

LES VOIX DE PAT'

Dualité et postures vocales dans la poésie de Patrice Desbiens

VOICES OF PAT'

DUALITY AND VOCAL POSTURES IN THE POETRY OF
PATRICE DESBIENS

LAS VOCES DE PAT'

DUALIDADES Y POSTURAS VOCALES EN LA POESÍA DE
PATRICE DESBIENS

Marc André Brouillette

Volume 44, Number 3 (132), Spring–Summer 2019

Patrice Desbiens

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1064621ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1064621ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brouillette, M. A. (2019). LES VOIX DE PAT' : dualité et postures vocales dans la poésie de Patrice Desbiens. *Voix et Images*, 44(3), 37–49. <https://doi.org/10.7202/1064621ar>

Article abstract

Placed under the sign of duality, the poetic work of Desbiens shows, from various angles, a subject who is torn, cut off from himself and the people around him. One aspect of this duality is orality: an emphasis on the importance of the voice, but also of listening. In this article, the author analyzes the various postures adopted by voices—those of the subject and others—and shows how they establish a way of listening that reveals a defining relation to the community. Through popular songs, direct speech, and dialogues, voices channel tensions and differences that Desbiens wants us to listen to.

LES VOIX DE PAT'
Dualité et postures vocales
dans la poésie de Patrice Desbiens

+ + +

MARC ANDRÉ BROUILLETTE

Université du Québec à Montréal

Je regarde et j'écoute et j'entends chaque plainte
Répétée et la plaine et les monts et les bois
S'éveillent et surpris moi je cherche une empreinte
Aux sites où riait l'imituse des voix¹

Dès ses premiers titres, l'œuvre de Patrice Desbiens est placée sous le signe de la dualité, que le poète a su visiter et revisiter sur un mode lancinant. Qu'elle soit de nature linguistique, culturelle, sociale ou amoureuse, cette dualité est constitutive d'un sujet déchiré, à l'écart de lui-même et des autres figures qui peuplent son univers, comme le soulignent ces vers emblématiques extraits du recueil *Les conséquences de la vie* : « : ils se regardent/sans se voir,/ils se voient/sans se voir,/sans savoir : ² ». Sur le plan de la critique, cette dualité a souvent été lue et interprétée à l'aune de la condition des communautés minoritaires, condition que François Paré a étudiée de façon lumineuse et sensible, en explorant — il y a de cela plus de vingt-cinq ans déjà — la notion de « littératures de l'exiguïté³ ». Les effets parfois dominants de cette approche ont d'ailleurs été soulignés par Elizabeth Lasserre, qui rappelle que « la production franco-ontarienne de cette époque [années 1970-1980] a été traitée de manière plus documentaire que véritablement littéraire, et s'est vu refuser implicitement une valeur proprement esthétique⁴ ». À l'instar de Lasserre, nous ne souhaitons pas créer d'antagonisme à l'égard de ces approches, mais inscrire

1 Guillaume Apollinaire, « L'automne et l'écho », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 592.

2 Patrice Desbiens, *Les conséquences de la vie*, Sudbury, Prise de parole, 1977, p. 47.

3 À propos de l'univers du poète originaire de Timmins, Paré soulignait dans son essai devenu incontournable : « Dans "Parti pour la gloire", le narrateur méprisé n'est pas un cas isolé. Il est exemplaire de la condition collective qui le constitue, "traînant tous mes ancêtres avec moi en chèle sur mes épaules". C'est en tant qu'instance collective qu'il rejette la Littérature instituée dans la domination. » François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, préface de Robert Major, Hearst, Le Nordir, coll. « BCF. Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], p. 131.

4 Elizabeth 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*, actes du colloque tenu à l'Université McGill le 17 mai 1996, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 28.

notre démarche à l'intérieur d'une nécessaire diversité de regards critiques pour mieux saisir la richesse d'une œuvre poétique d'importance. Dans ce contexte, nous nous proposons d'analyser dans les poèmes différentes postures qu'empruntent les voix — celles du sujet, mais aussi celles des autres — afin de montrer en quoi elles établissent un mode d'écoute qui révèle un rapport déterminant à la communauté. Mais auparavant, nous souhaitons observer brièvement la dualité qui se dégage à l'intérieur du discours sur la poésie et la fiction, étant donné le traitement de cette dualité dans l'écriture des voix.

