



Université du Québec
à Rimouski

***LES LIEUX-REFUGES ET LEURS REPRÉSENTATIONS DANS LA FISSURE DE
LA FICTION DE PATRICE DESBIENS SUIVI DE UNE ÎLE AU FOND DES
DRAPS***

Mémoire de recherche-crédation présenté
dans le cadre du programme de maîtrise en Lettres
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© ANTHONY LACROIX

Juillet 2019

Composition du jury :

Christine Portelance, présidente du jury, UQAR

Camille Deslauriers, directrice de recherche, UQAR

Nathalie Watteyne, codirectrice de recherche, Université de Sherbrooke

Laurance Ouellet Tremblay, examinatrice externe, Université McGill

Dépôt initial le [06, mars, 2019]

Dépôt final le [09, juillet, 2019]

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

À Maude, Jules et Tofu ; mes
petits lieux-refuges à moi

REMERCIEMENTS

J'aimerais prendre le temps de remercier une liste de personnes sans qui la rédaction de ce mémoire n'aurait été qu'une suite d'échecs et d'abandons : Maude Huard, ma conjointe et complice qui m'a supporté à travers cette longue rédaction ; mes directrices Nathalie Watteyne et Camille Deslauriers qui ont été dures, mais justes durant les cinq dernières années ; l'enseignante Christine Portelance qui m'a fait découvrir les travaux du chercheur Michel Collot et qui a évalué ce mémoire ; Laurance Ouellet Tremblay qui a évalué ce mémoire ; ma grande sœur Sophie Jeukens qui m'a fait lire Patrice Desbiens pour la première fois ; Frank Poule qui m'a encouragé à continuer l'écriture même si ça fait mal ; Joanie Lemieux qui m'a montré comment faire des espaces insécables ; Guillaume Ménard pour les relectures, les conseils et les soirées de relaxation ; Alain Lavoie sans qui je n'étudierais même pas en littérature ; ma famille et, bien entendu, mes ami.e.s que je ne prends pas le temps de nommer, mais avec qui je partage soit la scène, soit les lettres, soit l'écoute.

AVANT-PROPOS

Elle dit
prends le cash
prends tout dans place
n'importe quoi mais
parle-moi pas de poésie.

Patrice Desbiens,
La fissure de la fiction

Quand j'ai commencé mes études collégiales en littérature, je pensais que la poésie était un genre littéraire ardu, aride, voire ampoulé. La poésie publiée en recueil avait, à mes yeux, quelque chose de dépassé et d'ennuyant.

Pour moi, la vraie poésie, c'était celle de « l'underground », celle que nous pouvions entendre sur les scènes de spectacles ou dans les bars ; nous étions en 2010, soit avant la création des maisons d'édition L'écrou, La Tournure, et avant que L'Oie de Cravan ne change de distributeur, rendant, de cette façon, ses productions plus accessibles. Cette dichotomie entre la poésie qui se vivait et ce que je pensais être la poésie privilégiée par les institutions était si tranchée que je ne voulais même pas mêler ma création à mon cursus scolaire ; ma professeure Nathalie Watteyne, maintenant codirectrice du présent mémoire de maîtrise, allait me faire changer d'avis à ce sujet.

Les rares fois où je me risquais à lire un recueil de poésie, je me demandais si je le faisais correctement. Ça peut paraître ridicule, mais je me forçais à ressentir quelque chose devant chaque image, tentant de savourer un poème après l'autre pour en comprendre le sens.

Si, parfois, j'arrivais à comprendre une image, cette pratique de lecture m'ennuyait. J'ai donc demandé conseil à ma grande sœur, lectrice de poésie depuis plusieurs années, qui m'a répondu qu'un recueil de poésie n'était qu'un livre comme les autres et que si je ne sentais pas le besoin d'arrêter ma lecture pour relire plusieurs fois un passage, c'est qu'il n'était pas marquant pour moi.

Cette façon « plus instinctive » de lire de la poésie m'a permis, d'abord, de me « décomplexer » par rapport à ce genre littéraire et, ensuite, de découvrir ma poésie de prédilection : non pas celle qui est écrite dans un langage vernaculaire et qui s'insurge contre les classes dirigeantes – comme je l'aurais cru d'emblée –, mais celle qui raconte une histoire avant de véhiculer un message de revendication.

Au début de mes études, ce qui m'intéressait, dans la littérature, c'était son américanité. Grand lecteur de la « *Beatnik Generation* », j'étais fasciné par le talent qu'avaient ces auteurs pour écrire une situation monotone, comme un voyage en voiture d'une durée de plusieurs semaines, sans pour autant perdre l'attention du lecteur. Camille Deslauriers m'a enseigné, quelques années plus tard, que de tels sujets d'étude se prêtent bien à une étude dans une perspective géocritique (Westphal¹, Lahaie², Collot³).

Patrice Desbiens est peut-être le plus « beat » des poètes au Canada français.. Avec le recul, c'est peut-être ce qui m'a fait m'intéresser au livre *Grosse guitare rouge*, emprunté dans la bibliothèque de la poète et directrice de la Maison des arts de la parole Sophie Jeukens. Il y a chez Patrice Desbiens, comme chez Kerouac, cette capacité impressionnante à retranscrire « quelque chose d'en apparence très simple et qui, pourtant, force l'admiration

¹ Bertrand Westphal (2000), *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

² Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai ».

³ Michel Collot (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti.

de la plupart des poètes qui, eux, reconnaissent tout le travail nécessaire pour arriver à une telle limpidité⁴ ».

⁴ Maxime Nadeau cité dans Dominic Tardif (2015), « Patrice Desbiens : partout et nulle part », *Le Devoir* [En ligne], Montréal, 17 octobre 2015, page consultée le 07 février 2017, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/452696/poesie-patrice-desbiens-partout-et-nulle-part>

RÉSUMÉ

Le présent mémoire poursuit deux objectifs intimement liés. Dans un premier temps, il propose une analyse des représentations spatiales – et plus particulièrement des « lieux-refuges » – dans le livre *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens. Dans un second temps, il vise l'exploration des lieux intimes et de la thématique du refuge dans un manuscrit de poésie intitulé *Une île au fond des draps*.

Deux volets le composent.

Le volet réflexion réfère aux théories relevant des études géocentrées et de la géocritique littéraire, dans la foulée de Fernando Lambert, Marc Auger et Christiane Lahaie, tout en s'appuyant sur la typologie des hauts-lieux de Mario Bédard. Il interroge les types de lieux et de figures spatiales représentés dans *La fissure de la fiction*, et, plus spécifiquement, il propose un concept inédit sur lequel repose en partie l'analyse : celui de « lieu-refuge ». Ce volet est divisé en deux chapitres. Le premier chapitre, intitulé « Les lieux et les espaces », établit les distinctions à faire entre le lieu et l'espace, d'une part, et définit les différents types de lieux et de figure spatiales existants, de l'autre, avant d'ouvrir la réflexion théorique aux espaces intimes et au « lieu-refuge ». Le deuxième chapitre est consacré à « L'analyse du livre *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens » dont l'histoire est celle d'un poète se réfugiant dans un appartement pour tenter d'écrire un roman.

