

L'ENVERS DU MONDE

Narrativité et montage chez Patrice Desbiens

THE OTHER SIDE OF THE WORLD

NARRATIVITY AND MONTAGE IN THE WORK OF PATRICE DESBIENS

EL REVERSO DEL MUNDO

NARRATIVIDAD Y MONTAJE EN PATRICE DESBIENS

Frédéric Rondeau

Volume 44, numéro 3 (132), printemps–été 2019

Patrice Desbiens

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1064623ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1064623ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rondeau, F. (2019). L'ENVERS DU MONDE : narrativité et montage chez Patrice Desbiens. *Voix et Images*, 44(3), 65–79. <https://doi.org/10.7202/1064623ar>

Résumé de l'article

Cet article porte sur la dimension narrative de la poésie de Patrice Desbiens. L'auteur y formule l'hypothèse que si l'écriture du poète souhaite rendre compte d'existences précaires, celle-ci adopte une narration délibérément interrompue, entrecoupée et inachevée. En empruntant à la notion de montage développée par l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, Frédéric Rondeau analyse les sentiments d'insécurité et d'isolement présents dans l'oeuvre de Desbiens pour démontrer qu'ils servent moins à décrire un groupe précis ou une minorité — les Franco-Canadiens, par exemple — qu'à mettre en évidence le fait qu'ils unissent les hommes.

L'ENVERS DU MONDE
Narrativité et montage chez Patrice Desbiens

+ + +

FRÉDÉRIC RONDEAU
Université du Maine (États-Unis)

Le poème se fait autant en prose qu'en vers. Et il n'y a jamais qu'un passage du poème :
l'invention de soi dans un rythme. Vers ou prose¹.

Quand il écrit pour le peuple des morts, quand il veut animer le théâtre de la mort, se
faire le ministre de ce théâtre d'ombres, il se situe délibérément de l'autre côté, dans
l'envers de notre monde².

Les histoires me rentrent
par une oreille et
restent là³.

Deux éléments reviennent sans cesse dans la critique de l'œuvre de Patrice Desbiens : d'une part, que son écriture témoigne d'«une communauté en échec⁴» et, d'autre part, qu'elle conteste la poésie en tant que genre. Robert Yergeau note que Desbiens tord «le cou à la poésie et [fait] des pieds de nez à la littérature⁵», Elizabeth Lasserre

-
- 1 Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, coll. «Verdier poche», 2006 [2001], p. 38.
 - 2 Claude Bonnefoy à propos de Jean Genet dans Michel Foucault, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, édition établie et présentée par Philippe Artières, Paris, Éditions EHESS, coll. «Audiographie», 2011, p. 38.
 - 3 Patrice Desbiens, *Un pèpin de pomme sur un poète à bois*, Sudbury, Prise de parole, 2011, p. 48. Les recueils de Desbiens cités dans cet article seront dorénavant désignés par les sigles suivants, suivis du folio : *L'espace qui reste (E)*, Sudbury, Prise de parole, 1979, 92 p. ; *Sudbury : textes 1981-1983 (S)*, Sudbury, Prise de parole, 1983, 63 p. ; *Dans l'après-midi cardiaque (DAC)*, Sudbury, Prise de parole, 1985, 77 p. ; *Poèmes anglais (PA)*, suivi de *Le pays de personne (PP)*, suivi de *La fissure de la fiction (FF)*, Sudbury, Prise de parole, coll. «BCF. Bibliothèque canadienne-française», 2010, 223 p. ; *Un pèpin de pomme sur un poète à bois (P)*, Sudbury, Prise de parole, 2011, 59 p. ; *Pour de vrai (PV)*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2011, 60 p. ; *Rouleaux de printemps (RP)*, Sudbury, Prise de parole, 2015, 76 p. ; *Vallée des cicatrices (V)*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2016, 57 p. ; *En temps et lieux : les cahiers complets (TL)*, Montréal, L'Oie de Cravan, coll. «Petites pattes à ponts», 2017, 135 p. ; *Sous un ciel couleur cayenne (SC)*, Sudbury, Prise de parole, coll. «Poésie», 2017, 58 p.
 - 4 Elizabeth Lasserre, «Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens», *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 2, automne 1997, p. 68.
 - 5 Robert Yergeau, «La traversée du réel. Patrice Desbiens : le Bukowski nordique», *Lettres québécoises*, n° 36, hiver 1984-1985, p. 34.

parle du « caractère antilittéraire de cette écriture⁶ », et Robert Dickson considère que l’auteur emploie « le langage de tout le monde⁷ ». Dans la poésie de Desbiens, le sentiment d’exclusion et de marginalisation n’est pas vécu seulement par un groupe restreint d’individus, mais partagé par plusieurs. Si Myriam Lamoureux, à la suite de François Paré, signale à juste titre que, dans *L’homme invisible*⁸, Desbiens décrit « la condition franco-ontarienne [comme résultant] d’une soustraction⁹ », comme une « communauté qui n’existe que par la négative¹⁰ », il semble légitime d’ajouter que cette affirmation pourrait s’appliquer à l’ensemble de son œuvre. Car pour Desbiens, les affres du doute, la situation de précarité, l’état de vulnérabilité et l’expérience du tragique ne sont pas caractéristiques d’un groupe social déterminé, mais font partie de l’existence humaine et sont universels. En outre, même si son œuvre fourmille de noms, de lieux, de références à des objets, il semble difficile de souscrire à la proposition d’Elizabeth Lasserre selon laquelle Desbiens « [ferait] de la poésie tout en refusant d’en faire¹¹ ». Certes, l’auteur raconte des histoires, fait fi de l’esprit de sérieux, et son écriture, parfois drôle, voire vulgaire, emprunte de temps à autre à l’oralité. Mais si son œuvre est très narrative, elle s’avère néanmoins résolument poétique. Cet article repose sur l’hypothèse que rendre compte de l’existence pour Desbiens ne peut s’accomplir que par le biais d’une poésie narrative¹², une « prose *choppée*¹³ », interrompue. Pour le poète, raconter toutes ces vies *sans* histoire, qui ne marqueront pas la mémoire de l’humanité, doit se faire en rendant explicite un certain échec de la narration. Chez lui, en effet, les fils tissant la trame du récit sont constamment rompus (« 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, 167¹⁴]). Afin de réfléchir à la narrativité de la poésie de Desbiens, nous emprunterons à la notion de montage