TROIS OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES

L'écriture de Desbiens apparaît régulièrement comme un mode de survie ou un ultime recours pour manifester la présence d'un sujet voué à une disparition — « axe central de son œuvre », nous rappelle Paré⁵ —, qui dépasse largement sa propre mort. En cela, elle prend souvent les allures d'une joute, voire d'un combat, visant à ébranler les certitudes d'autrui, mais aussi à reconnecter la puissance du regard avec la vue⁶. En revanche, cette dynamique n'est pas seulement dirigée vers l'autre, mais elle se déroule aussi au sein même du sujet-écrivain. C'est notamment ce que formule de façon rocambolesque le recueil *La fissure de la fiction*⁷ (1997), dans lequel Desbiens raconte les péripéties d'un poète tiraillé entre l'univers de la poésie (inscrit dans le réel et le quotidien) et celui du roman (objet de désir sans cesse reporté). La mise en relation de ces deux genres littéraires établit des tensions qui méritent d'être examinées ici brièvement⁸. L'une d'elles se manifeste, en particulier, dans cet extrait :

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)

5 François Paré, *Le fantôme d'Escanaba*, Québec, Nota bene/CEFAN, 2007, p. 88.

6 La question du regard et du visible est omniprésente dans cette œuvre, où l'anticipation de la disparition, par exemple, ne cesse d'interroger le sens de la trace, comme dans le recueil *L'homme invisible/The Invisible Man* (1981).

7 Dans cet article, nous nous référons à la réédition de ce recueil : Patrice Desbiens, *Poèmes anglais* [1988], suivi de *Le pays de personne* [1995], suivi de *La fissure de la fiction* [1997], Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF. Bibliothèque canadienne-française », 2010, 223 p. Désormais, les références à ce recueil dans cet ouvrage seront indiquées par le sigle FF suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8 À propos de ce recueil, le critique Jacques Paquin affirme même que « Desbiens est allé au bout de ses contradictions », soulignant ainsi le caractère marquant de cet ouvrage. Jacques Paquin, « Je suis un Canadien erreur », *Lettres québécoises*, n° 141, printemps 2011, p. 40.

En associant la poésie au *fast-food*, Desbiens déboulonne de façon surprenante l'idée, encore largement répandue, que la poésie s'adresse à un milieu restreint et qu'elle est partagée de manière limitée. Mais au-delà de ce renversement, c'est le caractère socioéconomique distinct qui peut étonner et qui est déterminé par la nécessité de disposer de plus de temps pour se consacrer au roman qu'à la poésie. À cet égard, cette dimension temporelle de l'écriture vient alimenter ce qui s'avère l'une des obsessions de l'écrivain : la question du temps. En effet, chez Desbiens, le sujet est sans cesse pressé par l'anticipation de la mort, ce qui nourrit un désir d'accélérer le rythme des choses afin d'exalter un certain sentiment d'urgence. Alors que le poème est généralement associé à une forme condensée de l'expérience et du discours, le roman semble incarner, aux yeux du poète, une durée symbolique qui échappe au sujet et que lui rappelle d'ailleurs son entourage : « Tout le monde lui dit qu'écrire/ un roman ça prend du souffle. Du souffle ! » (FF, 173) Si la temporalité associée au roman est « lentement longtemps » (FF, 175), ce qui permet de projeter sur ce dernier une sorte d'antidote susceptible de repousser la mort, on peut aussi déceler, dans le fantasme du roman, l'envie d'écrire des histoires, c'est-à-dire de reformuler le réel selon des séquences narratives, qui recomposent une expérience du temps capable de répondre, du moins partiellement, à un désir de plénitude et de densité.

Une autre tension surgit de ce rapprochement singulier entre poésie et roman, tension qui porte plus spécialement sur la difficulté de saisir le réel, comme le montrent bien ces vers :

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.
À chaque fois qu'il essaie d'écrire
de la fiction, elle devient
de la poésie. (FF, 167)

Cet extrait met en relief la question du regard et de la distance, deux fondements de l'écriture que l'auteur attribue différemment à la poésie et à l'univers de la fiction. Desbiens renverse ici un autre lieu commun, en associant étroitement la proximité du regard à l'écriture de la poésie. Si cette dernière est réputée pour son usage des métaphores et des structures langagières particulières — deux composantes qui favorisent une certaine mise à distance du réel —, c'est tout le contraire que forment ces vers, où le regard posé sur les êtres et les objets renvoie à une proximité, signe d'un prosaïsme qui vient aligner l'écriture sur un genre bien précis. Considéré comme l'un des éléments novateurs de cette œuvre⁹, ce prosaïsme suggère l'idée