Le volet création est constitué d'un ensemble de poèmes dont l'histoire se fragmente sur soixante pages : celle d'une relation amoureuse entre un homme et une femme essayant de survivre à l'hiver (au sens propre et au sens figuré) en se réfugiant dans un appartement. Bientôt, cet appartement ne suffit plus et les protagonistes doivent trouver refuge dans le lit, qui devient, à son tour, une métonymie de l'espace intime de la chambre. Ce lieu clos inspire d'abord un sentiment de sécurité dans la vie « ordinaire » du couple, mais, paradoxalement, il symbolise aussi un écueil de cette relation amoureuse. La vie à deux est ainsi ponctuée de départs, d'attentes et de retours des deux personnages.

Mots clés : Patrice Desbiens, Géocritique, Géopoétique, Narratologie, Lieu-refuge, Non-lieux, Lieu, Espace, Poésie, Figures spatiales, Anthony Lacroix.

ABSTRACT

This master's thesis has two intimately related aims. Firstly, we provide an analysis of spatial representation – specifically of “places of refuge” – in the book of poetry titled *La fissure de la fiction* by Patrice Desbiens. Secondly, we explore intimate places and the thematic space of refuge in a poetry manuscript, titled *Une île au fond des draps*.

It is divided in two parts.

The analytical section refers to theories related to geocentered studies and literary geocriticism, following Fernando Lambert, Marc Auger and Christiane Lahaie, while referring to work on the typology of high-places by Mario Bédard. It contemplates the types of places and spatial figures presented in *La fissure de la fiction*, and more specifically, it proposes a new theoretical tool upon which the analysis rests in part: the “place of refuge.” This section is divided into two chapters. The first, with the title *Les lieux et les espaces*, begins by establishing necessary distinctions between a place and a space, and secondly defines the different types of places and spatial figures, before finally widening its theoretical reflection to intimate spaces and to “places of refuge.” The second chapter is dedicated to an analysis of the book *La fissure de la fiction* by Patrice Desbiens, which tells the story of a poet taking refuge in an apartment in order to write a novel.

The creative section contains a poetic suite, segmented over sixty pages, recounting a cyclical romantic relationship between a man and a woman who are trying to live through winter (both literal and figurative), by taking refuge in an apartment. Over a short period, this apartment proves insufficient, and the protagonists must take further refuge in bed, which becomes in turn metonymical for the intimate space of the bedroom. At first, this enclosed place instills a feeling of security in the “ordinary” life of the couple, but, paradoxically, it also serves as a symbolic hurdle in their relationship. Communal existence is thereby marked by the characters successively leaving, waiting, and reuniting.

Keywords: Patrice Desbiens, Geocriticism, Geopoeticism, Narratology, Place of refuge, No-place, place, Space, Poetry, Spatial figures, Anthony Lacroix.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	v
AVANT-PROPOS	vi
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT	x
TABLE DES MATIÈRES	xi
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
VOLET RÉFLEXION	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1 Les lieux et les espaces	12
1.1 QUELQUES DISTINCTIONS PRELIMINAIRES	12
1.1.1 Les types de lieux : étude des lieux représentés en lien avec les théories de géocritique et de géographie culturelle établies par Christiane Lahaie, Mario Bédard et Marc Auger	15
1.1.2 L'ajout d'un type de lieu : Le lieu-refuge	23
1.2 L'ESPACE NARRATIF	25
1.2.1 Comment l'espace se présente-t-il dans un texte littéraire ? (Les figures spatiales selon les théories de Fernando Lambert et Christiane Lahaie)	26
CHAPITRE 2 L'analyse du Livre <i>La fissure de la fiction</i> de Patrice Desbiens	31
2.1 L'APPARTEMENT (LE « LIEU-REFUGE »)	31
2.1.1 L'entre-deux spatial et temporel	33
2.1.2 L'espace mental comme un « lieu-refuge secondaire »	39
2.2 LE SENTIMENT D'OPPRESSION (LES « NON-LIEUX »).....	41

2.2.1	Les « non-lieux » géographiques (le monde extérieur)	42
2.2.1	Le « non-lieu » rhétorique	43
2.2.2	Un « non-lieu » matérialisé : la fissure de la fiction	46
2.3	SUDBURY (LE LIEU DU CŒUR).....	50
Conclusion.....		52
VOLET CRÉATION		58
<i>Une île au fond des draps.....</i>		59
CONCLUSION GÉNÉRALE		123
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....		127

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Patrice Desbiens est un poète franco-ontarien né en 1948, à l'hôpital Notre-Dame de Timmins. Il est le quatrième et dernier enfant de deux Franco-Ontariens : Alfred Desbiens, terrassé par une crise cardiaque, alors que son fils n'avait que 4 ans, et Fleur-Ange Scalan décédée en 1965, année où Desbiens entrait dans l'adolescence⁵.

Comme le mentionne Nathalie Watteyne dans son article « Les communautés de Desbiens, ou le regard du poète tourné vers le visage quelconque », « le poète témoignera de sa dette envers cette mère aimante et aimée en évoquant ses funérailles dans le récit bilingue *L'homme invisible / The invisible man*, en 1981, et en lui livrant un hommage vibrant dans le long poème en vers *Un pépin de pomme sur le poêle à bois*, en 1995⁶ ». Nous pouvons penser aussi que son recueil *Dans l'après-midi cardiaque* (1985) fait référence au père qu'il n'a pas vraiment connu.

Ce statut d'orphelin issu d'un milieu pauvre suivra Desbiens de son recueil *Ici*⁷ publié en 1974 jusqu'à sa dernière publication originale⁸ connue à ce jour : *Sous un ciel couleur cayenne*⁹ (2017). Cependant, je ne compte pas m'attarder sur ce statut social dans l'étude que

⁵ Nathalie Watteyne (2011), « Desbiens, le regard du poète tourné vers le visage quelconque », *Études québécoises. Revue internationale de l'Association coréenne d'études québécoises*, n° 5, p. 94.

⁶ *Ibid.* p. 94.

⁷ Patrice Desbiens (1974), *Ici*, Québec, Éditions à Mitaine.

⁸ Il y a eu une réédition de ses cahiers *En temps et lieux 1-2-3* en un seul volume, aux éditions l'Oie de Cravan en mai 2017 : Patrice, Desbiens (2017 [2007, 2008, 2009]), *En temps et lieux : Les cahiers complets*, Montréal, L'Oie de cravan.

