

« 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*, Prise de parole, 2005, p. 203-225.

## LA POÉSIE OU LA FAILLITE DE LA POSTURE PATERNELLE : L'ŒUVRE DE PATRICE DESBIENS

FRANÇOIS OUELLET

Université du Québec à Chicoutimi

L'œuvre de Patrice Desbiens est fondamentalement marquée par l'expression du quotidien. Un quotidien à cinq sous fait de vacuité et d'errances, d'identité incertaine et de scotch, signes d'une sorte de vide ontologique. Il s'agit d'une « poésie du concret », où l'« oralisation de l'écriture<sup>1</sup> » témoigne de « l'inadéquation du langage à dire l'essence des choses<sup>2</sup> », comme le signale Marie-Chantal Killeen. Elisabeth Lasserre précise :

La concrétisation de l'image participe, bien sûr, du réalisme général de cette œuvre qui s'attache à décrire la vie au quotidien, dans son dénuement et sa pauvreté. Aucun départ ne semble concevable, aucune

1. Elisabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La Littérature franco-ontarienne : Enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 34.
2. Marie-Chantal Killeen, « La problématique du bilinguisme Franco-Ontarian Style : *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens », *Tangence*, n° 56, Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), décembre 1997, p. 80.

sortie hors de cet univers ne semble possible. Dans l'écriture même, l'effort tend vers la chose, le référent, l'en deçà du mot, et non vers son au-delà<sup>3</sup>.

Il y a chez Desbiens une misère de la représentation, une difficulté chronique à inscrire le sujet dans la représentation symbolique, sans doute parce qu'il s'agit d'une langue dont les assises identitaires sont perturbées par l'absence du père, mais aussi viciées par le bilinguisme : « La pratique scripturaire du bilinguisme dans *L'Homme invisible/The Invisible Man* témoigne de la perméabilité d'une langue maternelle non seulement carencée mais foncièrement incapable de fonder un sujet<sup>4</sup>. » Parler la langue maternelle, c'est en effet bien de cela qu'il s'agit chez Desbiens. Il faudrait presque prendre le mot à la lettre. Chez Desbiens, on écrit la mère avant tout. Quant au père, Desbiens n'en fait pas grand cas, ce qui témoigne, par défaut, de l'enjeu de l'écriture. Barthes faisait déjà l'hypothèse que « tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du Père (absent, caché ou hypostasié)<sup>5</sup> ». L'acte même d'écriture, par le biais de la conscience narratrice, le point de vue du héros et les enjeux discursifs ou narratifs postulés par la démarche fictionnelle, traduit une volonté de quitter la position du fils afin de passer au rang de Père. Chez Desbiens en particulier, la difficulté de l'écrivain à fonder le personnage comme sujet de la paternité symbolique est aussi évidente que l'évacuation du père comme objet d'écriture.

Je voudrais rendre compte de cette question principalement à partir des recueils *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* (1995) et *La Fissure de la fiction* (1997). Ce n'est sans doute pas un hasard si ces recueils se suivent chronologiquement, puisqu'ils

- 
3. Elizabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », *op. cit.*, p. 34.
  4. Marie-Chantal Killeen, « La problématique du bilinguisme Franco-Ontarian Style : *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens », *op. cit.*, p. 80.
  5. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 20.

proposent une progression (ou une tentative de progression) dans le parcours de maturité visé par l'entreprise littéraire. Tandis que le premier est ancré dans la référence maternelle, l'autre est tourné vers la référence paternelle. Ce mouvement évolutif reproduit le processus de construction symbolique du sujet lorsqu'il doit accepter de quitter le giron de la Mère pour s'inscrire dans le registre symbolique du Père.

### ANCRÉ DANS L'ORIGINE MATERNELLE

Je commencerai par rappeler la misère du quotidien et de l'identitaire qui fonde la manière Desbiens, après quoi j'introduirai, dans un esprit de comparaison, *Un pépin de pomme*. Dans *Poèmes anglais*, Desbiens écrit : « Dans mon pays/poète rime avec.../...rien... » (PA, 53<sup>6</sup>). On ne saurait trouver meilleure formule pour désigner le vide identitaire, cette inconsistance quasi ontologique du poète (le poète mis en scène dans l'écriture, bien qu'il se trouve à redoubler fréquemment l'auteur par les nombreuses références sociobiographiques<sup>7</sup>). Il est l'expression exemplaire du plat pays du poète franco-ontarien, qui tire sa qualité de son absence même. D'ailleurs, « rien » ne fait pas que rimer avec « poète » ; rien est aussi l'anagramme de nier : n'être rien, c'est ne pas être. Ce constat d'une absence à soi-même revient d'un recueil à l'autre. « Engagez un poète mort/Ça vous coûte rien » (FF, 24), écrit Desbiens en suggérant une équivalence entre la valeur ontologique et la valeur économique du poète. Le poème liminaire de *Rouleaux de printemps* insiste : « L'automne est

6. Pour simplifier, je citerai, dans cet article, les recueils de Patrice Desbiens en indiquant le sigle s'y rapportant suivi de la pagination. On trouvera, en références bibliographiques, les éditions utilisées et les sigles correspondants.

7. En outre, « [c]ette convergence des différents postes ('je'/narrateur/auteur) crée une poésie qui s'apparente à l'autobiographie et même au journal intime puisque, comme l'exige ce type d'écrit, la distance temporelle qui sépare les événements de leur rédaction est minimale, voire nulle. » (Elizabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », *op. cit.*, p. 32.)

parfumé/de poètes/morts.» (*RP*, 7) S'il y a toujours des poètes, ils sont toutefois condamnés à mourir, à l'image de la nature automnale. Le cycle des saisons ne cessera de redire la mort du poète. On pourrait évoquer encore, dans cette perspective du rien et de l'absence à soi, le jeu de mots qui figure à la fois dans *Dans l'après-midi cardiaque* et dans *Poèmes anglais* : « Parfois je suis inspiré mais/la plupart du temps/je suis aspiré » (*AMC*, 217<sup>8</sup>). Le poète est aspiré par le vide, ce qui témoigne de son inconsistance : « je suis plein de trous/et le vent joue dedans » (*ER*, 76), écrit ailleurs Desbiens, se souvenant peut-être d'un poème d'Henri Michaux<sup>9</sup>. Le vide, le rien, telle est sans doute la condition première du poète franco-ontarien, qui est surtout une non-condition d'existence. Ce constat relève probablement du lieu commun chez Desbiens, mais il faut y insister pour bien voir comment les choses se transforment dans *Un pépin de pomme*.