9 À ce sujet, Elizabeth Lasserre écrit : « 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. » Elizabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », p. 30.

que l'écriture ne peut s'inscrire dans une distance et une durée qui lui permettraient de franchir le seuil de la fiction. En outre, l'extrait choisi formule, sur un mode plus humoristique, un autre renversement en suggérant que le sujet possède un don qui semble étouffer ses aspirations personnelles, puisque tout ce qu'il écrit se transforme inévitablement en poésie, alors qu'il souhaite écrire un roman. On retrouve ici le mélange de fantaisie et de fatalité qui caractérise l'univers de Desbiens, dans lequel l'existence et la poésie se tiraillent au sein d'une relation symbiotique, où pourtant ni l'une ni l'autre ne sont désirées telles quelles.

Enfin, une dernière observation au sujet de la dualité nous amène à constater, d'une part, le caractère incarné de la poésie et, d'autre part, la dimension réifiée du roman. Cette distinction se manifeste notamment par l'intermédiaire de plusieurs allusions à l'existence de la figure vivante du poète — « C'est un poète » (FF, 173); « Je suis [un] poète » (FF, 175 et 181); « Il y a un poète qui lit » (FF, 179); etc. Une telle insistance met l'accent à la fois sur l'être vivant doté d'un corps, mais aussi sur son statut, en incluant toutes les connotations qui lui sont associées... Répétant de nombreuses fois l'idée d'écrire un roman, comme un *leitmotiv* pour conjurer l'incapacité du sujet à réaliser ce projet, Desbiens recourt à des images mettant en valeur l'aspect matériel ou physique du roman : « Il pense qu'il a commencé/le roman./[...] ce livre se veut un synopsis/de la solitude » (FF, 168); « Il est de retour chez lui devant la/page vide de son roman » (FF, 183); ou encore « Il est comme le gars à l'aéroport qui/lui dit, on va le rentrer dans l'avion/ton roman » (FF, 190). Ici, la figure du poète ne concurrence pas celle du romancier, cette dernière n'étant d'ailleurs jamais nommée dans le recueil. Par contre, cette opposition illustre un combat intérieur entre l'individu-poète et l'objet fantasmé de son travail d'écriture, entre le corps-poète sans cesse exposé aux assauts de la misère et le désir de s'affranchir de cette condition par l'intermédiaire d'un objet-fiction capable de renverser la fatalité¹⁰.

Au cœur de ces déchirements persiste la question du regard, déjà soulignée, qui se manifeste aussi dans le sentiment d'être constamment observé : « Il y a une caméra qui le suit/partout comme un diable./Le caméraman est tout l'temps/souï./ C'est la caméra ivrogne/de la vie » (FF, 167). À la suite d'un épisode loufoque où « le concierge fait un plongeon/olympique » (FF, 171) dans la cage d'escalier et meurt en passant à travers le plancher, le sentiment d'être observé s'intensifiera davantage au fil des jours¹¹. Cette dynamique, où celui qui regarde le monde se sent observé de manière obsessive, vient ébranler la question du point de vue, en établissant un jeu d'alternance entre le regard du poète et le regard sur le poète. Ce jeu souligne autrement la relation complexe que le sujet entretient avec son environnement, mais aussi avec son propre corps, objet de déchirures et de blessures, d'abandons et de malentendus. S'appuyant sur un recueil « d'une réussite tout à fait remarquable¹² »

10 Au sujet de la dualité poésie-roman chez Desbiens, certains éléments entrent en résonance avec la lecture éclairante de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu que Pierre Nepveu a proposée dans « Abel, Steven et la souveraine poésie », *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, 2^e édition, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 127-139.

11 Voir « 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. » (FF, 178)

12 François Ouellet, « La béance du quotidien », *Liaison*, n° 94, novembre 1997, p. 27.

qui formule une véritable poétique construite sur l'opposition entre la poésie et le roman, ces observations mettent en évidence à quel point la question de l'incarnation et du corps est présente, chez Desbiens, dans la façon de concevoir conjointement l'existence et l'écriture.

