieu littéraire montréalais, ce milieu paraît en même temps évidé de son centre : le récit ne présente aucun exemple de romancier ayant réussi à faire œuvre, et dont l'œuvre serait connotée positivement. Ainsi, l'exemple de Stephen King, romancier américain, est très rapidement évoqué et est présenté comme une réussite sur le plan économique, mais ne constitue pas une avenue envisageable pour le protagoniste. « Dans son agenda / ce n'est pas un cadeau / c'est un livre de Stephen King qui / sourit comme du cash sur / la pochette arrière. » (FF, p. 197)

Comme je viens de le montrer, le projet d'écriture romanesque du personnage poète est marqué par une succession d'échecs, et aucune solution ne prend forme pour résoudre ses difficultés d'écriture. Robert Dickson affirmait, dans la présentation de *L'homme invisible / The Invisible Man*, que « [ce livre] ne propose pas de solution, c'est cochon, et il n'y a pas d'espoir⁶² ». Par ailleurs, l'échec de l'écriture se double pour le protagoniste de *La fissure de*

⁶² Robert Dickson, « En guise de présentation* », dans la réédition de *L'homme invisible / The Invisible Man* avec *Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2008 [1981], p. 20.

la *fiction* d'une identité précaire, qui n'est pas sans lien avec un rapport au monde problématique.

1.2 Une identité fantomatique

L'identité du protagoniste du récit-poème de Patrice Desbiens n'apparaît pas complètement constituée. Nulle part dans le texte son nom n'est mentionné, et la narration ne le désigne jamais par un sobriquet, mais toujours par le déictique « il ». Il n'est pas non plus décrit. Il s'agit donc d'un personnage dont l'identité tient principalement à son statut de poète et au but qu'il poursuit, à son désir d'écrire un roman, éléments par lesquels il prend un peu de consistance dans le récit. L'identité du sujet lyrique apparaît tout aussi précaire dans *Désâmé*, recueil dont il sera également question plus loin dans cette section.

1.2.1 La figure du double

On l'a vu, les contours de l'identité du protagoniste de *La fissure de la fiction* sont flous. Il ne parvient pas à se définir par comparaison ou par contraste avec les autres personnages, qui jouent des rôles mineurs dans l'intrigue. Ruth Amossy, dans le livre *La présentation de soi*, qui traite de l'ethos et de l'identité verbale, affirme que « la schématisation et la catégorisation de l'autre, qui éveillent tant d'inquiétudes, sont indissociables de la construction identitaire du sujet, qui passe elle aussi par un processus de stéréotypage⁶³ ». Bien sûr, le personnage poète de *La fissure de la fiction* est parfois confronté aux autres – les personnages féminins au premier chef – sur le mode de l'altérité ou de la confrontation dans le récit. En effet, il est question dans le texte d'une femme que le

⁶³ Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 46.

protagoniste a aimée. Le narrateur rappelle qu'il s'agissait d'une relation houleuse : « **Le bateau ivre** avait l'air de / Disneyworld en comparaison. / La fée des étoiles a avalé son sparkler / après ça. » (FF, p. 174; le poète souligne) Cette femme essayait de convaincre le protagoniste d'écrire un roman, « parce que ça dure plus longtemps » (FF, p. 175). Cela fait écho à d'autres textes de Patrice Desbiens dans lesquels la femme représente la menace d'assimilation de la communauté franco-ontarienne. Catherine Leclerc, à propos des Canadiennes françaises assimilées de *Poèmes anglais*, affirme qu'

une femme à la fois même et autre, porteuse des signes de l'autre, menace de faire glisser la poésie franco-ontarienne à l'extérieur de ses sphères fragiles. La femme est celle qui, pour avoir accès à cette poésie, a besoin de la voir se fondre encore davantage dans le grand tout de la culture populaire américaine, jusqu'à – guess what – disparaître.⁶⁴

Ainsi, ce sont avant tout des figures de femmes qui confortent le protagoniste dans l'idée d'une supériorité du roman, genre prisé, même si le spectre d'une assimilation culturelle et linguistique n'est plus central dans *La fissure de la fiction*.

En revanche, le plus souvent, le protagoniste semble plutôt être confronté à des figures qui pourraient s'apparenter à celle du *double*, très présente dans la tradition fantastique et souvent caractéristique des œuvres grotesques. Outre le poète mort qui, on l'a vu, porte le même habit que portera le protagoniste plus loin dans le récit, l'une de ces figures serait celle de « L'Homme Qui Danse Avec les Trenchs », qui, parce qu'il porte le nom de l'un des titres envisagés par le protagoniste pour son roman, paraît sorti de son imagination. Or, dans l'une des scènes où le protagoniste assiste à une lecture de poésie dans un bar, il croisera cette figure – qui conserve ses majuscules anglaises –, à la fois titre et personnage. L'Homme Qui Danse Avec les Trenchs exprime sa lassitude devant la lecture du poète mort et son désir

⁶⁴ Catherine Leclerc, « Si elle part, où ira-t-il? Libération et disparition en Ontario français », dans Sylvie Mongeon et Aurelia Klimkiewicz (dir.), *Esquisses du féminin : les contours d'une dérive*, Cahiers du CÉLAT, Montréal, 2004, p. 65.

d'écrire un roman, désir miroir de celui du personnage poète, avant de quitter le bar et de disparaître.

Il se tourne et aperçoit / L'Homme Qui Danse Avec les Trenchs. / Il a son trench en hijab / sur la tête. / Il est là / face à face et frais comme / une tarte à crème, / L'Homme Qui Danse Avec les Trenchs, / qui lui dit : / Je ne peux plus voir ça / je vais aller écrire un roman / je n'ai pas besoin de ça, et / il enlève son trench de sur sa tête / et le secoue avec un claquement de portes / et de cloches d'églises tuméfiées. / Et il part comme un poème / dans la nuit. / Il tourne la page et disparaît. / On ne l'a jamais revu. / Tout ce qu'on a trouvé c'est son trench / trempé et troublant de vide / dans la rue. (FF, p. 180)

Ainsi, la disparition de cette figure, qui paraît presque un alter ego du protagoniste et dont le nom même est tiré de ses projets romanesques, par le motif du trench trouvé par terre et par l'usage de l'adjectif « troublant » de vide, symbolise en quelque sorte l'identité précaire du personnage poète lui-même, et lui confère un aspect fantomatique.

Isabelle Dangy, dans l'analyse qu'elle propose de quelques romans d'Anne-Marie Garat, souligne que dans les œuvres de son corpus, les doubles qui hantent les personnages sont l'une des formes que revêt la spectralité, « à la limite soigneusement entretenue du référentiel et de l'onirique.⁶⁵ » Elle affirme par ailleurs que les apparitions et l'effacement de ces doubles ont lieu dans des circonstances floues, tout comme c'est le cas de l'apparition et de la disparition de L'Homme Qui Danse Avec les Trenchs. En effet, il apparaît à la fois de papier – comme le suggèrent non seulement les majuscules anglaises, mais aussi la métaphore « tourner la page » qui caractérise la disparition du personnage – et de chair. Le lecteur ne sait pas, dans ce contexte, quel degré de vraisemblance lui octroyer, ce qui entache sa disparition d'un soupçon. Ces rencontres avec ses multiples doubles ne permettent pas tellement au protagoniste de se définir; en effet, elles ont plutôt pour effet d'embrouiller encore davantage

⁶⁵ Isabelle Dangy, « Sables, brouillards et autres nébuleuses : la matière spectrale dans les romans d'Anne-Marie Garat », dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 200.

son identité. Ainsi, l'énonciation distanciée qui permet au récit poème de Desbiens d'accéder à la fiction ne rend pas pour autant l'identité du personnage poète plus substantielle. Comme l'expose Myriam Lamoureux, « même lorsqu'il se métamorphose en personnage fictif, le poète n'est jamais à l'abri de la disparition comme l'on a pu le voir avec l'homme invisible.⁶⁶ »

1.2.2 Un étranger chez soi : le sentiment ténu d'appartenance au monde

La place que le protagoniste occupe dans l'univers narratif que crée Desbiens est donc éminemment précaire. Ce sentiment de précarité tient en partie à l'impression d'inadéquation au monde qu'éprouve le sujet, impression qui se trouve à être exprimée, de manière radicale, dès les premières lignes du texte : « Il faut dire qu'il a subi la plus / grande peine d'amour : / venir au monde. / Il faut lui donner la certitude / du doute. / Il ne veut pas dormir. / Il veut écrire. » (FF, p. 165) Sa présence non pas dans un espace géographique délimité, mais bien sur Terre, est vécue comme un déchirement. Un peu plus loin, le narrateur écrira :

Il fredonne un blues accapareur et / il sait qu'il sera toujours un touriste / sur la Terre. / Il n'est encore qu'une silhouette à la / recherche d'une ombre. / Il n'est qu'une ombre à la / recherche de lumière. / Il se promène dans sa chambre / où qu'elle soit / comme un revenant. / Un revenant qui n'a plus personne / à hanter que / lui-même. (FF, p. 191)

La métaphore du touriste désigne celui qui est étranger, qui connaît mal les usages d'un pays, d'une région. Or, être touriste est habituellement un état temporaire : le propre du touriste, c'est aussi d'avoir un chez soi familial.

⁶⁶ Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens, op cit.*, p.93

C'est donc la possibilité même du chez soi, de la familiarité de l'expérience quotidienne qui est refusée au protagoniste décrit comme « un touriste sur la Terre ». Le monde dans son entièreté paraît étranger. Une autre caractéristique fondamentale du touriste, c'est qu'il est éminemment *visible* : sa différence se laisse facilement saisir par son attitude ou par son ignorance devant les coutumes et les usages du territoire visité. Dans *La fissure de la fiction*, la différence du protagoniste se laisse voir également. Par exemple, dans l'autobus, le personnage principal, croyant passer incognito avec sa bouteille de saké grâce à laquelle il éteint le feu qui dévore son cœur, se fait expulser de l'autobus car il l'a emboucané.

Dans l'extrait évoqué plus haut, l'identité est de plus toujours réduite, insuffisante, comme l'indique la répétition de « il n'est que ». Elle est exprimée à l'aune d'un manque, dont témoigne la récurrence du syntagme « à la recherche de ». La métaphore du revenant met en évidence l'identité ténue du personnage, incapable de participer pleinement de la vie, hanté par des images de mort. La présence de la mort, comme corollaire de l'identité précaire du protagoniste, voire de sa dimension spectrale, se fait insistante et elle revêt différentes figures.

1.2.3 Une mort rôdeuse

La figure du poète mort, que j'ai étudiée plus haut dans ce mémoire, contribue à inscrire la mort dans un schème d'appréhension différent du nôtre, où elle n'apparaît plus définitive. Dans l'univers de *La fissure de la fiction*, grâce à la « congélation », il est possible de réduire l'investissement dans les arts en conservant le corps de poètes morts. Ainsi, cela permet au mort d'évoluer parmi les vivants; l'ordre du monde est subverti et les frontières brouillées : les morts et les vivants ne sont pas départagés les uns des autres. Cette figure, comme on l'a vu, est caricaturale et porte une dimension ironique importante.

La description de l'accrochage entre le protagoniste et son concierge dans la cage d'escalier, accrochage qui entraîne la chute de ce dernier et, plus tard, sa disparition, contribue encore davantage à rendre ambiguë la frontière entre la vie et la mort. L'impact créé par le corps est à l'origine d'une fissure qui deviendra, sans que le narrateur n'explique pourquoi, la fissure de la fiction. Cette chute, le lecteur le devine, est fatale pour le concierge puisque le narrateur évoque son entrée dans l'éternité. « En rentrant il voit une / petite fissure dans le plancher / du bloc. Elle est ouverte et rouge. / Un faible hululement d'injures / en émane. / Pauvre Monsieur Chalifoux! / Ça doit pas être facile d'entrer / comme ça dans l'éternité. / Il l'aimait bien quand même. » (FF. p. 171) Dans cet extrait, bien que la métaphore de l'éternité suggère la mort du concierge, un « faible hululement d'injures » se fait entendre à partir de la fissure, appelée à grandir d'une manière inquiétante. Cela permet de s'interroger sur le statut du concierge, mort mais peut-être pas tout à fait. Dans ce contexte, la mort n'est pas présentée comme étant définitive ou décisive.

Dans *Désâmé* également, recueil sur lequel je vais maintenant m'arrêter plus longuement, la séparation entre vivants et morts semble ébranlée. « On se donne la main / ou on se donne la mort » (D, p. 29), écrit le poète. Dans ce poème, par le biais de l'anaphore, la mort est rapprochée du quotidien de la vie. Le caractère étranger de ceux qui sont présentés comme des « dead ducks » se voit aussi souligné par la métaphore de la mort, du cadavre. « On n'est pas du monde. / On est des dead ducks. / On est des cadavres encore / fumants. / On fait des anges / dans la sloche. » (D, p. 35)

La mort s'infiltré aussi dans l'univers de *Désâmé* sous la forme d'une figure qui pose des actions, et dont les motivations restent ambiguës. « La mort sonne à la porte. / Je ne réponds pas. / Elle frappe à la porte et / elle cogne sur les murs. / Je ne réponds pas. / Elle

glisse un petit mot doux / sous la porte. / Je sais sans le lire que / c'est un mauvais poème. » (D, p. 11) Dans ce poème, la mort s'insère dans le quotidien du sujet de l'énonciation, s'impose à lui et laisse sa marque : un petit mot, dont le sujet devine qu'il s'agit d'un « mauvais poème ». Le poème dans cet extrait n'est pas confiné à l'espace de la page, alors qu'il fait signe vers une donnée mystérieuse du texte. En effet, il n'est pas l'œuvre d'un humain, mais bien apporté par la mort elle-même, et donc inscrit au cœur des dynamiques de la vie et de la mort. Cette impression d'une mort qui rôde autour, sans menacer directement le sujet, est confirmée par un autre poème. « En bas / devant la maison / la mort nous attend / dans son char. // Elle s'endort sur / le klaxon. » (D, p. 30)

Cette figure de la mort ne peut être considérée comme présage de l'avenir – elle ne parle pas et n'est jamais décrite, contrairement à certaines de ses représentations médiévales. D'après Pascal Doisneau dans son article « L'expression poétique de la mort au Moyen Âge », « la mort a enfin la parole avec les trois morts et les trois vifs du XIII^e siècle. [...] Trois jeunes seigneurs sont abordés par trois cadavres qui prennent alors la parole pour les exhorter à se repentir et dont la sentence essentielle est : “ Nous fûmes ce que vous êtes, vous serez ce que nous sommes ”.⁶⁷ » Or, il n'y a pas de telle morale dans la poésie de Desbiens, et la présence de la mort ne remplit peut-être pas tant la fonction d'un memento mori⁶⁸ que celle d'une présence inquiétante que ne peut pas tenir à distance un monde instable.

⁶⁷ Pascal Doisneau, « L'expression de la mort au Moyen Âge », dans Jean-François Kosta-Théfaine (dir.), *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*, Villers-Cotterêts, Éditions Ressouvenances, 2013, p. 229.

⁶⁸ Dans le contexte chrétien, le memento mori acquiert un but moralisateur. « Pour le chrétien, la perspective de la mort sert à souligner la vanité et la fugacité des plaisirs, du luxe et des réalisations terrestres, et devient ainsi une invitation à concentrer ses pensées sur la perspective de la vie après la mort. » Alexandra-Kathrin Stanislaw-Kemenah, « Que chascun muert et ne puet sçavoir quant : Quelques réflexions sur la relation entre la mort et la vanité dans l'œuvre poétique d'Eustache Deschamps », dans Jean-François Kosta-Théfaine (dir.), *La Mort dans la littérature française du Moyen Âge*, Villers-Cotterêts, Éditions Ressouvenances, 2013, p. 255.

Cette mort personnifiée se retrouve aussi dans *La fissure de la fiction*, et ce dès le début du texte : « Il se lève au milieu de la mort / pour écrire un mot. / Il oublie le mot. // Mais la mort ne l'oublie pas. / Parce qu'elle est amoureuse, elle... / Il se rendort et la mort sort en / claquant la porte. » (FF, p. 166) Dans cet extrait, la mort est bien un personnage, mais elle est aussi un lieu, alors que le protagoniste se réveille « au milieu de la mort ». Si le sommeil et la mort sont souvent comparés dans l'imaginaire et la littérature, la comparaison est ici délaissée pour mettre en scène la présence littérale, certes passagère, du personnage poète du côté de la mort. Ce genre de procédés montre bien la manière dont Patrice Desbiens travaille à rendre poreuses les frontières entre des champs qui s'opposent à priori comme la vie et la mort.

Bien sûr, l'action représentée n'apparaît pas crédible pour le lecteur, mais la présence insistante de la mort au sein du quotidien et de l'intrigue dans les textes du poète mine l'impression d'un monde bien ordonné. Tout se passe comme si cette mauvaise mise en scène ne parvenait plus à faire apparaître la vie comme étant pleine et entière et à masquer l'angoisse de la mort. La précarité de l'identité du protagoniste, pour laquelle l'invocation de la figure conventionnelle du poète maudit ne peut compenser, menace la singularité du sujet et empêche la constitution de tout personnage doté d'une épaisseur plus accusée.

1.2.4 L'angoisse au cœur du logis

L'univers présenté dans les textes de notre corpus, à la fois familier et anxiogène, génère un sentiment de malaise. Dans *La fissure de la fiction* notamment, l'endroit où habite le protagoniste est décrit et connoté de manière à stimuler le dégoût et à introduire l'angoisse au cœur du logis. Élisabeth Lasserre a déjà souligné que la nourriture « joue un rôle nettement négatif dans les poèmes [de Patrice Desbiens] et les connotations habituelles de plénitude et

de rassasiement qui y sont associées se trouvent profondément perverties.⁶⁹ » C'est encore le cas lorsque le narrateur de *La fissure de la fiction* écrit que « l'affreuse senteur du café fraîchement / terrifié lui remplit les narines et / lui donne la nausée. » (FF, p. 186) Le café, généralement associé à une forme de chaleur et de réconfort, se voit ici accoler une connotation négative par le glissement lexical de « torréfié » – attendu – vers « terrifié », qui plonge le lecteur dans un univers plus menaçant. L'adjectif « affreuse » ainsi que l'évocation de la nausée contribuent également à créer cette impression négative.

La description du lieu où habite le poète participe de la même logique. Outre l'étroitesse de sa chambre et « les semaines de vaisselle sale » sur le bord du lavabo, la fissure de la fiction qui grandit dans le hall, génératrice d'angoisse chez le protagoniste, contribue à l'aspect glauque de l'endroit. « En bas, l'œil de la fissure de la fiction / est toujours là. / L'œil commence à avoir l'air et l'odeur / d'un œuf miroir oublié depuis / quelques mois dans un poêlon / sur un poêle froid, / tellement froid. » (FF, p. 184-185). Ici encore, la comparaison avec la nourriture contribue à susciter le dégoût. L'œil vieilli, voire pourri, et froid, s'oppose à la vision réconfortante que procure la nourriture chaude et appétissante. Plus encore, la répétition de froid n'a pas uniquement pour fonction de décrire, mais de créer une insistance, avec l'adverbe « tellement », qui oriente la description vers la plainte, et provoque le frisson du lecteur.

Outre la fissure de la fiction qui situe explicitement l'étrange et l'angoissant dans la demeure du protagoniste, le bâtiment où habite le personnage n'est pas décrit comme étant invitant ou chaleureux, mais plutôt comme sale et déprimant. En particulier, les odeurs qui émanent du couloir de cet immeuble contribuent à créer chez le lecteur une forme de nausée.

⁶⁹ Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *op cit.*, p. 67.

La senteur suintante de cinquante / soupers différents qui flotte dans les / corridors. / Ça sent le vieux restaurant. / Ça sent la caserne infectée. / Ça sent les toilettes aux eaux troubles. / Ça sent la caméra camouflée. / Ça sent la caresse non consommée. / Ça sent la cicatrice non caressée. (FF, p. 184)

Si tous les qualificatifs ne renvoient pas au domaine olfactif, le lecteur peut reconnaître un champ lexical de la souillure avec les termes « suintante », « infectée » et « eaux troubles ». Plus encore, cette description témoigne également à la fois d'une forme d'empêchement comme le suggèrent les syntagmes « caresse non consommée » et « cicatrice non caressée » et d'un soupçon qui pèse sur la possibilité d'un regard qui observe le protagoniste, violant son intimité, comme le laisse entendre le syntagme « caméra camouflée ».

La peur du protagoniste provient en partie de cette fissure de la fiction qui s'agrandit, comme l'expose le narrateur au moyen d'une comparaison qui ressort davantage du jeu de mots : « Il tremble en dedans. / Il tremble comme un tremble parce / qu'il a peur d'avoir mal compté / son change / parce qu'il sait qu'il va se faire zyeuter / par l'œil de la fissure de la fiction / en rentrant / la fissure de la fiction qui grandit / de plus en plus » (FF, p. 194). Mais la fissure de la fiction est, à bien des égards, le symbole de ce monde représenté sans souci de réalisme, qui s'écroule de l'intérieur. Ce sentiment d'angoisse est également exprimé par le narrateur par le biais de la thématique des insectes, alors que le personnage poète rêve que des araignées s'infiltrent sous sa peau.

Il rêve qu'une araignée l'a piqué / au pied et / semé des œufs dans son / système sanguin. / Il rêve que les bébés araignées naissent / et le caressent sous la peau des pieds. / Il rêve que la fissure de la fiction / lui pousse comme un bobo / sur le corps. / Un petit œil lui pousse dans la paume / de la main. (FF, p.195)

Les insectes, particulièrement les araignées, font bien souvent l'objet de phobies, et le rêve raconté est sans conteste un cauchemar, alors que ces araignées non seulement touchent le protagoniste mais pénètrent en lui et pondent dans son sang, telles des parasites. Cette image

qui inspire le dégoût sera remplacée par celle de la fissure de la fiction, déjà inscrite dans le foyer du personnage principal et qui prend place désormais dans son corps.

L'appel à la mère, au milieu de ce qui semble être le récit d'un personnage en crise, montre bien que la peur qui s'installe peu à peu chez le protagoniste, peur liée à l'échec du roman symbolisé par la fissure, est aussi une forme de régression : « Il sent une présence qui se perd / dans les périphéries de sa peur. / Il crie : / MAMAN, C'EST-TU TOI? / J'AI SOIF / JE VEUX UN VERRE D'EAU! / Y FAIT NOIR ICI... / MAMAN, DÉTACHE-MOI DE CE / CAUCHEMAR DE MARDE!... / MAMAN! MAMAN! MAMAN! » (FF, p. 195) L'usage de majuscules illustre bien la panique du personnage poète qui culmine à ce stade du récit, avant l'explosion de la fissure de la fiction, parodique, qui précédera le dénouement.