6 Elizabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », p. 71.

7 Robert Dickson, « Préface », Patrice Desbiens, *Sudbury (poèmes 1979-1985)*, 3^e édition, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF. Bibliothèque canadienne-française », 2013 [2000], p. 10.

8 Patrice Desbiens, *L’homme invisible/The Invisible Man*, suivi de *Les cascadeurs de l’amour*, préface de Johanne Melançon, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF. Bibliothèque canadienne-française », 2008 [1997], 204 p.

9 « Dans *L’homme invisible/The Invisible Man*, la condition franco-ontarienne résulte d’une soustraction. C’est simple. Soustrayez la version anglaise de la version française : calculez le reste. Et ce reste de quelques phrases “non traduites, secrètes en nous”, c’est le lieu de la survie. » François Paré, *Les littératures de l’exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, p. 133, cité par 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, Université de Montréal, 2008, f. 80.

10 Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue*, f. 80.

11 Elizabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l’écriture : l’exiguïté selon Patrice Desbiens », Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, actes du colloque tenu à l’Université McGill le 17 mai 1996, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 30.

12 La question de la narrativité à l’œuvre chez Desbiens a notamment été étudiée dans deux mémoires de maîtrise : celui, déjà cité, de Myriam Lamoureux et celui d’Alice Daigle-Roy, *Expérience précaire du monde et représentation de la poésie dans la fissure de la fiction et Désâmé de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015, 127 p.

13 Patrice Desbiens dans l’entretien qu’il a accordé à José Acquelin et Yves Boisvert, « Patrice Desbiens. Un couteau à beurre en plastique volé à l’Académie », *Lettres québécoises*, n° 119, automne 2005, p. 8.

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

développée par Georges Didi-Huberman dans les six livres rassemblés sous le titre *L'œil de l'histoire*. Dans cette série, l'historien de l'art s'intéresse entre autres à Bertolt Brecht, Sergueï Eisenstein, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini et Aby Warburg. Dans le quatrième essai, il renvoie notamment au *Livre des passages*, dans lequel Walter Benjamin se livre à un « "montage littéraire" qui ne dit ni ne démontre, mais montre et expose les mouvements de sa propre matière historique¹⁵ ». Au cœur du projet de Didi-Huberman se trouve l'idée de réfléchir au « *montage dynamique d'hétérogénéités*¹⁶ », à des formes esthétiques parvenant à faire dialoguer des « extrêmes éloignés¹⁷ ». Didi-Huberman avance que, en marge de l'histoire, certains artistes et écrivains procèdent au « remontage des temps perdus¹⁸ ». Dans les prochaines pages, nous nous intéresserons à la place qu'occupe la disparition dans la démarche poétique de Desbiens. Nous verrons d'abord que les portraits esquissés dans les poèmes servent, d'une certaine manière, à rendre leur dignité aux sujets qui y sont représentés. Ensuite, nous étudierons le rôle du montage chez le poète et constaterons que cette technique de composition permet d'exposer la fragilité. Après quoi, nous verrons que la description des sentiments d'insécurité, d'isolement, de malaise et de tristesse présente dans l'œuvre de Desbiens sert moins à souligner qu'ils animent un groupe en particulier (les marginaux ou les Franco-Ontariens, par exemple) qu'à mettre en évidence le fait qu'ils unissent les hommes. Enfin, nous proposerons une lecture d'*Un pépin de pomme sur un poêle à bois* pour démontrer qu'il s'agit d'un recueil exemplaire de l'écriture de l'effacement, dans lequel les souvenirs d'enfance et la mort de la mère occupent une place prépondérante.

NARRATIVITÉS ROMPUES

La désignation générique de l'œuvre de Desbiens semble poser problème à la critique. On évoque en effet souvent « l'ambiguïté générique de ses ouvrages¹⁹ » et le

15 Georges Didi-Huberman, *L'œil de l'histoire*, t. IV : *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 34.

16 Georges Didi-Huberman, *L'œil de l'histoire*, t. III : *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 163. Didi-Huberman souligne.

17 Walter Benjamin, cité par Georges Didi-Huberman, *L'œil de l'histoire*, t. III : *Atlas ou le gai savoir inquiet*, p. 163.