CINQ POSTURES VOCALES

D'un recueil à l'autre, l'auteur de *Vallée des cicatrices*¹³ formule un désir d'exister qui est sans cesse bafoué, laissant émerger un sujet hanté par la pauvreté de ses conditions de vie matérielles et par la solitude. Face aux manques d'argent et d'amour, la parole poétique prend souvent les allures d'un geste instinctif visant à répliquer aux innombrables assauts du quotidien qui persécutent surnoisement le corps du sujet. Dans ce contexte, puisqu'elle permet d'établir un rapport d'adéquation entre ce dernier et le langage verbal, l'oralité s'avère une forme d'expression privilégiée par Desbiens. Souvent examinée par l'intermédiaire du vocabulaire et de la structure syntaxique, la dimension orale qu'on trouve dans les textes se déploie aussi en s'appuyant sur une dynamique de la voix, qui apparaît à la fois originale et caractéristique de l'univers desbiensien. Au sujet de la voix en littérature, Jean-Pierre Martin souligne qu'elle est « l'horizon de la langue, le nom d'un fantasme, la trace d'une incarnation impossible, le sillage d'une présence évanescence¹⁴ ». Les écritures qui explorent un tel « imaginaire de la voix » s'inscrivent, selon Martin, à l'intérieur d'une relation de « présence-absence », où le vivant se dispute sans cesse avec la perte et la disparition. Chez Desbiens, l'écriture fait appel à ce que nous désignons ici comme des postures vocales pour tisser ou renouer des liens entre diverses entités et recréer, non sans ironie, un certain sens de la communauté. À cet égard, le recueil *Sudbury (poèmes 1979-1985)*¹⁵, paru pour la première fois en 2000 et regroupant trois ouvrages publiés antérieurement, présente un intéressant échantillonnage des modalités par lesquelles des voix se font entendre et que nous aimerions étudier plus attentivement.

L'univers de Desbiens accorde beaucoup d'importance à la culture populaire, et ses poèmes évoquent régulièrement des figures associées au monde de la chanson, comme Doris Day, Véronique Sanson, Pierre Lalonde ou encore Elvis Presley. Les textes mettent ainsi l'accent sur l'écoute d'une voix qui chante : « L'amour frappe à la fenêtre et la poésie prend/la porte./Et en attendant, j'écoute Van Morrison en pensant à toi./Je pense à ton corps qui nage comme un dauphin/dans la lumière du matin. » (S, 119) La présence de ces chanteurs, par l'intermédiaire de leur voix diffusée à la radio ou autrement, établit un climat de familiarité qui, malgré les tourments personnels du sujet, semble pourtant apaiser ce dernier. La rencontre de la voix et

13 Patrice Desbiens, *Vallée des cicatrices*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2015, 57 p.

14 Jean-Pierre Martin, *La bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998, p. 29.

15 Patrice Desbiens, *Sudbury (poèmes 1979-1985)* [comprenant *L'espace qui reste* (1979), suivi de *Sudbury. Textes 1981-1983* (1983), suivi de *Dans l'après-midi cardiaque* (1985)], 3^e édition, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF Bibliothèque canadienne-française », 2013 [2000], 266 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle S suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de la musique favorise une écoute de nature particulière, qui conduit à un certain abandon de soi, comme dans ce poème où il est question d'un vieil homme attablé au club Coulson :

Sa voix rentre et sort de la musique et il
devrait rentrer chez lui mais chez lui c'est
plus loin qu'ici et il est tellement fatigué,
il a tellement marché, il a tellement travaillé;
et il nous le dit, il nous le raconte à haute voix
dans Coulson comme dans son salon comme si nous
étions
sa famille comme si nous étions
son pays. (S, 169)

Comme le mentionne Jean-Luc Nancy, «écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible¹⁶». Ces moments d'écoute qu'on trouve dans la poésie de Desbiens semblent produire un effet de suspension, où le discours, souvent affirmatif et vindicatif, laisse place alors à un élan personnel plus indéterminé et ouvert. Ils produisent des échappées qui, à l'intérieur du mouvement de la parole, transpercent l'opacité du réel.

Si solitaire et isolée que puisse paraître la figure du poète, et ce, dans chacun des recueils publiés depuis 1972, cette condition apparaît d'autant plus perceptible qu'elle s'appuie, paradoxalement, sur une relation à l'autre et, en particulier, sur la parole que celui-ci fait entendre. Nombreux sont les poèmes qui représentent cette relation en insérant des fragments de discours direct, comme dans le poème «Maurice» :

«maurice est en tôle...»