1.3 La difficulté d'habiter le monde

1.3.1 Un personnage exhibé

On a vu plus haut que la thématique du cinéma revient à plusieurs reprises dans le récit, notamment par le biais des allusions au cinéma hollywoodien. En revanche, la référence au cinéma structure également le texte en profondeur. On pourrait dire que le travail du regard s'appuie dans ce recueil sur une logique filmique. De fait, l'une des figures récurrentes de *La fissure de la fiction* est celle du caméraman, présence toujours hostile. Cette figure contribue à une forme de renversement dans le texte, où le poète, incapable de transcender sa réalité, « trop près de tout pour écrire de la fiction », ne peut pas raconter mais *se voit* raconter, filmer. Incapable d'écrire son roman, il se voit, à son corps défendant, devenir le protagoniste d'une vidéo qui exhibe le vide de son quotidien et sa pauvreté. « 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, p. 177) De sujet écrivant, il est ainsi ramené à son statut de personnage dont la pauvreté est exhibée dans une forme de sensationnalisme.

La mise en abyme que constitue le fait de présenter le protagoniste du récit comme un personnage malgré lui d'une autre œuvre, dont le lecteur ne sait quelle forme elle prendra, renforce l'impression que ce protagoniste ne peut s'échapper de sa condition, dont il ne manipule pas toutes les ficelles. La narration, laconique, explique : « Il y a une caméra qui le suit : / partout comme un diable. / Le caméraman est tout l'temps / soûl. / C'est la caméra ivrogne / de la vie. » (FF, p. 167) La présence de cette caméra contribue à l'impression d'étrangeté du monde représenté par le texte. Plutôt que de présenter le point de vue du protagoniste, le texte le montre à travers le point de vue d'une autre caméra – celle de la vie, qui plus est – dont la logique est éméchée. Par cette métaphore de la caméra et de la médiatisation du réel qu'elle opère, il y a renversement du regard et le protagoniste se voit soudainement réifié. Dans cette optique, le dispositif de la caméra met de l'avant un protagoniste démuné pas seulement d'un point de vue matériel, mais aussi par le biais de la compréhension du monde – réduite – à laquelle il a accès. Ce dispositif que le texte met en place n'est pas sans rappeler les commentaires de Marie Gaumy sur le cinéma de Wim Wenders, où le voyage est d'abord présenté comme un voyage par le regard. Elle ajoute, à propos de *Paris, Texas*, que

[1]a reconquête de l'identité passe [...] chez ses personnages par l'exercice du regard, exercice qui s'avère être souvent une expérience du vide : un vide optique vécu et mis en scène soit comme une absence du sujet dans ce qu'il voit et dans les images de passage qu'il arrache aux paysages traversés, soit comme distance, écart, interposition entre la vision et son

objet; un vide qui n'est autre que cette frontière entre le réel et sa perception, entre sa perception et sa représentation.⁷⁰

L'inclusion du dispositif de la caméra permet dans *La fissure de la fiction* de créer un effet de cinéma sans que ce nouveau regard soit celui du protagoniste. Le regard mystérieux de la « caméra de la vie » s'ajoute à celui de la narration et constitue en quelque sorte une forme d'hybridité de ce récit-poème. En ce sens, l'écart entre ce regard et les paroles du narrateur rend patente la distance qui sépare le lecteur de ce protagoniste.

D'une certaine manière, la figure de la caméra double la narration qui, elle aussi, suit au plus près les gestes et mouvements quotidiens du protagoniste. Le récit est écrit au présent et les phrases – souvent brèves, dont beaucoup commencent par « Il » – décrivent minutieusement les gestes du personnage principal, avec force métaphores. Cette narration épouse à la fois la concrétude de sa vie quotidienne et les rêveries qui le saisissent, présentées sans transition, comme si elles avaient le même degré de réalité. Par exemple, le narrateur écrit :

Il se lave les mains / fait partir l'eau / qui se court la queue et / disparaît. Le bruit de l'eau / de la chasse se fond au bruit / du petit Cessna de la fidèle / petite chaufferette à ses pieds. / Ça fait un bruit de mer. / Ça fait un bruit d'avion qui / vole au-dessus de la mer. / Il n'y a personne dans / l'avion. / Est-ce qu'elle a sauté dans la mer / par passion amoureuse ou est-elle / allée chercher du lait? / Non. / Elle s'est jetée par fiction amoureuse. (FF, p. 169)

Dans cet extrait, la description du bruit de l'eau qui se fond à celui de la chaufferette est précise et imagée. La narration use par ailleurs de métaphores pour faire sortir cette situation du quotidien et l'amener vers un début de fiction, avorté puisque la figure féminine, un « elle » imaginé, s'est jetée en bas de l'avion. « Alors on l'a effacée de la page. / C'est comme

⁷⁰ Marie Gaumy, « Cherchez l'errance », dans Francis Vanoye (dir.), *Cinéma et littérature*, Paris, Cahiers du RITM du Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université de Paris X, 1999, p. 178

ça. / Elle est devenue un poème. / Elle est devenue une prière. » (FF, p. 169-170) Dans ce dernier passage, la disparition est, par le biais de la métaphore, rapprochée du poème, mais le narrateur ne daigne pas expliquer au lecteur la signification d'un tel rapprochement. Je pourrais faire l'hypothèse que cela produit un effet comparable à celui d'un docu-fiction, tourné avec la caméra à l'épaule, dont le but est de dévoiler l'intériorité du personnage, son point de vue sur le monde, mais sans le remettre en contexte dans un arrière-plan plus large. Dans sa manière de suivre au plus près les gestes et pensées du protagoniste, le narrateur ne semble pas à même de jouer un rôle de médiateur entre le protagoniste et le lecteur.

Cet effet de proximité de la narration face au protagoniste, qui ressemble par moments à l'effet de proximité induit par la figure de « l'éternel caméraman », participe de ce que Myriam Lamoureux nomme une « énonciation distanciée », dans la mesure où l'usage du Je permet de délaissé le Je et, en principe, d'accéder à une certaine distance. Elle écrit que « la narration fictionnelle [...] vise [...] un détachement par rapport au réel, généralement associé à la poésie chez Desbiens. En ce sens, l'abandon d'une énonciation lyrique dans *La fissure de la fiction* correspond à une volonté de dépassement du poème, voire de cette prise de parole qui implique trop le sujet.⁷¹ » Cette affirmation est juste dans la mesure où dans ce passage à une narration hétérodiégétique, il y a bel et bien une *volonté* de dépassement du réel.

Or, il me semble que si la narration met en scène dans le récit ce mouvement vers la fiction, jamais complété, elle contribue aussi, en se dissociant du sujet, à lui retirer la parole pour braquer les projecteurs sur lui. Elle lui confère ainsi une sur-visibilité qui n'est pas sans créer un effet d'étrangeté. Pour expliquer cet effet, j'aurai encore recours aux outils que me

⁷¹ Myriam Lamoureux, *op cit.*, p. 92.

fournit la notion de grotesque. Rémi Astruc expose que l'artifice du grotesque est souvent au service d'une forme de réalisme mais sans produire une représentation fidèle du réel – au sens d'une forme de réalisme classique. Cela explique en partie le malaise devant *La fissure de la fiction*, récit comportant de nombreux référents réels et descriptions de gestes quotidiens, mais présentant aussi un régime d'impossibilité et des éléments à la limite du fantastique. Selon Astruc,

le grotesque procède ainsi volontiers par « effet de loupe », ce qui lui permet, comme l'instrument d'optique, de présenter certes le réel, mais sous un jour inhabituel et surprenant qui est, de fait, d'apparence peu « réaliste ». Il demeure que si l'on voit mieux à travers une loupe, le grossissement est inséparable d'une déformation, qui est la source d'un effet d'étrangeté. Ce qui est vu de trop près se colore ainsi paradoxalement d'un effet de distance, d'une perte de familiarité due à l'abandon des repères optiques habituels.⁷²

Il me semble en effet que si l'énonciation distanciée dans *La fissure de la fiction* implique bien une distance par rapport à une prise de parole directe, cette distance reste fragile, ce qui contribue effectivement à créer un effet de loupe.

Elle contribue à la sensation de perte de familiarité du lecteur devant cette narration qui semble épouser le point de vue du personnage mais aussi exposer sa propre lecture, subjective et partielle. Outre les commentaires péremptoires du narrateur sur la poésie et la fiction, la phrase « c'est comme ça », dont j'ai déjà parlé, témoigne d'une forme de mauvaise foi de sa part, lui qui se refuse à expliquer. Un doute taraude le lecteur dans la mesure l'énonciation distanciée utilisée par Desbiens instaure bien une certaine distance, mais l'on ne sait pas bien si cette instance narrative porte la voix du protagoniste ou si elle affirme un point de vue personnel, certainement pas neutre. Or, cette instance narrative, sans s'effacer, ne se dévoile pas.

⁷² Rémi Astruc, *Le renouveau grotesque dans le roman du XXe siècle : essai d'anthropologie littéraire*, op cit., p. 34.

1.3.2 Un sujet lyrique précaire

L'aspect caricatural du personnage de poète, exhibé par la narration ainsi que par les mécanismes de focalisation que Desbiens met en place, est bel et bien mis en évidence dans *La fissure de la fiction*. L'aspect précaire de son identité, fantomatique, se révèle par l'aspect voyant de son costume de poète et, surtout, par l'absence de sens qui se dégage de sa posture d'écrivain marginal, à l'opposé du mythe de la malédiction littéraire dont Desbiens propose une réactualisation.

Or, de *La fissure de la fiction* à *Désâmé*, un déplacement s'est effectué. Le costume du poète, encombrant, a été laissé de côté dans ce recueil qui, renouant avec une énonciation lyrique plus classique, laisse la parole à un sujet fuyant, jamais identique à soi. Si l'on avancera que le sujet lyrique occupe, dans ce recueil, une place en marge du monde représenté dans le texte, il ne porte plus le poids d'un projet romanesque contraignant et d'avance voué à l'échec. Le rapport qu'il tisse avec le monde se module donc et se nuance au gré des poèmes.

Avant de me lancer plus avant dans l'analyse, il convient de rappeler l'organisation de ce recueil et ses principaux enjeux. Recueil de poèmes plutôt que récit poème, *Désâmé* est, tel que mentionné plus haut dans ce mémoire, divisé en trois sections. La première section, « Italiques », s'ouvre sur un poème dans lequel le sujet lyrique met de l'avant le geste d'écrire. Dans cette section, un Je prend la parole pour exprimer des états d'âme, formuler des questions ou rendre compte de gestes quotidiens. Maladroit, ce sujet « marche en italiques », selon la métaphore du titre, qui suggère autant une démarche qu'une différence qui saille face au monde qui l'entoure. Le poème, voire « l'idée du poème » se font insistantes dans cette section et imprègnent le quotidien du sujet. La deuxième partie du recueil, « Dead ducks » est

la seule à présenter un sujet de l'énonciation pluriel. Le poète met en scène un On fébrile et agité dans plusieurs poèmes, dont les gestes accusent encore un rapport au monde inusité, alors que la figure de la mort s'insère au cœur du quotidien. « Désâmé », section éponyme qui clôt le recueil, présente un Je qui raconte de courtes histoires en vers et décrit des scènes à la limite du réalisme et du grotesque. Ces « micro-nouvelles » le mettent parfois en scène; en revanche, c'est bien davantage son regard qui est sollicité, alors qu'il occupe le plus souvent une position de retrait.

Le sujet dans *Désâmé* exprime son étrangeté constitutive par rapport au monde représenté. Il prend ainsi toujours une place en marge d'un autre univers par son comportement qui accuse une forme d'irrationalité par rapport aux usages courants. L'expression « dead ducks », dont j'ai déjà brièvement parlé et qui désigne celui qui est incapable de réussir ce qu'il entreprend, à cause d'erreurs ou d'un mauvais jugement, qui est d'avance voué à l'échec, ou encore à la mort, désigne l'une des sections du recueil qui présente une énonciation majoritairement au On. Or, il est difficile de savoir qui est désigné par ce On, et qui sont les « dead ducks ». Lucie Bourassa, dans l'étude qu'elle fait d'*Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault, expose que « la ritournelle des « on » accuse la désingularisation de la figure du poète, l'assimilant au clochard anonyme plutôt qu'au marginal rebelle ou génial⁷³. » Elle explique également que

« on », qui vient de « homo, tout homme », est, selon les linguistes, « la catégorie grammaticale qui a la plus grande imprécision ». Il tient à la fois du pronom indéfini et du pronom personnel. Au plan sémantique, il est indéfini : il n'a formellement aucune valeur référentielle », et peut fonctionner sans identification, désigner tout aussi bien, sous un aspect indéterminé, « tout le monde y compris moi », « n'importe qui », « personne », etc...⁷⁴

⁷³ Lucie Bourassa, « Du clochard à l'histriion : figures du sujet dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », dans Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2006, p. 41.

⁷⁴ *Idem.*

Il m'apparaît en effet que dans cette section, On recoupe de multiples configurations, qu'il s'agisse d'un On pluriel indéfini ou d'un On amoureux. Je noterai simplement qu'il semble le plus souvent renvoyer à un sujet pluriel, ce qui représente un changement de paradigme par rapport à *La fissure de la fiction*, récit dans lequel le personnage est caractérisé par sa grande solitude. Qui plus est, ce On est marqué par la grande cohésion des sujets qui le composent, qui posent des gestes de concert, mais aussi éprouvent des sensations semblables, comme le laisse entendre la métaphore « on a la salive / comme un glaçon / entre les jambes » (D, p. 39) Ce pronom semble donc avant tout faire signe, comme le souligne Bourassa, vers une dé-singularisation du sujet qui s'efface pour laisser place à l'expérience d'étrangeté et de marginalité qu'il vit. Autrement dit, l'identité de ce sujet n'est jamais donnée : son expérience seule est présentée.

La marginalité du sujet de l'énonciation implique parfois une dimension socio-économique, alors qu'il est confronté à une richesse à laquelle il n'a pas accès. « Coupables des circonstances et / incapables d'en payer la dîme / on chante et danse / à contrecœur / dans la lumière concassée / d'une maison où / on ne pourra jamais / vivre. » (D, p. 33) Dans cet extrait, en effet, le sujet est à la marge de cette maison où il ne pourra vivre, mais qui plus est, il est baigné par sa lumière. Cette marginalité génère un sentiment d'amertume puisqu'il n'a aucun espoir, comme en témoigne le mot « jamais ». Or, le poète impute cette absence d'espoir au sujet. En fait foi le détournement de l'expression « victimes des circonstances », qui aurait été attendue. De fait, le sujet a souvent peu de contrôle sur ces circonstances; il apparaît pour le moins paradoxal de l'en rendre « coupable ». Par ailleurs, le chant et la danse étant la plupart du temps associés à la joie, le fait que le sujet affirme chanter et danser « à

contrecœur » surprend le lecteur. Cette scène n'est pas sans rappeler, même de loin, la fable de la cigale et de la fourmi; après avoir chanté tout l'été sans avoir amassé de provisions pour la saison froide, la cigale se voit dénier la charité par la fourmi qui l'enjoint, de manière sarcastique, de danser⁷⁵. Ainsi, dans le poème, le chant et la danse sont tout ce qui reste pour accompagner ce sujet pluriel, ces « dead ducks », responsables de leur sort, à la marge de la maison et de sa clarté.

De façon plus précise, cette marginalisation procède encore dans un autre poème d'une conscience du sujet de ne pas appartenir à une élite économique.

On n'est pas du monde. // Sous un ciel canif / on galope en salopes / derrière une limousine / couleur caniche. // On a la salive / comme un glaçon / entre les jambes. // On essaie de mordre / dans le ciel dur du / miracle manqué. (D, p. 39)

Le premier vers de ce poème indique une marginalité dont le sens n'est pas univoque. En effet, ce vers peut autant se lire suivant l'expression populaire, qui signifie ne pas se comporter d'une manière acceptable, attendue, civile, qui l'opposerait de manière plus ou moins directe au prestige social que confère la limousine, ou encore, suivant son sens littéral, comme si le sujet ne provenait pas du monde; c'est alors son statut d'étranger qui se voit mis de l'avant, une étrangeté plus radicale qui ne tient plus seulement à une pauvreté matérielle.

Le On est présenté courant ou plutôt, gambadant derrière la limousine – qui représente le succès économique –, ce qui crée une opposition directe entre l'intérieur de cette limousine et le sujet, en marge. Si l'apposition « en salopes » ne qualifie pas précisément la manière dont le sujet galope – verbe qui implique déjà une forme d'allégresse et qui, dans tous les cas, ne constitue pas une démarche dite « normale », elle semble plutôt choisie pour la rime interne et

⁷⁵ Jean de La Fontaine, « La cigale et la fourmi », dans *Fables choisies*, édition préparée par Georges Couton, Paris, Classiques Garnier, 1990, p. 35.

pour la vulgarité. Cette vulgarité fait un pied de nez à l'élite économique évoquée; néanmoins, la formule crée une image étrange, renvoyant presque à une figure d'hurluberlu, qui contraste avec la « limousine couleur caniche ». S'il est impossible de dire de quelle couleur est cette limousine, l'évocation du caniche vient renforcer le caractère stéréotypé de cette image qui fait signe vers une forme de bourgeoisie caricaturale. L'opposition se dessine ainsi de manière claire entre le bouffon – qui ne fait pas rire pour autant – et le symbole d'une réussite économique.

La métaphore créée par le poète qui compare la salive du sujet à un glaçon entre les jambes témoigne d'un inconfort certain du sujet de l'énonciation. La dernière strophe semble quant à elle parodier l'expression « mordre dans la vie », pour signifier son envers, amer. Le qualificatif « dur » apposé au ciel, ainsi que l'évocation du « miracle manqué », le laisse deviner. Cette dernière expression est elle-même intéressante dans la mesure où elle offre un contraste avec l'univers de *La fissure de la fiction*, dans lequel la possibilité du miracle, même raté, est d'emblée écartée.

L'on observe que l'usage de plusieurs termes qui renvoient à des réalités très différentes et le détournement d'expressions consacrées contribuent à illustrer ce sentiment d'étrangeté au monde, qui semble saper tout sentiment d'appartenance. Par exemple, on peut lire : « Ce son long son / ce long ronron / qui ronge / la nuit. // Ce long et lent / lamento qui / tourne la pluie / dans la plaie. // On se dévoue et / on se dévore. » (D, p. 37) L'étrangeté de certaines expressions détournées, comme « tourner la pluie dans la plaie », qui évoque « tourner le fer dans la plaie », rouvrir les blessures, mais d'une manière plus douce, plus insidieuse, comme l'allitération en « l » le suggère, contribue à introduire une familiarité inquiétante au cœur du poème. La parenté sonore entre « dévoue » et « dévore » rapproche

ces termes aux connotations très différentes, que l'on associe rarement mais qui ne sont pas étrangers l'un à l'autre. « Se dévouer » implique un don de soi, tandis que « se dévorer » suggère, de manière plus inquiétante, une lutte, et une assimilation de l'autre. Entre le don de soi et la dissolution, il existe, certes, un pas à franchir; le poème de Desbiens montre toutefois que la distance entre les deux peut parfois tenir à une inflexion de voix, une inclination du vers.

En somme, je fais l'hypothèse que les contrastes sont exacerbés par le poète qui exhibe les contradictions à vif d'un sujet indéfini et précaire, tout en soulignant, paradoxalement, la parenté inquiétante d'univers de sens à priori étrangers. De même, l'aspect dérisoire des gestes du sujet lyrique est mis en évidence, comme on peut le voir dans les vers « on se frotte contre le frette / pour se réchauffer ». (D, p. 23) Ici encore, le jeu sur la proximité sonore de « frotte » et « frette » contribue en effet à exhiber l'inutilité du geste. Le poète montre encore davantage l'incapacité du sujet à se réconcilier avec le monde et sa propension à le mettre à distance, pour faire apparaître son étrangeté en la plaçant sous la lumière. Dans cette optique, l'on pourrait qualifier d'ironique cette propension à rapprocher par parenté lexicale des termes qui comportent entre eux un écart important, dans la mesure où cet écart produit, dans le texte, un effet d'étrangeté déstabilisateur. Dans son livre *De l'ironie : enjeux critiques pour la modernité*, Sébastien Rongier avance que

l'ironie apparaît comme le malentendu de [la] raison organisatrice. Un trouble, une *ex-centricité* viennent questionner l'ordre du modèle et renverser ce qui fixait le *ça* et le *là* du discours. En déjouant les formes d'organisation stables, l'ironie retrouve une capacité critique par un mouvement oblique. Le *ça* et *là* comme impensé du discours interrogé par l'ironie est une mise à l'écart du *hic* et *nunc* des formes d'identification et d'immédiateté. [...] C'est donc une question d'écart, d'après-coup, de retard, c'est-à-dire la production d'un événement temporel et spatial qui contrarie les modélisations et les apparences de la mise en ordre.⁷⁶

⁷⁶ Sébastien Rongier, *De l'ironie : enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 90.

En effet, la proximité au sein du poème d'idées, d'images des plus diverses et d'expressions travesties ébranle quelque peu l'ordre et la logique. Par exemple, dans « Italiques », le poète écrit : « Marie de l'Incarnation / crie au génie en lisant / mes poèmes sur une / table de cartes géographiques. / Elle a lu tous les livres / de Jane Goodall et / son lavage sent le singe. » (D, p. 8) Ce poème rapproche à la fois les figures sacrées de Marie de l'Incarnation et de Jane Goodall, missionnaire d'un autre genre, mais aussi celle du poète qui inscrit ses propres poèmes à l'horizon de ces deux figures de femmes adulées. Les supports également sont mêlés, des poèmes du sujet de l'énonciation aux livres de Jane Goodall aux cartes géographiques; le procédé crée un mélange inusité qui montre un monde incohérent où tout est placé sur le même pied. Ainsi, il s'agit avant tout d'une question de point de vue. La position en marge du monde du sujet de l'énonciation, singulier ou pluriel, et le regard qu'il pose sur celui-ci contribuent à déjouer les formes d'organisation attendues de l'univers du texte.