Dans *Un pépin de pomme*, Desbiens évoque :

le rêve d'un enfant qui  
ne sait pas qu'il est  
enfant  
ne sait pas qu'il est  
bien  
ne sait pas qu'il est  
rien. (*PPP*, 201)

La signification du « rien » dont il est question ici est exactement à l'opposé de celle du rien qui rime avec poète. En effet, l'enfant tire de la négation un extraordinaire bien-être : il est tellement bien qu'il se trouve isolé de toute préoccupation. D'où

- 
8. Dans *Poèmes anglais* : « Tout m'inspire et/rien m'inspire ». « Tout m'aspire et/j'aspire rien » (*PA*, 11-12). Dans *L'Homme invisible*, Desbiens recontextualise la paronomase : « Photo d'une femme nue en noir et blanc./Il place la revue ouverte à cette page sur le lit./Immédiatement inspiré, immédiatement aspiré, l'homme invisible se masturbe mélancoliquement » (*HI*, 39).
9. Voir le poème « Je suis né troué » dans le recueil *Ecuador* : « Il souffle un vent terrible./Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine./Mais il y souffle un vent terrible... »

le « ne pas savoir » ce que je suis (être rien) : je ne pense pas, donc je suis. Je suis seulement bien. Je ne pense à rien, mais un « rien » qui, cette fois, est antérieur au constat sociologique de la condition identitaire franco-ontarienne. Si le poète franco-ontarien sait n'être rien, l'enfant ignore être riche de l'absence de savoir. Or, seul l'enfant, chez Desbiens, semble pouvoir éprouver cette sorte d'absence de conscience à soi-même sans qu'elle soit ressentie comme un trouble identitaire ; et il en est ainsi parce que cette absence est comblée par la présence de la mère.

Cette différence fait tout l'intérêt d'*Un pépin de pomme*, qui se démarque nettement dans l'œuvre de Desbiens. La mère, plus précisément la mémoire de la mère, fait oublier au poète son malaise identitaire. Il n'est plus seulement un poète, mais avant tout le fils de la mère. Les textes de Desbiens qui parlent de l'enfance ou de la mère ne sont pas fréquents. Or, *Un pépin de pomme*, en introduisant une thématique nouvelle, opère un retour à l'origine maternelle, qui est aussi l'origine d'une vocation. Ce recueil postule un double acte de naissance : de l'enfant et du poète. Desbiens écrit la mère pour *être* et *devenir*. Être qui ? Patrice Desbiens. Devenir quoi ? Un poète. Et ce double mouvement semble n'en faire qu'un, puisque la mère est penchée par-dessus l'épaule du poète, qu'elle inspire et dont elle prononce le nom. Grâce à la mémoire de la mère, qu'il habite affectueusement, le poète parvient à se réapproprier son nom, à écrire la mère. Cette mémoire, le poète la nomme explicitement : « J'enfile le manteau de la/mémoire de ma/mère » (*PPP*, 197). Mieux encore, il la métaphorise par l'image suivante, image dominante qui d'ailleurs ouvre le recueil : la mère fait semblant d'être morte. Les premiers vers se lisent ainsi :

Elle n'est pas morte.  
 Elle fait semblant. [...]  
 Elle lit ceci par-dessus mon  
 épaule.  
 Je sens sa main  
 maternelle et glaciale  
 sur mon épaule.  
 Elle dit mon nom. (*PPP*, 163)

La mère qui fait semblant d'être morte est à l'image de l'effort de mémoire du poète, car la mémoire aussi est un « faire semblant » : ce qu'elle évoque fait semblant d'exister encore. Ni présence ni absence, la mémoire est un entre-deux, elle est le signe paradoxal d'une défaite qui n'advient jamais ; au contraire, la mémoire est même le lieu triomphal d'un surplus d'identité. La mémoire refuse le « rien » du vide identitaire, elle reste présence en ménageant perpétuellement un espace pour reconstruire les souvenirs. Mémoire et Mère sont bel et bien à l'image l'une de l'autre. C'est le double M du Même, lieu de l'originel, de l'indistinct, du fusionnel.

Une telle présence de la mère ne peut être possible que contre celle du père. Se réclamer de l'identité maternelle, c'est refuser de s'inscrire dans la voie paternelle. Il suffit de comparer le souvenir de la mère avec les lignes que le poète consacre au père pour mesurer l'ampleur de la quête qui s'amorce ici : « Comme le père que je n'ai/jamais connu./[...] Il est mort./Il ne fait pas semblant. » (PPP, 171-172) L'image du père n'est pas récupérée par la métaphore. Le père *est* mort, sa figure n'offre aucun espace pour contextualiser la mémoire, et c'est pourquoi il n'en sera plus question ensuite.

On voit que toute la différence tient dans cette expression : « faire semblant ». C'est aussi pourquoi, dans les dernières pages, ce sera au tour du poète de faire semblant d'être mort (PPP, 201), se situant sur le plan de la reconnaissance maternelle. Il raconte son propre enterrement, avant de se réveiller « tout petit », près de sa mère qui l'appelle par son nom. À son tour, il dit et écrit son propre nom : « Elle m'appelle de la cuisine./Je reconnais mon nom./Je peux écrire mon nom./Je peux prononcer mon nom. » (PPP, 204) Pour rejoindre la mémoire de la mère, pour se trouver soi-même à travers la mémoire de la mère, il fallait au poète aussi faire semblant de mourir. Mourir et renaître à soi-même, comme une adhésion à la mémoire de l'autre qui remonte jusqu'au nom, jusqu'à la naissance. D'où cette image d'un « petit vieux dans/un corps d'enfant » (PPP, 203).