18 « Dans cette situation, le désespoir lucide — le "pessimisme", la "tristesse", dit simplement Benjamin — consistait à reconnaître que l'histoire lisible par le plus grand nombre est d'abord écrite par les vainqueurs, par cet "ennemi [qui] n'a pas fini de triompher" et dont le "butin" risque très vite d'être identifié avec tout "ce qu'on appelle les biens culturels". Mais Benjamin savait bien — et nous le savons aujourd'hui encore, s'agissant de notre propre contemporanéité — qu'en face ou en marge de cette "tradition des vainqueurs" qui nous ment, une moins lisible "tradition des opprimés" résiste, survit et persiste. Tradition des peuples dont l'historien, le penseur comme l'artiste auraient pour charge, "à rebrousse-poil", de réexposer l'exigence. » (Georges Didi-Huberman, citant des passages de Walter Benjamin, *L'œil de l'histoire*, t. IV : *Peuples exposés, peuples figurants*, p. 31-32 ; Didi-Huberman souligne.) Sur une question semblable, voir aussi Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (xix^e-xx^e siècle)*, Paris, La Découverte, 2016, 228 p.

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

fait qu'il s'agit d'une « poésie qui s'apparente à l'autobiographie et même au journal²⁰ ». Certains vont jusqu'à qualifier la démarche de l'auteur « d'acte de trahison générique²¹ » et de « rejet violent de tout esthétisme littéraire²² ». De telles lectures se fondent sur le caractère narratif des poèmes de Desbiens, la prétendue *authenticité* de son style, « la simplicité désarmante de ses textes²³ » ; elles utilisent l'argument selon lequel son « écriture est à l'avenant, très près de la vie, de sa vie²⁴ ». Pour de nombreux critiques, la qualité de l'œuvre de Desbiens résiderait dans sa prise de distance d'avec la poésie telle qu'on se la représente habituellement :

Si, traditionnellement, la poésie se compose de pensées et sentiments élevés dans un langage élevé, chez lui elle est au départ le langage de tout le monde, un langage réduit, minimaliste, qui véhicule des pensées et sentiments « pas toujours catholiques », pour ainsi dire²⁵.

Dans ce passage, Robert Dickson renvoie — pour l'opposer à la démarche poursuivie par Desbiens — à une conception classique ou idéalisée de la poésie voulant que celle-ci soit d'une valeur morale et intellectuelle supérieure²⁶. Dominique Combe a écrit sur cette attitude critique qui consiste à opposer la poésie, symbolisant la pureté, au récit, qui menace de la corrompre²⁷. Il est vrai que Desbiens lui-même, à propos de son écriture, avance qu'il « n'y a pas de technique. Je pense, je vis et je parle comme ça. C'est naturel²⁸ ». Ce faisant, il semble encourager une lecture *non poétique* de son œuvre et il donne l'impression d'y valoriser l'absence d'intermédiaire, de démarche intellectuelle ou d'élaboration complexe. Si l'auteur des *Cascadeurs de l'amour* n'adhère pas à une conception de la poésie comme « action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure²⁹ », il affirme néanmoins

20 Elizabeth Lasserre, citée par Alice Daigle-Roy, *Expérience précaire du monde et représentation de la poésie dans La fissure de la fiction et Désamé de Patrice Desbiens*, f. 14.

21 François Ouellet, « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », p. 219.

22 Elizabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », p. 75.

23 Jean Marc Larivière, « Scénario pour une préface fissurée », Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, suivi de *Le pays de personne*, suivi de *La fissure de la fiction*, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF. Bibliothèque canadienne-française », 2010, p. 6.

24 Robert Dickson, « Préface », p. 11.

25 *Ibid.*, p. 10.

26 Marie-Chantal Killeen écrit : « De là, aussi, le refus catégorique, de la part de l'auteur, du poétique, de l'intellectualisme, de tout vernis littéraire qui édulcorerait la situation et qui permettrait peut-être aux lecteurs de parcourir ce récit brutal en toute sérénité. » Marie-Chantal Killeen, « La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style : *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens », *Tangence*, n° 56, décembre 1997, p. 82.

27 Dans son essai *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, publié en 1989, Dominique Combe rappelle qu'une semblable conception, « apparue[e] dans les années 1870, fondé[e] sur une authentification et une réduction de la poésie au genre "lyrique", au nom d'une pureté qui exclut le récit, est d'autant plus daté[e] qu'[elle] semble se lézarder aujourd'hui. » Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 185.

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

29 Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, p. 23.

dans un entretien que « [l]a poésie est la forme la plus pure de la littérature³⁰ ». La « pureté » à laquelle renvoie le poète évoque l'absence d'altération et l'expression la plus juste de son expérience personnelle, de sa « pensée poétique³¹ » pour emprunter la formule d'Henri Meschonnic.

Dans ses poèmes narratifs et ses « "récits"³² », le poète se fait le « chroniqueur du quotidien³³ » des laissés pour compte, mais aussi, plus largement, de tous ceux dont l'histoire ne retiendra pas le nom : « Elle [sa mère] ne sait rien./Elle ne veut rien savoir./Elle ne veut pas d'histoires et/l'histoire ne veut pas d'elle. » (P, 13) Dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Judith Butler s'intéresse à la précarité, à la vulnérabilité, et se demande s'il y a « des genres de vie qu'on considère déjà comme des non-vies, ou comme partiellement en vie, ou comme déjà mortes et perdues d'avance, avant même toute forme de destruction ou d'abandon³⁴ ». Desbiens se soucie des existences qui ne « comptent que de manière ambiguë comme des vies³⁵ », les considère avec bienveillance et les traite avec respect.