⁹ Patrice Desbiens (2017), *Sous un ciel couleur cayenne*, Prise de parole.

je propose de *La fissure de la fiction* (2010 [1997])¹⁰. J'ai d'ailleurs choisi d'examiner cet ouvrage¹¹ parce qu'il se distingue de la production habituelle de Desbiens autant sur les plans formel que thématique. D'une part, ce livre est constitué d'un seul long poème de soixante-dix pages dont la narrativité n'est jamais interrompue. D'autre part, la visée principale de *La fissure de la fiction* me semble être la représentation d'un enfermement. Celui d'un auteur essayant d'écrire en situation d'inconfort social et affectif, un thème qui rejoint les thématiques du refuge et de l'enfermement que j'explorerai dans ce mémoire. Pour ce faire, j'utiliserai les outils de la géocritique et de la recherche-crédation développés par Christiane Lahaie dans son ouvrage *Ces mondes brefs*¹². Dans cet ouvrage, Lahaie « souhaite jeter un éclairage neuf sur les pratiques entourant l'écriture de la nouvelle au Québec, surtout quand il s'agit de créer / recréer des lieux, et contribuer à mieux cerner le problème de la spatialisation dans les textes littéraires, en particulier ceux appartenant au genre narratif bref¹³ ».

Bien que Lahaie s'intéresse davantage au genre de la nouvelle¹⁴, ces distinctions qui concernent le genre narratif bref me paraissent pouvoir s'appliquer au poème de type plus narratif tel que le pratique Desbiens dans *La fissure de la fiction*. D'autant plus qu'elles rejoignent le propos de Myriam Lamoureux¹⁵, dont l'essai porte spécifiquement sur le genre hybride du « récit-poème » : dans ses œuvres, Desbiens recourt au « narratif pour

¹⁰ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 181.

¹¹ Je préfère l'emploi des termes « ouvrage », « livre » et « poème » pour désigner mon corpus d'étude, car le terme « recueil » me semble davantage convenir à un livre contenant plusieurs poèmes plutôt qu'un seul, comme c'est le cas pour *La fissure de la fiction*.

¹² Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai ».

¹³ *Ibid.* p. 14.

¹⁴ Pierre Tibi dans son article « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », fait tout de même plusieurs rapprochements entre le genre de la nouvelle et celui de la poésie, notamment son « usage massif de l'ellipse, du raccourci, de la suggestion [et] du non-dit ». Pierre Tibi « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan (Cahiers de l'Université de Perpignan, n°18, 1^{er} semestre), p. 47.

¹⁵ Myriam Lamoureux (2009), « Le "récit-poème" chez Patrice Desbiens. Transformations du genre lyrique », *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene. p. 143-159.

expérimenter un autre mode d'expression poétique¹⁶ » qui se retrouverait « parfois à mi-chemin entre le recueil de poèmes narratifs et le récit poétique¹⁷ ».

Aux contributions théoriques de Lahaie, j'ajouterai celles de Fernando Lambert qui construit, dans son article « Espace et narration : théorie et pratique », un « appareil descriptif ayant les mêmes fonctions narratologiques [que l'ensemble de catégories descriptives du temps narratif de Genette], soit de caractériser l'espace et d'en dégager la figure d'ensemble¹⁸ ». Lambert propose en effet d'étudier comment l'espace littéraire contribue « à la production du sens par sa participation essentielle à la structure narrative globale¹⁹. » Dans cette perspective, tout au long du volet réflexion de mon mémoire, je tenterai de déterminer en quoi, chez Desbiens, le traitement des espaces et des lieux permet la construction du récit *La fissure de la fiction* (1997).

En contrepartie, dans le volet création du mémoire, mon projet, intitulé *Une île au fond des draps*, consistera en un ensemble de poèmes d'une soixantaine de pages, constitué de poèmes brefs qui comporteront entre un et huit vers. Sur le plan de la forme et du contenu, j'envisage de créer une histoire suivie dont je pourrais toutefois retirer certaines parties sans interrompre le fil principal du récit²⁰. En cela, je m'inspirerai de la définition du roman par nouvelles telle qu'établie par Kiev Renaud dans son mémoire *Le roman par nouvelles : essai de définition d'un genre* :

La clé de cet étrange objet qu'est le " roman par nouvelles " serait peut-être justement de présenter les parties d'un récit sous la forme de nouvelles (par nouvelles : comme si chaque nouvelle constituait un épisode), plus ou moins dépendantes par leur participation à une même intrigue. Le roman par

¹⁶ *Ibid.* p. 144.

¹⁷ *Ibid.* p. 149.

¹⁸ Fernando Lambert (1998), « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 114.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ J'ai d'ailleurs déjà publié certains de ces poèmes dans des revues ou des concours littéraires professionnels ; Anthony Lacroix (2015), « La nuit des autres », *Art le Sabord : Engagement*, n° 100, Québec, Art le Sabord, p. 46-47 ; Anthony Lacroix, (2017) « C'est trop facile de tenir ses promesses », *Prix Geneviève Amyot*, [En ligne], page consultée le 13 février 2019, URL : <http://www.affairespoetiques.ca/cest-trop-facile-de-tenir-ses-promesses>.

nouvelles [...] supposerait l'élaboration d'une histoire à travers les différentes nouvelles, et non pas seulement la présentation d'un cadre englobant²¹.

Dans le cadre de mon projet *Une île au fond des draps*, j'écrirai une seule histoire qui se fragmentera sur soixante poèmes : celle d'une relation amoureuse entre un homme et une femme essayant de survivre à l'hiver (au sens propre et au sens figuré). Cela dit, tous mes poèmes présenteront une tension individuelle²² qui permettra à la fois de proposer une lecture linéaire de mon projet recueil, mais aussi d'en diviser les différents cycles. Ainsi, mon projet peut se lire dans l'ordre que je propose, mais cet ordre peut aussi être inversé sans que cela ne cause de bris important dans le fil du récit qui se construit de poème en poème.

L'histoire se déroulera, en grande partie, durant un hiver québécois dont mes personnages tenteront de se protéger en se réfugiant dans un appartement. Bientôt, cet appartement ne suffira plus et les personnages devront trouver refuge dans le lit, qui deviendra, à son tour, métonymie de l'espace intime de la chambre. Ce lieu clos inspirera d'abord un sentiment de sécurité dans la vie « ordinaire » du couple, mais, paradoxalement, il symbolisera aussi un écueil de leur relation amoureuse. La vie à deux sera ainsi parsemée de départs, d'attentes et de retours qui feront écho aux voyages et la solitude du protagoniste de Desbiens dans *La fissure de la fiction*.

²¹ Kiev Renaud (2015), *Le roman par nouvelles : essai de définition d'un genre*, mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, p. 26.

²² Je préfère l'emploi du terme « tension » à celui d'« intrigue », qui convient mieux au genre de la poésie.

VOLET RÉFLEXION

INTRODUCTION

D'emblée, je peux affirmer que Patrice Desbiens est l'un des poètes franco-ontariens et québécois vivants parmi les plus étudiés des trente dernières années.