Le « faire semblant » n'est pas un signe du faux ou de l'indécis, mais au contraire l'espace même où est rendue possible la médiation, par la mémoire, du fils par la mère. Le « au nom de la mère » a remplacé le « au nom du père ». Le « faire semblant » ménage un espace discursif entre la mort et la vie — de la mort *vers* la vie, mouvement qui est en somme celui de la naissance. Cet espace n'est pas la mort éternelle (« engagez un poète mort ») ni la vie quotidienne et sa désespérance au ras du sol, mais une reconquête identitaire par l'héritage de la mémoire. Vivre, chez Desbiens, ou apprendre à vivre, engage d'abord tout un travail de remémoration et de reconquête du nom et cela passe par un « faire semblant d'être mort » qui signifie : ce que je suis, c'est en fonction de ce que j'ai été. Le « faire semblant » caractérise l'image que le « je » projette à partir d'un « j'ai été » (être) qu'il se réapproprie. La vie, comme le *je*, se construit. Car, de l'imaginaire du « faire semblant », il faut passer à la réalité du vivre. En d'autres termes, il faut passer de la mère au père, car la mère ne peut être qu'un commencement. Ce sera là toute la difficulté chez Desbiens.

En effet, cette construction identitaire formule un premier moment. Elle implique un développement, un dépassement de la reconnaissance maternelle en débouchant sur la revendication symbolique de la posture paternelle. *La Fissure de la fiction* inscrit tout autant la volonté que l'échec de ce projet de maturité. Comme si Desbiens était incapable de formuler l'espace culturel du Père, de se déloger de la présence de la Mère. Si *Un pépin de pomme* est unique par sa manière de formuler avec autant d'évidence et d'insistance l'espace médiatif de la mémoire maternelle, nombreux sont les passages de recueils précédents qui débattaient déjà de cette problématique ambivalente, d'une dynamique qui oscille entre l'expression métaphorique d'une mère qui fait semblant et d'un père qui est bel et bien mort ou qui apporte la mort. Voyons par exemple le début et la fin du poème « Un homme tue un oiseau » :

dans l'après-midi du  
premier beau dimanche  
ensoleillé

un homme tue un  
oiseau

ma journée est ruinée [...]

la journée m'est arrachée  
comme un enfant  
à sa mère (ER, 36)

Un homme a introduit la mort dans la vie; cette mort, le poète la subit comme une séparation, comme une castration. La comparaison avec la séparation de la mère et de l'enfant est d'autant plus forte que l'homme a agi «le premier beau dimanche/ ensoleillé», comme s'il s'agissait ici du jour de naissance de l'enfant. La mère accouche, l'enfant voit le jour pour la première fois, mais un homme (le père) intervient et gâche sa journée. Desbiens retrouve les mêmes images au début de *La Fissure de la fiction* :

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. (FF, 7)

À 10 ans d'intervalle, Desbiens recourt à la même métaphore (qui rappelle Jacques Prévert) pour exprimer la séparation de l'enfant et de la mère — la disparition de l'oiseau —, à cette différence près que le second poème, parce que l'oiseau est explicitement à l'image de l'inspiration du poète, ajoute cette précision : il n'est pas d'écriture *inspirée* sans la mère (les idées du poète sont comme des oiseaux). Tel un oracle, elle dicte : c'est l'image du poète d'*Un pépin de pomme* penché sur sa page blanche, sa mère, retrouvée par la mémoire, se tenant derrière lui en prononçant son nom. Desbiens écrit toujours et encore la mère au détriment du père, lequel, dans ces extraits, n'est jamais nommé, même si, en raison du contexte, c'est manifestement son



ombre qui s'y profile. Il reste sous-entendu, de la même façon que le poète ne parvient pas à lier la figure du père à l'écriture.

Dans ce même registre de la séparation de l'enfant et de la mère, Desbiens recourt, à quelques rares reprises, à l'image de la femme enceinte afin d'approfondir cette tension entre la tentation d'absence du poète, la volonté de la présence de la mère et la mort du père. Dans *Dans l'après-midi cardiaque* la mère enceinte rêve que son mari se tue dans un accident de voiture :

En même temps que  
l'enfant dans son ventre  
donne un coup de pied  
le téléphone sonne.  
C'était juste un rêve niaiseuse  
qu'elle se dit  
en répondant. (AMC, 198)

L'enfant est bien lié à la mère; le mouvement qu'il fait dans son ventre la réveille<sup>10</sup> et lui permet de sortir du rêve de la mort du père de l'enfant. Mais cet enfant est objet de division entre le père et la mère. La métaphore suivante place l'enfant et le père en opposition : dans le rêve, le père, qui se tue en voiture, conduit de plus en plus vite, et les pneus, écrit Desbiens, «[...] crient à/chaque fois/comme une femme» (AMC, 197). À partir de l'image de pneus qui crissent, Desbiens déforme le verbe afin de pouvoir créer un lien signifiant entre le bruit de la mort (les pneus qui crient) et l'évocation de la naissance de l'enfant (la femme qui crie). Bref, il suffira que l'enfant naisse pour que le père meure. Mais tant que l'enfant ne sera pas né, comme c'est le cas ici, la réalité de la mort du père restera un rêve.

10. Plus précisément, elle est réveillée par le coup de l'enfant et le coup de téléphone, comme si l'enfant et le téléphone remplissaient la même fonction. De fait, le téléphone aussi, dont le fil évoque bien sûr l'image du cordon ombilical, sert à établir la communication.