Le regard ironique du poète, que l'on retrouve par ailleurs dans tous les textes de Desbiens, empêche dans plusieurs poèmes de *Désâmé* toute romantisation de la position de marginalité qu'adopte le sujet. « C'est le temps des fêtes. / C'est le temps des bêtes. On est des dead ducks / collés comme des roches de curling / sur un lac / gelé dans / le temps. // Striures de / Grecian Formula / dans le ciel. » (D, p. 34) Pas plus que dans *La fissure de la fiction*, le sujet ne peut se présenter revêtu d'une forme de grandeur. À cet égard, autant l'emploi du On, qui met à mal la singularisation du sujet, que l'emploi de l'expression « dead ducks », interdit d'en faire un héros. Ici, la comparaison du On avec des pierres de curling dans le fond d'un lac ne contribue pas à le parer d'une aura glorieuse. Sport généralement considéré comme typiquement canadien, le curling fait de plus l'objet de moqueries; il n'acquiert jamais le

caractère solennel et la valorisation attribués à d'autres sports, auxquels on accorde plus volontiers un statut mythique.

De plus, non seulement le sujet est comparé à des pierres de curling, mais encore, à des pierres au fond d'un « lac gelé dans le temps ». Cette image ramène le sujet à une immobilité, à une posture contemplative. Or, cette posture contemplative ne permet pas au poète de souligner la beauté du ciel dans ce paysage hivernal. Ironique, il conclut le poème en évoquant des striures de « Grecian Formula », une marque de produits de teinture pour hommes, dans le ciel. L'image se voit, par donc, par cette évocation, privée de toute élévation lyrique. Cette métaphore de l'immobilité du sujet fait signe également vers son caractère étranger, jamais de plein pied dans le monde et, jusqu'à un certain point, désincarné. Le critique Colin Nettleback, qui traite de la poétique de Patrick Modiano dans son article « Le grand désarroi des (sur)vivants : la spectralité dans l'imaginaire narrationnel de la France contemporaine », note que « Chez Modiano sont obsessionnelles les images de la vitre contre laquelle on presse le front, ou du temps “ figé dans une sorte d'éternité ”, et les histoires de vagabondage qui tournent en rond.⁷⁷ » Nettleback ajoute par ailleurs que ce sentiment « d'un cul-de-sac quasi existentiel » semble partagé par d'autres écrivains français contemporains. Ces constats ont une résonance dans *Désâmé* alors que le sujet pallie son exclusion du monde et sa marginalité par une forme de bouffonnerie clownesque sans réellement paraître s'extraire de cette temporalité arrêtée.

Ce regard que le sujet porte sur le monde, qu'on pourrait qualifier de « décalé » par rapport à nos habitudes culturelles, qui nous font voir la poésie comme un lieu de

⁷⁷ Colin Nettleback, « Le grand désarroi des (sur)vivants : la spectralité dans l'imaginaire narrationnel de la France contemporaine », dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral dans la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 32-33.

contemplation et d'émerveillement devant le monde, va de pair avec les gestes et le comportement de ce On, à la fois comiques et dérisoires. Dans ce poème, le refus du poète d'idéaliser le « on » et de présenter sa marginalité comme un signe de génie ou de rébellion rappelle l'analyse que fait Bourassa du sujet clochard d'*Il n'y a plus de chemin*. Elle écrit qu'

en faisant de son personnage un lettré capable d'ironie sur lui-même, [l]e texte retrouve quelques traits du légendaire clochard philosophe. Il ne reprend pas, toutefois, ceux du rebelle ayant choisi son destin. Et l'on aura compris, avec l'ironie, que les valeurs clochardes n'idéalisent guère le sujet poétique dans sa marge. L'intrigue ne lui confère aucun rôle d'élection, au contraire.⁷⁸

Ce refus de glorifier la posture du sujet ne le confine cependant pas toujours à une déception amère. Contrairement à *La fissure de la fiction* où le pathétique de la tentative d'écriture romanesque du protagoniste l'accule à l'angoisse et à une certaine forme de folie, jusqu'à l'explosion finale, la marginalité du sujet poétique de *Désâmé* lui permet aussi de développer un rapport au monde qui se vit sur le mode ludique.

1.3.3 Un rapport au monde ludique

J'ai déjà mentionné que le On aux contours flous de *Désâmé* semble parfois recouper un On du couple, renvoyer à une intimité amoureuse. À certains moments, la distance qui s'installe entre le sujet et le monde, plutôt que de susciter une amertume, permet d'appréhender la participation du sujet à cet univers de manière ludique, et d'évacuer le sérieux de sa présence sur terre. Par exemple, on peut lire : « Un vent ventouse valse / nord sud / est ouest / d'une porte à l'autre. // L'automne essaie / de retrouver son / silence. // Les feuilles essaient / de revenir dans / l'arbre. // Fous de rire / et fous de tempête / on grimpe / dans les rideaux. » (D, p. 26) Au contraire de la nature qui tente de retrouver son équilibre, le

⁷⁸ Lucie Bourassa, « Du clochard à l'histriion : figures du sujet dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », *op cit.*, p. 40.

sujet, lui, semble en proie à une excitation, à une grande agitation qui le fait presque apparaître tel un enfant. Cet aspect ludique du rapport du sujet au monde se vérifie aussi dans d'autres poèmes dans lesquels le sujet semble en proie au délire.

Fous comme une friteuse / fous comme un hot dog / et main dans la main / on se lèche la dèche et / on regarde le huard / dans la lune. //Yeah! / Thanks for the memories. / Get into my big white car / sit on my cigar and / have a spoon of / Frosted Flakes / et // on parle anglais / on parle français / on parle / toutes les langues / flouamment. (D, p. 27)

La répétition du mot « fous » permet au lecteur de lire ce délire verbal bilingue comme ce qu'il est, un jeu où même la coexistence des langues se ferait sous le signe de la légèreté – l'emploi du mot « flouamment » est à cet égard ironique, car, s'agissant d'un anglicisme, il réfute l'affirmation du sujet qui affirme pouvoir parler couramment les deux langues.

Cela dit, l'émotion affleure parfois à travers ce rapport fantaisiste au monde du sujet qui se déploie. En témoignent certains poèmes, qui permettent à une forme de lyrique amoureuse de se déployer. « Nos lunettes d'aviateurs amateurs / fermement vissées / à la tête / on vole / sous la lumière / des arbres. // On s'aime à / tâtons. » (D, p. 28) Il n'est évidemment pas question ici d'épanchement lyrique puisque le On semble raconter les gestes posés plutôt que de décrire des sentiments. Malgré tout, l'image du vol en avion, sous la lumière des arbres, situe le lecteur ailleurs qu'au ras de terre, point de vue que l'on retrouve souvent chez Desbiens. De plus, le caractère retenu des derniers vers « On s'aime à / tâtons » produit un contraste avec l'excitation du sujet, sa maladresse aussi, sur lesquelles le poète pose un regard ironique. Se détache aussi de ce poème une figure importante pour bien saisir le rapport qui se joue entre le sujet et l'univers du texte. Il s'agit de la figure de l'amateur, du non-spécialiste, qui se dégage de l'expression « aviateurs amateurs ». Si la compréhension que forme le sujet

du monde est toujours réduite, cette figure de l'amateur lui permet néanmoins dans *Désâmé* d'y participer, sans prétendre à un statut ou à une reconnaissance quelconque.

Dans *Désâmé* se construit ainsi un équilibre fragile entre l'ironie d'une part, et l'émotion d'autre part. Jean-Claude Pinson explique qu'à longtemp s prévalu et prévaut encore dans une certaine mesure la conception selon laquelle ironie et poésie (lyrique) s'excluraient mutuellement. Il expose la vision du monde qui, à son avis, se profile derrière cette thèse :

négative, l'ironie, au lieu de fonder, sape la confiance dans le monde et le langage qu'implique l'assentiment lyrique. [...] Elle contrecarre radicalement la " bénédiction " lyrique; elle aplatit toute grandeur, là où le lyrisme est en quête d'élévation et de hauteur (de sublime).⁷⁹

Il me semble en effet qu'un tel travail négatif de l'ironie est à l'œuvre, qui sape toute élévation lyrique et met à mal la confiance dans le monde du sujet, que celui-ci peine à appréhender. En témoigne d'une certaine manière la figure du bouffon, et l'excitation qui saisit le sujet dans plusieurs poèmes de la section « dead ducks ». Cette figure du bouffon est, à bien des égards, en décalage avec ce monde. Cependant, cela n'empêche pas l'émotion d'affleurer, par pointes, notamment par le biais de la lyrique amoureuse.

Dans le sillage du rapport que le sujet construit avec le monde et module, entre autres par le biais de l'expérience amoureuse, la mort n'est jamais loin. Cependant, tout semble se dérouler sur un mode mineur; malgré la gravité des termes abordés, malgré l'émotion qui affleure davantage que dans d'autres textes de Patrice Desbiens, la poésie de *Désâmé*, lorsqu'il est question de ces thèmes, garde un caractère retenu et le regard du poète reste critique et ironique. « On n'arrivera jamais à / l'heure à / l'amour / le regard rêveur comme / des revenants. // On ne mourra jamais / bras dans le bras / glas dans le glas / et cetera / dans le

⁷⁹ Jean-Claude Pinson, « Ironie et lyrisme », *op cit.*, p. 293.

grand et fertile / terrain vague de l'amour. » (D, p. 25) Se trouve exprimée dans ce poème la distance entre le sujet et les lieux communs de l'amour éternel, auquel il ne sait pas se conformer, à défaut d'y adhérer. Le terme de la mort, conséquence logique d'un amour qui dure « toute la vie », phagocyte cependant cette représentation convenue, dans laquelle, généralement, il constitue un non-dit. Le regard rêveur, généralement attribué aux amoureux, est ici celui des « revenants », et les expressions « bras dans le bras », qui évoque les amoureux, et « glas dans le glas », cloches funèbres intriquées, sont rapprochées autant par la construction des vers que par la rime. De plus, le vers « et cetera » banalise encore cette description de l'idée d'un « amour pour toujours », en soulignant son aspect cliché.

Enfin, tout se passe comme si, dans *Désâmé*, la distance instaurée entre le sujet et le monde permettait de faire tenir un équilibre, mal assuré, entre les deux structures contradictoires du grotesque qui découlent des travaux de Bakhtine et de Kayser. Comme l'expose Iehl :

à côté d'un grotesque fondé sur le jeu, l'invention, la combinaison, et où le mouvement de la vie est soutenu par les forces du rire, [on trouve] un grotesque d'aliénation, de dérobade, qui rejoint les formes du songe, où le rire est étouffé par le tragique et devient le signe d'une inquiétante étrangeté.⁸⁰

Ainsi, coexistent à la fois des moments où l'amertume et le caractère tragique d'un monde qui exclut le sujet sont mis de l'avant par des formules comme « miracle manqué », et des moments lumineux, où le lien avec l'autre, au sein du On indéfini, semble possible, et dans lesquels le rapport au monde est envisagé d'un point de vue ludique.

Mes analyses concourent à dresser dans *La fissure de la fiction* le portrait d'un personnage à la fois démuné sur le plan matériel, sa pauvreté l'empêchant d'accéder à

⁸⁰ Dominique Iehl, *Le grotesque, op cit.*, p.8.

l'écriture fictionnelle, et sur le plan de la compréhension réduite des choses et du monde à laquelle il a accès. De plus, on l'a vu, l'identité de ce personnage n'apparaît pas *substantielle*. L'aspect caricatural de la figure du poète contribue à évider cette figure de sa consistance; parce que l'enjeu principal du récit poème est sa vaine tentative d'écriture romanesque, il est voué à aller d'échec en échec. Je fais l'hypothèse qu'il est exhibé en tant que *personnage*, c'est-à-dire que son aspect factice est mis de l'avant dans le but de couper court à l'illusion référentielle. Ainsi, s'il apparaît comme un personnage dont la construction est bancal et laisse entrevoir des failles qui ne permettent pas d'en faire un personnage véritablement crédible dans une logique réaliste, le monde dans lequel il évolue semble également précaire. Le sujet de *Désâmé*, quant à lui, se voit morcelé, confronté à son exclusion et à ses manques, bien qu'un rapport à l'autre puisse se tisser et qu'un sujet collectif puisse apparaître, ce qui déplace quelque peu les enjeux de sa présence au monde. Précaire, il l'est lui aussi, et l'univers représenté dans le texte génère une impression de désordre, alors que les termes liés à la vie et à la mort s'intriquent.

**CHAPITRE 2 – LA SCÈNE DE L'ÉNONCIATION ET L'UNIVERS DU RÉCIT : UNE
VRAISEMBLANCE INCERTAINE**

Pour commencer ce chapitre, il convient de rappeler qu'une forme d'hybridité caractérise très souvent l'écriture de Patrice Desbiens, qui se définit par ailleurs, de façon générale, comme poète. Élisabeth Lasserre aborde la question du genre littéraire dans l'œuvre de Desbiens par le prisme de son appartenance à la littérature du « premier combat ». Elle note que la poésie et le théâtre prédominent dans les littératures de l'exiguïté, mais qu'

à l'intérieur même de ces deux structures génériques, l'hésitation reste la règle, et la poésie de Desbiens n'y échappe pas. Ainsi, ses textes sont désignés sur la couverture comme "poésie" et parfois comme "textes", alors que rien dans le type d'écriture ne vient justifier le changement d'étiquette.⁸¹

Or, en quoi consisterait cette hybridité de l'écriture de Desbiens dont la logique, poussée jusqu'à ses limites, empêcherait de ranger sans plus de réflexion ses textes dans la catégorie "poésie"? Elle provient probablement de l'importance de la narration dans l'œuvre du poète, narration que la tradition poétique depuis Mallarmé a cherché à exclure de la poésie entendue comme poésie lyrique⁸². En effet, le Je des recueils de poèmes de Desbiens n'hésite pas à raconter. De plus, Patrice Desbiens est aussi l'auteur de textes cette fois plus éloignés de la forme classique du recueil de poèmes. Le récit bilingue *L'homme invisible / The Invisible Man* en est un bon exemple, de même que *Poèmes anglais* ou encore *La fissure de la fiction*, qualifiés de récits poèmes par Myriam Lamoureux.

Dominique Combe, dans *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, explique que la perception de l'incompatibilité de la poésie et du récit n'a pas toujours prévalu, loin de là. Il avance que « l'exclusion du narratif, décrétée avec une rare obstination par des poètes aussi

⁸¹ Élisabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », *op cit*, p. 29.

⁸² Combe souligne que le récit n'est pas le seul exclu de la conception de « poésie pure », car l'exclusion porte aussi sur le didactisme, la description et « toutes les formes du "reportage" ». « [P]ourtant, placée en tête de l'énumération de cette "liste noire" de la poésie, la narration semble revêtir une valeur presque symbolique, au point que le refus du récit englobe bientôt les autres termes de l'exclusion. Le récit n'est qu'un des facteurs qui définissent l'"état brut, immédiat" de la parole, mais il le définit de manière privilégiée, comme son essence même. » Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 12.

différents que Mallarmé, Valéry, Breton ou, plus récemment, Bonnefoy, oriente de façon essentielle l'invention des formes à laquelle la poésie s'est vouée depuis Baudelaire.⁸³ » Autrement dit, d'une exigence propre à certains poètes, le refus du récit en poésie s'est érigé en système, selon le paradigme de la « poésie pure ». Combe explique que « l'identification du poétique au lyrique » a comme conséquence l'exclusion de l'épique des canons littéraires modernes⁸⁴. Il est intéressant dans cette optique de noter que Lamoureux, commentant la forme de *La fissure de la fiction*, écrit que « Desbiens produit une sorte de poème épique moderne sans l'apport rhétorique rattaché au genre dans la tradition classique.⁸⁵ » Je ne m'arrêterai pas sur les liens que la poésie de Desbiens entretient avec l'épopée. Je note seulement qu'il semble que Desbiens se soucie peu de ces injonctions décrétées par des poètes autant que par des critiques au nom d'une pureté et d'une « morale⁸⁶ » poétiques. Dans *Sudbury (Textes 1981-1983)*, il écrit : « Lorsque je commencerai à m'inquiéter de la / construction de mes phrases et de la variété de mes / métaphores, je fermerai mon cahier comme on ferme / l'école durant une tempête de neige. Je laisserai faire / l'imaginaire et je t'appellerai ». (S, p. 120)

Dans le même ordre d'idées, Lasserre qualifie le fait d' « assimiler la poésie à du texte et réciproquement⁸⁷ » d'acte de « trahison générique⁸⁸ », dans l'optique où notre « habitude

⁸³ *Ibid*, p. 7.

⁸⁴ *Ibid*, p. 151. Combe explique que « l'épopée focalise en quelque sorte le déni de la représentation en tant qu'elle est synonyme de récit. »

⁸⁵ Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, *op cit.*, p. 88. Au-delà de cette intuition, Lamoureux ne s'attarde pas sur l'apport de l'épique aux œuvres de Patrice Desbiens et de Gaston Miron.

⁸⁶ Le refus du récit proclamé par Mallarmé a souvent été perçu comme une forme de morale ou d'ascèse par les critiques, comme le montre Dominique Combe en citant une remarque de Michel de Leiris sur Mallarmé : « qu'on songe à l'absolue intégrité dont il fit preuve durant cette entreprise que exigea non seulement la plus haute puissance inventive, mais les efforts de toute une vie... » Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, *op cit.*, p. 13.

⁸⁷ Élisabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », *op cit.*, p.30.

⁸⁸ *Idem*.

culturelle” – terme qu’elle emprunte à Pierre Popovic –, nous fait « voi[r] en la poésie l’essence même de l’art littéraire.⁸⁹ » Pour elle, cela témoigne de la posture critique de l’auteur face aux formes et aux modèles établis et constitue en quelque sorte un acte de rébellion. Elle ajoute que le fait de se revendiquer de la poésie n’est pas anodin, dans un contexte où la valeur marchande de ce genre littéraire est très faible en comparaison avec le roman, genre littéraire dominant. « Opter pour la poésie, genre en péril s’il en est, n’a [...] rien de neutre sur le marché actuel des valeurs littéraires. Le récit de la marginalisation reproduit dans sa forme générique même l’image de sa propre exclusion du canon littéraire.⁹⁰ »

Je ne remets pas en cause cette analyse, défendue également par Myriam Lamoureux, qui s’intéresse par ailleurs aux possibilités que crée le mélange des genres au sein des œuvres de Desbiens, et plus particulièrement l’hybridation de la poésie lyrique par le récit. Selon elle, « la subversion caractéristique de ce genre [lyrique] conduit à une redéfinition de l’acte d’écriture, non plus considéré uniquement comme une façon d’inscrire la parole dans la Littérature, mais plus modestement comme refus d’un dessein strictement littéraire.⁹¹ » En effet, la prise de parole sur la langue qu’elle étudie dans les œuvres de Patrice Desbiens mais aussi de Gaston Miron l’amène à questionner les limites du poème dans l’entreprise de « faire entendre les voix fragiles d’une communauté minoritaire⁹² ». Si elle lui reconnaît une force d’intervention et d’évocation, les commentaires métatextuels et le recours à la fiction témoignent toutefois de certaines limites de la poésie lyrique.

⁸⁹ Pierre Popovic, cité par Élisabeth Lasserre, dans « Un poète au seuil de l’écriture : l’exiguïté selon Patrice Desbiens », *op cit.*, p. 30.

⁹⁰ Élisabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l’écriture : l’exiguïté selon Patrice Desbiens », *op cit.*, p.31.

⁹¹ Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l’ambivalence générique dans l’écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, *op cit.* p. 25.

⁹²*Ibid.*, p. 105.

À la lumière de ces analyses, il me paraît que si l'inclusion du narratif en poésie dans l'œuvre de Patrice Desbiens est bien une manière de mettre à distance une certaine tradition poétique, cette hybridité n'est pas seulement un geste d'opposition mais bien une manière de créer un espace de liberté dans l'écriture et de déjouer les conventions de lecture basées sur le système de genres. Ainsi, son projet poétique, loin de chercher à mettre à distance « l'état brut et immédiat » de la parole, s'inscrit aussi de plein pied dans une modernité littéraire. Élisabeth Lasserre elle-même note que « si cette œuvre est moderne, le siège de son caractère innovateur réside dans... son prosaïsme. Elle n'est ni versifiée, ni accentuée de manière régulière, elle utilise la “ langue de tous les jours”, la *koinè* franco-ontarienne, et justifie pleinement l'appellation de “texte” qui la désigne parfois.⁹³ » En effet, la modernité ne se définit plus tellement aujourd'hui par l'idéal de la « poésie pure ». Après avoir exposé les étapes et les mécanismes de l'exclusion du narratif de la poésie, Combe note en conclusion de son livre, publié en 1989, que

le nouvel édifice rhétorique apparu dans les années 1870, fondé sur une identification et une réduction de la poésie au genre “lyrique”, au nom d'une pureté qui exclut le récit, est d'autant plus daté qu'il semble se lézarder aujourd'hui. Un mouvement est apparu récemment, qui tend à réhabiliter le récit en poésie – comme la description et le didactisme, ainsi qu'on peut s'y attendre –, à la faveur d'une autre manière de concevoir le poétique.⁹⁴

De fait, la forte présence du récit dans la poétique de Desbiens n'apparaît une trahison générique qu'au regard d'une conception de la poésie assimilée au genre lyrique, et caractérisée par le refus dont fait état Combe, conception qui, si elle laisse une marque indéniable dans le paysage poétique, n'est plus hégémonique. D'ailleurs, Combe souligne que

⁹³ Élisabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », *op cit.*, p.30.

⁹⁴ Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, *op cit.*, p. 185.

l'anathème jeté sur le récit n'a pas affecté de la même manière le développement de la poésie anglo-saxonne.

Dans la poétique anglaise, le récit a toujours occupé une place importante, et il n'a jamais été perçu comme antinomique de la poésie : la tradition romantique de la "ballade" sur un schéma narratif reste bien vivante aujourd'hui encore dans la poésie contemporaine. Même des poètes à l'avant-garde des recherches formelles en leur temps comme G.M. Hopkins ou T.S. Eliot n'ont jamais répugné à raconter, pas plus d'ailleurs qu'à décrire ou à enseigner, en dépit de leur admiration pour la poésie symboliste française.⁹⁵

Au confluent de deux traditions linguistiques, Desbiens n'a jamais caché l'influence de la poésie américaine sur son propre travail.