«ah je vais lui envoyer une
belle lettre», dit
la femme aux belles lettres
en feu.

«c'est barré man», dit
claude ranger.
et toronto me revient comme
un souvenir sans lacets.

raynald dit :
«à boston, on t'enlève ta voiture,
pas ta vie, quand tu
n'as pas payé tes dettes...»

16 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 2002, p. 19.

[...]
plusieurs situations différentes
se présentent comme
du monde qui se donne la
main à un party
où il n’y a pas d’invités.
un cri traverse la nuit
comme un coup de téléphone. (S, 25-26)

Dans cet exemple, la figure du prisonnier fait l’objet de réactions, qui se manifestent dans le discours direct de différents locuteurs. Malgré le degré de familiarité qui distingue ces derniers — et que souligne la manière de les désigner —, il se dégage un sentiment de communauté, qui est cependant associé à un état de solitude sourde et déchirante. À ce propos, la fin du poème ne fait que renforcer cet écart entre le sujet et les gens qui l’entourent¹⁷. Si cette situation est assez fréquente dans les textes de Desbiens, l’usage du discours direct signale l’importance accordée à la posture d’écoute du sujet. En effet, le discours intérieur de ce dernier est régulièrement entrecoupé par la voix des autres, signe d’une interaction discursive et d’une pluralité de sujets pensants qui iraient, à première vue, à l’encontre de l’enfermement ou du repli. Toutefois, ces paroles rapportées ne viennent pas rompre la solitude ou encore créer un élan de confiance, de solidarité. Elles agissent plutôt comme une sorte de caisse de résonance qui repousse davantage le sujet dans son sentiment d’inadéquation, certes partagé, mais toujours plus puissant. Ces segments de discours direct prennent parfois la forme d’un aveu, comme dans les poèmes « Les cancers » (S, 34), « Récital/Harbourfront/1976 » (S, 48-49) ou « Journée ambulance » (S, 73), qui mettent en relief la fragilité du corps malade ou blessé : « “c’est à cause d’un accident/de voiture que j’ai commencé/à écrire”, il déclare » (S, 48). Dans ces textes, compte tenu du degré de vulnérabilité que le discours direct exprime, le sujet module son écoute, tel un témoin lui-même surpris de sa réaction, en découvrant chez autrui des expériences où le corps se démène aussi avec ses propres fléchissements.

L’usage du discours direct dans les poèmes conduit presque naturellement à celui des dialogues, bien que cette pratique soit très rare en poésie. Et pourtant, on trouve quelques poèmes qui reposent sur cette dynamique énonciative particulière. Le dialogue montre alors souvent le point limite entre un état du langage oral et un état vécu du sujet, comme dans cet extrait :

Phrase par phrase
l’amour se défait.
Des trous se font dans la conversation.
Elle dit : « Je suis vide. »
Il dit : rien.
Elle dit : « Je n’en peux plus. »

17 Les derniers vers du poème se lisent ainsi : « la veillée est finie,/les chaises dorment déjà,/on s’en va,/ laissant les musiciens seuls/et/saignants de saluts inutiles » (S, 26).

Il dit : « Je t'aime. »
Dehors, la pluie pleure sur la ville.
Elle dit : « Qu'est-ce que tu veux de moi ? »
Il pense : toi, je veux toi.
Il dit : rien.
Elle dit : « Parle-moi, s'il vous plaît, parle-moi... »
Il regarde le plancher, le cendrier, sa cigarette,
sa bière.
Il est doux et désespéré.
Il est dur et plein d'espoir. (S, 138)

Les dialogues contribuent ici étroitement à représenter la formation de ces « trous », qui viennent plomber la relation amoureuse entre les deux protagonistes. En s'appuyant sur une structure d'alternance (elle dit/il dit) — semblable à un pendule qui désignerait les tours de parole —, le poème contient aussi de petites interruptions, de la part du sujet masculin, qui font dérailler la symétrie à l'œuvre dans cet échange verbal. En cela, les textes qui contiennent des dialogues se distinguent de la production poétique de Desbiens, qui se caractérise généralement par un sens du rythme très développé, que renforce la présence de nombreux calembours. Ce caractère rythmé et musical démontre une maîtrise du langage et un sens de l'effet que les dialogues viennent quant à eux brouiller, en faisant montre des limitations du langage à répondre à certaines situations. La suite « Paillasse », parue dans le recueil *Dans l'après-midi cardiaque*, contient un autre exemple éclairant sur la valeur du dialogue. Le poème débute comme une scène de film, alors qu'un couple se fait réveiller en pleine nuit par deux agents de police ; en voici un extrait :