Cet autre poème, intitulé significativement «Traces de pneus», reprend à peu près les mêmes images, pour évoquer cette fois-ci, semble-t-il, la mort de l'enfant :

le jus des jours coule  
 un peu trop lentement  
 un ange est descendu du ciel  
 et est resté accroché dans  
 les fils électriques en avant  
 de la maison.  
 les rêves à maman  
 sont éparpillés aux quatre  
 coins du vent.  
 le soleil est rouge comme  
 un pétard.  
 dans les corridors de l'hôpital  
 on a assassiné le printemps.  
 [...]
   
 elle est belle, elle est blonde  
 elle est si jeune et déjà  
 des traces de pneus  
 sur son ventre.  
  
 carrosses de bébés virés à l'envers  
 dans la neige cassée.  
 je ne rentre plus à la maison.  
 la maison ne rentre plus en  
 moi. (ER, 77)

Desbiens paraît suggérer la mort de l'enfant dans le ventre de la mère. Outre la dramatisation de la mise en scène, le choix du lexique nous y conduit : la figure de l'ange, qui nous rappelle celui de l'Annonciation, le printemps, saison de la naissance. Les traces de pneus, qui font écho au rêve du poème de *Dans l'après-midi cardiaque*, nous ramènent à la figure du père — dans ce cas-ci meurtrier. Dans ce contexte, le soleil n'est plus celui du «premier beau dimanche», mais il est rouge sang, il explose. Il se produit une rupture brutale de la communication avec la mère, un décalage qui nous ramène aux poèmes autour de la

figure de l'oiseau. La mère et l'enfant ne coïncident plus : « la maison ne rentre plus en/moi ».

C'est cette coïncidence entre enfant et mère que Desbiens parvient à reconfigurer dans *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, donnant à l'ensemble de tout un recueil la tonalité et la couleur qu'il n'avait exprimées que du bout des lèvres dans l'un de ses premiers recueils : « On est bien dans ton ventre/ Maman Musique. » (CV, 24) La métaphore de la fécondation, qui lie enfant et mère, est même prise en charge par le titre *Un pépin de pomme* : petit et au chaud, le poète est ce pépin de pomme qui a été conçu lorsque sa mère est « tomb[ée] dans les pommes/en amour avec le cœur » (PPP, 184). Cette métaphore est à la grandeur du recueil, puisque être bien au chaud dans la maison, près du poêle à bois, c'est habiter le ventre (la maison) de la mère : « La maison est bâtie/avec ses os [ceux de la mère] » (PPP, 177-178). Dans cette maison, le poète s'y trouve aussi bien que l'enfant dans le ventre de sa mère : « Je suis tout petit./ Je suis dans la maison de ma/mère comme si j'étais dans/son ventre. J'ai chaud. » (PPP, 165) Il y est tellement bien qu'il est « présent dans le passé » (PPP, 165), au cœur de toute chose, pourrions-nous dire. Tout écart est aboli au profit d'un point de rencontre avec la mère qui transfigure le réel.

Bref, c'est globalement une identité fusionnée avec la mère que met de l'avant *Un pépin de pomme*. La mémoire, c'est cette médiation identitaire du poète par la mère, qui sont vrais l'un à l'autre, qui se retrouvent en « faisant semblant ». C'est par ces retrouvailles avec « mémère mémoire » (PPP, 184) que le poète construit son identité, se refait une unité qui serait antérieure à toute identification formelle à la figure paternelle. Cette idée d'unité, de la coïncidence, de la rencontre, est centrale dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Desbiens, qu'elle soit visée ou concrétisée par l'écriture. Cette idée est au moins de trois ordres, qui construisent un espace identitaire allant du désir de la femme au désir du pays.

1) La coïncidence est d'ordre « amoureux ». Au commencement était la mère/la femme. La mère est le plus grand amour, duquel

découleront tous les autres. Le poète nous prévient : « Ma blonde s'appelle :/Mémoire. » (*PPP*, 188) L'ordre amoureux est fondateur, comme la mémoire du poète envers celle « qui regarde son/enfant comme une/amoureuse » (*PPP*, 171) revient à la source, à la matrice. Les autres recueils de Desbiens essaient tant bien que mal de cerner cet ordre amoureux — qui jamais ne durera parce qu'il y manque la mémoire (qui est complémentaire). Desbiens avait néanmoins fait une première tentative avec *Les Cascadeurs de l'amour*. Dans ce recueil, il avait cherché à mener une réflexion autour de l'amour et de la mémoire, mais sans la présence insistante et essentielle de la mère. *Les Cascadeurs* se donnent d'abord pour un livre de la mémoire. Le poème liminaire précise d'emblée : « Je commence ici. Dans ce corps qui me fait comme un vieil imperméable. Je commence dans la mémoire de cet homme qui vit dans ce corps » (*CA*, 7). Cette quête mémorielle se termine toutefois par un échec retentissant : « Je perds la mémoire entre deux femmes./[...] Dehors, c'est encore la même ville et tout est fini et tout est à recommencer » (*CA*, 73).

L'unité amoureuse réside aussi dans l'expression d'un désir fusionnel qui abolit la distance : « moi je regarde la fille. Les yeux me sortent de la/tête et vont se coucher/fidèlement entre/ses deux jambes. » (*ER*, 89) À cet extrait fait écho cet autre : « je dors entre les jambes de ma mère » (*S*, 162). Desbiens en vient, à ce sujet, à jouer sur les mots pour définir sa quête identitaire et amoureuse. Il s'agit de passer du « voir » à l'« avoir », de la distance à la possession, pour fonder l'identité, « ce que je suis ». Et c'est ainsi que le poète parvient à l'« être » : « Entre te voir et t'avoir/Je perds toute notion de qui je suis. » (*S*, 157) En bout de ligne, on aboutit au « rien » du bien-être de l'enfant dont il a été question au début, à l'être de la formule « je ne pense pas, donc je suis » (car dans la possession, on ne pense pas). C'est ce qui lui permet de revisiter encore une fois le cogito cartésien : « J'aime,/donc je suis. Je suis celle que j'aime. Le verbe/être couche avec le verbe avoir » (*S*, 115).