En revanche, si les poèmes de *Désâmé* revêtent une dimension narrative importante, certains se présentant même comme des micro-nouvelles en vers, la forme du recueil permet malgré tout de l'associer sans trop de mal à une œuvre poétique. Le récit de *La fissure de la fiction* quant à lui semble à mi-chemin entre un long poème et une sorte de nouvelle ou un roman très court. L'intrigue de ce récit, l'histoire d'un poète pauvre et misérable qui cherche à écrire un roman sans y parvenir, semble une mise en abyme du livre que le lecteur tient entre ses mains, un hybride, résultat de cette tension entre "poésie" et "roman". Devant les commentaires péremptoires du narrateur, l'hybridité du texte apparaît paradoxale. Par ailleurs, des éléments qui s'expliquent mal par une logique réaliste, à la limite du surnaturel, se glissent dans le récit sans que ce dernier ne cherche à produire un « effet fantastique »⁹⁶. Cette hybridité de registre contribue au fait que le lecteur doit se questionner sur le mode de lecture du texte. Un doute est jeté sur la bonne foi du narrateur, dont j'ai déjà montré l'ambiguïté.

⁹⁵ *Ibid*, p. 193.

⁹⁶ Selon Rachel Bouvet, le surnaturel et l'étrangeté sont au cœur de l'effet fantastique alors que « [l]es phénomènes tels que le sentiment de l'étrange, les frissons de peur, l'angoisse, le suspense, l'effet de surprise, l'étonnement ou la perplexité, sont fréquemment évoqués dans les études sur la littérature fantastique [...] ainsi que par certains auteurs de fantastique. » Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur le fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, 1998, p. 70-71.

Je me propose donc, dans ce chapitre, de montrer que l'hybridité, dans les œuvres du corpus à l'étude, est souvent indicatrice d'ironie. Je m'arrêterai à expliquer la manière dont elle menace, dans *La fissure de la fiction*, la vraisemblance des univers représentés et la cohérence du récit. Pour ce faire, je déploierai la rhétorique qui consiste à opposer de manière catégorique la poésie au roman, et je relèverai les connotations associées à chacun de ces termes. Plus généralement, j'essaierai d'exposer le caractère précaire des mondes représentés dans les textes du corpus à l'étude. À la lumière de cette démarche, je chercherai à comprendre le rôle de la poésie et, plus généralement, de l'écriture, tant dans *Désâmé* que dans *La fissure de la fiction*.

La critique s'est beaucoup intéressée au concept d'hybridité dans les dernières années et Dominique Budor et Walter Geerts, dans la présentation du livre qu'ils codirigent, *Le texte hybride*, soulignent « le morcellement, le fragmentaire, la discontinuité des multiples composants travaillant à la totalité⁹⁷ » comme caractéristiques de l'hybridité. Ils ajoutent que

l'hybride [...] n'implique pas de destruction préalable et affirme, à partir de la coexistence d'éléments disparates mais compatibles, la force créatrice de la réunion : loin de porter le regret d'un ordre antérieur, il proclame le composite et exalte l'ouverture de l'ordre nouvellement institué.⁹⁸

En revanche, Budor et Geerts se questionnent sur les effets de l'hybridation sur la perception des genres littéraires. Ils écrivent que

corrélativement, se réactive la question de la catégorisation : affaiblissant la force des lignes de partage et magnifiant le mélange, la pratique d'hybridation ne risque-t-elle pas de diluer le statut même de la notion de genre? Et l'on rappellera, sans évidemment s'aventurer quant à un quelconque rapport nature / littérature en matière d'hybridation mais simplement pour souligner une démarche, que si les croisements orientés produisent des individus d'une vigueur exceptionnelle – les biologistes nomment *hétérosis* cette qualité – l'existence d'hybrides infertiles ouvre à une remise en cause des critères servant à définir l'espèce. En termes de théorie littéraire, s'impose ainsi la nécessité de

⁹⁷ Dominique Budor et Walter Geerts, « Les enjeux d'un concept », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 13.

⁹⁸ *Idem.*

réexaminer, dans une perspective diachronique, les critères de genres tels qu'ils ont été perçus au sein des processus d'hybridation.⁹⁹

Il me semble que ce paradoxe inhérent à l'hybridité témoigne bien à la fois de la créativité des mélanges de genres et de registres qu'effectue Desbiens et des possibilités que ces mélanges créent pour explorer de nouvelles tonalités, mais aussi de l'ambiguïté qu'ils génèrent, alors qu'ils mettent en cause jusqu'à un certain point la cohérence de *La fissure de la fiction*.

Si j'ai déjà relativisé l'aspect subversif de l'hybridation de la poésie lyrique par le récit, il me semble que l'hybridité de registres de ce texte réactive la question de son point limite, où le récit même se voit compromis. Dans ce contexte, je souligne l'aspect grotesque de l'hybridité formelle qui caractérise *La fissure de la fiction* et génère une tension thématique dans le récit. Isabelle Ost, dans la présentation de l'ouvrage *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, pose les bases d'une réflexion sur la nature du grotesque.

[N]e peut-on [...] constater que l'effervescence inventive, le renouvellement permanent des formes constitue la caractéristique la plus essentielle au grotesque? Pas un de ses théoriciens, de fait, n'a manqué de souligner le caractère profondément ambivalent et, partant, la tension qu'il génère et maintient continument.¹⁰⁰

Elle évoque également le point extrême de la littérature que pourrait représenter le grotesque, ce qui me permettra d'analyser le jeu sur la cohérence et la vraisemblance qui se déploie dans *La fissure de la fiction*.

De par la position énonciative qu'il adopte, la logique du discours qu'il développe, le grotesque force l'art et la littérature à intégrer leurs propres contradictions : il en constitue en quelque sorte la frontière, le point extrême, à la fois indispensable et cependant toujours menaçant. Conçu à l'origine comme un jeu frivole en marge de la représentation, il a fini par devenir cette marge elle-même, attirant le centre de la représentation vers ses limites et sa propre dissolution.¹⁰¹

⁹⁹ *Ibid*, p. 16.

¹⁰⁰ Isabelle Ost, « Introduction », *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (dir.), Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 8.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 11.

La fissure de la fiction se présente comme un long récit dont la logique n'est pas strictement rationnelle, mais plutôt poétique, suivant une progression anaphorique ou métaphorique. Par exemple, dès le début du texte, le narrateur dresse le portrait du protagoniste par l'accumulation de vers commençant par « Il ». L'anaphore crée un effet lancinant qui fait transparaître la mélancolie du personnage, et lie tout son être à son désir d'écrire, qui sera, de fait, au centre du récit.

Il ne sait pas combien d'idées / se sont envolées de sa tête / comme des oiseaux d'un couvent / mais il aimerait au moins retrouver / le bruit de leurs ailes. / Il faut dire qu'il a subi la plus / grande peine d'amour : / venir au monde. / Il faut lui donner la certitude / du doute. / Il ne veut pas dormir. / Il veut écrire. / Il veut écrire dans son petit monastère / en soignant les petits matous de / la mort. (FF, p. 165)

L'allusion, énigmatique, aux « petits matous de la mort » sera ensuite développée et la logique du mot prévaudra sur la cohérence de ce qui s'annonçait, à priori, comme un récit imprégné des techniques de la poésie certes, mais vraisemblable¹⁰². Je souhaite rappeler que la mort est à la fois présentée dans *La fissure de la fiction* comme un lieu et comme un personnage, énigmatique. Par sa présence, elle mine l'illusion d'un monde vraisemblable, où tout est en ordre.

La comparaison devient également un principe structurant du récit au détriment parfois d'un enchaînement d'actions cohérent. En témoigne la comparaison du bruit de l'eau qui coule au bruit d'un avion qui vole au-dessus de la mer. Cette comparaison déplace la focalisation de la narration du protagoniste dans son petit appartement vers un paysage marin perçu des airs alors qu'il est question d'un « elle » qui se serait jeté en bas de l'avion. « Il n'y a personne dans / l'avion. / Est-ce qu'elle a sauté dans la mer / par passion amoureuse ou est-

¹⁰² Dans ce cas, nous entendons le mot vraisemblance comme une vraisemblance externe, comme la définit Denis Pernot, qui signifie que les lieux, faits et personnage sont en conformité avec les règles en vigueur de la société qui se les représente. Au-delà des querelles entre les différentes interprétations du terme, Pernot insiste sur le fait que la vraisemblance renvoie à un enjeu de crédibilité : « elle fonde le “ pacte de lecture ” selon lequel le texte est jugé recevable, et réaliste ou fantaisiste. » Denis Pernot, « Vraisemblance », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 805.

elle / allée chercher du lait? » (FF, p. 169) Ainsi, cette hybridité que l'on peut voir à l'œuvre dans *La fissure de la fiction* provient sans doute de ce qu'imprégné par une logique d'association d'idées, le texte où domine l'anaphore se veut aussi un récit. Or, la cohérence narrative est mise à mal par l'aller-retour constant entre certaines références, vraisemblables, et des éléments relevant du rêve ou même du surnaturel, introduits au détour d'une phrase ou d'un jeu de mots, et dont la présence n'est pas toujours justifiée par leur incidence dans le récit. D'après Piotr Salwa dans son article « Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie », malgré l'aspect fuyant de la notion d'hybridité, assez difficile à cerner et à utiliser dans la pratique,

[cette] notion pourrait reposer sur des bases solides : en effet, l'hybridité naît de l'union d'éléments qui, considérés séparément, sont perçus comme homogènes. Or l'homogénéité d'un texte semble avant tout lié à sa cohérence. Pourtant, si l'on a affaire à des textes littéraires ou rhétoriques, la question de cohérence ne se limite sûrement pas à des questions de caractère logique ou de grammaire textuelle : Bakhtine avait déjà signalé l'impact des conventions de toutes sortes sur les genres de discours; la richesse des conventions littéraires, rhétoriques, et celles du jeu intertextuel – qualifiées comme genres du discours seconds, superposés aux plus élémentaires – complexifie les données du problème. En effet, les conventions forment non seulement un large spectre de règles à suivre, mais elles sont également sujettes à une évolution permanente.¹⁰³

Lasserre, comme je l'ai déjà souligné, expose dans son texte de 1996, que « dans sa forme moderne la plus couramment acceptée, la poésie tend à remettre en question la logique même du discours, ainsi que le montre Gérard Dessons.¹⁰⁴ » Or, la poésie de Desbiens, à contre-courant, ne remettrait pas en question la logique de la représentation (l'entreprise surréaliste), ni l'intégrité du mot ou celle de la signification¹⁰⁵.

La rupture de la cohérence que l'on observe dans *La fissure de la fiction* proviendrait donc bien plus du choc entre les codes romanesque et poétique au sein de ce récit qui navigue

¹⁰³ Piotr Salwa, « Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie », dans Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 54.

¹⁰⁴ Élisabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exigüité selon Patrice Desbiens », *op cit.*, p. 29.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 30.

sur la frontière, que par des questions de grammaire. Cette hybridité générique contribue non seulement à fragiliser la cohérence du texte, mais crée également une ironie de la forme dans le texte. Pour développer mon propos, je m'appuierai sur le travail de Salwa, qui se propose d'analyser l'hybridité de deux textes d'Umberto Eco en tant qu'indicateur d'ironie. Selon lui, « il semble que ceci soit possible surtout grâce au fait que les deux phénomènes se fondent sur une double isotopie.¹⁰⁶ » Il ajoute que « toutefois, la question des “marques de l'ironie” reste l'une des plus épineuses et, bien que souvent traitée par les théoriciens, elle n'a pas encore trouvé de solution satisfaisante.¹⁰⁷ » En revanche, si le texte écrit ne dispose pas des mêmes moyens que la communication orale pour transmettre l'intention ironique, « le seul moyen qui reste au texte écrit, c'est d'installer une rupture dans la cohérence, phénomène qui, de son côté, est de nature conventionnelle. En un certain sens, l'ironie d'un texte littéraire ne peut s'appuyer que sur une sorte d'hybridité.¹⁰⁸ »

Dans le récit poème de Patrice Desbiens, c'est donc en fait le pacte de lecture conventionnel et implicite qui est bousculé par cette hybridité générique et sa mise en abyme au moyen du protagoniste poète et de sa quête de roman, nœud du récit. Salwa ajoute que « dans plusieurs autres cas l'hybridité peut rester une caractéristique sous-jacente du texte, opérante même sans être perçue par le lecteur, la nature même de l'ironie présuppose une prise de conscience et un effort interprétatif. Elle peut viser les stéréotypes du langage aussi bien que les stéréotypes cognitifs ou idéologiques.¹⁰⁹ » Dans la poétique de Desbiens, l'ironie n'épargne pas les stéréotypes du langage. La phrase « c'est comme ça » met en lumière l'absence d'explications fournies par le narrateur, absence signifiante puisqu'elle exhibe les

¹⁰⁶ Piotr Salwa, « Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie », *op cit.*, p. 55.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 56

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 57

failles du récit. Elle renvoie aussi, on peut le rappeler, à la manière dont « une société simpliste résume sa propre stupidité » (FF, p. 168), comme l'expose le narrateur de *La fissure de la fiction*. Elle exprime donc de manière forte l'impuissance d'une société qui ne peut agir sur le cours du monde, représenté comme profondément étrange et compromis, et met en déroute le récit.

De même, l'ironie s'exerce aussi sur le système des genres littéraires mis en scène dans le texte, stéréotype idéologique qui accorde une valeur plus grande au roman qu'à la poésie, mais aussi au cinéma, et aux promesses de gloire et de richesse qu'il fait miroiter. Si l'aspect hybride du texte est aussi remarquable, c'est sans doute parce que ce récit, paradoxalement, porte des commentaires métatextuels qui renvoient dos à dos les genres littéraires de la poésie et du roman, comme si ces derniers étaient ontologiquement incompatibles. De plus, dans un texte dont la cohérence est mise en cause à ce point, le portrait d'un système de genres aussi rigide et manichéen ne peut en effet que faire signe vers une ironie qui, sans trancher ou sans opérer de renversement des valeurs, reste toujours ambiguë.

2.1 La rhétorique des genres littéraires

2.1.1 Une poésie lacunaire

Dans l'entreprise de dévalorisation de la poésie à laquelle se livre le narrateur de *La fissure de la fiction*, la forme courte de la poésie est mise de l'avant et opposée à la longueur du roman. Dès les premières pages, la désignation de la poésie comme "fast-food de la littérature" donne le ton. Si le « fast-food » désigne une nourriture mauvaise et bon marché, tout le contraire d'une nourriture saine ou élaborée, c'est aussi la rapidité de consommation de

ce type de nourriture qui est évoquée par la métaphore culinaire. Comme son nom l'indique, le fast-food n'implique pas d'attente et peut se consommer rapidement, comme la poésie, si l'on suit la logique de la comparaison. Outre sa faible valeur nutritive, ce qui est essentiellement reproché au fast-food, c'est de subvertir une manière jugée meilleure de préparer et d'apprécier la nourriture.

Dans cette optique, le mode de lecture de la poésie est épinglé : pas suffisamment raffiné, quelque chose d'un rapport plus profond à la littérature semble perdu. Ainsi, l'aspect court, succinct de la poésie, est connoté négativement : la poésie, c'est ce qui manque de souffle. Le narrateur énonce, un peu plus loin, que « tout le monde lui dit qu'écrire / un roman ça prend du souffle. / Du souffle! / C'est quoi la poésie? / L'éjaculation précoce. » (FF, p. 173) Ici encore, par-delà la formulation choc, ce qui ressort de la comparaison, c'est que la poésie est présentée comme un acte manqué, comme une forme dégradée de la littérature. Présenter la poésie comme la littérature des pauvres participe de la même logique. Genre accessible mais vulgaire, qui ne permet pas de finesses, le genre poétique devient, par le biais de la rhétorique mise en place par Patrice Desbiens, une sous-littérature.

Cette valorisation du roman au détriment de la poésie ne provient pas tellement du protagoniste lui-même que des autres. C'est « tout le monde » qui lui dit qu'écrire un roman ça prend du souffle, et cette conception d'une supériorité du roman sera par la suite relayée par des femmes dans le récit. Le narrateur explique qu' « il y a une femme qu'il a aimée / avec tout son cœur / avec toute sa peur. » (FF, p. 174) Cette femme aimée contribue dans le récit à renforcer la rhétorique des genres littéraires.

Cette femme lui disait / tes poèmes sont cute mais tu devrais écrire un / roman. / Il disait je ne suis pas capable / d'écrire un roman. / Je suis un poète. / J'ai dix livres... – Oui mais / tu devrais peut-être tous les / mettre ensemble et faire / un roman. / Pourquoi es-tu obsédée avec / l'idée du roman? / Parce que ça dure plus longtemps. / Qu'est-ce que t'as

contre la poésie? / Ça dure pas assez longtemps. / Mais qu'est-ce que je peux faire? /
Baise-moi plus souvent / lentement longtemps / comme un roman. (FF, p. 175)

Dans cet extrait, la poésie est discréditée par l'adjectif « cute » qu'utilise le personnage de la femme aimée pour qualifier les poèmes écrits par le protagoniste. Cet adjectif apparaît d'ailleurs ironique en regard de l'œuvre poétique de Desbiens, dont la visée artistique, par l'usage de la langue populaire, du prosaïsme et des thèmes de la quotidienneté et de l'aliénation, maintes fois étudiés par les critiques, n'est pas de « faire joli »¹¹⁰. Bien entendu, le récit ne permet pas à priori de profiler l'œuvre poétique de Desbiens sur celle du protagoniste de *La fissure de la fiction* : en revanche, les clins d'œil aux dix livres de poésie publiés, ainsi que la mise en abyme dans le récit de la tension formelle du texte, par l'intrigue du poète qui cherche à écrire un roman, permet de saisir la charge ironique de ce mot. La force d'évocation du poème dont parlait Myriam Lamoureux¹¹¹ est, par ce seul mot, banalisée, alors que la poésie se voit réduite à un ornement qui n'intéresse plus vraiment.

Les vers qui se suivent et qui rapportent les paroles du protagoniste laissent voir l'abîme qui sépare l'écriture romanesque de l'écriture poétique. Ce qui sépare ces genres, aux yeux de la femme aimée, est encore une fois le critère de longueur déjà évoqué plus haut. Le roman dure plus longtemps, et la poésie, en comparaison, est perçue comme lacunaire : elle ne dure pas assez longtemps. Dans ce passage, le roman acquiert le statut d'un objet fantasmé et la connotation sexuelle qui lui est attribuée par la demande de la femme aimée « Baise-moi plus souvent / lentement longtemps / comme un roman » contribue encore à l'opposer à la poésie, comparée quant à elle à l'éjaculation précoce. La poésie porte un manque dans la

¹¹⁰ À cet égard, Élisabeth Lasserre note que « le désir d'être juste et nature, aussi proche de la réalité quotidienne que possible, constitue d'ailleurs un but avoué du poète ». Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *op cit.*, p. 63.

¹¹¹ Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, *op cit.*, p.104.

hiérarchisation des genres littéraires qu'opère *La fissure de la fiction*, et ce manque s'exprime par le moyen de métaphores qui relèvent du corps et de la sexualité et qui en soulignent l'importance symbolique.

L'on comprend que la valorisation dont le roman est l'objet est avant tout sociale. La décision du protagoniste de se tourner vers le roman apparaît comme une concession à cet impératif social, intériorisé. Les affirmations rabaissantes que fait le narrateur à propos de la poésie acquièrent un caractère péremptoire et prennent l'allure de vérités que l'on ne discute pas. Tout questionnement au sujet de cette doxa qui privilégie le roman est esquivé alors que le narrateur en appelle à l'état des choses pour clore la discussion : « C'est comme ça ». Lors d'une scène vraisemblablement rêvée ou imaginée par le protagoniste, la caissière du dépanneur, sur qui il pointe un « gun » en lui demandant l'argent de la caisse, parce qu'il est poète et pauvre, répondra : « prends le cash / prends tout dans place / n'importe quoi mais / parle-moi pas de poésie. » (FF, p. 181) Encore une fois, c'est ici un personnage de femme qui dévalue la poésie, et de manière très forte puisqu'acculée au vol du commerce qu'elle doit tenir, un revolver pointé sur elle, c'est bien le rejet catégorique de la poésie qui prime sur tout le reste. Par ailleurs, elle acceptera volontiers la proposition du protagoniste cambrioleur d'être dans son roman, tout comme s'il lui avait demandé de jouer dans un film : « Il dit / je suis en train d'écrire un roman / veux-tu être dedans? / Elle dit oui / je suis pas mal écœurée d'être ici et / ils partent tous les deux / laissant le dépanneur vide et ouvert / avec toutes ses lumières laides / allumées. » (FF, p. 182) Cette scène relève de l'hypotypose, description saisissante du rejet univoque dont la poésie fait l'objet et de sa contrepartie dans le récit, la valorisation du roman.

Par contre, la force avec laquelle elle est rejetée par les personnages du récit empêche de conclure qu'il s'agit d'une forme de moindre importance, porteuse d'ennui. Au contraire, il s'agit là de l'un des aspects de la rhétorique qui oppose la poésie et le roman. Si cette dernière est dévalorisée avec tant de hargne, c'est que son ombre flotte sur tout le recueil; parasite, il est impossible de s'en défaire complètement. J'ai déjà abordé plus tôt les liens qui unissent roman et cinéma dans le texte. Notons que le roman répond dans cet extrait au besoin d'évasion de la caissière du dépanneur, qui évolue dans un milieu empreint de laideur et privé de fantaisie. La poésie, comme le souligne Lamoureux, se rattache sans cesse au réel et interdit son dépassement. « L'association entre le récit, la fiction et l'imaginaire s'oppose ainsi à la poésie de la vie concrète et immédiate, d'où l'importance de la question générique dans *La fissure de la fiction*.¹¹² »

2.1.2 Le goût de la poésie

La poésie, confinée au réel et au quotidien, n'est pas du tout perçue, dans la lignée de la tradition mallarméenne, comme un moyen de s'abstraire de « l'universel reportage ». Elle est ramenée, dans *La fissure de la fiction*, à des formes de divertissement populaire alors que le protagoniste « rêve qu'on passe un vidéo / de lui qui lit ses poèmes à / Drôles de vidéos. » (FF, p. 167) L'acte de lire des poèmes n'a, dans cet extrait, rien de solennel : au contraire, le vidéo fait rire, d'un rire démesuré, à la limite du grotesque. « Le monde s'esclaffe tellement fort / que l'estrade s'écroule tuant / tout l'monde sur-le-champ tandis / que l'animateur meurt de rire. » (FF, p. 168) Selon Dominique Iehl dans *Le grotesque*, « On tient pour grotesque un phénomène qui relève à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais qui

¹¹² *Ibid*, p. 100.

signifie plus que leur simple combinaison. [...] On l'associe au tragique et à l'angoisse et en même temps à la farce et au rire du carnaval.¹¹³ » Ici, le caractère énorme du rire qu'engendre la poésie relève autant du comique que du tragique, par le rapprochement des notions du rire et de la mort, au plus près du réel représenté par des référents culturels concrets de la culture populaire. Dans cette scène, le réel apparaît donc dans toute son étrangeté par le biais du recours à un effet grotesque.