Comme le mentionne Mathieu Blais dans son mémoire²³, les nombreux chercheurs qui se sont penchés sur l'œuvre de Patrice Desbiens – qu'ils soient ou non universitaires – ont surtout « relev[é] autour de l'œuvre de ce poète l'idée d'[une] affirmation du sujet minoritaire franco-ontarien ou encore celle liée au récit d'un homme désabusé²⁴ ». Même si Blais cherche, dans son mémoire, à faire ressortir « l'importance de la communauté, de la femme aimée et de l'écriture poétique dans la quête identitaire menée par le sujet lyrique, par l'analyse du jeu des pronoms personnels de même que l'étude de l'enchevêtrement des éléments de récit avec les éléments de discours dans le texte²⁵ », les conclusions auxquelles il arrive demeurent d'ordre sociocritique. Pour Blais, l'œuvre de Desbiens traduit

une réelle tendresse envers les petites gens. Qu'il les intègre dans le récit de son quotidien ou qu'il s'adresse directement à eux, le sujet exprime en tout temps sa compassion et sa solidarité envers eux. [...] [La communauté serait alors] une source importante de prise de parole [pour le sujet de Desbiens], comme si l'identification à ses semblables lui donnait la force de briser le silence²⁶.

On peut noter deux tendances dominantes dans les études sur l'œuvre de Desbiens : la première aboutirait à la mise de l'avant de l'origine franco-ontarienne de l'auteur²⁷ et la

²³ Mathieu Blais (2007), *La conquête du quotidien dans Sudbury de Patrice Desbiens, suivie du recueil de poèmes* Voracités, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.

²⁴ Mathieu Blais, *ibid.*, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁶ *Ibid.* p. 139.

²⁷ Nous pouvons penser aux contributions théoriques d'Élizabeth Lasserre (1996), *Aspects de la néo-stylistique. Études des poèmes de Patrice Desbiens*, thèse de doctorat, Department of French, University of Toronto, et aux articles de Lucie Hotte (2011), « Exil, migration et nostalgie dans l'œuvre de Patrice Desbiens », *La migration à l'œuvre. Repérages esthétiques, éthiques et politiques*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 37-52 ; de Francis Lagacé (1999), « Apprivoiser sa langue comme une belle étrangère. La minorité dans la minorité : le cas du poète

seconde préciserait plutôt son appartenance à un milieu qualifié de « populaire » ; celui des bars, des appartements délabrés et des dépanneurs de coins de rue²⁸.

Pourtant, Desbiens réside dans la ville de Montréal depuis 1993, donc depuis quelques années avant que ne paraisse *La fissure de la fiction* en 1997. Le contexte d'écriture de mon corpus, si j'avais à lui donner un cadre sociologique, se situerait dans la métropole québécoise et non dans une ville franco-ontarienne. Bien entendu, un auteur peut faire référence à son lieu d'origine sans pour autant y habiter, mais Desbiens indique clairement, lors d'une entrevue donnée au journal *Le Devoir* en octobre 2015, que ce n'est pas son cas : « L'affaire, c'est que je ne bois plus depuis une couple d'années. Il y a du monde qui pense encore que je vis ce qui est dans *Sudbury*²⁹. Ce n'est plus mon monde, ça. [...] J'étais là dans le temps, faque j'écrivais ce que je voyais. Maintenant, je suis ici, faque j'écris ce que je vois ici³⁰ ». Pour toutes ces raisons, il m'apparaît qu'une recherche géocritique pourrait éclairer des aspects novateurs dans l'étude de son œuvre.

En ce sens, l'étude menée par Julien Martineau³¹ (dans le volet réflexion de son mémoire intitulé « *Sudbury : l'habitabilité de la poésie chez Patrice Desbiens* ») pourrait contribuer à baliser mes recherches, et ce, même s'il n'étudie pas le même corpus que moi. Cependant, son analyse « [des] moyens mobilisés par le poète pour tenter de s'approprier cette ville informe qu'est Sudbury, et [...] [de voir] en quoi ces moyens se butent à une

franco-ontarien Patrice Desbiens », *Francophonies et identités culturelles*, Paris, Karthala, p. 85-106 ; d'Alan Macdonell (1994), « Colonisation et poétique : Patrice Desbiens, poète franco-ontarien », *Travaux de Littérature*, vol. 7, p. 367-378 ; de François Paré (1982), « Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, p. 89-102.

²⁸ Élisabeth, Lasserre (1996), « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », *Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, p. 27-42 ; Nathalie Watteyne (2014), « Les déclassés de Sudbury », *Figures de compassion*, Montréal, Leméac, p. 115-130.

²⁹ Patrice Desbiens, (1983), *Sudbury - textes 1981-1983*, Sudbury, Prise de parole.

³⁰ Patrice Desbiens cité dans : Dominic Tardif (2015), « Patrice Desbiens : partout et nulle part », *Le Devoir* [En ligne], Montréal, 17 octobre 2015, page consultée le 07 février 2017, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/452696/poesie-patrice-desbiens-partout-et-nulle-part>.

³¹ Julien, Martineau (2011), *C'est ici que le verbe habiter s'est déchiré ; suivi de Sudbury : l'habitabilité de la poésie chez Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département de Littérature de langues françaises, Université de Montréal.

certaine violence, et à une certaine facticité des lieux³² » et sa « réflexion autour de l'acte poétique lui-même grâce auquel l'auteur écrit son recueil³³ » n'offre qu'un rapide tour d'horizon de ce que pourrait être une étude géocritique de l'œuvre de Desbiens. La pauvreté des ressources convoquées par Marineau et la brièveté du volet réflexion de son mémoire n'en font pas une source théorique assez solide³⁴. Qui plus est, ses conclusions, basées sur les travaux de Bachelard³⁵ et de Certeau³⁶, sont plutôt axées sur une perception psychologique de l'espace et du lieu, ce que je tenterai d'éviter en utilisant un cadre issu des approches narratologiques de Lambert.

De plus, même si quelques travaux³⁷ mentionnent *La fissure de la fiction*, aucun n'en fait une étude géocritique. D'autant plus qu'il ne semble y avoir aucun chercheur en géocritique qui s'intéresse à la poésie. Je crois donc que Desbiens, grâce à l'aspect narratif de sa poésie, et plus précisément *La fissure de la fiction* qui n'est qu'un seul long poème de soixante-dix pages, pourrait être un point de départ intéressant pour une telle étude.

Pour toutes ces raisons, j'ai choisi, dans le cadre du volet réflexion de mon mémoire, de m'intéresser à la représentation des lieux et des espaces dans le poème *La fissure de la fiction* en étudiant cette problématique :

³² *Ibid.* p. 159.

³³ *Idem.*

³⁴ La partie recherche de son mémoire fait 48 pages pour un mémoire de 206 pages.

³⁵ Gaston Bachelard (2009), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.

« Quadrige ».

³⁶ Michel de Certeau (1980), *L'invention du quotidien : I. arts de faire*, Paris, Union Générale, coll. « 1018 ».

³⁷ Myriam, Lamoureux (2009), « Le "récit-poème" chez Patrice Desbiens. Transformations du genre lyrique », *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene, p. 143-159 ; Élisabeth Lasserre (2000), « La littérature franco-ontarienne : ruptures et continuité », *La littérature franco-ontarienne : état des lieux*, Sudbury, Université Laurentienne, p. 29-48 ; François Ouellet (2005), « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, p. 203-225 ; Alice Daigle-Roy (2015), *Expérience précaire du monde et représentation de la poésie dans La fissure de la fiction et Désâmé de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill ; Karen Joannette (2016), *La métaphore et la comparaison ironiques dans quatre recueils de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill.