2) La coïncidence est d'ordre spatial, comme si le corps de la femme investi par le poète se prolongeait dans l'espace du monde habité : « je te fais/l'amour à/l'endroit et à/l'envers // je te fais/l'amour/à l'endroit où/tu es et/à l'endroit où/tu vas » (*GGR*, 115). Dans *Un pépin de pomme*, cet espace à occuper se donne plus précisément à lire à la fois par l'image du manteau et celle de la maison de la mère, qui tous deux tiennent au chaud l'hiver (la maison maternelle plutôt que paternelle) : « Le manteau d'hiver devient/une maison chaude et/silencieuse » (*PPP*, 180). Ce poème de *Rouleaux de printemps* évoque la même idée : « Dans le silence/de la maison/des pas qui montent/les marches // C'est peut-être/les tiens/mais c'est surtout/les miens // Je m'en viens/me visiter » (*RP*, 89). Inversement, la mère enceinte qui dort, dans *Dans l'après-midi cardiaque*, est refermée sur elle-même « comme dans un cocon/comme dans un poème » (*AMC*, 197).

3) L'ordre amoureux et l'ordre spatial conduisent enfin à une coïncidence dernière, qui est d'ordre national<sup>11</sup>, car cette réappropriation du nom est enfin à la grandeur d'un peuple : « Le manteau de la mémoire de/ma mère est pesant/comme un peuple. » (*PPP*, 198) Du peuple, voire du pays, Desbiens retrouvant la logique qui est celle de la poésie des écrivains de l'Hexagone et d'un Jacques Brault, où riment femme et pays. On songe, par exemple, aux derniers vers du *Pays de personne* : « et chaque fois que je dis ton nom/j'avale un peu du pays où tu/vis » (*PP*, 90), ou encore à *L'Homme invisible* : « Il a besoin d'une femme. Il a besoin d'un pays. Les deux le laissent tomber » (*HI*, 31). Significativement, la mère de l'homme invisible est morte, bel et bien morte (elle ne fait pas semblant), ce qui est « une autre sorte d'invisibilité » (*HI*, 13), précise-t-il. Pour se rendre visible, dans *Un pépin de pomme*, il lui faudra ressusciter

11. Ce qui n'empêche pas Desbiens de se définir plus récemment — mondialisation et vogue du citoyen du monde obligent — comme « un poète sans pays, un poète qui a été façonné par tous les poètes qu'il a lus, qui ont d'ailleurs écrit dans toutes les langues et qui proviennent de tous les

la mère — à partir de quoi il pourra éventuellement trouver l'amour.

Reste que ces catégories identitaires n'offrent aucune certitude : le poète ne connaît jamais l'amour (l'amour reste fugitif et tourmenté), la mère est morte malgré tout et le pays n'existe pas. La Mère est un pays sans altérité. Il manque, chez Desbiens, la reconnaissance de la loi paternelle, qui permettrait au sujet de s'inscrire dans la filiation de l'univers symbolique. C'est, me semble-t-il, cette reconnaissance que le poète essaie tant bien que mal de formuler dans *La Fissure de la fiction*.

### ENCRÉ VERS LA POSTURE PATERNELLE

La-mère-qui-fait-semblant-d'être-morte dans *Un pépin de pomme* se penche au-dessus de l'épaule du poète comme pour l'inspirer. Le poète peut dire et écrire son nom. Fort de cette affirmation, il lui faut maintenant écrire un roman, quitter l'univers poétique et la condition de poète, qui est dépendante de la mère et le signe exemplaire de l'immaturité de l'enfance, au profit de l'univers symbolique de la fiction romanesque. On sait que l'écriture de la poésie a souvent été perçue comme le premier âge de la vie littéraire, comme une étape préliminaire à la maturité de l'écriture romanesque. Milan Kundera en a fait tout un roman, *La vie est ailleurs*, dans lequel le héros-poète, orphelin de père, est incapable de se soustraire à l'emprise de sa mère, qui le maintient dans une relation fusionnelle aliénante conduisant à la mort. C'est aussi l'occasion, pour Kundera, de faire le procès de la figure du Poète et de la poésie (Rimbaud, Baudelaire, Wilde,

---

horizons et de toutes les cultures» (Normand Baillargeon, «La tendresse comme seule adresse» entrevue avec P. Desbiens, *Le Devoir*, 11 mai 1998, p. B1). Un poème de *Rouleaux de printemps* semble aller dans ce sens, où Desbiens écrit, à propos des poètes franco-ontariens : «Dans leur cœur/ils sont leur propre/pays // Toute leur vie/ils ont cherché/l'âme sœur // Ils ne veulent pas finir/par lui faire l'amour/sur son lit de mort» (*RP*, 39).

Lermontov, Rilke, Jiri Orten, etc.), qui apparaissent comme des figures d'immatunité.

L'idée du passage nécessaire de la poésie au roman, de l'enfance à la maturité de l'âge d'homme, que Kundera reprendra dans ses romans ultérieurs, il me semble que c'est exactement ce que problématise *La Fissure de la fiction*. « Fiction », mot qui est proposé comme équivalent à roman<sup>12</sup>, est à entendre au sens fort : la fiction, c'est ce qui dit le refus non pas de la réalité (la fiction transforme la réalité en la faisant advenir, mais ne la refuse pas), mais du quotidien décrit par le poète et dont il cherche en vain à s'évader. Écrire le quotidien, cela ne signifie pas nécessairement le célébrer, c'est même exactement l'inverse chez Desbiens, qui ne cesse de redire l'aliénation du quotidien dans le contexte abrutissant de la société de consommation<sup>13</sup>. Or, tandis que la poésie traduit un certain réel, le roman à venir témoignerait heureusement d'une médiation de ce réel par l'imaginaire.

Dans cette perspective d'un conflit entre l'écriture aliénante du quotidien et une volonté de l'imaginaire romanesque, on peut mieux comprendre à la fois l'ambiguïté d'une écriture poétique chez Desbiens qui s'apparente fort à de la prose et l'ambiguïté générique de ses ouvrages. 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

12. Ailleurs, il précise que « fiction » sera le titre de son roman : « Il pense qu'il a commencé/le roman./Il veut l'intituler FICTION » (FF, 10). Plus loin, il propose un autre titre : « L'homme Qui Danse Avec les Trenchs » (FF, 15), donc l'image du double aliénant. Toute la tension identitaire du poète, sa difficulté à passer d'un ordre du réel plat à la fiction imaginaire se trouve exprimé entre ces deux titres.