Si le roman est valorisé par le monde du texte, le protagoniste est poète presque par essence. Malgré la dévalorisation de la poésie, le narrateur dira ainsi, tout juste après avoir qualifié la poésie de « fast-food de la littérature », qu' « il aime le fast-food » (FF, p. 166). Vers la fin du récit, le narrateur raconte un épisode de l'enfance du protagoniste où, à vélo, il avait avalé « un jeune bug ». « Il lui avait rentré dans gueule / comme un avion Hercule dans un hangar. / C'est le goût qu'il a dans la bouche / en se levant ce matin. / Toute sa vie il a eu ce goût dans / la bouche. / Le goût de la poésie. / C'est comme ça. » (FF, p. 196) Si le goût de la poésie ne semble ni doux ni plaisant, il appartient en propre au protagoniste, qui, à l'encontre de la hiérarchie des valeurs marchandes rattachées aux genres littéraires, s'en réclame par la négative. Sans parler de provocation délibérée, dans la mesure où le personnage poète cherche tout au long du récit à écrire un roman, cette résistance que le protagoniste oppose malgré lui à l'impératif romanesque crée une tension dans le texte qui se déploie par le biais de l'opposition constante des termes de fiction et de roman d'un côté, et de poésie de l'autre.

2.1.3 Le manuscrit : un roman en devenir?

¹¹³ Dominique Iehl, *Le grotesque, op cit.*, p. 3.

Le roman tant souhaité est souvent représenté dans *La fissure de la fiction* dans sa matérialité. Avant d'être une intrigue, la réunion de personnages avec leurs caractéristiques propres, il est d'abord un manuscrit, un objet physique.

Il remonte à son roman / qui l'attend comme une amante / il sait / tout écartillée et chaude sur / sa table de travail. / Elle est sous la lampe / elle se fait bronzée et belle / sa fente de cahier / son poil de page. / Il ouvre la porte tranquillement / pour la surprendre. / Elle aime les surprises. / Il s'approche. / Il lui chatouille la marge. / Ça sent la margarine brûlée et / la vieille bière mais / ça fait rien parce qu' / elle est son manuscrit oui / she's his Mama! ... (FF, p. 172)

Le roman dans cet extrait se voit attribuer une identité féminine et se voit érotisé par l'évocation de son allure « bronzée et belle », de « sa fente de cahier » et de « son poil de page ». Cette personnification du roman sous la forme d'une femme lui confère un statut un peu particulier : il n'est plus seulement l'œuvre du personnage poète mais bien une figure à part entière, dans son altérité. « She's his Mama! », affirme en effet le narrateur.

Catherine Leclerc souligne que « Dans l'œuvre de Patrice Desbiens [...] les figures féminines sont nombreuses qui portent en elles une double altérité : celle de la féminité, et celle du monde anglophone dominant qui les a happées.¹¹⁴ » Dans *La fissure de la fiction*, la tension ne se développe pas tellement entre une culture francophone et une culture anglophone, on l'a dit, mais entre la poésie et le lien qu'elle entretient avec le réel, et l'univers romanesque et celui du cinéma hollywoodien, souvent amalgamés. Dans ce contexte, le fait que le roman revêt une figure féminine apparaît significatif : sa féminité, vécue comme une altérité, se double de la tension qui anime le personnage poète dans l'écriture du roman. Malgré tout, l'aspect physique du roman n'apparaît pas des plus attrayants : le fantasme dont il fait l'objet ne masque pas son odeur de « margarine brûlée » et de « vieille bière », qui témoigne des habitudes de vie du protagoniste et évoque un quotidien

¹¹⁴ Catherine Leclerc, « Si elle part, où ira-t-il? Libération et disparition en Ontario français », *op cit.*, p. 63.

miséreux et glauque. Ainsi, parer d'une aura de féminité aguicheuse le manuscrit ne parvient pas à maquiller le fait qu'il est, dans une certaine mesure, le reflet de son auteur, et le portrait est peu flatteur.

Pourtant, si l'existence concrète du roman en tant qu'objet-livre ne fait aucun doute dans *La fissure de la fiction*, son existence en tant qu'œuvre de fiction est moins certaine. L'absence d'espoir du protagoniste est annoncée dès les premières pages du récit de Desbiens. En effet, l'ordre social du monde est dégradé, je l'ai dit plus tôt, et le personnage poète « vit dans un pays où / il n'y a plus de fiction » (FF, p. 167). Bien évidemment, la fiction n'est pas synonyme de roman. Or, si toute fiction n'est pas roman, il est difficile d'imaginer un roman qui ne ferait jamais appel à la fiction. D'après Richard St-Gelais,

la fiction est une histoire possible, un “comme si...”. Elle est une feinte et une fabrication. Elle définit, dans sa plus grande généralité, la capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception immédiate. Les usages sociaux de cette capacité sont nombreux : du mensonge au mythe, via les récits exemplaires, les contes – fantastiques ou divertissants – et les nouvelles, le roman, etc. Tous les arts de la *mimèsis* en mobilisent les ressources, au point qu'on a pu traduire “mimèsis” par “fiction”. Une partie de la littérature relève donc de la fiction – mais, inversement, toute fiction ne relève pas d'un statut littéraire.¹¹⁵

Ainsi, si le narrateur ne fait pas peser l'impossibilité uniquement sur le roman mais sur la fiction, il semblerait que la poésie soit envisagée dans *La fissure de la fiction* comme un *réel* dans la mesure où, à l'inverse du roman qui n'advient jamais, le poème, relégué hors de la page, réapparaît partout, sans qu'il ne soit possible de s'en débarrasser. Par exemple, lorsque le protagoniste essaie d'écrire de la fiction, ce qu'il écrit se transforme inévitablement en poésie, par une sorte d'alchimie sur laquelle il n'a pas de contrôle. « À chaque fois qu'il essaie d'écrire / de la fiction elle devient / de la poésie. / Il ne comprend plus rien. » (FF, p.

¹¹⁵ Richard St-Gelais, « fiction », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [2002], p. 289.

167). Se dégage de la figure du personnage poète du récit une absence de contrôle sur son œuvre, qui semble avoir une existence en propre, indépendamment de sa volonté.

À aucun moment dans *La fissure de la fiction* le lecteur n'acquiert la certitude que le roman est véritablement commencé. Un doute plane toujours, surtout que le roman est le plus souvent fantasmé ou rêvé. Or, le rêve, s'il devient le seul médium par lequel le roman embryonnaire prend forme, ne permet pas non plus de mener le projet jusqu'à un manuscrit publiable.

Étendu dans les plis de son lit / les yeux grand ouverts / il rumine son roman. / Il se dit qu'il pense être en chemin / de l'écrire et que / les meilleurs moments vont venir et finir, / comme au cinéma, sur / le plancher de la salle de montage. / Un gardien vient durant la nuit et / ramasse les serpents ensanglantés / de sa vie. / Ils bougent encore et ils sont coupés / mais ils vivent encore. / La fin cherche le commencement. / Le commencement cherche la fin. (FF, p. 176)

Dans cet extrait, deux verbes se succèdent, « il se dit » et « il pense », qui contribuent à miner toute certitude par rapport à l'écriture du roman. Le fantasme du roman, ici, est étroitement associé au cinéma puisque les métaphores employées pour exprimer la jouissance des meilleurs moments renvoient à la « salle de montage ». Non seulement l'écriture romanesque est-elle toujours repoussée, renvoyée au domaine du rêve, mais encore n'apparaît-elle que comme une étape vers la production cinématographique. D'ailleurs, comme dans un rêve, l'impression du plaisir romanesque est vivace mais les fils de l'histoire s'embrouillent, alors que le commencement et la fin sont incertains, à l'image de la confusion du personnage souffrant.

Le roman est encore situé à l'aune du rêve alors qu'immédiatement après avoir raconté le rêve du protagoniste, où tout le monde meurt de rire devant un vidéo de lui qui lit ses poèmes à Drôles de vidéos, le narrateur affirme qu' « il voudrait mourir aussi / tellement il a envie de vivre. / Il pense qu'il a commencé / le roman. / Il veut l'intituler FICTION » (FF, p.

168). Ainsi, devant la force des émotions suscitées par le rêve, où l'intrication du rire et de la mort exalte le désir de vivre du personnage poète, ce dernier « pense » qu'il a commencé le roman. Or, l'écriture ne se résume pas à *ressentir* des émotions fortes, d'où le doute jeté sur le processus d'écriture par le biais du verbe « pense ».

À la suite du récit de ce rêve et de l'énoncé du projet de roman du protagoniste, projet pour lequel il n'a pas obtenu de bourse, le narrateur dira : « C'est comme ça qu'il est arrivé à / cette idée de la fiction. / C'est pour ça que depuis ce temps-là / il se conte des histoires. / La poésie ça pogne juste / dans les romans. » (FF, p. 168) L'emploi de « l'expression « se conter des histoires » renvoie à deux significations différentes. Cette expression familière signifie se mentir à soi-même, se faire des illusions. Or, dans la mesure où le projet de roman est voué à l'échec, le fait que le narrateur ait choisi cette expression – qui renvoie également à la fiction inatteignable, par l'action de raconter – apparaît comme un clin d'œil ironique. Le vers qui suit entraîne encore une ambiguïté supplémentaire : est-ce en croyant que la poésie « pogne juste dans les romans » que le protagoniste se fait des illusions? Ou alors est-ce la permanence d'un goût pour la poésie qui constitue une illusion dont il tenterait de s'extirper?

Quoiqu'il en soit, le rapprochement des termes poésie et roman dans la phrase a pour effet de les opposer dans une formule-choc : « la poésie ça pogne juste dans les romans » semble aussi signifier que ce n'est que dans un univers parallèle, l'univers romanesque, qui ne serait pas l'univers réel, que la poésie pourrait susciter un intérêt, voire un besoin. L'on verra plus loin qu'au-delà de cette affirmation provocante, le rapport au réel de la poésie est au cœur des questionnements que proposent les textes du corpus étudié.

2.1.4 La poésie parasite

Contrairement au roman, la poésie, dans *La fissure de la fiction*, n'a pas d'existence matérielle. Elle ne fait pas l'objet d'un projet d'écriture et ne se manifeste pas sous forme de manuscrit. Cependant, alors que le protagoniste cherche à s'en défaire, elle ressurgit sans cesse. De fait, plusieurs objets, voire personnes, se voient transformés en poèmes, ou en poésie, au cours du récit. On l'a vu, le narrateur affirme au tout début du texte que chaque fois que le personnage poète tente d'écrire de la fiction, celle-ci se transforme en poésie.

Plus étonnant, un « elle » imaginé par le protagoniste, dans un avion qui vole au-dessus de la mer, se serait jeté en bas par « fiction amoureuse ». À la suite de cet incident, le narrateur dira : « Alors on l'a effacée de la page. / C'est comme ça. / Elle est devenue un poème. / Elle est devenue une prière. » (FF, p. 169) D'un « elle » imaginé par le personnage poète, elle devient donc un « elle » de papier, qu'on peut « effacer » de la page. Sitôt effacée, elle ne disparaît pourtant pas mais se mue en poème, et en prière. C'est dire que l'une des propriétés du « poème » dans le récit est son aspect protéiforme. Le poème ne relève pas seulement d'un genre littéraire, il n'est pas qu'une forme que peut choisir un écrivain pour exprimer quelque chose. En d'autres mots, il n'est pas défini de manière précise dans cette œuvre, il est avant tout une abstraction. Jamais représenté dans sa matérialité, il échappe à la disparition et imprègne fortement le monde dépeint par Patrice Desbiens, malgré la dévalorisation sociale dont il est l'objet.

Un autre personnage sera comparé à un poème à la suite de sa disparition dans *La fissure de la fiction*. Il s'agit de L'Homme Qui Danse Avec les Trenchs, dont il a déjà été question plus haut. Personnage croisé à une lecture de poésie, il paraît animé d'un sentiment semblable à celui du protagoniste et s'en ira, lui aussi. « Et il part comme un poème / dans la nuit. / Il tourne la page et disparaît. / On ne l'a jamais revu. / Tout ce qu'on a trouvé c'est son

trench / trempe et troublant de vide / dans la rue. » (FF, p. 180) Il est intéressant de noter que ce sont à priori des personnages dotés d'un niveau de fictionnalité plus grand que d'autres – le protagoniste ou sa voisine par exemple, semblent obéir à des conventions plus réalistes – qui sont comparés à des poèmes. En fait, l'on pourrait presque parler d'une mise en abyme, où des personnages sont dépeints comme eux-mêmes sortis de l'imagination d'un autre personnage, et donc fictifs selon la logique du texte. Il est difficile, dans ce contexte, de situer le degré de « réalité » dont le poème est doté dans l'économie du recueil. Il est, en effet, ce qui reste après la disparition de personnages qui ne pourront figurer dans le roman; il se déploie sur les bribes d'un roman avorté.

Par ailleurs, comme on a pu le constater un peu plus haut, le poème est associé dans *La fissure de la fiction* à la prière, alors que l'anaphore dans les vers « Elle est devenue un poème / Elle est devenue une prière » (FF, p.169) pose comme équivalents ces deux termes. Or, la prière ne consiste généralement pas en une parole originale, nouvelle, mais bien en une adresse à quelque chose qui nous transcende, en un geste de foi. Dans *Désâmé*, Desbiens réitère ce rapprochement entre poésie et prière. « La poésie et la prière / me poussent et me perpétuent / comme des mille-pattes / du premier plancher au / deuxième plancher » (D, p. 20) De même, la poésie semble remplir, dans ce recueil, un usage semblable à celui d'une prière. « [J]'écris ce poème / plusieurs fois / de suite / sur mon corps et / sur les murs / jusqu'à la punition. » (D, p. 46) La prière, contrairement au roman ou au cinéma, ne permet pas le divertissement ou l'évasion, mais ramène aux désirs profonds de celui qui prie, et exprime son espérance. Cela suggère l'ampleur de la distance qui sépare les connotations attribuées à la poésie et au roman dans les deux œuvres de Desbiens.

2.1.5 Le roman comme lieu

Le roman, malgré l'assise concrète qu'il trouve dans *La fissure de la fiction* grâce au manuscrit, révèle aussi une dimension plus ambiguë. Il n'est pas seulement de papier puisqu'à mesure que l'intrigue avance et que la perte de contrôle du protagoniste sur sa vie et son projet d'écriture s'accroît, que la fissure de la fiction s'agrandit, il « tombe » dans son roman et, l'espace d'un moment, en devient le protagoniste plutôt que l'écrivain. Cela témoigne de son absence de contrôle mais aussi de la pression qu'exerce la littérature sur le protagoniste alors que le roman, qui acquiert presque une existence autonome, peut accueillir la chute du personnage poète. « Il se lève, la tête en touffe, donne / un coup de pied à la chaufferette encore / frette et / regarde son roman pas fini. / Il tombe dedans. / Il hurle dans une vente de garage / dans le ventre estropié d'une ruelle. / Il beugle dans une voiture volée / sur la 20 vers Québec. » (FF, p. 181) Ainsi, loin de maîtriser sa création, il en devient lui-même le jouet. De manière générale, le roman devient une sorte de lieu dans le texte, un endroit que l'on peut investir. Par exemple, le protagoniste demande à la caissière du dépanneur « d'être dans » son roman, comme si cela impliquait une présence physique, à l'instar du tournage d'un film. *La fissure de la fiction* entretient ainsi la confusion entre l'écriture et la performance : l'espace du roman et l'espace de l'intrigue dans lequel évolue le personnage écrivain s'enchevêtrent si bien que le lecteur a du mal à identifier ce qui appartient à chacun de ces espaces.

Le protagoniste du texte imagine des aventures qui ne se terminent jamais vraiment, par manque de souffle, peut-être, et n'arrivent pas à trouver leur place sur la page. « Il est de retour chez lui devant la / page vide de son roman. / Rien de ce qui s'est passé ne s'est passé et / il est encore seul avec sa page blanche / et sale comme un vieux bas. » (FF, p. 183) Dans

La fissure de la fiction, l'aspect « réaliste » du récit est donc mis à mal par les transitions entre ce qui doit être compris comme le réel, et ce qui relève du rêve, qui sont difficiles à discerner.

La ligne de démarcation n'est pas bien nette entre l'intrigue principale – la tentative d'écriture romanesque du protagoniste – et tous les éléments à la limite du fantastique qui viennent s'y greffer. Alors que le rêve occupe de plus en plus de place dans le récit, l'obsession du roman prend des proportions qui confinent à la folie. Le protagoniste se voit en effet multiplié, tiraillé entre son incapacité d'écrire et son fantasme de roman.

[I]l rêve il rêve il rêve / Il glisse vers la potence vers le poteau / sexuel de son amour accidentel en / criant Non Non Non / il faut que j'écrive / il faut que je décrive et / de son lit il se voit assis à sa table / de travail en train d'écrire son / roman tandis qu'il y a une troisième / version de lui qui se promène dans / la place / cigarette au bec et rhum and coke à la / main et / il se demandent comment ils font tous / pour vivre ensemble dans ce corps. (FF, p. 190)

Par le biais du rêve, des éléments surnaturels surgissent, comme le dédoublement du protagoniste. Dans cette optique, c'est la frontière entre ce qui doit être compris comme relevant d'un régime réaliste et ce qui relève du délire du protagoniste et de la propension du narrateur à user des codes du fantastique qui devient de plus en plus poreuse. En fait, ces deux régimes semblent parfois se superposer, si bien que le lecteur ne parvient plus tout à fait à se fier au narrateur.

Le protagoniste semble à la fois être l'écrivain et le personnage impuissant de sa propre œuvre, ce qui brouille les frontières entre le vraisemblable et l'invraisemblable, entre le réel et le rêve. C'est un peu comme si le récit exhibait ses ressorts, comme si l'intrigue du texte se confondait avec les tentatives d'écriture du roman. Pour illustrer cette confusion, après avoir raconté le cauchemar du personnage principal, le narrateur dira : « Il se réveille dans sa chaise dans sa / chambre / dans son roman. » (FF, p. 195). Dans cet extrait, le protagoniste est à la fois représenté dans un contexte vraisemblable – dans sa chaise, dans sa

chambre – et dans un contexte invraisemblable, c’est-à-dire à l’intérieur de son propre roman, comme s’il y participait en tant que personnage, ce qui relève de la logique du rêve raconté juste avant.

2.2 La consistance du monde

On l’a vu, la capacité du narrateur à fournir un récit cohérent se voit mise en cause dans *La fissure de la fiction*. La ligne de démarcation entre l’intrigue principale, qui relève à priori d’un registre vraisemblable, et les nombreux éléments fantastiques qui ponctuent le récit – personnages de double et plongée vers un monde onirique – peut difficilement être tracée. Surtout, des éléments du monde matériel se voient relégués au statut de jouet, ce qui mine la crédibilité du monde représenté. C’est encore une fois le cas lors de la scène du braquage du dépanneur, alors que le protagoniste pointe son fusil sur la caissière. « Il a un fusil qui le suit depuis sa tendre / enfance. C’est un jouet mais / il a l’air tellement vrai qu’il / pourrait presque tuer quelqu’un. » (FF, p. 181) De cette apparition du fusil-jouet, l’on retient l’idée de faire-semblant. Autrement dit, le fusil mis en scène dans le livre n’est pas un vrai fusil, et sa nature fausse, ou artificielle, met encore l’accent sur le fait qu’il s’agit d’une histoire, fictive, à laquelle le lecteur a de plus en plus de mal à adhérer. Le monde représenté dans le texte semble exhiber son artificialité par le biais de ses failles, qui contribuent à miner la consistance de cet univers. J’emploierai, à la lumière des analyses de Laurent Jenny dans « Fictions du moi et figurations du moi », l’expression de « monde inconsistant » pour désigner cet univers, précaire à bien des égards.

Dans son article, Jenny annonce sa volonté d'étudier des textes « qui nous proposent des formes d'énonciation ambiguës, oscillant entre fictions du moi et figurations du moi¹¹⁶ ». Pour lui, ce type d'énoncés vise surtout à « restaurer un espace "originnaire" de la subjectivité poétique où celle-ci vacille entre le devenir fiction de ses propres figures et le redevenir figure de ses propres fictions.¹¹⁷ » C'est donc la question du degré de fictivité de l'énonciation lyrique qui est mise en question par ses analyses. Dans son texte, Jenny s'attarde à l'analyse d'un recueil de Michaux, *Portrait des Meidosems*, recueil qui, à son avis, est irrigué par un système « d'ambiguïtés et de tensions », dans la mesure où, toujours selon Jenny, « Michaux suggère [...] qu'entre des figurants énonciatifs et des instances fictives il n'y a souvent que la distance d'une inflexion de voix.¹¹⁸ » Il ajoute en outre que « sur un plan sémantique, force est de constater que la fictivité de ce texte se voit entamée (mais non annulée) par l'inconsistance de l'univers sémantique qu'il déploie.¹¹⁹ » Autrement dit, c'est parce que dans son recueil, Michaux met en scène des modes d'être inconnus – ce que Jenny qualifie d'« ontologie fantastique » – et non pas seulement des paysages ou des mœurs étrangers. Par exemple, Jenny souligne l'absence de références spatio-temporelles et de structuration du temps ainsi que l'absence de forme des Meidosems, les êtres qui peuplent la contrée dépeinte dans le texte.

Dans ce contexte, Jenny se demande « si une ontologie fantastique (en l'occurrence, elle est la négation de toute constance, de toute essence et de toute propriété) est apte à constituer un univers fictif alternatif du nôtre¹²⁰ ». Ainsi, comme il le note, « cette fictivité

¹¹⁶ Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 99.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 104.