Quels sont les lieux et les espaces représentés dans *La fissure de la fiction*, mais surtout : peut-on qualifier certains lieux représentés comme des « lieux-refuges », d'une part ; et, d'autre part, comment interagissent-ils entre eux pour permettre la construction d'un seul poème au fil narratif ininterrompu ?

Cette question, qui peut sembler simple *a priori*, recoupe deux hypothèses qui orienteront mes recherches et suivant lesquelles je diviserai le volet réflexion de mon mémoire en deux chapitres. Deux questions subsidiaires différentes seront ainsi développées en fonction de mes hypothèses de recherche. Chacune des questions nécessitera un cadre théorique complémentaire, qui situera ma recherche dans la foulée des études géocritiques et narratologiques.

Mon premier chapitre sera divisé en trois sous-sections.

Dans un premier temps, je déterminerai, à la lumière des approches théoriques définies par Mario Bédard (géosymbolique)³⁸, Yi-Fu Tuan (géographe et philosophe) et Christiane Lahaie (géocritique)³⁹, quelles sont les ressemblances et distinctions entre les concepts de « lieu » et d'« espace ». Ce qui me mènera, dans un deuxième temps, à m'intéresser aux types de lieux représentés dans mon corpus, en référant aux apports théoriques de Mario Bédard, de Marc Auger⁴⁰, de Pierre Nora⁴¹ et de l'équipe de recherche dirigée par Christiane Lahaie. En toute humilité, je crois pouvoir bonifier la typologie proposée par ces chercheurs. Dans les volets réflexion et création de mon mémoire, j'explorerai un type de lieu que je nommerai le « lieu-refuge ». Dans un troisième temps, je détaillerai l'appareillage critique développée par Fernando Lambert⁴² et bonifié par l'équipe

³⁸ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 49-74.

³⁹ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai ».

⁴⁰ Marc Auger (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».

⁴¹ Pierre Nora (1997), *Les lieux de mémoire I, II et III*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

⁴² Fernando Lambert (1998), « Espace et narration. Théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 111-121.

de Christiane Lahaie en vue de faire ressortir la configuration spatiale à l'œuvre dans *La fissure de la fiction*. L'ensemble de ces trois sous-sections du chapitre un me permettront de répondre à la question subsidiaire suivante : quels sont les lieux et les espaces représentés dans le livre *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens et comment le sont-ils ?

Dans le deuxième chapitre du volet réflexion, je me concentrerai sur l'analyse du livre *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens. De cette façon, je montrerai en quoi les lieux et les espaces présents dans cet ouvrage participent à l'élaboration d'une œuvre de fiction.

CHAPITRE 1

LES LIEUX ET LES ESPACES

La chambre se vit comme le lieu d'une résistance, d'une amorce d'émancipation. C'est un endroit où l'on se *réfugie*.

Alex Gagnon, *Nouvelles obscurités : Lectures du contemporain*⁴³

1.1 QUELQUES DISTINCTIONS PRELIMINAIRES

D'entrée de jeu, il importe de spécifier que les termes « espace » et « lieu » ne sont pas des synonymes. Même s'il semble facile de les confondre quand nous étudions la spatialité dans un texte littéraire, les deux termes renvoient à des concepts essentiellement différents. Dans ce chapitre, je m'attarderai d'abord sur les différences entre les concepts d'espace et de lieu pour ensuite m'intéresser à leur étude dans le contexte d'une œuvre littéraire, car « les lieux [et les espaces] mis en scène par la littérature, qu'ils soient urbains ou ruraux, architecturaux ou naturels, cadastrés ou dignes de toutes les théories du chaos, répondent dans leur lisibilité à des critères plus poétiques que géographiques⁴⁴. »

De toutes les études effectuées sur la différence entre les lieux et les espaces, la plus éclairante me semble celle du géographe culturel Mario Bédard. Dans son article « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », il propose la distinction suivante : un « lieu », écrit-il, « au contraire d'un espace, [...] n'est pas un construit idéal. Il est un support précis et délimité, un instituant matériel spatialisé qui se situe à un croisement

⁴³ Alex Gagnon (2016), *Nouvelles Obscurités : Lectures du contemporain*, Montréal, Del Busso, p. 181 ; l'auteur souligne.

⁴⁴ Christiane, Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 42.

d'abscisses et d'ordonnées géodésiques grâce auxquelles on peut lui attribuer des coordonnées longitudinales et latitudinales⁴⁵ ». Suivant cette réflexion, il serait possible de définir le lieu par son aspect matériel de la spatialisation (un immeuble, un appartement, un bar, une rue) au contraire de l'espace qui, lui, serait le résultat d'une représentation qui participe à la construction du lieu. Par exemple, un appartement serait un lieu dans lequel se retrouve un espace « chambre à coucher », « salon », « cuisine » ou « travail ». Christiane Lahaie, dans son essai *Ces mondes brefs*, désigne deux concepts: « l'espace en tant que milieu concret et tangible au sein duquel l'homme peut naître, grandir et mourir (celui, matériel, d'Emmanuel Kant) [et] l'espace en tant que pur produit de la pensée (celui, transcendant, de George Berkeley)⁴⁶. » Pour elle, le lieu constituerait plutôt « une manière de truchement, de porte qui ouvre sur le sens⁴⁷. » En se basant sur les études des textes d'Aristote et de Platon réalisées par le philosophe et géographe Augustin Berque, Lahaie parlera donc de « topicité » quand il s'agira « d'un lieu / réel référentiel, qu'il faut envisager essentiellement à partir de ses coordonnées spatiales et de ses propriétés physiques⁴⁸ » et de « *chorésie* lorsqu'il sera question de l'occupation particulière d'un lieu par l'humain, occupation allant jusqu'à l'aménagement, voire à la transformation complète du paysage⁴⁹ ».

À l'instar de Lahaie, dans *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Yi-Fu Tuan remet l'humain au centre de la définition des lieux et des espaces en qualifiant de lieux intimes « [l]es lieux de soin où nos besoins fondamentaux sont pris en compte et soulagés sans histoire⁵⁰ ». Pour Tuan, ce qui à première vue semble être « un espace quelconque devient un lieu dès que nous le connaissons mieux et que nous lui accordons une valeur⁵¹ ».

⁴⁵ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 51.

⁴⁶ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 24.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 35 ; je souligne.

⁵⁰ Yi-Fu Tuan (2006) [1977], *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio, p. 139.

⁵¹ *Idem.*

À la lumière de ces points de vue, ce qui différencie les concepts de lieu et d'espace relèverait donc des perceptions d'un individu en particulier. Dès lors, comment étudier une telle perception éminemment personnelle dans le cadre d'un mémoire en recherche littéraire ?