13. Mais plus encore, c'est tout l'espace du monde qui aliène le poète : « Chaque cour d'en arrière/chaque passage à niveau/chaque village et chaque/visage/chaque arbre et chaque/roche/fait partie du/casse-tête/qui finit par rava-ger/la raison du poète. » (PA, 28) Le malaise, le mal-être est viscéral, il est donné avant toute agression marchande.

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 qualifié de « poème narratif » sur les épreuves<sup>14</sup>. À cette formulation appropriée, on (Desbiens ou l'éditeur?) a curieusement préféré le générique « poésie » lors de la publication, ce qui est tout à fait insatisfaisant pour rendre compte de la visée esthétique de *La Fissure de la fiction*. Je signale encore que l'édition originale de *Sudbury* propose « poésie » sur la page couverture, mais « textes » à l'intérieur. La réédition de ce recueil avec *L'espace qui reste* et *Dans l'après-midi cardiaque* en un seul volume indique « poèmes » dans le titre même (*Sudbury. Poèmes 1979-1985*), générique qui vise bien sûr à identifier l'ensemble des recueils réédités.

Il y a, dans l'ensemble des ouvrages de Desbiens, une ambiguïté générique à peu près constante. Cela me paraît témoigner précisément de la difficulté de cette œuvre à fonder la figure du Père. Dans le cas plus précis qui nous intéresse, j'ignore pourquoi l'appellation générique de *La Fissure de la fiction* a été modifiée à la dernière minute, mais il est certain que, dans la mesure où ce recueil problématise le rapport du poète à l'écriture romanesque, témoigne, plus spécifiquement, de l'échec du poète à passer à l'écriture d'un roman<sup>15</sup>, la modification générique se fait elle-même l'écho de cet échec : ce qui aurait dû se lire comme « récit » est finalement donné comme « poésie ». Peut-être alors le générique doit-il se donner à lire comme l'aveu de l'échec même de l'entreprise du poète mis en scène dans le recueil : parce que le

14. Les épreuves m'ont été remises pour rédiger mon compte rendu de *La Fissure de la fiction* pour *Liaison* (« La béance du quotidien », *Liaison*, n° 94, 15 novembre 1997, p. 27).

15. Nous sommes prévenus dès le début : « À chaque fois qu'il essaie d'écrire/de la fiction, elle devient/de la poésie » (*FF*, 9). La fin confirmera cet échec.



poète n'est pas parvenu à écrire un roman, le générique même de l'ouvrage devait en rendre compte. Ce procédé serait assez ingénieux d'un certain point de vue, puisque Desbiens aurait trouvé une façon originale de créer un lien structurant entre le livre et son propos, lequel lien cependant trahirait la forme même de l'écriture, qui relève bel et bien du « poème narrativisé ».

Au sujet de l'ambiguïté de l'inscription générique chez Desbiens, Elizabeth Lasserre observe :

Assimiler la « poésie » à du « texte » et réciproquement constitue bien un acte de trahison générique et souligne en l'illustrant la thématique de la révolte que constitue la prise de parole du minoritaire chez Desbiens. De plus, cette violence faite au genre traduit bien toute l'ambivalence du poète face aux formes et modèles venant des littératures établies<sup>16</sup>.

Le commentaire est d'autant plus juste que la révolte d'ordre générique dont il est question ici participe d'un rapport de révolte plus large à la figure du Père et d'un rapport d'écriture, inhérent à cette révolte, à la figure de la Mère. Écrire un poème, nous dit Desbiens dans *Poèmes anglais*, c'est être entraîné vers le ventre de la mère, où « les émotions/se bousculent/comme des grévistes/et des polices » (PA, 27). La métaphore signe ici l'interdit, énonce le défi à la Loi du père. De l'autre côté de la révolte, il y aurait le roman. C'est-à-dire, enfin, celui que projette *La Fissure de la fiction*.

Le poète de *La Fissure de la fiction* « vit dans un pays où/il n'y a plus de fiction » (FF, 9). La situation est posée d'emblée et il faut la prendre à la lettre : le poète vit dans un univers dépossédé de la fiction, l'univers plat des objets de consommation et du quotidien aliénant. Cet univers qui faisait écrire au poète, dans *Les Conséquences de la vie* : « La vérité pour le moment/réside dans le/paquet de Du Maurier/rouge/sur la table. » (CV, 19) Or, le poète de *La Fissure de la fiction* entend montrer qu'il y a une

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

autre face à la vérité, que la fiction peut transformer le plat de la réalité quotidienne car elle met en forme, elle donne du sens, elle impose un imaginaire, elle construit un univers qui porte un surplus de sens. Il s'agit de mettre la réalité à sa main, c'est-à-dire d'être en mesure de l'ajuster à son imaginaire, à sa propre fiction ; plus concrètement, cela signifie se faire une place parmi les autres, parmi les regards des autres — ces regards autrement si aliénants. Ainsi, dans ce pays où il n'y a plus de fiction, le poète est poursuivi par « une caméra qui le suit/partout comme un diable » (*FF*, 10), une caméra qui fait un « gros plan sur sa faim » (*FF*, 21). Cette caméra filme le quotidien. Or, ce que vise le poète ici, c'est un renversement proprement ontologique : non plus être l'objet vu, non plus n'être soi-même qu'un objet parmi tous les autres objets de la vie courante, mais se situer par rapport au quotidien de manière à le voir autrement, c'est-à-dire par le recours à la fiction, au roman. Prendre de la distance, profiter du recul que permet la visée paternelle. « [J]e donnerais mes yeux pour/voir./la folie est parfaite et unie/comme un miroir » (*ER*, 78), se plaignait-il par exemple à la fin de « Traces de pneus ». En renversant les positions, il espère décrire précisément ce qui le dérange (comme le ferait une bonne analyse) : « 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. » (*FF*, 10) « C'est comme ça » : Desbiens ne pouvait trouver meilleure formulation pour signifier l'implacable banalité de la vie. Mais il s'agira de dire cette vie et son quotidien par le biais du roman plutôt qu'au moyen de la poésie, de façon à introduire une distance sur les choses, une distance qui modifierait le rapport du poète (devenu romancier) aux choses, qui lui ferait quitter le giron maternel pour assumer le langage du père. Car si « la vie est ailleurs » c'est qu'elle doit être reconstruite, c'est que la poésie du quotidien doit être revue et corrigée par l'imaginaire romanesque. C'est bien pour cela, pour reprendre les mots d'Elizabeth Lasserre, que « Desbiens fait de la poésie tout en refusant d'en faire<sup>17</sup> ». Et ce n'est pas qu'une question de