VIES INFINIES

La critique a relevé à quel point la télévision et plus encore le cinéma sont omniprésents chez Desbiens³⁶. Il suffit en effet de penser à *La fissure de la fiction* (on y retrouve une « caméra qui le suit/partout comme un diable » [FF, 167]), à *Poèmes anglais* (« Je me sens comme/un vieux hippie qui/a trop bu et/déboule dans les marches/comme Buster Keaton » [PA, 72-73]), à *L'espace qui reste* (« accident par-dessus accident/c'est filmé au ralenti/on voit tout:/des morceaux de char/des morceaux de moi/des morceaux de toi/répandus à travers/l'espace carcasse » [E, 33]) ou encore à *Sudbury* :

30 Patrice Desbiens, dans José Acquelin et Yves Boisvert, « Un couteau à beurre en plastique volé à l'Académie », p. 9.

31 Henri Meschonnic écrit, à ce propos : « Le poème commence quand il y a une pensée poétique, et une pensée poétique est une pensée qui réinvente la poésie. » Il affirme aussi : « Si j'essaie de penser ce que fait un poème, je trouve qu'il est la production et le produit d'une pensée poétique. Ce n'est en rien une tautologie. C'est au contraire quelque chose de nouveau à penser, mais de simple. J'appelle *pensée poétique* ce qui transforme la poésie par un sujet et un sujet par la poésie. » Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, p. 40 et 42.

32 Selon François Ouellet : « Il y a chez Desbiens une constante recherche du narratif. *L'homme invisible* et *Les cascadeurs de l'amour* sont même qualifiés de "récits", et il est vrai que ces textes peuvent être lus à ce titre, dans la mesure où ils racontent une histoire, avec un personnage bien identifié qui s'inscrit dans le temps. Mais cette manière caractérise aussi d'autres textes pourtant identifiés comme "poésie", en particulier *Un pépin de pomme* et *La fissure de la fiction*, alors que visiblement ils ne sont pas moins des récits que *L'homme invisible* et *Les cascadeurs de l'amour*. D'ailleurs *La fissure de la fiction* était qualifiée de "poème narratif" sur les épreuves. » François Ouellet, « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », p. 217-218.

33 Jean Marc Larivière, « Scénario pour une préface fissurée », p. 9.

34 Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, traduit de l'anglais et préfacé par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2014, p. 63.

35 *Ibid.*, p. 62.

36 C'est le cas, notamment, de Johanne Melançon (« Relire *L'homme invisible/The Invisible Man* et *Les cascadeurs de l'amour* », Patrice Desbiens, *L'homme invisible/The Invisible Man*, suivi de *Les cascadeurs de l'amour*, p. 5-15) et de Jean Marc Larivière (« Scénario pour une préface fissurée », p. 5-23).

Tous les chemins mènent à Coulson.

Dans le parking du centre d'achats les cowboys forment
un cercle de chars pour mieux se défendre contre
les Indiens qui insistent de mourir à la chaleur du
centre d'achats. (S, 8)

L'idée du montage est décelable dans cet extrait faisant un clin d'œil aux westerns américains puisque l'auteur rapproche des univers culturels et temporels éloignés l'un de l'autre : l'imaginaire de la conquête de l'Ouest — l'aventure, le danger — est mis en rapport, non sans ironie, avec le réel franco-ontarien dont le centre commercial et son parking — l'ennui, l'absence de sens, la consommation qu'ils symbolisent — sont en quelque sorte la métonymie.

Or, le montage dans son œuvre ne se limite pas à la référence télévisuelle ou cinématographique, mais au fait que le poème résulte du côtoiement d'éléments divers. La fracture, l'addition, la liste, l'énumération et le rapprochement définissent la poésie de Desbiens, qui juxtapose des anecdotes, des récits de vie et des références culturelles. Consignant des réflexions et rapportant des paroles entendues, l'auteur écrit d'une certaine façon pour mémoire ; il transcrit sur un support matériel ce qui a été dit et dont on aurait autrement perdu tout souvenir.

L'œuvre de Desbiens témoigne d'une interrogation sur les origines et exprime le sentiment qu'a l'auteur d'être surgi de nulle part, comme dans ce court poème tiré de *Pour de vrai* : « J'ai un trou de/mémoire où/j'avais une tache/de naissance./C'est de là que/je viens et/c'est par là que/je m'en vas./Je rentre et sors de/mon pas si propre/trou de mémoire. » (PV, 22) Le poème « Le pays de personne », publié en 1995, porte sur le sentiment d'exclusion et de non-appartenance. Il s'ouvre sur la mention d'un nom de commerce, mais sans que soit indiquée la ville dans laquelle il se trouve. Le renvoi à des lieux, comme le « dépanneur Dorval », permet souvent à Desbiens de créer une impression de familiarité, d'ancrer sa poésie dans le quotidien.

Dans « Le pays de personne », Desbiens présente un sujet malheureux, dysphorique, menant une de ces « vies ambiguës » décrites par Judith Butler :

Le pays de personne

Au dépanneur Dorval :
une bouteille de Cousins de
France
un paquet de cigarettes et
une couple de cannes de binnes.
Ça fait vingt piastres.
Je fouille dans mes poches et
je ne trouve que des roches.
Des roches de Sudbury.
Des roches de Timmins.
Monsieur Dorval reste un peu
bête.