« Oui ? » dit Jean.
« Connais-tu un Denis Frénette de telle adresse ? »
« Oui... » dit Jean.
« Il est mort cette nuit. On voulait te poser quelques questions... » dit la même police.
Il y a toujours deux polices : une qui parle et une qui dit rien.
« Christ ! » dit Jean.
« C'est juste routine, tu sais... euh... nous autres... euh... »
« Christ ! » dit Jean, plus fort.
Derrière lui, on voit Monique qui s'habille.
« Qu'est-ce qu'y a ? » elle demande.
« Christ !... » dit Jean... (S, 241)

En rapprochant ces deux exemples, on est d'emblée frappé de constater à quel point les dialogues permettent de représenter la relation entre la parole et la non-parole — qu'on pense à l'absence de mots ou à l'incapacité de parler —, relation que la description des deux « polices » vient d'ailleurs souligner de manière humoristique. Les

dialogues font constamment apparaître une tension entre les locuteurs, qui révèle à tout le moins la difficulté de faire face à une situation¹⁸. De plus, à l’instar des autres segments de discours directs observés plus haut, ils martèlent l’action de dire, créant un effet d’insistance sans pareil à l’égard du rôle déterminant accordé à la parole et à la voix. Mais au-delà du fait d’insister, peut-être faut-il déceler dans ce traitement si singulier de la vocalisation l’expression d’une insatiable fascination. À propos de la voix, Henri Meschonnic affirme : « Il y a une *force* de la voix. Et la voix est une force, autant qu’une matière, un milieu. Elle a une efficacité. Comme la signifiante du rythme et de la prosodie. Elle est à la fois naturelle, et dépasse l’entendement. Tout ce qui est physique contient un mystère¹⁹. » En recourant ainsi aux dialogues, Desbiens insère de la voix dans ses poèmes et semble vouloir nous montrer la puissance ambivalente, mais non moins efficace, de celle-ci.

Si le poème, en général, s’apparente souvent à un discours intérieur qu’un sujet s’adresse à lui-même, on constate chez Desbiens que cette pratique s’enrichit parfois de marques qui soulignent la présence d’une telle voix intérieure. Bien qu’il soit peu fréquent chez lui, cet usage vient néanmoins contribuer à la diversité des postures vocales, démontrant encore une fois l’importance accordée à la voix dans cet univers. Les segments de voix intérieure établissent une dichotomie plus forte entre le monde extérieur et l’expérience intériorisée du sujet, entre ce qui est donné à entendre et ce qui est dit à soi-même, comme dans cet extrait :

j’ai la grippe et tout ce à quoi
je peux penser c’est
« aurais-tu trente piastres
pour que je retourne
au québec ? »
mais je ne dis rien.
mon ennui se mélange
à la mucosité du moment
et j’étouffe sur mes mots. (S, 22)

Chez Desbiens, la parole revêt un statut sans pareil aux yeux du sujet, dont l’un des drames réside dans la conscience profonde d’un écart entre parole dite et parole tue.

18 Dominic Champagne a d’ailleurs proposé un collage de poèmes de Desbiens sous la forme d’une adaptation dialoguée entre deux entités, Lui et Elle, dans l’une des trois courtes pièces qui composent le spectacle *Tout ça m’assassine*, présenté à Montréal, à l’automne 2011. Ce choix de la part de l’auteur et metteur en scène révèle, tout en les exploitant, la portée dramatique et l’oralité des poèmes de Desbiens ; cette transposition scénique opère ainsi un important changement énonciatif, qui transforme le rapport aux voix et à l’autre. Voir Renaud Plante (dir.), *Tout ça m’assassine. Courtes pièces sur l’air du temps*, avec « Poèmes, première partie » et « Poèmes, deuxième partie » de Patrice Desbiens, « La déroute » de Dominic Champagne et « Confession d’un cassé » de Pierre Lefebvre, Montréal, Somme toute, 2013, 133 p. De même, dans l’adaptation théâtrale de *L’homme invisible/The Invisible Man*, créée en 2011 par la compagnie Troisième voie/Third Way, deux acteurs incarnent respectivement les textes en français et ceux en anglais du recueil ; ils représentent la dualité du sujet en suggérant un certain effet de dialogue.