17. *Ibid.*

longueur et de souffle; il ne suffit pas, comme le suggère au poète «une femme qu'il a aimée avec tout son cœur» (*FF*, 17), de «mettre ensemble» ses 10 recueils de poésie pour faire un roman (*FF*, 18)! Non, la vie est ailleurs et «je est un autre» qu'un poète franco-ontarien, mais encore faut-il être capable, cette vie, de la faire advenir — par le roman —, et ce «je», de lui donner naissance. C'est là toute l'entreprise de *La Fissure de la fiction*.

Cependant, le poète a le plus grand mal à écrire un roman, de sorte qu'au fur et à mesure qu'il tergiverse, que le roman qu'il désire tant écrire tarde à se mettre en branle, la fiction — la possibilité de la fiction — se fissure. Aussi, ce qu'il a voulu corriger, effacer, fuir — la caméra du quotidien — revient le hanter avec encore plus d'insistance. Car dans cette fissure pousse le «grand œil» du concierge, qui colle à la peau du poète. En fait, plus le poète achoppe sur son projet, plus l'écriture romanesque piétine, plus l'œil extérieur grossit et envahit le poète : «Dans l'entrée du bloc l'œil du concierge/dans la fissure de la fiction/continue de grandir./Il suit tout./Il sait tout.» (*FF*, 28)

Un passage du texte, au sujet d'une «personne» qui disparaît de l'avion qui la transporte, métaphorise de façon exemplaire la volonté de fiction. Qu'est devenue cette personne? se demande le poète. «Est-ce qu'elle a sauté dans la mer/par passion amoureuse [...]? Non./Elle s'est jetée par fiction amoureuse» (*FF*, 12), affirme-t-il. Ce passage indique bien ce moment privilégié où la réalité devient roman, car l'effet de réel (un suicide passionnel) cède devant un «effet d'imaginaire», une mise en fiction amoureuse de la vie. Cette transformation ne va pas de soi. Les lignes suivantes précisent, au sujet de la personne disparue : «Alors, on l'a effacée de la page./C'est comme ça. Elle est devenue un poème.» (*FF*, 12) Bref, l'effet imaginaire est-il sitôt énoncé que l'effet de réel le récupère et l'élimine, c'est-à-dire le retourne au poème, qui en fait un objet de plus à observer, à cataloguer, à comptabiliser : c'est comme ça. Le quotidien, la platitude, la «vie ici» et le «je est moi» du poète finissent tôt ou tard par triompher.

À partir du moment où le texte commence d'inscrire la faillite de la fiction, Desbiens brouille volontairement la frontière entre l'univers romanesque écrit par le narrateur-poète et la réalité qu'il habite. Suivons la progression pas à pas. À la page 24, le poète réaffirme sa volonté d'« écrire un roman ». Le « lendemain », il « tombe » dans son roman (*FF*, 25). Le verbe est ambigu : signifie-t-il que le poète s'y met enfin, à son roman, et qu'il l'écrit avec conviction, ou qu'il a plutôt lui-même basculé dans l'univers de son roman (un peu comme Alice passe de l'autre côté du miroir) ? La seconde option paraît plus vraisemblable, puisque précisément le poète est incapable d'écrire son roman. Il ne lui reste plus donc qu'à s'y projeter : faute de pouvoir changer la vie, de faire naître l'ailleurs désiré, le poète est condamné à s'abstraire soi-même de la vie pour se jeter dans la fiction. Devenir un être de fiction : redevenir l'homme invisible. Cela fait partie des conséquences de la vie.

Puis le poète fait la rencontre d'une femme : « je suis en train d'écrire un roman/veux-tu être dedans ? » (*FF*, 26), lui demande-t-il. D'où parle-t-il, de la réalité ou de la fiction ? On ne sait plus. Nous pourrions penser, dans la suite « logique » d'ailleurs de ce qui précède, que le poète et la femme à qui il s'adresse sont des personnages au sein du roman, puisque les événements qui les concernent (le poète dévalise un dépanneur) tranchent radicalement avec l'univers morne de son quotidien. Cette hypothèse se trouverait confirmée par le constat suivant, deux pages plus loin : « 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. » (*FF*, 28) Donc, retour à la vie « plate », à l'espace qui reste.

Ces pages marquent le premier « ébranlement » de la fiction et de la raison du poète. Desbiens accentuera cet ébranlement en créant une confusion semblable entre le rêve et la réalité ou la vérité (la vérité étant ici celle du paquet de Du Maurier rouge). Le poète prend l'avion pour Toronto, puis rêve (*FF*, 33). En outre : « Dans ce rêve, il rêve » (*FF*, 34) et se rappelle son roman : « Il est comme le gars à l'aéroport qui/lui dit, on va le rentrer dans