Moi aussi.
Je lui dis :
c'est de l'argent franco-ontarien
c'est quoi le taux de change ?
[...]
Je suis à Québec :
je m'achète des fleurs en plastique
au Kresge.
Je les mets dans un vase.
Elles meurent.
Le mur de Berlin n'est plus
mais Pink Floyd en a construit
un autre pour un petit cachet et
Nelson Mandela est libre mais sa
femme est accusée de meurtre et
les Russes ont construit un
McDonald sur la tombe de
Maïakovski et
[...]
Est-ce que je suis content de
rencontrer une Québécoise à un
party à Sudbury qui me répond
en anglais à chaque fois que
je lui parle en français ?
[...]
et ma blonde pense que je la
trompe avec mon passé
mais je n'ai pas de passé.
Je suis le pays de personne
je suis un Canadien erreur
errant le long des rues de
Québec et
j'ai une chanson dans le cœur et
un chausson dans la gueule
a song in the heart and a
sock in the mouth et
demain c'est la fête de ma blonde
et
la fête du Canada. (PP, 123)

Le mal-être prend différentes formes dans ce poème. Il est lié, notamment, à la pauvreté matérielle : «une couple de cannes de binnes/[...]/Je fouille dans mes poches et/je ne trouve que des roches». La douleur et la malchance sont telles qu'elles semblent transmissibles, contagieuses : «je m'achète des fleurs en plastique/au Kresge/Je les mets dans un vase./Elles meurent.» De nombreux noms de

villes («Sudbury», «Timmins», «Berlin», «Québec») ou de nationalités («Russes», «Anglais», «Québécoise», «Canadien») sont mentionnés dans le poème et plusieurs références renvoient à l'étranger («Cousins de/France», «Nelson Mandela», «oreilles du prince Charles»). La culture savante («Maïakovski», *Pieds nus dans l'aube*) côtoie la culture populaire («Docteur Ballard», «Dominique Michel», «Pink Floyd», «McDonald», «Hart rouge») et, comme pour l'ici et l'ailleurs, le narrateur oscille entre les deux (lieu de passage, le dépanneur a le même nom que celui porté autrefois par l'aéroport international situé dans l'agglomération de Montréal). Son sentiment d'inadéquation se révèle également dans la difficulté à créer un échange («Des roches de Timmins./Je lui dis:/c'est de l'argent franco-ontarien/c'est quoi le taux de change?») et à poursuivre un dialogue: «Est-ce que je suis content de/rencontrer une Québécoise à un/party à Sudbury qui me répond/en anglais à chaque fois que/je lui parle en français?» Dans ce poème, la juxtaposition ne permet pas d'établir des liens, d'unir ou de rapprocher. Au contraire, le montage met en évidence l'éloignement, la différence et l'incompréhension. C'est ainsi que, dans «Le pays de personne», les références à la vie personnelle et à l'actualité internationale font état de démantèlements, d'échecs ou de disparitions: il suffit de penser à la destruction du mur de Berlin, au concert de Pink Floyd à Venise, le 15 juillet 1989, qui endommagea la ville³⁷, ou à l'ensevelissement de la tombe du poète Maïakovski sous un restaurant McDonald's³⁸. Les cent sept vers qui forment l'entièreté de ce poème expriment la désolation, l'accablement et la solitude.

Dans «Le pays de personne», le montage d'éléments divers (liés au lieu dont est issu le poète, à l'époque dans laquelle il évolue, à l'endroit où il se trouve, à ses souvenirs) fait ressortir les angoisses qui l'assaillent dans toute son œuvre. Les derniers vers révèlent l'ambivalence profonde de Desbiens par rapport à Sudbury qui, comme Timmins, constitue pour lui un lieu incontournable. L'évocation de ces villes minières renvoie non seulement à l'origine, mais aussi à la béance, au vide, à l'abîme («Entre Sudbury et Timmins/il n'y a que le vide» [S, 14]). «Le pays de personne» dont il est question dans le poème n'est pas celui dont nul ne proviendrait, mais celui de la non-appartenance elle-même; le lieu de quiconque ou de n'importe qui. Il s'agit du pays des hommes invisibles, de ceux qui, guettés par la folie, «se parlent/tout seuls».

Chez Desbiens, l'énumération sert à définir son appartenance à une communauté. Toutefois, le recours fréquent à la liste renvoie aussi à l'absence de perspective totalisante et à l'impossibilité d'offrir une description exhaustive d'un événement ou de transmettre fidèlement une émotion. L'abondance extraordinaire de noms, de choses, de lieux, d'histoires dans l'œuvre de Desbiens crée un effet de vertige³⁹. Le

37 Le concert donné par le groupe rock avait provoqué l'émoi au sein d'une partie de la population qui craignait que le degré de décibels n'endommage les monuments de la ville. Au final, c'est plutôt des milliers de spectateurs qui laisseront une montagne d'ordures, les autorités n'ayant pas pris les mesures nécessaires pour accueillir un tel nombre de visiteurs.

38 Le premier restaurant de la chaîne McDonald's en Russie a été ouvert le 31 janvier 1990.

39 Dans son ouvrage *Vertige de la liste*, Umberto Eco rappelle que le recours à la liste se fait «quand on ignore les confins des choses que l'on entend représenter; quand on ne sait pas combien il y en a et qu'on en présume un nombre, sinon infini, du moins astronomiquement grand; ou encore quand on ne peut donner

poète procède ainsi souvent par accumulation. En effectuant des recoupements et des rapprochements, il met en scène le monde et les éléments qui le composent, prend en compte ses incohérences, reflète son « hétérogénéité ». Comme l'écrit Georges Didi-Huberman au sujet du montage, cette technique

fait surgir et ajointe ces formes hétérogènes en ignorant tout ordre de grandeur, toute hiérarchie, c'est-à-dire en les projetant sur le même plan de proximité, comme sur le devant de la scène⁴⁰.