Pour répondre à cette question, il me faudra recourir aux notions issues d'une lecture de la topicité et de la chorésie des lieux associées à la grille de classification des différents types de lieux développée par Mario Bédard dans son article « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole⁵² ». Comme je l'expliquerai dans la section suivante du présent chapitre, cette grille demeure toutefois partielle. Pour les besoins de mon analyse, il conviendra également de recourir au concept inédit de « lieu-refuge ». Après avoir analysé les différents lieux présents dans *La fissure de la fiction*, je poursuivrai mon étude géocritique en me penchant non seulement sur les différents types d'espaces qui y sont représentés, mais aussi, plus spécifiquement, sur les différentes perceptions du personnage⁵³ principal qui entre en interaction avec eux. À cet effet, j'aurai recours au concept de *figures spatiales* élaboré par Fernando Lambert et Christiane Lahaie, et ce, dans le but mettre en relief « l'espace de la représentation », soit « un espace plus globalement saisi, un espace surtout, dont ne sera plus évacuée [...] la charge narrative et la construction d'une diégèse⁵⁴ ».

De cette façon, je pourrai répondre à la question qui sous-tendra le présent chapitre du mémoire : quels sont les lieux et les espaces représentés dans le livre *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens et comment le sont-ils ?

⁵² Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 67.

⁵³ Comme le livre *La fissure de la fiction* est doté d'une narration extra-hétérodiégétique, mais que le personnage principal n'est jamais nommé dans le récit, je le désignerai par les mots « personnage principal ». ou « protagoniste », même s'il est plutôt rare de parler de « personnages » en poésie je crois que *La fissure de la fiction* de Desbiens s'approche assez du récit pour que l'on puisse dire qu'il fait partie des « nombreux [...] poèmes qui déroulent linéairement une histoire dont les personnages, le décor, 'le sujet' sont perceptibles dès la première lecture. » J'y reviendrai au moment de ma conclusion générale. Dominique Combe (1989), *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti. p. 188.

⁵⁴ Jacques Aumont (1989), *L'œil interminage : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, p. 149.

1.1.1 Les types de lieux : étude des lieux représentés en lien avec les théories de géocritique et de géographie culturelle établies par Christiane Lahaie, Mario Bédard et Marc Auger

Quand nous parlons de lieux, les termes « haut-lieu », « lieu de mémoire », « lieu exemplaire », « lieu du cœur », « lieu parlant », « lieu dormant », « lieu haut », « lieu bas », « lieu », « entre-lieu », « non-lieu », « lieu de condensation », ainsi que « lieu générique » ont leurs caractéristiques et leurs représentations propres et, par le fait même, ne sont pas des synonymes. Du moins, c'est que ce que nous dit le géographe culturel Mario Bédard⁵⁵ au début de son article « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole ». Selon lui, le « haut-lieu » sera d'abord un lieu neutre, un simple « fragment d'espace et de temps doté de propriétés accessibles à nos sens⁵⁶ » sur lequel un individu ou une société projetera ses « valeurs humaines et naturelles⁵⁷ ». Alors, si nous analysons les différences entre chacun de ces types de lieux, nous pouvons voir que le « haut-lieu » englobe, en réalité, toutes les autres appellations, parce qu'il « incarne la singularité d'un territoire et de son mode d'être [en restituant] le maintenant dans la longue durée comme l'ici, l'individu et la collectivité aux échelles du Je, du Tu et du Nous⁵⁸ ». L'étude d'un lieu consistera ainsi à analyser une déclinaison du « haut-lieu » en divers autres types de lieux.

Bédard affirme par ailleurs que l'étude d'un lieu doit d'abord passer par l'analyse « [du] dialogue, [des] emboîtements et [des] immixtions » qu'il entretient avec la société, car le lieu en création littéraire « mobilis[e] une imagination créatrice par laquelle le territoire se révèle

⁵⁵ Bien que Mario Bédard ne soit pas un chercheur en littérature, mais un géographe culturel, la typologie des lieux possibles en culture, qu'il développe dans son article « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », est indispensable pour ceux et celles qui s'intéressent de près à la représentation des lieux dans une œuvre artistique.

⁵⁶ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 51.

⁵⁷ *Ibid.* p. 53.

⁵⁸ *Ibid.* p. 67.

structuré autant par le concret que par l'idéal ou le symbolique, une imagination *poïétique* qui " découvre un horizon de sens à la fois proche et lointain, présent et absent "⁵⁹ ».

Or, il est faux de penser que tous les lieux qui sont présents en société le seront différemment dans la littérature. Néanmoins, le lieu réel et le lieu étudié dans un contexte de création littéraire, bien que semblables, ne sont pas identiques en tous points, car, comme le rappelle Lahaie, « le lieu [en littérature] n'est pas que référentiel ou réel : il peut aussi être imaginaire ou mental, et la perception de l'espace de même que celle des lieux connotent ceux-ci, parfois même avant toute dénotation⁶⁰ ». Dans cette perspective, Christiane Lahaie ne retiendra, de la typologie bédardienne, que quatre types de lieux : le « lieu de mémoire », le « lieu du cœur », « l'entre-lieu » et le « non-lieu » et y ajoutera un cinquième type, qui serait, selon elle, propre à la littérature : le « lieu imaginaire »⁶¹. Avec cet apport, Lahaie montre d'ores et déjà que la liste établie par Bédard peut être bonifiée par l'enrichissement de nouvelles typologies suivant les besoins de la recherche en littérature. À l'instar de Lahaie, pour les fins de l'analyse du poème qui constitue mon corpus, je recourrai aux concepts d'« entre-lieu », de « non-lieu », de « lieu de mémoire » et de « lieu du cœur » tout en théorisant un nouveau type de lieu que je nommerai le « lieu-refuge ». De cette façon, ma recherche sera axée sur les lieux qui me semblent être à la fois évocateurs pour le récit de mon corpus et qui permettent de répondre à la question suivante : Quels sont les lieux et les espaces représentés dans *La fissure de la fiction* de Desbiens, mais surtout comment interagissent-ils entre eux pour permettre la construction d'un récit sous la forme d'un poème ?

1.1.1.1 Le lieu de mémoire

⁵⁹ *Ibid.* p. 68.

⁶⁰ *Ibid.* p. 34.

⁶¹ Christiane, Lahaie (dir.) (2009), « De l'espace, du lieu et de la nouvelle », *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai ». p. 21.