19 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1995 [1982], p. 294.

Cet état de conscience devient plus aigu lorsque la parole intérieure — expression intime d'une vérité non partagée — jaillit ainsi et révèle autrement le dualisme qui hante le langage verbal, comme dans l'exemple choisi où le sentiment dysphorique habite le sujet et se répercute sur sa relation fondamentale à la parole. Dans d'autres textes, la voix intérieure prend parfois les allures d'une douleur persistante, comme le prénom Angèle qui «sonne dans la tête» (S, 102) du sujet ou cette «voix logée dans [s]a tête comme/une balle de .38» (S, 162). Ces voix intérieures font momentanément résonner les tourments du sujet, jusqu'à porter atteinte à l'usage même de la parole à l'intérieur d'une dynamique presque circulaire, d'où émane le soliloque d'un désespoir hachuré.

On peut difficilement ignorer l'influence de ces résonances vocales dans l'emploi des répétitions, qui confère un caractère lancinant à certains poèmes. Ces itérations produisent un effet d'écho et d'insistance, qui vient marquer le rythme, mais aussi générer des noyaux de sens qui établissent des pôles obsessifs :

Je fouille mes poches.
J'ai un cri dans gorge.
J'ai un cri dans gorge.
Un cri dans gorge.
Un cri dans gorge.
Je descends en ville.
Je descends en ville.
Il n'y a personne qui conduit l'autobus. Il sait
où m'amener. La nuit m'enferme comme une caverne. (S, 145)

Dans cet exemple, les redoublements marquent à nouveau une tension entre le désir d'expression et le sentiment d'enfermement. Selon David Le Breton, le cri constitue un des «reculs du langage articulé devant un trop-plein de sens qui laisse sans voix. L'émotion l'emporte alors et privilégie un usage expressif de la voix qui déborde les intentions de l'individu²⁰». Chez Desbiens, on perçoit sans contredit un trop-plein d'émotion, qui fait éclater à l'intérieur du sujet les repères à la fois personnels, identitaires et sociaux. Cet éclatement ne s'accomplit pas à la manière d'une déflagration se projetant dans l'espace, mais plutôt par rayonnement à l'intérieur des limites du corps, comme dans l'exemple précédent où la «gorge» est associée à «une caverne». Ces structures itératives ont la force de signifier simultanément l'imploration, comme mode de dernier recours, mais aussi la consolation, à l'instar d'un poupon en pleurs qu'on tente de reconforter en répétant les mêmes paroles. Par ailleurs, le sujet s'appuie aussi sur ces itérations pour formuler un appel :

Cours dans mes veines.
Guéris ma peine.
Brise ma douleur.
Brise ma douleur.

20 David Le Breton, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, coll. «Traversées», 2011, p. 119.

Il n'y a rien d'autre à faire.
Touche ma tristesse vieille comme la terre.
Frotte ma douleur.
Frotte ma douleur.
Frotte ma douleur.
Frotte ma douleur.
Cette noirceur qui nous enveloppe. (S, 159)

Prisonnier d'un corps souffrant qui l'isole du monde, le sujet se heurte aux échos de ses maux, qui lui rappellent sans cesse les obstacles qui entravent son existence. Ces répétitions sous-tendent aussi le désir de rendre manifestes et tangibles des états douloureux, que seule la parole peut faire sortir du corps afin de leur accorder une réalité qui puisse être partagée. Ce mouvement d'extériorisation repose sur un habile jeu avec les différents ressorts de la voix et sur de possibles transpositions dans l'écriture, comme l'illustrent bien le phénomène d'écho et les redoublements.

Ces usages de la voix ne pourraient se faire entendre pleinement sans la présence de son envers, le silence. Même si ce dernier n'est mentionné que peu fréquemment, il apparaît comme une force en puissance, qui se caractérise par ses capacités d'interaction ou de révélation :

fidélité
du silence
au bruit
quadriphonie
du silence
en moi
les quatre murs de mon
cœur
battent la mesure du
temps qu'il me reste
à payer
sur la terre (S, 103).

Chez Desbiens, le silence est à distinguer de la parole tue : si le premier se manifeste souvent dans un cadre actif et relationnel (« Le silence absorbe » [S, 133] ; « le silence nous enveloppe » [S, 147] ; etc.), la seconde désigne davantage un sentiment d'impuissance et de décalage de la part du sujet. En cela, le silence surgit et agit. Il ne représente ni un idéal ni une condition recherchée par le poète, qui n'associe pas le silence, par exemple, à ses activités d'écriture. Il rappelle au sujet sa condition d'écoute, mais aussi un certain état de fragilité, car le silence conserve ici un caractère foudroyant, capable de faire reculer certains élans de parole, chèrement conquis.