Façon de montrer toute disposition comme un choc des hétérogénéités. C'est cela, le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à « dysposer » d'abord. On ne monte qu'à montrer les béances qui agitent chaque sujet en face de tous les autres⁴¹.

Si les poèmes de Desbiens relatent souvent des anecdotes personnelles, le montage permet de faire apparaître ce qui se rencontre couramment, ce qui appartient à tout le monde et est dépourvu de véritable originalité. Dans son œuvre, l'histoire personnelle, ordinaire, se confond constamment avec celle du groupe. De ce point de vue, permettre à l'existence singulière d'atteindre un certain degré d'impersonnalité fait en sorte qu'un récit de vie particulier semble contenir l'expérience de la vie elle-même.

SINGULIÈRE HUMANITÉ

Exilé culturel, le poète erre entre les signes comme entre les villes qu'il fréquente. Le côtoiement de différentes formes d'art (« Je lis du René Char/en écoutant du ZZ Top » [RP, 8]) est partout présent dans son œuvre et révèle un rapport d'étrangeté face à la culture. Le poète ne considère pas sa démarche créatrice comme étant pleinement légitime et s'attribue un rôle secondaire consistant à *laver le char de Paul Eluard* :

Je veux écrire maintenant.
Je veux écrire comme
Paul Eluard.

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

de quelque chose une définition par essence, et que, pour parler de ce quelque chose, le rendre compréhensible, plus ou moins perceptible, on en énumère les propriétés — et, nous le verrons, les propriétés accidentelles d'un quelque chose, depuis les Grecs jusqu'à nos jours, sont considérées comme infinies». Umberto Eco, *Vertige de la liste*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Montréal, Flammarion Québec, 2009, p. 15.

40 Georges Didi-Huberman, *L'œil de l'histoire*, t. I : *Quand les images prennent position*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 87.

41 *Ibid.* p. 86.

Les poèmes de Desbiens exposent un univers en ruine, post-contre-culturel, où nulle revendication ne semble encore possible. Les signes culturels — même ceux de la contre-culture — semblent avoir perdu leur fonction émancipatrice ou leur potentiel identificatoire. L'appartenance, la filiation, l'héritage ne sont pas revendiqués et seule la folie peut être partagée (« Il devient fou./Mais/pas plus fou/qu'un autre⁴². » [TL, 20]). Le poème s'écrit dans un après, où le sentiment d'infériorité domine. Le *fake*, le *cheap* et le kitsch y occupent une place importante. Dans une telle perspective, le poème est voué à s'écrire « sur des factures⁴³ », ou à se transformer en « chanson de/Bruce Springsteen/sur une musique de/Lucien Hétu » (PA, 71), comme si la parole poétique devait être médiatisée, passer par un intermédiaire pour être entendue.

Si l'on a souvent fait de Desbiens le porte-parole de la condition des Franco-Ontariens⁴⁴, tous les individus — francophones, anglophones, Amérindiens, hommes, femmes, enfants — décrits dans ses poèmes font l'expérience de la misère culturelle. La poésie de Desbiens rend compte de nombreux déplacements, mais les villes visitées et les espaces évoqués — Timmins, Sudbury, Québec, Moncton, Hearst, Montréal — se ressemblent tous. Leurs habitants sont rongés par le même mal et éprouvent une sensation de vide. La marginalité paraît être, paradoxalement, l'état dans lequel se trouvent tous les hommes. Afin de recueillir la parole de ceux qui sont sans voix, Desbiens emploie notamment deux *techniques* : l'usage répété du nom propre (sujet connu ou non, réel ou fictif) — « Jean-Paul Sartre » (PA, 33); « Robert Paquette » (S, 48); « Woody Guthrie » (DAC, 15) — et, à l'opposé, le recours à des sujets indéterminés (« le voisin d'en face » [PP, 111]; « Un homme se replie/sur lui-même » [V, 37]), des lieux non précisés (« Dans un restaurant » [PV, 56]; « dans cette chambre/où j'entends soupirer » [S, 27]) ou des temporalités non définies (« Un jour au ministère des Affaires indiennes » [TL, 35]; « Un soir de juin/sur la terrasse » [TL, 77]). Dans la communauté de ses poèmes, « John Doe » côtoie « Gaston Miron » (TL, 22 et 24). Desbiens parvient ainsi à donner une portée universelle à son expérience personnelle, conférant à ce qui est singulier « un sens premier, qui éveille aussitôt quelque chose dans la vie des autres⁴⁵ » comme l'écrit Frédéric Worms dans son ouvrage *Penser. À quelqu'un*. Michel Beaulieu avait d'ailleurs repéré chez Desbiens « une vision discontinue, heurtée, appuyée sur l'anecdote, sur l'événement banal, mais sachant s'extirper de cette gangue pour atteindre au pur objet poétique⁴⁶ ».

Dans le poème « Wawa », publié dans *En temps et lieux*, Desbiens ne raconte l'histoire de personne en particulier, mais celle de « quelqu'un », de « quelqu'une » ou d'un

42 Nous pouvons aussi penser à ce poème : « Un poète et/un autre poète/et moi — ça fait/trois poètes — /sommes dans l'avion/pour Moncton./On grafigne/la beauté/du ciel./On a comme/seuls bagages / des images. / Comme de raison / on les perd / comme on perd / la raison. » (TL, 53)

43 « Tant de monde / qui ont choisi / la folie comme / raccourci / / qui écrivent des / poèmes d'amour / sur des factures / d'Escompte Leconte. » (RP, 53)

44 Elizabeth Lasserre écrit : « Il se contente d'être un porte-parole pour sa communauté et il refuse toute distance critique, toute possibilité de dégager son discours hors du concret de l'expérience, du chaos et de la douleur. » Elizabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », p. 69.