[...] ne repose elle-même que sur la consistance sémantique du monde meidosem¹²¹ ». Ces remarques me permettent d'étudier la consistance du monde dépeint cette fois par Patrice Desbiens dans les œuvres du corpus étudié. Bien que le narrateur ne nie pas toute constance, toute essence et toute propriété, l'intrusion d'éléments qui relèvent du jeu, du faire-semblant, paraissent mettre en cause la possibilité que les univers de Desbiens puissent constituer des alternatives fictives crédibles à notre monde. Par exemple, dans *La fissure de la fiction*, on lit : « On entend sacrer les ouvriers qui / finissent les finissures sur / la fissure de la fiction. / Bang bang bang font / les marteaux roses d'enfants. » (FF, p. 187) Par le biais des « marteaux roses d'enfants », c'est le caractère sérieux de l'ouvrage qui est mis en doute, et, qui plus est, est destiné à endiguer « la fissure de la fiction », qui apparaît si peu naturelle que le lecteur n'imagine pas qu'elle puisse être réparée. Dans ce contexte, la fissure de la fiction est sans doute l'élément qui, par son aspect fantastique dans le cadre d'un récit qui apparaît au premier abord vraisemblable, mine le plus la consistance du monde représenté. J'y reviendrai plus loin.

Ces objets dont l'aspect factice, d'imitation – ce sont des jouets pour enfants – apparaît incongru dans l'univers représenté contribuent donc à faire saillir l'artificialité de la « scène » du récit, à la manière dont de mauvais effets spéciaux minent la capacité d'un film à représenter un monde auquel les spectateurs pourront adhérer, pourront vouloir croire « vrai ». Cette analogie avec le cinéma est également thématifiée au cœur même de *La fissure de la fiction* alors que le protagoniste se trouve dans un avion qui l'emmène vers Toronto. « Dans l'avion qui descend vers Toronto / qui brasse dans le vent / d'Ontario comme dans / un film B américain / on voit le fil et / le vent est un ventilateur de plateau. » (FF, p. 188) Par cette

¹²¹ *Ibid*, p. 106.

métaphore, le narrateur insiste sur l'aliénation du protagoniste par rapport au monde représenté, puisque ce dernier apparaît artificiel, irréel.

Dans cette optique, il va sans dire que le récit-poème de Patrice Desbiens ne parvient pas, au-delà des questions de vraisemblance, à proposer un monde suffisamment cohérent pour que le lecteur feigne d'y croire. Au contraire, la présence des objets-jouets, qui laissent entrevoir un décor en carton-pâte, mine assez sûrement la création d'un « effet fantastique » dans *La fissure de la fiction*, malgré les nombreux éléments surnaturels présents dans le texte.

D'après Robert Silhol dans « Qu'est-ce que le fantastique? »,

la loi du genre est justement qu'il se produise au cours du récit quelque chose d'in vraisemblable, quelque chose que l'on est tout prêt à croire, mais qui n'appartient pas à l'ordre de notre expérience habituelle : la voilà bien l'intrusion du surnaturel dans la réalité, et c'est cela que le lecteur attend! Cette fois, il ne s'agit pas de donner au faux les apparences du vrai, mais de faire en sorte que du faux dont on sait qu'il ne peut être vrai ait les apparences du vrai.¹²²

2.2.1 Un effet fantastique?

La présence de ces objets ne permet pas d'établir une convention selon laquelle le lecteur puisse croire vrai, dans le cadre du récit, les événements relatés dont il sait bien par ailleurs qu'ils ne peuvent être vrais. En revanche, la temporalité floue et l'embrouillement de ce qui se donne à lire comme réel, du rêve et du délire, qui s'accroît tout au long du récit, contribue bel et bien à l'accélération du rythme de lecture, indicateur de suspense comme l'expose Rachel Bouvet dans *Étranges récits, étranges lectures : essai sur le fantastique*. Selon elle, sans suspense, l'effet fantastique ne pourrait pas se déployer pleinement.

Quant aux théories du fantastique, aucune n'aborde de front la question du suspense. Et pourtant, est-il possible que le récit produise un effet fantastique sur le lecteur s'il n'y a pas de suspense? Quand on étudie l'effet de suspense en tant qu'effet de lecture, on remarque un phénomène très particulier : l'accélération du rythme de lecture. Ce qui est

¹²² Robert Silhol, « Qu'est-ce que le fantastique », dans Max Duperry (dir.), *Du fantastique en littérature : figures et figurations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 29-30.

commun à tous les types de récit présentant du suspense, c'est que plus le lecteur avance dans son parcours du texte, plus il va vite.¹²³

En effet, la répétition de phrases qui indiquent que le protagoniste rêve se font de plus en plus fréquentes à l'approche de la fin du texte : l'écriture du roman, compromise dès le début, est pratiquement abandonnée par le personnage poète qui ne tente même plus de se mettre au travail et devient pur fantasme. Par exemple, on retrouve « Il rêve », « Il rêve qu'ils viennent juste de passer / l'Angleterre et son maintenant au-dessus / de la France », « Dans ce rêve il rêve qu'il est sur / le bord de la Seine », « Il rêve vers la ville de Québec », « il rêve il rêve il rêve », « Il rêve qu'il se réveille / et / il se réveille à l'hôtel Park Plaza à / Toronto chambre 727 » (FF, p. 188-191) Ces répétitions, qui comportent une part d'indéterminations puisque le protagoniste « rêve qu'il rêve » ou encore « rêve qu'il se réveille », participent de l'impression que peut former le lecteur d'assister à un délire, d'être mis devant un vortex qui contribue à accélérer la lecture tout en augmentant la confusion du lecteur.

Or, cet effet d'accélération n'est pas proprement au service de l'effet de suspense ici, car il n'y a pas d'énigme à résoudre. L'enjeu du texte, c'est-à-dire la tentative du protagoniste d'écrire un roman, est résolu dès le départ, comme je l'ai montré précédemment : cette tentative sera vaine. Dans ce contexte, l'indétermination, le brouillage entre « réel » et « rêve » ainsi que la présence d'éléments surnaturels ne convergent pas tellement vers la création d'un effet précis, de suspense ou de frayeur. Il en ressort plutôt l'effet d'un fantastique grotesque, où le réel est présenté sous un jour déformé, étrange. Astruc, dans *Le renouveau grotesque dans le roman du XXe siècle : essai d'anthropologie littéraire*, souligne que

¹²³ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur le fantastique*, op cit., p. 99.

certaines analyses tirent le grotesque vers le réalisme (Bakhtine parle de “réalisme grotesque”) tandis que d’autres (celle de Kayser notamment) soulignent au contraire le caractère artificiel et plus ou moins “fantastique” de celui-ci. Il n’est, pour comprendre cette difficulté, qu’à rappeler la remarque que fit André Gide à propos du prétendu “réalisme” de *Voyage au bout de la nuit* : “Ce n’est pas la réalité que peint Céline; c’est l’hallucination que la réalité provoque; et c’est par là qu’il intéresse.”¹²⁴

De fait, *La fissure de la fiction* provoque un effet qui ressemble à l’hallucination : le monde représenté partage certaines caractéristiques du monde réel – la géographie du texte est québécoise, certaines rues de la métropole sont nommées – mais il paraît tellement altéré qu’il en figure plutôt une pâle copie, à laquelle il manquerait de la consistance et de la cohérence, plutôt qu’un univers alternatif autonome.

2.2.2 Le régime de la catastrophe

En marge de la fissure de la fiction, fissure qui s’agrandit jusqu’à conduire à l’explosion finale, des explosions et des catastrophes parsèment le récit, à la limite du rêve et du réel. Par exemple, après le récit du « elle » qui s’est jeté en bas de l’avion par fiction amoureuse, le narrateur écrit : « La petite chaîne du chien de la voisine / fait un bruit d’homme qui se / déculotte. / Il se réveille un instant et / l’écoute passer. / Il soupire. / Le Cessna explose. / C’est comme ça. » (FF, p. 170) Bien qu’imaginaire, la vision perdue au réveil et se solde par l’explosion, annonciatrice, peut-être, de l’explosion finale. À un autre moment, un peu plus loin dans le récit, à la suite d’un rêve du protagoniste, une autre explosion survient. « Son futon explose, envoyant du / linge de pauvre dans toutes les / directions. / Il est pauvre comme Job. / D’où le mot job. » (FF, p. 177) Dans cet exemple, rien n’annonce l’explosion à venir, et elle ne provoque pas non plus de réaction notable du

¹²⁴ Rémi Astruc, *Le renouveau grotesque dans le roman du XXe siècle : essai d’anthropologie littéraire, op cit.*, p. 33.

protagoniste. Le narrateur, rebondissant sur l'expression « linge de pauvre », en profite pour rappeler l'expression connue, « pauvre comme Job », avant de se lancer dans des considérations sur l'écriture. Autrement dit, la logique de la succession des vers tient ici davantage à une cohérence sémantique plutôt qu'à une cohérence au niveau des faits et conséquences des événements.

À un autre moment, le narrateur écrit : « Il rêve comme un réveille-matin. / L'heure approche. / Cette fois dans sa fenêtre il pleut / des nouilles Kraft Dinner. / Maudite température de célibataire. / Il est encore chez lui. / La radio brûle. » (FF, p. 193) Dans cet extrait, le rêve évoqué, dont on ne sait trop s'il se termine ou se poursuit, semble imprégner de sa logique la pluie des nouilles Kraft Dinner ainsi que l'incendie de la radio, qui appartient cette fois au registre de la catastrophe. Or, cette catastrophe ne se laisse pas présager, hormis par la phrase, énigmatique, « l'heure approche », qui peut aussi renvoyer à la sonnerie du réveille-matin évoquée plus haut. En effet, c'est le propre de ces micro-catastrophes de survenir sans pouvoir être reliées à une cause apparente.

Plus encore, ces explosions qui, puisqu'elles ne semblent pas provoquer de remous ni de réactions de la part du protagoniste et du narrateur, paraissent gratuites : elles sont inexplicables et sans réelles conséquences sur le déroulement de l'action. Dans *Étranges récits, étranges lectures : essai sur le fantastique*, Rachel Bouvet expose la réflexion de Todorov sur le fantastique et la typologie qu'il met en place, qui oppose le genre fantastique au merveilleux et à l'étrange, « le premier étant caractérisé par l'acceptation de l'explication surnaturelle et le second par l'explication rationnelle de phénomènes insolites.¹²⁵ » Le « fantastique pur », quant à lui, se caractériserait par une hésitation entre une explication

¹²⁵ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur le fantastique*, op cit., p. 55

naturelle et une explication surnaturelle. Or, dans *La fissure de la fiction*, il n'y a pas d'explication rationnelle aux explosions et catastrophes qui parsèment le récit, non plus qu'au personnage énigmatique de L'Homme Qui Danse Avec les Trenchs. Cependant, l'explication surnaturelle ne prédomine pas puisque le narrateur du récit se refuse à donner des explications, comme je l'ai montré plus haut. Qui plus est, il s'agit d'un récit sans véritable énigme, comme je l'ai souligné plus tôt dans ce mémoire : la notion d'explication, qui semble permettre de distinguer ces types de récit dans la logique de Todorov, apparaît problématique lorsqu'on l'applique au récit de Desbiens.

Le protagoniste du texte ne réagit pas de manière étonnée aux éléments « surnaturels » qui ponctuent le récit, sans pour autant que ceux-ci s'intègrent dans l'univers représenté comme s'ils participaient à un tout cohérent, comme ce serait le cas dans le merveilleux. En effet, ils produisent un effet étrange et déroutant mais ils semblent davantage contribuer à l'impression de chaos qui se dégage du monde éminemment précaire du texte, sans être ressentis comme des énigmes par le personnage poète. Comme je l'ai souligné, la logique du monde est altérée et la compréhension du monde que le personnage principal manifeste est tellement réduite que sa participation à cet univers ne semble jamais aller de soi. Dans ce contexte, les catastrophes et explosions mises en scène dans le texte n'ont pas pour effet de créer du suspense, de garder le lecteur en haleine, mais bien de jeter un doute sur la consistance de l'univers du texte, toujours susceptibles de se défaire, d'exploser.

2.2.3 L'indifférence des témoins

Si les choses se passent différemment dans *Désâmé*, le lecteur est tout de même exposé à un monde dont l'ordre et la logique ne sont pas ceux du nôtre, ou, du moins, le

présentent sous un jour différent. En effet, plusieurs poèmes présentent des lieux concrets, familiers, qui apparaissent, au regard de l'action qui s'y déroule, sous un jour non familier. Par exemple, Desbiens écrit : « Dans la bouche du métro / bondé de grands brûlés / des cloches d'eau / résonnent résolument / contre des murs qui n'ont / plus d'oreilles. » (D, p. 24) Ici, le terme « grands brûlés », cohérent avec l'allitération en b qui court sur les deux premiers vers, contribue à jeter un voile sinistre sur la représentation d'un métro bondé. Qui plus est, l'évocation des « murs qui n'ont plus d'oreilles » est une reprise et un détournement de l'expression « les murs ont des oreilles », qui fait signe vers le sentiment d'être épié, de devoir être discret. Or, dans ce contexte, les murs qui n'ont plus d'oreilles évoquent plutôt l'indifférence de la ville et l'anonymat de ces grands brûlés du métro dont ni les paroles ni ce qu'ils pourraient fomenter n'intéresse.

Ainsi, les lieux concrets, crédibles dans une logique de vraisemblance, deviennent le théâtre de scènes fantastiques. « Dans le meilleur restaurant en ville / les pâtes glissent de leurs assiettes et / étranglent les clients. // Dans la cuisine du / meilleur restaurant en ville / le chef encule ses sous-chefs comme / du poisson pourri. // On est en retard et dehors / la pluie se pisse dessus. » (D, p. 31) Dans ce poème, l'ordre du monde est subverti, tant dans la salle du meilleur restaurant en ville, où semble se jouer un film d'horreur alors que les pâtes étranglent les clients, que dans les cuisines dans la mesure où l'expression « engueuler comme du poisson pourri », légèrement travestie alors que le chef « encule ses sous-chefs comme du poisson pourri », laisse deviner une scène beaucoup plus inusitée et horrifiante. La vulgarité imprègne d'ailleurs tout le poème comme on le remarque avec le dernier vers, « la pluie se pisse dessus ». Cela concourt à donner l'impression d'un monde sans dessus-dessous, où le familier se révèle inquiétant et dont la logique échappe à la compréhension.

Patrice Desbiens utilise beaucoup, dans l'optique de faire apparaître le quotidien sous un jour déformé, la subversion d'expressions ou de proverbes populaires, ou leur utilisation de manière littérale. Pour en donner un nouvel exemple, j'évoquerai un poème de la section « Dead ducks ». « Nous sommes tous dans le même / bateau. / Je suis le seul à savoir / que celui qu'on a abandonné / était le seul à savoir / encore / nager. // On attend que la mer / nous apprenne à / marcher sur l'eau. » (D, p. 36) Ici, l'expression « nous sommes tous dans le même bateau » évoque un groupe de personnes qui font face au même problème, et dont le sort est lié à celui des autres. Or, l'expression est dans le poème utilisée de manière littérale, dans une scène qui figure un bateau pris en mer, et qui n'est pas sans évoquer l'épisode du Déluge. Or, ici, le sujet de l'énonciation possède le savoir de la damnation collective, celui qu'ils ont abandonné étant le seul à savoir nager. L'emploi de l'adverbe « encore » et les deux vers très courts qui concluent la deuxième strophe créent une forme de suspense. La scène, qui présente une situation désespérée, n'est pas sans rappeler une forme de cinéma sensationnaliste dont l'enjeu principal est la survie des personnages ou de leur monde. La chute du poème, l'espoir final, apprendre à marcher sur l'eau, a tout d'un espoir impossible. On peut constater que d'une manière différente de *La fissure de la fiction*, *Désâmé* présente aussi un univers inquiétant sur lequel le sujet a généralement peu de prise.

Dans la section éponyme de *Désâmé*, le « je » se pose comme narrateur de petites scènes, qui consistent en une collection de drames humains qui tous, à des degrés divers, mettent en scène l'indifférence des tiers, du regard extérieur. Par exemple, le poème qui ouvre la section « Désâmé » va comme suit :

Il y a une fille dans un poème. / Mais pour le moment elle est dans un bar. / Elle attend que son chum / revienne. / Elle lui a prêté ses mitaines et / son passe-montagne. / Elle lui a prêté son argent et / son cœur. / Elle ne l'a jamais revu. / Tout le monde dans le bar sait / qu'il ne reviendra jamais. / À part elle. / Tout le monde dans le bar / est chaud. / À part

elle. / Elle se refroidit. / Son aura embaume les miroirs / derrière le bar. / Son regard essuie les verres. / Tout le monde dans le bar / connaissait son chum et / voyait ça venir. / À part elle. / Elle ne veut plus jamais / le revoir. / Elle en devient aveugle. (D, p. 43)

C'est bien l'expérience de la désillusion amoureuse qui est mise de l'avant ici, alors que la fille amoureuse, dont le lecteur comprend, par l'accumulation d'éléments qu'elle a « prêtés » à celui qu'elle aime, de ses mitaines à son passe-montagne, de son argent à son cœur, qu'elle a investi tout son être dans cet amour, est abandonnée. Ce qui rend la scène peut-être encore plus cruelle et poignante, c'est que son narrateur insiste sur le regard de « tout le monde », dans le bar, qui « voyait ça venir », alors que cet amour était, d'avance, voué à l'échec. Tel le modèle classique de la nouvelle, le poème se termine sur une chute, au dernier vers, avec « Elle en devient aveugle », chute préparée par le jeu de mots sur le « voir » et le « regard », alors que « son regard essuie les verres », que tous « voyaient ça venir », qu'elle « ne veut plus jamais le revoir ».

De fait, devant les chagrins d'amour, le regard des tiers apparaît souvent extérieur et froid comme en témoigne encore un autre poème où un amour déçu mènera au suicide de la voisine du sujet de l'énonciation.

Pendue et bleue / ma voisine a les yeux morts comme / l'eau d'un miroir. / Elle s'est enlevé la vie comme / on enlève son linge pour / quelqu'un qu'on aime. / Quelqu'un qu'elle aime n'est pas là / et avant de mourir elle a nommé / son nom, le râlant comme / une radio perdue entre / deux postes. / Elle a la tête penchée d'un côté / comme si elle avait honte. / Comme si elle avait reçu une / gifle au visage. // J'entends le coroner et son assistant / qui claquent des dents en sifflotant / des chansons de Noël. / J'entends le zipper du sac du coroner / se fermer avec un bruit de gerçure. / J'entends le coroner crier à son assistant : / la tête en bas! / la tête en bas! / pis rentre ses cheveux dans l'sac / christ!... (D, p. 45)

Ce qui ressort de ce poème, c'est la description sans fioritures et sans euphémisation de la « voisine pendue et bleue ». La comparaison de l'aspect mort de ses yeux avec l'eau d'un miroir seule fait signe vers un mystère de la mort. Jamais dans le poème il n'est question d'un

autre possible, de ce qui aurait pu arriver, de ce qui aurait pu se passer autrement. Le rôle de la mort est présenté de manière prosaïque par la comparaison avec celui d'un récepteur radio égaré entre deux postes. La description que fait le sujet de l'énonciation de la tête penchée sur le côté de la voisine suicidée, « comme si elle avait honte » ou « comme si elle avait reçu une gifle au visage » ne met pas l'accent sur l'aspect tragique du suicide mais ramène le geste au chagrin et à l'humiliation de cette femme dont l'amour a sans doute été rejeté puisque « quelqu'un qu'elle aime n'est pas là ».

La mort de cette femme, somme toute une presque inconnue pour les protagonistes de la scène, pour le coroner et son assistant sans aucun doute, mais probablement guère plus qu'une connaissance pour le Je, donne un vernis glauque à la scène où le corps mort est livré au regard d'étrangers et non à celui la personne aimée, à l'origine du tourment de cette femme, ce qui rend d'autant plus patente l'impression de solitude. La vie, dans ce qu'elle a de plus quotidien, du sifflement aux querelles du coroner et de son assistant, se fait insistante et ne permet pas à la mort de revêtir un aspect solennel. Elle fait partie de la vie quotidienne, inquiétante et chaotique, et ne confère pas un surplus de sens à la détresse des personnages.

Par la position de retrait qu'adopte le Je dans cette section et l'insistance avec laquelle il rapporte les paroles et attitudes de tiers face au drame impliqué, il contribue à induire une distance dans certaines des scènes dramatiques dépeintes dans les poèmes. Cette distance permet au lecteur non pas de partager l'émotion de l'énonciateur mais de saisir l'étrangeté du fonctionnement de cet univers mis en scène où le drame de certains personnages, et jusqu'à la mort même, sont placés sur le même pied que le point de vue et les gestes quotidiens des témoins.

Ainsi, l'indifférence des témoins devant les drames des autres, mise en relief par le regard distancé qu'adopte le narrateur, évoque un monde atomisé sans cohérence ni communauté.

Sous ma fenêtre / sous mon oreiller / père et fils se courent avec des battes / de baseball. / La batte frappe et le sang fait un / Jackson Pollock sur le trottoir. / Une madame nettoie le tout avec une / chaudière d'eau et une moppe tandis / que des filles-mères bercent leurs bébés / en regardant le tout de leurs balcons. / Elles regardent l'heure sur leurs / montres nerveuses. / Il ne faut pas qu'elles soient en / retard / il faut qu'elles rentrent / il faut qu'elles se sauvent. / Elles ne veulent pas manquer / Omertà. (D, p. 49)

La description ne laisse pas paraître, à priori, le jugement du sujet d'énonciation, qui s'efface derrière son rôle de narrateur. La comparaison de la dispersion du sang sur le trottoir à un tableau de Jackson Pollock introduit une forme d'humour qui glace dans la mesure où le résultat de cette violence entre pères et fils est ici comparé à une œuvre d'art, esthétisé, en quelque sorte. Surtout, l'indifférence des témoins, les filles-mères qui bercent leurs bébés et pour qui cette scène, qu'elles ont sous les yeux, occupe bien moins leur imaginaire qu'une émission de télévision, contribue à détourner le regard du lecteur de ce drame pour le ramener sur les occupations de la vie quotidienne. Cela contribue à en relativiser l'importance. Comme on peut le constater, l'anaphore avec « il faut », qui court sur les derniers vers du poème, a pour effet de déplacer le regard, et l'importance proportionnelle, de la scène qui se déroule sous les balcons à l'anticipation d'Omertà qui, on le comprend à la lecture du texte, doit commencer sous peu.