l'avion/ton roman.» (FF, 35) Desbiens pousse l'ambiguïté jusqu'à écrire, à la page suivante : «Il rêve qu'il se réveille» (FF, 36), ambiguïté augmentée du fait que le poète se réveille à Toronto, qui est la destination vers laquelle il se rendait dans la réalité. Desbiens accentue encore la confusion par la mort du poète à Toronto et sa «résurrection», qui le fait passer «de Toronto vers sa chambre/à Montréal» (FF, 37), d'où en principe il écrit son roman. Dans les pages suivantes, le poète ne fait que se réveiller et rêver, le lecteur s'y retrouvant moins que jamais, jusqu'à ce que le poète hurle : «MAMAN, DÉTACHE-MOI DE CE/CAUCHEMAR DE MARDE!... MAMAN! MAMAN! MAMAN!» (FF, 41) L'appel à la mère n'est pas en capitales sans raison. Le poète, trop ambitieux, s'est perdu dans le labyrinthe de l'écriture romanesque; faillite du roman et du coup faillite de la posture paternelle à laquelle il aspirait. L'appel à la mère énonce un aveu d'impuissance et d'échec, la reconnaissance qu'elle est la plus forte. En somme, notre pseudo-narrateur, mais qui est certainement poète, cherche, lui aussi en vain, comme le Rimbaud de Kundera, à s'évader avec «un collier scellé à son cou<sup>18</sup>». En dernière instance, c'est la Mère qui triomphe. Aussi le poète se trouve-t-il être, dans ces dernières pages, toujours de plus en plus envahi par la fissure, aliéné par sa non-existence, avalé par la béance du quotidien, dans laquelle il s'engouffre, la «chair» du poète se défaisant elle-même par morceaux, à l'image du «building» fissuré qui bientôt «implose sur lui-même» (FF, 46). «Il ne reste qu'un site/abandonné, avec de l'herbe et des/mauvaises herbes qui jaunissent/sous le silence du soleil.» (FF, 48) Un

18. «Le moment doit venir où le poète s'arrache aux bras de sa mère et court. [...] Quand il eut seize ans, il s'arracha pour la première fois à ses bras. À Paris, il fut arrêté par la police. Son maître Izambard et ses sœurs (oui, celles qui se penchaient sur lui pour épouiller ses cheveux) lui offrirent un toit pendant quelques semaines, puis la froide étreinte maternelle se referma sur lui avec deux gifles. Mais Arthur Rimbaud s'évadait encore et toujours; il s'évadait avec un collier à son cou et c'est en courant qu'il créait ses poèmes.» (Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1984, p. 231.)

terrain vague, de l'herbe sèche, c'est bien le triomphe du quotidien. Aussi bien dire de la poésie.

Bref, retour à la case départ. Tout ce passage d'ailleurs rappelle irrésistiblement le texte « Parti pour la gloire » (*Dans l'après-midi cardiaque*) que commentait François Paré dans *Les Littératures de l'exigüité*. Je cite Desbiens : « Ils sont là encore avec leurs caméras/ et leurs sourires et leurs contrats/roses et/ma bière./[...] Je me réveille et ils sont encore là./Je suis encore là ». On reconnaît l'univers de *La Fissure de la fiction* : la présence de la caméra aliénante, l'ambiguïté entre le rêve et la réalité. « Il s'agit d'un mauvais rêve », note Paré. En effet. Et celui-ci de conclure :

Le désir de se soustraire à l'horreur tranquille des envahisseurs, le désir de se soustraire, point, n'aboutit en fin de compte qu'au recommencement abrutissant du Même, comme s'il n'y avait que cela dans la vie du poète : le mouvement infini de sa soustraction<sup>19</sup>.

On ne saurait mieux dire l'envahissante présence de la Mère, on ne saurait mieux décrire le mouvement rétrograde qui fait retour vers l'anéantissement du Même, se substituant constamment au mouvement ascendant vers l'horizon inabordable de la paternité symbolique. Une écriture du (re)commencement<sup>20</sup>. « La fin cherche le commencement/le commencement cherche la fin. » (*FF*, 20) Peut-on être plus explicite? À la fin de *Sudbury* peut-être : « Tout commence et finit ici<sup>21</sup>. » (*S*, 169) L'Un, le Même, décidément, rien d'autre.

19. François Paré, *Les Littératures de l'exigüité*, Ottawa, Le Nordir, 1992, p. 96-97.

20. Lorsque Desbiens introduit, dans *Hennissements* (2002), des poèmes des *Conséquences de la vie*, son premier recueil chez Prise de parole, c'est encore ce retour au Même qu'il trahit, cette faillite du signifiant paternel qu'il désigne — bien avant une quelconque signification éditoriale.

21. Conclusion qui pointe vers la mère (le silence, le cri, etc.) derrière la femme aimée : « Tout commence et finit ici / [...] Je pense à la fois que tu m'avais dit que j'étais/l'amour de ta vie./La chanson est finie et le silence s'installe dans/moi et mes amis comme un cri./Je les regarde et je souris et je t'attends, ici,/ à Coulson ».

Le roman ne s'écrit pas, ne s'écrira jamais. L'écriture est et restera maternelle. Du reste, les premières pages de *La Fissure de la fiction* nous prévenaient :

Il remonte à son roman  
 qui l'attend comme une amante  
 il sait  
 tout écartillée et chaude sur  
 sa table de travail.  
 Ça sent la vieille margarine brûlée et  
 la vieille bière mais  
 ça fait rien parce qu'  
 elle est son manuscrit oui  
 she's his mama!...  
 C'est comme ça. (FF, 14-15)

Comment le poète pouvait-il donc, dans ces conditions, devenir romancier?

---

#### ÉDITIONS CITÉES DES RECUEILS DE PATRICE DESBIENS

*Bleu comme un feu*, Prise de parole, 2001.

*Sudbury (S)* [1983], précédé de *Dans l'après-midi cardiaque (AMC)* [1985] et suivi de *L'espace qui reste (ER)* [1979], Prise de parole, 2000.

*Rouleaux de printemps (RP)*, Prise de parole, 1999.

*La Fissure de la fiction (FF)*, Prise de parole, 1997.

*Un pépin de pomme sur un poêle à bois (PPP)*, précédé de *Grosse Guitare rouge (GGR)*, précédé de *Le Pays de personne (PP)*, Prise de parole, 1995.

*Poèmes anglais (PA)*, Prise de parole, 1988.

*Les Cascadeurs de l'amour (CA)*, Prise de parole, 1987.

*L'Homme invisible/The Invisible Man (HI)*, Prise de parole, 1981.

*Les Conséquences de la vie (CV)*, Prise de parole, 1977.