45 Frédéric Worms, *Penser. À quelqu'un*, Paris, Flammarion, coll. « Sens propre », 2014, p. 81.

46 Michel Beaulieu, cité en quatrième de couverture de Patrice Desbiens, *Sudbury*.

couple indéterminé (d'amis, d'amoureux, d'autostoppeurs montés par hasard dans le même véhicule ?), et parvient ainsi à nous faire ressentir le sentiment d'abandon :

Il y a
quelqu'un
et/ou
quelqu'une
qu'on dépose
sur le côté coupant
de la route 101 et
qu'on laisse
seul et sale et
le ventre vide
avec une valise de linge froid
sur la neige
sous le black eye
d'une lune poquée
dans le ciel cinglé
de
Wawa
Ontario. (*TL*, 15)

D'emblée, la tournure impersonnelle « Il y a » confère au poème un caractère narratif. L'anecdote renvoie, plus largement, à une expérience partagée par plusieurs : celle de se heurter à l'indifférence d'autrui, de souffrir d'abandon ou de ressentir fortement la solitude. Il s'en dégage une impression de distance, d'indifférence, de froideur, non seulement à cause de la température décrite, mais parce que l'univers présenté semble dur, déshumanisé, impitoyable. Les hommes ne sont d'ailleurs plus les seuls susceptibles d'être atteints de folie ou victimes de violence : chez Desbiens, le ciel est fou (« cinglé ») et même la lune, amochée (« poquée »), a un œil tuméfié (« black eye »).

Nous avons déjà mentionné que les noms propres abondent dans l'œuvre de Desbiens. Or, dans le poème cité, l'auteur fait certes référence à des lieux précis (« route 101 », « Wawa », « Ontario »), mais renvoie aussi à des personnes non identifiées. Abandonnées sur le bord d'une route, au milieu de nulle part, en pleine nuit hivernale, elles sont d'autant plus vulnérables qu'elles sont totalement anonymes et menacées de disparaître sans laisser de traces. Les paronymes « seul et sale » ainsi que l'évocation du « ventre vide » renvoient à l'effacement, à l'abattement, à l'anéantissement. Enfin, la mention des toponymes renforce le sentiment de déshumanisation puisque seules des portions de l'espace (une route, une ville, une province) sont reconnaissables. Ce poème — comme tant d'autres de Desbiens — raconte le malheur d'un ou de deux individus rejetés, mais évoque surtout l'expérience de l'exclusion elle-même.

« UN PÉPIN DE POMME »

Nul recueil de Desbiens ne va aussi loin dans l'exploration du temps qui passe et de la mort à venir que le recueil *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, publié en 2011. Ce « pépin » n'est autre que le poète lui-même : la graine de la pomme, exposée lorsqu'elle a été croquée, symbolisant l'ovule fécondé et l'union de Fleur-Ange Scanlan avec un père qui demeure anonyme dans le livre. Or, ce pépin abandonné sur le poêle est vraisemblablement brûlé, sec, et incapable de semer la vie, de se transformer. Le poète considère qu'il appartient davantage au passé qu'au futur (« Je suis présent dans le passé » [P, 9]) et peint ici son propre portrait — sa jeunesse à Timmins. Il entend la voix de sa mère (« Elle dit mon nom./Elle répète mon nom, comme/une litanie. » [P, 5]) et ressent sa présence (« Je sens sa main/maternelle et glaciale. » [P, 5]). Il faut souligner que Desbiens pratique l'art du portrait dans toute son œuvre. Avec ses poèmes, il réalise des croquis et donne un aperçu de la vie de ses sujets, comme l'indiquent notamment les titres suivants : « Julie (un aperçu) » (TL, 10); « Nicole » (S, 99); « Le poète de st-marc-des-carrières » (V, 10-11). La représentation de personnes se manifeste aussi dans l'intérêt de Desbiens pour la photographie. On retrouve une photo de sa mère (c'est, à tout le moins, ce que peut imaginer le lecteur) sur la couverture de *Pépin*, et de nombreux recueils comportent une image du poète lui-même qui se met en scène⁴⁷, poussant ainsi le lecteur à établir un parallèle entre sa vie et sa poésie.

Dans ce recueil, Desbiens relate son histoire personnelle ainsi que celle d'autrui, mais fait surtout ressentir l'urgence d'écrire avant de disparaître (« Les larves ont déjà commencé/la construction des condos dans/ma chair encore chaude. » [P, 55]):

J'écris ceci avec l'efface de mon
crayon, comme une cassette qui
se rembobine.
Je me sers un autre verre de
scotch. (P, 5)

Écrire l'effacement (« J'écris rien/ou/j'écris/rien » [SC, 29]), remonter en amont, non pour raviver un passé évanoui, mais pour mourir, disparaître définitivement, dans le texte. Le poète partage avec le lecteur des souvenirs dont certains continuent de le faire souffrir, comme celui d'une visite au bureau de l'aide sociale qu'il fit avec sa mère, fragile, impuissante, humiliée :

J'écris ceci :
Mister McGee
Fleur-Ange Florence Maman
Mémère Mémoire Scanlan est

⁴⁷ Dans *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, on peut compter cinq photos de Desbiens enfant. On retrouve aussi une photo du poète dans *Sudbury*, *Dans l'après-midi cardiaque* et *En temps et lieux: les cahiers complets*.