Pourtant, il ne faudrait pas voir dans ce déplacement une opposition entre ce qui relèverait de la réalité – pères et fils qui se poursuivent avec des battes de baseball – et ce qui relèverait de la fiction – Omertà – puisque le sujet de l'énonciation, au début du poème, situera la scène: « Sous ma fenêtre / sous mon oreiller ». Si le « sous ma fenêtre » peut renvoyer à l'espace de la rue, « sous mon oreiller » est en revanche plus ambigu et pourrait

aussi bien renvoyer aux rêveries du Je. Ainsi, un imaginaire du drame se déploie mais le poète, dans cette section de *Désâmé*, en désamorce la portée grandiose, théâtrale, pour le ramener à sa dimension quotidienne, banale et anonyme, et à l'indifférence des témoins, ce qui a pour effet d'en donner une image peut-être d'autant plus tragique. Si, cette fois, ces scènes ne relèvent pas du registre comique comme la scène quasi apocalyptique placée presque à la fin de *La fissure de la fiction*, le même détachement est à l'œuvre dans leur narration, alors que les actions sont décrites de manière presque factuelle, en ayant recours aux figures de style que sont la comparaison et la métaphore pour les ramener à leur dimension d'événement presque banal.

Le Je ne cherche pas à donner un sens à ces scènes ou à en tirer une quelconque morale. Sa narration ne contribue pas à les romantiser et l'on retrouve son regard ironique dans un grand nombre de poèmes. Le poème 4 en est un bel exemple :

Le drummer dans mon cœur / se lève avec tous ses drums / sur la tête / traverse la rue
Ontario / s'enfarge dans son clic track et / se fait frapper par / un camion de tournée / de
Céline Dion. / On ramasse le corps aplati et / on fait des affiches avec. / Ça vend des
millions. / On tapisse la rue Ontario avec. / On cache tout ce qui est laid. / C'est ben plus
beau comme ça / dit la brigadière aux / enfants. (D, p. 47)

Bien sûr, il est facile de voir le drummer écrasé par « le camion de tournée de Céline Dion », vedette créditée d'une très grande valeur au regard de l'industrie culturelle, comme un symbole du rapport de force entre l'artiste marginal et la vedette, mais le poème met aussi en scène le désir de camoufler tout ce qui est laid, de masquer l'envers menaçant et glauque du monde, qui pourtant dépasse du drap jeté sur lui pour le couvrir, et réapparaît tout au long du recueil.

Le grotesque du poème n'est pas seulement comique, et le comique ne peut recouvrir sans laisser de failles le caractère profondément ambigu du monde représenté dans le recueil

de Desbiens. De fait, la logique des univers que l'auteur met en place, tant dans *La fissure de la fiction* que dans *Désâmé* apparaît, à l'examen, tout à fait étrange. Cependant, alors que cette étrangeté se manifeste par un monde qui semble s'effriter dans *La fissure de la fiction*, dans *Désâmé*, le regard anonyme, impersonnel et distancé des témoins révèle souvent un univers profondément compromis par un ordre incohérent.

Les univers décrits dans *La fissure de la fiction* et dans *Désâmé* accueillent des éléments à la limite du surnaturel et semblent exhiber leurs failles, ce qui leur manque pour constituer une alternative fictive crédible au nôtre. L'hybridité des textes, et en particulier de *La fissure de la fiction*, hybridité paradoxale en regard de la rhétorique des genres que ce récit-poème met en place, ébranle la cohérence de ce texte et participe du soupçon qui pèse sur la narration. Dans un tel contexte, le lecteur assiste à la désorientation du personnage et du sujet de l'énonciation qui ne parviennent jamais à s'enraciner durablement dans ces univers dont la logique est compromise.

2.3 De l'apocalypse à la poésie salvatrice

2.3.1 Un dénouement ironique

Si l'univers est compromis dans *Désâmé*, le recueil de poèmes, de par sa forme fragmentaire, ne propose pas de dénouement spectaculaire. Or, à l'inverse, la fissure de la fiction, dans le récit-poème de Desbiens, symbolise la dislocation de l'univers du texte alors qu'elle s'agrandit jusqu'à provoquer l'écroulement de l'immeuble où habite le personnage poète dans un dénouement qui a tout d'une scène d'apocalypse.

La « naissance » de la fissure est imputée au protagoniste alors que celui-ci sort de chez lui pour vendre des livres et provoque la chute de son concierge. Si l'accident peut à la

limite figurer dans le registre des possibles, la disparition du corps, et l'absence de remords ou de panique du protagoniste nous plonge dans une brèche ouverte vers un monde dont la logique est marquée par l'étrangeté. Le regret, bien léger, de la disparition du concierge et de son entrée dans « l'éternité » contribue à donner des personnages une impression de manque de consistance, comme s'ils étaient des figurants dans un récit qui ne parvient jamais à faire oublier ses rouages et mécanismes et, partant, son artificialité qu'il étale tout au long du texte. Chaque fois que le protagoniste descend les escaliers pour sortir de l'immeuble, le lecteur prend acte de l'agrandissement progressif de la fissure et de sa présence encombrante.

Il / ferme la chaufferette qui s'éteint / en bougonnant et il / descend philosophiquement les marches / en regardant les nouvelles fissures / avec un frôlement de frisson. / Au rez-de-chaussée il remarque que / la fissure causée par la chute du concierge / s'est agrandie. Un / grand œil pousse là, aussi froid / qu'une confiture aux framboises. / Il pense à la phrase / Nous Vous Avons À L'œil. / La fissure a des crottes à l'œil. / Crottes de crocodile. (FF, p. 178)

La présence de l'œil qui pousse au sein de la fissure aurait de quoi faire frissonner. Froid, il semble braqué vers le protagoniste, qui ne peut se soustraire au regard comme je l'ai montré par le biais de l'analyse du motif de la caméra dans *La fissure de la fiction*. En revanche, la comparaison, triviale, de sa froideur avec celle d'une confiture aux framboises et l'évocation des « crottes » sur l'œil de la fissure, ainsi que le jeu de mots sur l'expression « larmes de crocodile », lien manquant entre l'évocation de l'œil et les crottes « de crocodile », crée un humour un peu glauque qui désamorçe le frisson fantastique de l'image. Plutôt que de susciter la peur du lecteur, cette manière d'évoquer la fissure de la fiction suscite plutôt chez lui une forme de dégoût qui contribue à mettre à distance l'angoisse pourtant bel et bien ressentie par le protagoniste. Cette image relève du grotesque dans la mesure où elle suscite à la fois le rire et le malaise, et entraîne une forme d'inquiétude alors

que le lecteur peine à comprendre le pacte que noue avec lui ce texte qui déjoue les conventions littéraires qu'il a appris à reconnaître.

Les petites explosions et catastrophes qui ont jalonné le récit culminent dans la scène de l'explosion finale, où tout semble s'écrouler autour du protagoniste. Elle est racontée de telle manière que même évoquant une scène apocalyptique, elle est du plus grand comique.

Il ouvre la porte du bloc. / L'œil de la fissure est toujours là / mais il a grandi. / Il y a maintenant des fissures partout / autour de l'œil. / Les fissures ont grimpé les murs / elles sont partout / le building a l'air d'être sur le point / de s'écrouler et / le téléphone payant dans le hall / sonne sans arrêt comme / une cloche à feu. / Il crache des trente sous dans / toutes les directions comme / une mitrailleuse nerveuse. / La voisine avec son petit chien / en chapeau de Davy Crockett sur la / tête lui crie / d'en haut des marches / Où est le cent piastres que tu / me dois? / Des morceaux de chair se détachent / de sa chair / ils descendent l'escalier comme / des boulettes de viande et / se répandent autour de lui. / Qu'est-ce qui se passe ici? / il se demande. / C'est le chien qui lui répond : / C'est la fiction! / Il hurle de sa voix de petit chien : / C'est la fiction! C'est la fiction! / C'est la fissure de la fiction! / Une trappe s'ouvre sur la tête / de la voisine et avale le petit chien / tandis qu'elle implose comme / une télévision et / disparaît. / L'escalier s'écroule. / Un gros morceau de mur tombe / sur l'œil étonné de / la fissure de la fiction. / [...] / Le bloc implose sur lui-même / sans un bruit et finalement disparaît / lui aussi comme la voisine. / Il ne reste qu'un site / abandonné, avec de l'herbe et des / mauvaises herbes qui jaunissent / sous le silence du soleil. / Il ramasse son sac, sort le saké / le finit d'un trait et / jette la bouteille dans l'herbe / où il vivait. / Il ira dormir chez des amis / ce soir. (FF, p. 199-201)

L'accumulation d'éléments annonçant la déliquescence de la bâtisse, comme la multiplication des fissures, le téléphone payant qui sonne sans arrêt et crache « des trente sous », l'apparition de la voisine en colère dont « des morceaux de chair se détachent de sa chair » et de son petit chien désormais doté de parole, l'écroulement de l'escalier, contribue en effet à donner le ton apocalyptique. Cependant, la comparaison des morceaux de chair de la voisine à « des boulettes de viande » neutralise tout potentiel tragique du texte, et suscite plutôt le dégoût du lecteur. De même, les paroles du petit chien qui hurle qu'il s'agit de la fiction, apparaissent par trop caricaturales pour ne pas susciter le rire.

Bien sûr, le désir de fiction du personnage poète a été présenté, depuis le début, comme inatteignable et contre-nature pour lui. Or, faire dire l'une de ces vérités qui ne se

discute pas, c'est-à-dire que cette tentative vaine, symbolisée par la fissure de la fiction, est à l'origine de cette scène d'apocalypse, par le petit chien en chapeau de Davy Crockett, est également un moyen d'imposer l'ironie au cœur du dénouement. Compte tenu des prémisses du récit, qui s'inscrit dans un univers référentiel crédible, à Montréal, cette scène apparaît ainsi surréelle. Placée presque à la toute fin du texte, elle s'apparente à une conclusion farcesque, d'autant plus que le protagoniste, devant ce spectacle d'apocalypse, n'a d'autre réflexe que de terminer sa bouteille de saké et de songer à aller dormir chez des amis, puisque le narrateur annonce qu'il devra quitter Montréal le lendemain pour aller faire des lectures et des entrevues. De fait, cette scène n'est pas celle qui clôt ce récit-poème, qui se terminera plutôt sur des réflexions volontairement ambiguës sur l'écriture. Ainsi, ce détournement, par l'hybridité des registres, de la scène d'apocalypse, vise à lui enlever son aspect terrifiant et spectaculaire, et même à lui donner un après. Cela contribue bien sûr à lui octroyer, de surcroît, une portée ironique. Cette scène, par son ampleur et son aspect comique à priori mal placé pour une scène d'apocalypse censée conférer de la crédibilité au symbolisme de la fissure de la fiction, apparaît donc grotesque.

De fait, c'est en partie à l'aune de l'implosion des univers « sans consistance » que présentent *La fissure de la fiction* et *Désâmé*, qui n'offrent pas de repères aux sujets démunis, que doivent être lus les propos tenus sur la littérature et sur l'écriture, et que doit être envisagé le rôle de la poésie dans les œuvres de notre corpus.

2.3.2 Quel rôle pour la poésie?

La poésie et, plus généralement, l'écriture, revêtent une grande importance non seulement dans *La fissure de la fiction* mais aussi dans *Désâmé*, recueil qui me permet

maintenant d'étudier un autre rapport à la poésie au sein même de l'œuvre de Desbiens. Dans le dernier poème de la section « Dead ducks » de *Désâmé*, le « on » affirme son identité d'une manière négative et la lie à l'écriture, à la littérature. « On n'est pas des poètes. / On n'est pas des poèmes. / On n'a aucune idée du poème. // On attend / la messe de minuit / à midi / sous la pluie. » (D, p.40) Ainsi, le fait que le sujet ne connaisse pas la poésie, ne soit pas lui-même poète, est lié dans le texte au décalage qu'il ressent par rapport aux gestes et actions attendues des individus.

Dans la première section du recueil, « Italiques », l'énonciation est souvent assumée par un Je qui, sans avoir les attributs d'un écrivain, écrit tout de même. Le premier poème présente le poète écrivant, mais sur une matière qui ne peut, à priori, servir de support durable à un objet littéraire. « J'écris à la main / j'écris sur du pain / sans savoir / de quelle encre / le beurrer. // Je ne sais pas / de quel poème / vient le poème. » (D, p. 7) Il ne semble pas y avoir d'institutionnalisation possible pour cette écriture qui ne devient pas œuvre mais qui, par la métaphore du pain et du beurre, revêt un caractère concret, mais aussi essentiel, dans la mesure où la nourriture – dont le pain est un symbole – est nécessaire à la vie. Le choix des mots, des figures de style – en un mot, les choix d'écriture – sont ici ramenés à leur dimension matérielle, alors que le sujet ignore « de quelle encre le beurrer ».

Les questions posées dans ce poème d'ouverture posent les bases du rapport à la littérature et plus spécifiquement à la poésie qui se déploie dans ce recueil spécifique. Le poème est mis à l'avant-plan, et le sujet dit d'emblée ne pas savoir d'où il provient, posant ainsi la question de son origine. En effet, le poème semble bien souvent dans « Italiques » se détacher de la figure de l'auteur, du poète, comme s'il n'était pas le produit d'un écrivain qui s'exprimerait par ce biais mais une abstraction qui signifie en elle-même. Ce clivage entre

poète et poésie est d'ailleurs illustré de manière ironique alors que Desbiens écrit : « Au coin de / Mont-Royal et / Saint-Denis / il y a / plus de poètes / que de / poésie. » (D, p. 18)

Le poème est souvent associé à des questionnements plus généraux sur la vie, questionnements face auxquels le Je ne possède pas de réponses. « L'idée d'un poème / me réveille. // L'intéressant truquage / de la vie / me colle aux / tripes. // Aux toilettes / je me réincarne / chaque fois / que je / clanche la clanche. //La terrible tuque noire / de la nuit / couve ma tête / de linotte. » (D, p. 9) Dans ce poème, la vie est paradoxalement mise à distance dans la mesure où, à travers « l'intéressant truquage », elle est présentée un peu à la manière d'un mécanisme que l'on peut observer. Cela dit, elle est du même coup rapprochée du sujet alors que cet « intéressant truquage » lui « colle aux tripes », l'affecte dans sa chair même.

L'évocation de la forme « l'idée d'un poème » participe de la même logique dans la mesure où il s'agit d'un questionnement, d'une intuition d'ordre littéraire, à priori distancée du réel; or, cette « idée » est suffisante pour réveiller le sujet dans la nuit, livré à un monde qui apparaît sous son revers étranger. Ce sujet est, comme on l'a dit, affecté dans son corps par ce qui l'entoure. Une ironie est produite dans la deuxième strophe par le rapprochement de la réincarnation, processus relié à des croyances spirituelles, et de l'action de « clancher la clanche » de la toilette, geste qui renvoie au bas corporel. Or, cette mutation, ou cette altération rapportée par le sujet atteste de son instabilité, soumis comme il l'est aux soubresauts de la vie. La nuit, de la même manière, n'est pas mise à distance. Elle s'ajuste au Je par la métaphore de sa « terrible tuque noire » et « couve [sa] tête de linotte », expression qui désigne souvent une personne écervelée ou étourdie, et qui renvoie donc à une ignorance que j'ai déjà soulevée.

La question du savoir – ou de l’absence de savoir – du Je revient dans d’autres poèmes et se voit d’ailleurs posée de manière plus radicale. « En pieds de bas / ce que je sais / je ne sais plus / en trébuchant / sur ma table / de travail. // En pieds de poèmes / je mange mes bas. // Figé à l’air / la tête en bas / comme Elvis Stojko / entre deux sauts : // je me patine / sur la face. » (D, p. 15) C’est tout le savoir du sujet qui est donné ici comme caduc, envolé. Sa maladresse est de plus soulignée alors qu’ « en pieds de bas », il trébuche. Le terme « bas » est repris dans une autre expression qui témoigne cette fois de la difficulté existentielle du sujet, avec « je mange mes bas ». Selon Benoît Melançon dans son blogue « L’oreille tendue », « l’expression désigne [...] un échec complet, ou du moins un échec appréhendé : voilà ce qu’il nous reste quand tout a échoué. Celui qui *mange ses bas* doit ravalier son honneur. Désespéré, il est à la dernière extrémité¹²⁶ ». Comme on peut le constater, l’expression ne diffère pas tellement des « dead ducks » que j’ai évoqués plus haut.

Bien que la rhétorique des genres littéraires prenne énormément de place dans *La fissure de la fiction* de par la tension que ressent le protagoniste entre son désir d’écrire un roman et l’inévitable retour à la poésie, ce n’est, paradoxalement, qu’à la fin du récit, alors que l’aventure du roman est terminée, que le manuscrit a été jeté par la fenêtre, que le bloc où habite le poète a disparu et, on le devine, que s’achève son aventure montréalaise, qu’un véritable discours sur l’écriture prend forme. Or, il reste encore marqué du sceau de l’ambiguïté. « Il leur 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, p. 201-202) Il est difficile de ne pas lire un peu d’ironie dans la comparaison de l’écriture à

¹²⁶ Benoît Melançon, « Le guide alimentaire canadien, bis », dans *L’Oreille tendue*, <http://oreilletendue.com>, 10 novembre 2010, [consulté le 3 mars 2015].

une « merveilleuse aventure », ou encore à un « National Geographic de l'âme ». Cette vision de l'écriture, en effet, n'est pas particulièrement celle qu'ont identifiée les critiques de Desbiens dans son œuvre, dont on a beaucoup dit qu'elle témoignait des rudes conditions de vie et de l'aliénation culturelle des Franco-Ontariens.

Pourtant, un doute subsiste. Les régimes oxymoriques que présente cet extrait contribuent à l'ambiguïté de ces déclarations. En effet, l'opposition entre silence et bruit, et entre rien et tout, ne permet pas au lecteur de trancher et de saisir le propos de ce discours sur l'écriture. Malgré tout, la question de l'écriture paraît suffisamment importante et *réelle* : elle occupe les derniers vers du récit, après que l'immeuble où habitait le poète se soit effondré sans laisser de traces. Dans *Désâmé* en revanche un discours différent sur la poésie se développe, en bonne partie à cause du fait que la poésie n'y est plus rejetée au profit du roman.

2.3.3 Le poème comme médiateur

Le savoir du « je » apparaît, dans « Italiques », lacunaire, et teinte son rapport au monde d'étrangeté. En revanche, le « poème » ou l'« idée du poème », vient s'immiscer comme une médiation dans ce rapport au monde du sujet et colore même les métaphores et comparaisons utilisées par le poète, où les signes graphiques de l'écriture sont parfois utilisés comme comparants. Par exemple, dans « Italiques », Desbiens écrit : « Est-ce que je suis / un mot en italiques / entre deux mots en fonte / American Typewriter? // Je marche en italiques / le long de la rue / Mont-Royal. » (D, p. 18) Dans cet extrait, l'opposition des caractères italiques aux caractères en fonte American Typewriter permet de présenter le Je, à l'instar du protagoniste de *La fissure de la fiction*, comme visiblement différent, en décalage par rapport

à son environnement immédiat, évoqué par la métaphore de la page, du texte. La reprise du mot « italiques » pour décrire la démarche du sujet évoque quant à elle une démarche qui accuse encore l'étrangeté.

Ce genre de métaphores était déjà présent dans des recueils plus anciens de Desbiens comme *Sudbury*, où les signes graphiques servent de comparants pour décrire un paysage tout ce qu'il y a de plus ordinaire. « Un point d'interrogation / sur l'horizon. / Le point virgule / d'une voiture / dans la nuit. » (S, p. 114) Au cœur même de la description des paysages prosaïques du nord de l'Ontario, Desbiens inscrit ainsi le geste d'écrire, empêchant le lecteur d'ignorer qu'il s'agit bien, à l'instar du tableau de Magritte *La trahison des images*, d'une représentation. Comme on peut le voir donc, les signes de la langue semblent revêtir une certaine importance dans la poésie de Desbiens. Dans *Désâmé*, on peut encore lire : « L'alphabet des étoiles / tombe en flammèches / sur la Terre // tombe // sans voyelles / et / sans consonnes. » (D, p. 38) Ce poème semble relever d'une aporie dans la mesure où l'alphabet est présenté comme étant dépourvu de tout ce qui le constitue : les voyelles et les consonnes. Cela engendre un sentiment de perte, attribuable à la chute de « l'alphabet des étoiles », sentiment qui ne fait toutefois pas disparaître l'idée d'alphabet. Ici, le poème fait aussi porter le manque par la langue.

À plusieurs moments dans « Italiques », le « poème » acquiert une valeur consolatrice, apaisante ou protectrice face aux menaces que ressent le sujet précaire et à sa peur. « J'ai le visage réduit / à une image / une photo réduite / à cent pour cent. // Sang pour sang / et dent pour dent / je me couche en carabine / avec seulement / l'idée du poème / pour me protéger. » (D, p. 12) Ici, c'est la menace d'une annihilation, par la double réduction du sujet, de son visage à une image, image qui elle-même est réduite « à cent pour cent », et donc acculée à la

disparition, qui plane sur le sujet. L'impression d'un sujet vulnérable en proie à la peur que produit le poème tient en partie aux trois expressions « cent pour cent », « sang pour sang » et « dent pour dent », qui, par leur proximité sonore et leur nombre égal de syllabes, semblent accélérer le rythme. L'expression « couché en carabine » participe également, par le terme militaire, de l'impression menaçante qui se dégage de cet univers. À cet égard, le fait que le sujet, démuné, n'ait que « l'idée du poème pour se protéger » montre bien le rôle, certes dérisoire, mais réel joué par la poésie dans l'univers du recueil. Ainsi, il ne s'agit ni d'un objet de luxe ni d'un agrément, mais d'une donnée essentielle face à l'instabilité du monde.

Cette hypothèse me permet d'appréhender l'urgence qui semble animer le sujet dans certains poèmes, une urgence en partie liée à la nécessité du poème. Par exemple, on lit : « Il faut que je retourne / chez moi. // Il y a un poème que / je n'ai pas / fini / et // je perds mon / eau. » (D, p. 10) L'urgence se traduit ici par l'injonction « il faut » ainsi que par certains vers très courts qui confèrent un aspect saccadé au poème. Cette urgence se manifeste encore dans un autre poème, où elle paraît liée cette fois à une émotion qui jaillit du sujet, sans barrière ni retenue. « Je me précipite et / je me demande pourquoi / il y en a qui prient pour / de la pluie / tandis que je prie / pour de la poésie / le cul en l'air / le nez au fer / sur un / escalier de secours / qui rouille / sous mes larmes. » (D, p. 19) Le sujet dans ce poème semble déconfit, en proie à une tristesse violente. Dans l'état auquel il est réduit, la poésie lui apparaît aussi essentielle à la vie que la pluie, qui permet les récoltes. C'est dire que l'évocation du désir de pluie dans ce poème éclaire le statut de la poésie dans le recueil : nécessaire à la vie, elle n'est point une création humaine.