UNE CONCLUSION

Largement associée à l'oralité, l'œuvre de Patrice Desbiens fait naître le désir de se mettre en état d'écoute pour en saisir toute la dimension sensible. Au terme de ce qui s'apparente à un parcours sonore, composé de quelques bornes donnant à entendre un échantillon des voix qui contribuent à la singularité de cet univers, la poésie de Desbiens laisse poindre, à sa façon, « des fictions de voix qui correspondent à différentes postures d'énonciation, à différentes représentations de la subjectivité ou de l'impersonnalité²¹ ». Le poète tend l'oreille, rassemble ses propres voix et celles qui l'entourent, crée des assemblages qui font naître le sentiment d'un réel fictionnalisé, et ce, à l'intérieur du champ de la quotidienneté et du prosaïsme. Si ces voix permettent au sujet de « vi[vre] ces vies en même temps que la [s]ienne » (S, 121), elles lui offrent aussi la possibilité de se réconcilier avec son désir symbolique de fiction, c'est-à-dire d'agir sur ce que le réel lui laisse entrevoir à l'intérieur d'une temporalité reconfigurée par l'écriture. Face aux déchirements entre la poésie et la fiction — déchirements qui sont, à leur tour, une pure construction fictionnelle²² —, la voix canalise les tensions et les différences, tout en instaurant une posture d'écoute, qui se répercute à l'intérieur du corps du sujet.

La poésie de Desbiens invite ses lecteurs comme ses auditeurs à se mettre à l'écoute afin de percevoir les mouvements sensibles qui composent l'univers de cet exilé des grands chemins. Elle s'appuie sur la voix, qui, nous rappelle Le Breton, « est un sismographe du sentiment de soi, un révélateur parfois des fractures d'existence²³ ». Qu'on le qualifie de lucide, d'ironique, de désespéré, de ti-pop ou de tragicomique, le sentiment de soi qui s'exhale de ses poèmes n'appelle pas au repli de l'individu ou au retrait du monde, peut-être parce que Desbiens, comme le suggère Brigitte Haentjens, « a trop de tendresse pour être complètement détaché, trop d'acharnement à vivre pour se moquer de ceux qui se débattent²⁴ ». En effet, cette poésie naît d'un trop-plein de l'existence, où le besoin d'amour rend le sujet complice de ses semblables et où la quête de légitimité — à la fois personnelle, sociale, linguistique et littéraire — trouve son lieu d'expression le plus abouti dans le poème. Si, aux yeux de Jean-Pierre Martin, « [c]es écritures de voix [...] cherchent soit à donner de la voix, soit à prêter l'oreille dans un monde à la fois assourdissant et assourdi[si] elles préfigurent peut-être une situation d'impuissance et de défaite de la littérature²⁵ », la poésie de Desbiens fait entendre, en le montrant — et montre, en le faisant entendre —, que l'impuissance et la défaite ne sont pas pour autant des facteurs d'abandon ou de capitulation. En liant sa voix à celles de son entourage, le

21 Jean-Pierre Martin, *La bande sonore*, p. 44.

22 Dans un entretien accordé à José Acquelin et Yves Boisvert, Desbiens affirme à propos du recueil *La fissure de la fiction* : « C'était comme de la prose *choppée*, tu sais, une affaire avec des effets spéciaux. Je voulais écrire un poème d'une certaine longueur, mais j'ai jamais été tenté d'écrire de romans. » 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.

23 David Le Breton, *Éclats de voix*, p. 142.

24 Brigitte Haentjens, « Patrice Desbiens, un grand écrivain. Son ironie protège du désespoir », *Liaison*, n° 40, automne 1986, p. 5.

25 Jean-Pierre Martin, *La bande sonore*, p. 45.

poète favorise « [l]e partage des voix [qui] restaure une communauté que rien ne peut ébranler, le retour à la condition humaine²⁶ ». Il reconfigure ainsi une communauté qu'il fait sienne, franchissant le pas d'une vulnérabilité compatissante, qui façonne un avenir à la mesure de ses échos lancinants.

26 David Le Breton, *Éclats de voix*, p. 136.