L'un des premiers chercheurs qui s'est intéressé au « lieu de mémoire » est le théoricien Pierre Nora⁶². L'unicité des travaux de Nora sur l'étude du « lieu de mémoire » repose en grande partie sur la distinction qu'il fait entre deux types de passés desquels les « lieux de mémoire » se trouvent tributaires : le passé historique – c'est-à-dire un passé révolu, presque mort – et le passé mémoriel, lequel s'apparente davantage à un présent étendu, car porté « par des groupes vivants et, à ce titre, [...] en évolution permanente »⁶³. D'ailleurs, pour établir sa propre définition d'un « lieu de mémoire », Mario Bédard s'appuie en grande partie sur les travaux de Nora, et plus spécifiquement sur sa théorie liée au passé étendu, mais sa conception du « lieu de mémoire » n'englobe pas la notion de passé historique. Selon lui, les « lieux de mémoire » sont plutôt « des lieux privilégiés qui, prenant en compte les temporalités du lieu symbolique et privilégiant le rôle fédérateur de la mémoire collective, condensent le temps long dans celui de l'instant, la durée de ce qui perdure dans ce qui est⁶⁴ ». Bédard explique un tel choix en arguant qu'un « lieu de mémoire », par exemple Pompéi, se distingue des simples lieux à caractère historique (châteaux, églises, etc.) parce qu'il se définirait avant tout comme « l'artéfact[t] d'une mémoire vive qui ancre la destinée de l'un comme de l'ensemble dans un contexte signifiant plus vaste⁶⁵ » qui ne peut s'ériger « qu'au hasard de l'Histoire⁶⁶ » comparativement aux « lieux exemplaires » et aux « lieux du cœur ». Bien que la théorie du « lieu de mémoire » ainsi envisagée soit claire et efficiente, il reste très difficile de l'appliquer à la littérature américaine, car Nora, Bédard et Debardieux⁶⁷ ont proposé leurs définitions en s'appuyant surtout sur des exemples géographiques de la vieille Europe. En ce sens, Christiane Lahaie, dans son essai *Ces mondes brefs*, déplore ce manque et propose, comme alternative québécoise à un lieu comme le village d'Oradour-sur-Glane, les Plaines d'Abraham et le pont Jacques-Cartier. Pour ma part,

⁶² Pierre Nora (1997), *Les lieux de mémoire I, II et III*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

⁶³ *Ibid.*, p. 24 ; cité dans Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 56.

⁶⁴ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 55.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Bernard Debardieux (1992), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace géographique*, vol. 24, n° 2, p. 97-112.

j'identifie comme un « lieu de mémoire » toutes les villes et villages nommés en l'honneur d'individus, qu'ils soient réels, imaginaires ou historiques. Par exemple, la ville Saint-Apollinaire dans le livre *La fissure de la fiction*, constituerait un « lieu de mémoire » pour le personnage principal, car elle lui rappelle « son poète préféré⁶⁸ ». Par contre, je ne crois pas, au contraire de Lahaie, que des architectures publiques comme le pont Jacques-Cartier ou des métros peuvent être considérés comme des « lieux de mémoire ». Selon elle, le « lieu de mémoire » peut être à la fois un endroit « qui reflète un large pan de l'histoire locale, tout en étant le lieu en devenir de bien des manifestations de détresse contemporaine⁶⁹ » et, pour cette raison, on peut inclure dans cette catégorie des lieux qui semblent des lieux de passage, s'ils ont marqué la mémoire collective parce que des individus, par exemple, y ont à répétition porté atteinte à leur vie. Pour ma part, je crois plutôt qu'un « lieu de mémoire » s'identifie avant tout par son rapport à une mémoire collective qui va au-delà de ce type d'expérience personnelle. Pour cette raison, je définirais les ponts, métros et gratte-ciels⁷⁰ avant tout comme des « non-lieux », car ce sont des lieux qui prennent davantage leur sens dans leur utilité quotidienne que dans leur fonction mémorielle. À condition, bien sûr, que leur fonction utilitaire soit encore effective. Si le pont Jacques-Cartier venait à fermer, par exemple, alors son côté mémoriel prendrait le pas sur son côté utilitaire.

1.1.1.2 Le lieu du cœur

Plusieurs travaux en géocritique et en géographie culturelle, dont ceux de Bédard, rassemblent sous une même sous-catégorie le « lieu du cœur », le « lieu de mémoire » et le « lieu exemplaire », dans la mesure où les trois « reconnai[ssent] l'importance structurante

⁶⁸ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 181.

⁶⁹ Christiane Lahaie (dir.) (2009), « De l'espace, du lieu et de la nouvelle », *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 37.

⁷⁰ Bien entendu, certaines de ces infrastructures peuvent être considérées comme des « lieux de mémoire » ou des « lieux exemplaires » (par exemple *l'Empire State Building* ou le stade olympique de Montréal), mais il s'agit de cas bien précis dont il faudrait faire l'étude.

de ce qui nous a précédé et de ce qui nous succédera⁷¹. » Le « lieu du cœur » se distingue, selon Bédard, « en ce qu'il relativise le poids de ces deux polarisations temporelles. Il est plus modulé par un présent étendu " suspendu et parallèle " qui gravite uniquement autour de ce qui est là, de toute éternité, tourné vers un idéal dont on ne sait pas – ou plus – s'il est à retrouver ou à réaliser⁷² », ce qui le différencie du « lieu de mémoire » exclusivement tourné vers ce qui a été et du « lieu exemplaire » qui « concour[t] à un étoffement de ce qui est en s'ouvrant au futur⁷³ ». Bédard en vient à la conclusion que les « lieux du cœur se révèlent d'ascendance mythique⁷⁴ » (et le mot « mythique », ici, s'entend au sens d'une mythologie personnelle ou collective) et sont, de cette façon, peu fréquentés, « si ce n'est sur la " pointe des pieds " par quelques rares initiés, ou encore fréquentés de loin⁷⁵ ». Selon lui, on les associe plutôt à des lieux ou objets de culte. Lahaie réfute cette hypothèse, car, précise-t-elle, un « lieu du cœur » n'est « pas un lieu géographique exerçant une attraction pleine d'affects [...], mais la façon dont s'instaurent un lieu et un temps fondateurs [...] dans l'imaginaire de l'individu et, peut-être, de la collectivité à laquelle il appartient⁷⁶ ». De ce point de vue, le parfait exemple d'un « lieu du cœur » serait, selon Lahaie, celui de « votre chambre quand vous étiez enfant », car il se présente à la fois comme un lieu (la chambre) et un temps (l'enfance) fondateurs. J'adhère au point de vue voulant qu'un « lieu du cœur » se qualifierait avant tout comme un lieu important du temps passé ayant fortement contribué à former l'identité d'un individu. La chambre d'enfant serait un bon exemple, mais il pourrait aussi s'agir d'un aréna, d'une salle de classe ou, comme dans le cas du personnage de Desbiens dans *La fissure de la fiction* : d'une ville entière.

1.1.1.3 L'entre-Lieu

⁷¹ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 56.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.* p. 57.

⁷⁶ Christiane Lahaie (dir.) (2009), « De l'espace, du lieu et de la nouvelle », *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai ». p. 37-38.

Il y a peu à dire sur « l'entre-lieu ». Essentiellement, « l'entre-lieu » est encore à l'état d'espace vierge et il demeure obligatoirement inhabité. Pour cette raison, il se caractérise surtout par sa capacité à permettre tous les possibles. Si nous le comparons au « lieu de mémoire » ou au « lieu du cœur », nous pouvons dire que « l'entre-lieu » se définit avant tout comme un lieu « vierge de toute connotation historique ou " mémoriale " ⁷⁷ ». Il n'est pas dépendant du temps à venir ou du temps passé, il « attend d'être investi, d'être transformé par le regard de l'humain ⁷⁸ ». Dans la littérature urbaine actuelle, le parfait exemple d'un « entre-lieu » serait, selon moi, un terrain vague dans une ville en pleine expansion, Montréal ou Toronto, par exemple.