Contrairement à la figure du poète présentée dans *La fissure de la fiction* mais aussi dans *Désâmé*, au détour d'une allusion, comme *étrangère* à la poésie, l'objet poème

représente sans doute le thème le plus essentiel de l'univers de ce dernier recueil. Sa présence dans les vers des poèmes de *Désâmé* et les marques par lesquelles il s'inscrit sur la page – les signes de la langue – constituent une référence pour le sujet précaire. Enfin, face à un monde qui s'effrite, il fait office de protection. Dans cette optique, on comprend mieux l'obsession dont il fait l'objet dans *Désâmé*, ainsi que sa nécessité.

En revanche, si le « poème » fait figure non pas d'objet de luxe mais au contraire, d'objet le plus essentiel, qui ne se cantonne pas dans les livres mais infiltre les aspects de la vie concrète ainsi que le langage là où on ne l'attend pas, il ne s'agit pas pour autant de valoriser une certaine idée de la littérature. Dans *La fissure de la fiction*, c'est au moment où le poète libère son roman que celui-ci semble s'extirper de sa matérialité un peu sordide. « Il jette son roman par la fenêtre / comme s'il libérait un oiseau. / Le roman s'envole sans même dire merci. » (FF, p.197) La comparaison du roman avec l'oiseau, aérienne, tranche en effet sur la manière dont il avait été décrit jusque-là, dans sa matérialité souillée, avec son odeur de « margarine brûlée » et de « vieille bière » (FF, p. 172). Tout se passe comme si, libérée de son écrivain, l'œuvre acquerrait une connotation plus positive. Ainsi, de la même manière, c'est libérée des pages du livre et de la figure de l'auteur que la poésie parvient à accéder au statut d'acteur dans le texte, et à fournir un repère au Je démuni.

Il s'agit donc d'une poésie virtuelle, abstraite, d'où le terme « l'idée du poème », qui revient si souvent dans le recueil. Le poème, dans ces conditions, se pare d'une aura d'idéal qui exclut toute référence à l'institution de la littérature. Pourtant, il ne s'agit même pas d'une poésie qui permettrait une forme d'expression pour le sujet. « J'essaie d'écrire ce que / je n'ai plus à dire / mais les cordons ombilicaux / cousus à mes bras / font que ce que / je veux dire / ressemble aux vagues / de la mer. », écrit le poète. Dans ce poème, il s'agit d'écrire ce que le

Je n'a plus à dire, d'écrire donc de l'extérieur de lui. Le corps de ce sujet est décrit de manière intrigante et difficile à représenter. Des « cordons ombilicaux » sont cousus à ses bras et cette difformité affecte la forme même de ce qu'il souhaite dire, qui ressemble désormais aux « vagues de la mer ». Il est possible d'y lire une forme de dépersonnalisation de l'écriture, non plus reflet de la pensée d'un sujet, d'une conscience qui cherche à se dire, mais comme un en deçà de l'expression, dont la valeur réside dans son geste même.

Dans le troisième poème de la section « Désâmé », le « je » raconte le moment où le coroner vient chercher sa voisine suicidée. Après leur départ, il dit : « j'écris ce poème plusieurs fois / de suite / sur mon corps et / sur les murs / jusqu'à la punition. » (D, p. 46) Ici encore, le poème acquiert une valeur exorcisante, par la répétition du geste de l'inscrire, non sur la page, mais sur le corps même du personnage et sur les murs. En revanche, le sujet semble en même temps, par l'usage du démonstratif « ce poème », désigner le poème lu au même moment par le lecteur. Le Je manifeste donc une conscience que ce qui est relaté appartient au monde du texte, du poème, monde dans l'écriture, ce qui contribue à miner toute illusion référentielle. On trouve le même type de phénomène dans le premier poème de « Désâmé », qui commence par les vers suivants : « Il y a une fille dans un poème. / Mais pour le moment elle est dans un bar. » (D, p. 43) Cette histoire racontée, évoquée un peu plus haut, est vraisemblable; il s'agit de l'histoire triste d'une fille abandonnée par celui qu'elle aime. Cependant, dès le début l'énonciateur inscrit l'action au sein même du poème, et donc d'emblée dans la littérature.

Enfin, à la lumière des analyses que j'ai menées dans ce mémoire, je peux affirmer que la présence des formes de médiation que sont l'écriture et le cinéma, parce qu'elles sont thématiques dans *La fissure de la fiction* et dans *Désâmé*, constituent une forme d'ironie du

texte dans la mesure où, comme l'expose Jean-Claude Pinson dans « Ironie et lyrisme », « là où l'analogie et l'allégorie nous révélaient « la correspondance entre ce monde et l'autre », elle souligne la distance entre le réel et l'imaginaire¹²⁷ ». Autrement dit, cette présence instaure le doute, car si l'écriture de Desbiens renvoie à plusieurs référents réels, elle met à mal l'illusion référentielle en inscrivant explicitement les textes de mon corpus à l'aune de la littérature.

Par ailleurs, je veux insister sur le fait que, dans *Désâmé*, pour faire sens, pour recouvrer son caractère idéal et, paradoxalement, pour peser concrètement sur le monde du récit, la poésie doit être immatérielle, détachée de son poète comme si elle était première. À cet égard, je fais l'hypothèse que si la poésie ne parvient pas à incarner cet idéal qui protège et console du monde dans *La fissure de la fiction*, c'est sans doute parce que la figure du poète – qui reprend des caractéristiques de la figure du poète marginal, ou du poète maudit – prend toute la place, et s'acharne à lui fermer la porte pour pouvoir écrire de la fiction. Si ces deux textes de Desbiens ne présentent pas de figures d'écrivains qui constitueraient des modèles positifs dans le contexte social décrit dans le texte, le geste même d'écrire conserve son caractère essentiel. Cela me permet de nuancer l'affirmation de Lasserre selon laquelle « 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.¹²⁸ » Elle ajoute qu'

il se contente d'être un porte-parole et [qu']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

¹²⁷ Jean-Claude Pinson, « Ironie et lyrisme », *op cit.* p. 293.

¹²⁸ Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *op cit.*, p. 69.

« je », l' « ici », et le « maintenant », les trois éléments fondamentaux de la triade énonciative rendue célèbre par Émile Benveniste¹²⁹.

Au contraire, au moment même où l'artiste propose une représentation du « concret de l'expérience », il s'acharne à créer une distance entre l'énonciation et cette représentation. Comme l'expose Dominique Iehl à propos des conclusions de Kayser sur le mode de fonctionnement du grotesque, « les assises du réel s'effritent ou s'effondrent¹³⁰ ». Or, le fait de montrer ce réel qui se disloque permet paradoxalement de doter l'art, l'écriture et le cinéma plus précisément, d'un degré de réalité plus grand, pour que soient placés sur le même plan le poème et le monde matériel concret, les ébauches de fiction et le quotidien aliénant. À cet égard, peut-être que le rôle de l'artiste n'est pas seulement ici de montrer le « réel », mais bien de montrer sa médiatisation par l'art et d'introduire une distance dans le regard sur « le chaos et la douleur ».

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ Dominique Iehl, *Le grotesque, op cit.*, p.13.

CONCLUSION

Choisir de travailler sur un corpus principal relativement restreint, et composé qui plus est de deux textes de Patrice Desbiens qui ne figurent pas parmi les plus commentés, qui n'affichent aucun usage particulier du bilinguisme et dans lesquels il est difficile de lire la transmission de signes collectifs m'apparaissait l'occasion de réinterpréter l'œuvre de Patrice Desbiens à partir de ce qu'elle peut receler d'ambiguïté, d'ironie et d'incertitude. Le pari de ce mémoire était de mener une analyse approfondie de *La fissure de la fiction* et, dans une moindre mesure, de *Désâmé*, sans convoquer d'emblée l'œuvre entière et les discours critiques qui l'accompagnent. Ainsi, je me suis attachée à appréhender ce que l'écriture met en question dans ces textes et à en montrer les mécanismes. Les analyses de ce mémoire pointent vers des constantes de la poétique de Patrice Desbiens, dont la précarité qui caractérise à la fois le personnage poète de *La fissure de la fiction* et le sujet lyrique de *Désâmé*. Dans la foulée, j'ai pu observer que ces deux textes recèlent une dimension auto-réflexive importante : l'écriture et la littérature s'imposent comme des objets de discours. À mon sens, il n'est peut-être plus suffisant « de parler publiquement », comme ce pouvait l'être à l'époque des Cuisines de la poésie¹³¹, comme le soutenait François Paré. Ce dernier expliquait alors que le dire mimétique du réel, « représentant le spectacle d'un peuple accédant à la parole, comportait toutes les données primaires de la libération.¹³² »

¹³¹ Les premières *cuisines de la poésie* en Ontario français eurent lieu en 1975. Des récitals de poésie étaient organisés à intervalles réguliers tant dans des endroits publics que dans des maisons privées. Œuvres de l'oralité, certains des poèmes déclamés ont fait l'objet de publications mais d'autres ne sont plus conservés que sur cassette. Selon François Paré, « [c]es poèmes évoquaient le silence obsédant, la folie, la transhumance vers le Nord, la soumission aux grandes compagnies minières, la résistance à l'assimilation, l'invisibilité collective du peuple franco-ontarien. Ils étaient des sortes de transcriptions de la souffrance collective, dans un processus plus proche du mimétisme que de l'appel au changement social. » François Paré, *Les littératures de l'exiguïté, op cit.*, p. 110

¹³² *Idem.*

Dans *La fissure de la fiction*, j'ai montré que la reprise ironique de la figure du poète maudit concourt non seulement à présenter un discours sur l'ethos du poète mais aussi à exhiber, au-delà de la marginalité qui le caractérise, le manque de substance de l'identité du protagoniste. L'hybridité qui caractérise ce texte est source d'ironie et met en cause la cohérence du récit. Les explosions et petites catastrophes qui surviennent sans préavis ainsi que les personnages de double et le brouillage des frontières entre le rêve et le réel mettent en cause la vraisemblance de *La fissure de la fiction* sans que ce récit-poème ne produise d'effet fantastique. À tous points de vue, ce texte exhibe ses failles et met à mal l'illusion référentielle. Le procédé que Patrice Desbiens utilise empêche le lecteur d'adhérer à l'intrigue qu'il lui présente et le place à distance.

La fissure de la fiction qui s'élargit semble symboliser – la formule du titre le suggère – l'échec de la fiction et le retour vers une poésie « originelle ». Toutefois, l'usage de symboles ne participe pas tellement de la poétique de Patrice Desbiens, à moins d'y lire une intention ironique. La tentative – impossible et pathétique – d'écriture romanesque du protagoniste et la folie qui s'empare de lui au fil du récit, jusqu'à l'explosion finale, témoignent d'un effet grotesque. En effet, le propre du grotesque est de faire miroiter le sens, tout en le dérochant. Les derniers vers du récit-poème constituent un discours sur l'écriture, non plus inscrit dans la rhétorique qui oppose roman et poésie mais tout de même dans un registre oxymorique, et ne livrent pas au lecteur le sens de ce qu'il vient de lire. À cet égard, l'entreprise de *La fissure de la fiction* est déceptive; le lecteur doit renoncer à interpréter de manière univoque ce texte.

Dans *Désâmé*, le sujet lyrique se caractérise par son ignorance radicale des usages du monde dans lequel il évolue. Le regard qu'il pose sur lui le fait apparaître au lecteur imprégné

d'une logique étrange. Sa précarité le confine d'une certaine manière à un éternel présent. Parfois animé d'une vitalité et d'une grande énergie, il est ailleurs comparé à un revenant et côtoie la mort. Ce paradoxe s'explique sans doute par la prédilection de l'auteur pour une suspension du temps qui ne lui permet pas de se situer face à un horizon. Le monde dans lequel il évolue est compromis; la mort rôde parmi les vivants, les lieux familiers révèlent un aspect inquiétant; en outre les témoins semblent indifférents aux drames qui se trament sous leurs yeux.

Mes constats, sur ce point, rejoignent en quelque sorte l'intuition que François Paré énonçait, dans *Les littératures de l'exiguïté*, sur la poésie de Desbiens : « [l]e lecteur est en déroute, puisqu'il est placé, dans un très petit espace poétique, devant une réorganisation totale d'un monde qui lui était jusqu'alors familier.¹³³ » Face à ce monde inquiétant, la poésie, tant qu'elle existe de manière autonome, détachée de la figure de son auteur, apparaît à même de fournir un repère au sujet démuné. À cet égard, l'expérience de la minorisation m'apparaît toujours au cœur des textes qui constituent le corpus à l'étude. Paré distingue utilement « minoritaire » de « minorisation » quand il explique que « [l]a minorisation est la pensée vivante du minoritaire vécue en chacun des individus. Elle est un état d'esprit, une condition absolue du désespoir de ne jamais pouvoir s'accomplir dans le discours dominant.¹³⁴ » Paré suggère ainsi que l'écrivain minoritaire peut faire de l'œuvre littéraire, « jusqu'aux limites de l'intelligibilité, le renoncement aux catégories rassurantes du savoir.¹³⁵ »

La littérature, et la poésie, en tant qu'objets de discours institutionnalisés, célébrés, codifiés, sont dans ce contexte victimes d'ironie. La figure du poète, qui participe de l'ordre

¹³³ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op cit.*, p. 130.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 121.

du monde, qui acquiert un rôle et une fonction dans la société, n'échappe pas à cette ironie. Malgré cela, le discours de Desbiens sur la l'écriture et la poésie est complexe et ne se résume pas à la caricature. La thématique de l'écriture occupe les derniers vers de *La fissure de la fiction*, et génère un discours ambigu alors que la scène apocalyptique a résorbé la tension entre poésie et roman et clôt l'intrigue. Dans *Désâmé*, le poème et « l'idée du poème », libérés de la page, acquièrent une capacité d'agir sur le monde et une valeur consolante. L'on trouve d'ailleurs des traces de ce rapport au poème dans des œuvres antérieures de Patrice Desbiens, alors que dans *Sudbury*, le poète écrivait : « J'ai écrit un bon poème aujourd'hui. / Il ne m'appartient plus. » (S, p. 121) À l'aune des analyses menées dans ce mémoire, on peut arguer qu'il ne s'agit pas seulement, pour le poète, de se départir de son œuvre pour qu'elle puisse acquérir une dimension collective, mais surtout d'accorder une autonomie au poème pour en faire ressortir la nécessité.

Paré se demandait quel était la place et le rôle du poète dans la société qu'il habite, question qui s'impose au sujet des littératures minoritaires. Or, il me semble que ce mémoire s'attache à montrer qu'il est fécond de reposer la question différemment. En effet, il faudrait voir quel est plutôt le rôle non pas du poète, mais bien du poème et de la poésie, face à l'instabilité du monde. La poésie de Patrice Desbiens, dans *La fissure de la fiction* et *Désâmé*, ne cherche pas à créer l'équilibre : elle exhibe l'envers chaotique du monde. Les signes de la langue, la présence insistante du poème, constituent, à cet égard, des prises pour donner une fragile consistance aux sujets précaires que le poète met en scène.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS PRINCIPAL

DESBIENS, Patrice. *Désâmé*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2005, 60 p.

DESBIENS, Patrice. *La fissure de la fiction*, réédité avec *Poèmes anglais* et *Le pays de personne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2010 [1997], 224 p.

2. ÉTUDES PORTANT SUR L'ŒUVRE DE PATRICE DESBIENS ET ENTRETIENS

BÉLANGER, Georges. « Portrait d'auteur : Patrice Desbiens », *Francophonies d'Amérique*, n°2, 1992, p. 93-100.

BÉLANGER, Louis. « Patrice Desbiens : Au cœur des fictions sociales », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2007, 463 p.

BOURASSA, Lucie. « Du clochard à l'histriion : figures du sujet dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », dans *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2006, 368 p.

DICKSON, Robert. « En guise de présentation* », dans la réédition de *L'homme invisible / The Invisible Man* avec *Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2008 [1981], 205 p.

DICKSON, Robert. Préface de *Sudbury : poèmes 1979-1985*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2013, 267 p.

DOIRE, Nicolas. « *Désâmé*, de Patrice Desbiens : quand la mort se rapproche du quotidien », *Liaison*, n°128, 2005, p. 56

HOTTE, Lucie. « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », dans Joseph Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada*, Montréal, Fides, 2008, 562 p.

LAMOUREUX, Myriam. *Une prise de parole sur la langue : l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2008, 124 p.

LASSERRE, Élisabeth. « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. 33, n°2, 1997, p. 63-76.

LASSERRE, Élizabeth. « La littérature franco-ontarienne : ruptures et continuité », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2007, 463 p.

LASSERRE, Élizabeth. « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et François Ouellette (dir.), *Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Acte du colloque tenu à l'Université McGill le 17 mai 1996, Ottawa, Le Nordir, 1996, 137 p.

LECLERC, Catherine. *Des langues en partage? Cohabitation de l'anglais et du français en littérature contemporaine*, Montréal, thèse de doctorat, Université Concordia, 2004, 341 p.

LECLERC, Catherine. « Si elle part, où ira-t-il? Libération et disparition en Ontario français », dans Sylvie Mongeon et Aurelia Klimkiewicz (dir.), *Esquisses du féminin : les contours d'une dérive*, Cahiers du CÉLAT, Montréal, 2004, 121 p.

OUELLET, François. « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Actes du colloque tenu à l'Université de Hearst du 29 avril au 1^{er} mai 2004, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2005, 393 p.

SIMARD, Mathieu. *La poétique bilingue de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2013, 106 p.

3. APPROCHES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

3.1 Théories du grotesque

ASTRUC, Rémi. *Le renouveau grotesque dans le roman du XXe siècle : essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, 279 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2006 [1970], 471 p.

IEHL, Dominic. *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1997, 127 p.

KAYSER, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1981 [1933], 224 p.

OST, Isabelle. « Introduction », *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (dir.), Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 250 p.

WELLNITZ, Philippe. « Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière? », dans *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (dir.), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 250 p.

3.2 Études portant sur les figures de poètes marginaux ou maudits

DIAZ, José-Luis. *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, 695 p.

BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 402 p.

STEINMETZ, Jean-Luc. « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres & critique*, vol. VII, n°1, 1982, p. 75-86.

3.3 Études portant sur les notions d'hybridité et d'ironie

BUDOR, Dominique, et Walter GEERTS. « Les enjeux d'un concept », dans *Le texte hybride*, Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 158 p.

PINSON, Jean-Claude. « Ironie et lyrisme », dans *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), Amsterdam, New York, Éditions Rodopi, 2006, 368 p.

RONGIER, Sébastien. *De l'ironie : enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007, 236 p.

SCHOENTJES, Pierre. « Ironie », dans *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2010 [2002], 704 p.

SALWA, Piotr. « Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie », dans *Le texte hybride*, Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 158 p.

3.4 Études portant sur la poésie et sur ses liens avec les autres genres littéraires

COLLOT, Michel. « De la dé-figuration du paysage dans la poésie française contemporaine », dans Michel Collot et Rino Cortiana (dir.), *Horizons de la poésie moderne*, Paris, Cahiers RITM, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université de Paris X, 1997, 166 p.

COMBE, Dominique. « La référence dédoublée », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 162 p.

COMBE, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 201 p.

JENNY, Laurent. « Fictions du moi et figurations du moi », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 162 p.

RODRIGUEZ, Antonio. *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2003, 276 p.

3.5 Études portant sur la mort et la spectralité en littérature

BROHM, Jean-Marie. *Figures de la mort*, Paris, Beauchesne éditeur, 2008, 172 p.

DANGY, Isabelle. « Sables, brouillards et autres nébuleuses : la matière spectrale dans les romans d'Anne-Marie Garat », dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, 295 p.

DOISNEAU, Pascal. « L'expression de la mort au Moyen Âge », dans *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*, Jean-François Kosta-Théfaine, Villers-Cotterêts, Éditions Ressouvenances, 2013, 523 p.

NETTLEBACK, Colin. « Le grand désarroi des (sur)vivants : la spectralité dans l'imaginaire narratif de la France contemporaine », dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral dans la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, 295 p.

STANISLAW-KEMENAH. Alexandra-Kathrin, « Que chascun muert et ne puet sçavoir quant : Quelques réflexions sur la relation entre la mort et la vanité dans l'œuvre poétique d'Eustache Deschamps », dans Jean-François Kosta-Théfaine (dir.), *La Mort dans la littérature française du Moyen Âge*, Villers-Cotterêts, Éditions Ressouvenances, 2013, 523 p.

4. AUTRES TEXTES CITÉS

AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 235 p.

BOUVET, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures : essai sur le fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, 1998, 239 p.

DESBIENS, Patrice. *L'homme invisible / The Invisible Man*, avec *Les cascadeurs de l'amour*, réédition, Éditions Prise de parole, Sudbury, 2008 [1981], 205 p.

DESBIENS, Patrice. *Sudbury*, dans la réédition de trois recueils, *L'espace qui reste, Sudbury et Dans l'après-midi cardiaque, Sudbury: poèmes 1979-1985*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2013 [1983], 267 p.

DE LA FONTAINE, Jean. « La cigale et la fourmi », dans *Fables choisies*, édition préparée par Georges Couton, Paris, Classiques Garnier, 1990, 579 p.

GAUMY, Marie. « Cherchez l'errance », dans Francis Vanoye (dir.), *Cinéma et littérature*, Paris, Cahiers du RITM du Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université de Paris X, 1999, 217 p.

MELANÇON, Benoît. « Le guide alimentaire canadien, bis », dans *L'Oreille tendue*, <http://oreilletendue.com>, 10 novembre 2010, [consulté le 3 mars 2015]

PARÉ, François. *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, 175 p.

PARÉ, François. *Théories de la fragilité*, Hearst, Le Nordir, 1994, 156 p.

PERNOT, Denis. « Vraisemblance », *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), Presses Universitaires de France, Paris, 2002, 704 p.

RIMBAUD, Arthur. « Le Dormeur du Val », dans *Rimbaud, Œuvres complètes : Poésie, prose et correspondance*, édition préparée par Pierre Brunel, Librairie Générale Française, Paris, 1999, 1039 p.

SILHOL, Robert. « Qu'est-ce que le fantastique », dans *Du fantastique en littérature : figures et figurations*, Max Duperry (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, 212 p.

ST-GELAIS, Richard. « fiction », dans *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2010 [2002], 704 p.