Au bureau du BS à
Timmins Ontario.
Elle attend son tour.
Sous son manteau d'hiver
beaucoup trop grand
elle est toute petite
toute petite.
[...]
Elle entend un bruit qui
ressemble à son nom.
MISSUS FLORIENT THE BEAN
[...]
Ma mère
la binne en question
se rend au comptoir
Il lui dit quelque chose
très vite à travers la vitre
Elle essaie de répondre mais
il ne sort qu'un mot qui
essaie de s'envoler mais
s'écrase comme un oiseau.
[...]
Il crie comme Foghorn Leghorn.
Elle rétrécit et disparaît dans
son manteau d'hiver.
Le manteau d'hiver devient
une maison chaude et
silencieuse.
Noiraud.
c'est le nom du chat mort.
le chat mort de son âme
qui dort et qui hurle
dans le poêle à bois. (*P*, 25-27)

Si le souvenir de cet épisode reste pour lui pénible, douloureux, l'auteur fait aussi preuve d'humour à travers ses références aux personnages de dessins animés⁴⁸ et la prononciation ridicule de l'employé au comptoir qu'il reproduit et qui contribue à renforcer le pathétique de la scène narrée. Tout le livre gravite autour de la question du vrai et du faux («Elle n'est pas morte/Elle fait semblant.» [*P*, 5]). Or feindre, affecter, simuler consiste à jouer avec la vérité, à faire passer pour vrai quelque chose qui ne l'est pas. Dans ce recueil, le montage — l'accumulation de détails — contribue à créer un effet de réel, à donner de la vraisemblance à la scène décrite. Cela ne

48 Foghorn Leghorn est un personnage de dessin animé. Il est vraisemblable que Desbiens pensait à Mister Magoo, plutôt qu'à Mister McGee.

manque pas de rappeler au lecteur de Desbiens le recueil *Pour de vrai*⁴⁹, vocable qui, dans un registre familier, signifie « réellement », « sans contredit », « sérieusement », « véritablement ». Consterné, foudroyé à la suite de la nouvelle d'un décès, on affirmera souvent que « *cela ne peut pas être vrai* ». Or la question de la fausseté dans le livre *Un pépin* n'est pas liée à la mort elle-même, mais au fait que les souvenirs sont des constructions mémorielles éloignées d'une *vérité* maintenant évanouie et impossible à rétablir. Ainsi, alors que sa mère « se retrouv[e]/nulle part » (P, 12), qu'elle « nage dans le néant » (P, 22) ou qu'elle « plane/comme un aéroplane » (P, 46), Desbiens lui offre, dans le poème, le seul *espace qui reste* — pour reprendre l'un de ses titres. *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* est un livre-cimetière, un livre-testament dans lequel Desbiens recueille des morceaux d'existences et fait le récit de la disparition, de la défaillance de la mémoire (« Mémoire mémère vacille » [P, 24]). Seuls le signe, le mot et l'écriture sont porteurs de vérité, et c'est pourquoi les vers tels que le performatif « J'écris ceci : » ou « Comme le mot : » reviennent sans cesse dans le texte :

Comme le père que je n'ai
jamais connu.
Il n'y a que des photos.
Dans les photos il a l'allure
d'Alain Grandbois.
Le front haut et
le regard baissé
vers la terre
vers l'infini qui l'a
finalement repris.
Il est mort.
Il ne fait pas semblant.
Il est mort. Comme le mot :
mort. (P, 16)

Contrairement à la mère qui « *fait semblant* » — puisque sa présence habite toujours le poète qui témoigne de leurs vies communes —, le père est mort, incontestablement. Desbiens ne l'ayant pas connu, il n'a pas de souvenirs ni de *mots* pour lui.

INTENSIFIER LA DISPARITION

Desbiens écrit « dans l'envers de notre monde » dont il explore les aspects cachés et il montre au grand jour ce qui n'est généralement pas destiné à être vu, ce qui est occulté, dissimulé. Chez lui, le poème sert souvent de sépulture et rend inlassablement compte de la disparition. Le poète s'érige contre la fausseté et le mensonge,

49 « La fille me demande/Profession?/Je réponds/Poète et/elle dit/Pour de vrai?... /Dites-moi/un poème... » (PV, 59)

mais l'échec demeure puisque nul ne peut leur échapper et se soustraire entièrement à leur domination. Desbiens raconte des histoires non pour tenter de redonner vie aux disparus, mais pour rendre compte du vécu de ceux qu'il a côtoyés, de l'empreinte indélébile qu'ils ont laissée dans sa mémoire. En ce sens, son écriture constitue une « dérive de l'après-mort et non pas le cheminement vers la source de vie⁵⁰ », pour emprunter les mots du philosophe Michel Foucault commentant son propre rapport à la littérature. Si la poésie de Desbiens se situe au plus près de la prose, la narration qui la compose est constamment interrompue, entrecoupée, inachevée. L'auteur ne confie au lecteur que des traces de vies, des indices d'existences précaires et brisées. L'œuvre du poète repose sur le montage, l'assemblage d'éléments divers réunis dans un même texte, formant un ensemble hétéroclite mais cohérent, présentant des caractères partagés pour révéler, ultimement, une nature commune à tous les hommes.

50 Michel Foucault, *Le beau danger*, p. 39.