1.1.1.4 Les non-lieux

Les « non-lieux » se révèlent très différents des autres lieux présentés précédemment, dans la mesure où ils se caractérisent comme des lieux n'étant « ni identitaires, ni relationnels, ni historiques ⁷⁹ ». Les « non-lieux » ne sont pas, selon la théorie établie par Marc Auger, des lieux à proprement parler, mais des « espaces d'abord et avant tout signifiés par leur fonction d'échange ⁸⁰ ». Ainsi, le chercheur qui voudra étudier les « non-lieux » devra

opposer les réalités du *transit* (les camps de transit ou les passagers en transit) à celles de la résidence ou de la demeure, *l'échangeur* (où l'on ne se croise pas) au *carrefour* (où l'on se rencontre), le *passager* (que définit sa destination) au *voyageur* (qui *flâne* en chemin) - significativement, ceux qui sont encore des voyageurs pour la SNCF deviennent des passagers quand ils prennent le TGV -, *l'ensemble* (« groupe d'habitations nouvelles », pour le Larousse), où l'on ne vit pas ensemble et qui ne se situe jamais au centre de rien (grands ensembles : symbole des zones dites périphériques), au

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁰ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 60.

monument où l'on partage et commémore, la *communication* (ses codes, ses images, ses stratégies) à la *langue* (qui se parle)⁸¹.

Selon Auger, le positionnement d'un individu dans un « non-lieu » relèverait plus de la rhétorique que de la géographie⁸², car « le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie ⁸³ ». L'individu serait dans un « non-lieu » « là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste⁸⁴ ». Cette façon de percevoir et de vivre le « non-lieu » ne correspond pas totalement au non-lieu tel que l'entend Bédard qui, lui, détermine les « non-lieux » comme « des lieux enclavés, tout aussi visibles et marquants en vertu cette fois de leur indifférence au lieu et de leur étrangeté dans le paysage local⁸⁵. » Lahaie abonde en ce sens. Elle qualifie de « non-lieux » les lieux étant « propices à des tractations de tous ordres, le plus souvent exemptes de profondeur et de sens⁸⁶. » En d'autres termes, le « non-lieu » serait, au demeurant, un lieu cartographiable : ce serait grâce à son « caractère pratique », au détriment de son « potentiel mémoriel ou identitaire », que l'on pourrait différencier un « non-lieu » d'un autre type de « haut-lieu ».

Par ailleurs, dans son essai, Lahaie bonifie encore la définition du concept en distinguant deux catégories de « non-lieux » : le non-lieu ouvert et le non-lieu fermé. Dans la première catégorie, elle range tous les lieux de passages qui sont publics, mais dans lesquels un individu peut entrer et sortir comme bon lui semble : gare, hall, café. Dans la deuxième, elle inclut tous les lieux spécifiquement fermés desquels un individu ne peut pas

⁸¹ Marc Auger (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », p. 134-135.

⁸² Bien que cette notion d'« espace rhétorique », dont parle Auger, nécessiterait une étude linguistique plutôt que géocritique du texte, j'ai décidé de la retenir pour mon mémoire. Sans faire l'analyse approfondie de cet « espace rhétorique », cette notion me sera utile lorsque j'analyserai, au chapitre deux de ce mémoire, les « non-lieux » présents dans *La fissure de la fiction*. Je crois que le discours négatif émis par la société envers la poésie pourrait être considéré comme un « non-lieu », dans la mesure où il contracte chez le personnage principal un désir de s'enfermer dans la solitude pour écrire un roman (et non de la poésie).

⁸³ *Ibid.* p. 136.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 60.

⁸⁶ Christiane Lahaie (dir.) (2009), « De l'espace, du lieu et de la nouvelle », *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 40.

sortir sans une interaction extérieure. À titre d'unique exemple, elle cite un wagon de train. Personnellement, j'ajouterais les rues, les boulevards, les terrasses et les bars : autant de « non-lieux ouverts » qui s'opposeraient à celui de l'autobus ou de l'avion qui seraient des « non-lieux clos ».

Il convient enfin d'aborder un dernier aspect au sujet des « non-lieux », soit leur rapport avec la temporalité contemporaine. Au dire de plusieurs chercheurs, l'insécurité, la « débauche de temps, ce trop-plein d'espaces et cette surenchère médiatique⁸⁷ » de l'époque contemporaine créeraient une profusion de « non-lieux ». Dans cette optique, Bédard soutient que « dépassé par l'ampleur et le nombre d'éléments à considérer, l'individu [contemporain] n'aurait d'autre choix que de se dissocier de cette pléthore et de se réfugier dans un rôle passif de spectateur : il en irait de sa santé mentale ou du succès du régime idéologique moderne⁸⁸. » Or, si les « non-lieux » semblent créer chez l'individu contemporain un besoin de refuge, jamais, déplore Auger, « les histoires individuelles (du fait de leur nécessaire rapport à l'espace, à l'image et à la consommation) n'ont été aussi prises dans l'histoire générale, dans l'histoire tout court⁸⁹ ». Plus encore : il n'y aurait présentement aucune étude qui s'intéresse aux lieux dont la principale utilité serait de recevoir « la fuite (chez soi, ailleurs), la peur (de soi, des autres), mais aussi l'intensité de l'expérience (la performance) ou la révolte (contre les valeurs établies)⁹⁰ » de l'individu contemporain. La prolifération des « non-lieux » dans la société contemporaine aurait comme conséquence de mettre « l'individu d'aujourd'hui [...] sur la touche⁹¹ » sans qu'il ne lui soit possible de « se retir[er] pour échapper à un danger ou à un désagrément, pour se mettre en sûreté⁹². » Face à cette lacune théorique (dans les typologies de Lahaie et Bédard), pour parler d'un lieu qui mettrait en évidence le besoin de sécurité de l'individu contemporain – et par extension, des personnages de fiction qui le

⁸⁷ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 60.

⁸⁸ *Idem.* Je souligne.

⁸⁹ Marc Auger (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », p. 149.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 61.

⁹² Refuge. (s. d.). Dans *Le Petit Robert en ligne*. Repéré à : <https://pr.bvdep.com/robert.asp>.

représentent –, d'une part, et nommer la situation concrète dans laquelle il se trouve, de l'autre, je propose l'ajout d'une nouvelle catégorie de lieu, soit celle du « lieu-refuge ».

1.1.2 L'ajout d'un type de lieu : Le lieu-refuge

1.1.2.1 Définition du « lieu-refuge »

Le « lieu-refuge » serait un lieu dans lequel un individu vivant une oppression sociale ou psychologique se sentirait momentanément à l'abri, pouvant s'extraire à la fois de sa réalité oppressive et du *moment* lié à cette oppression. À titre d'exemple, prenons le cas précis où un enfant choisirait de s'enfermer dans sa chambre lorsque ses parents se disputent : cet endroit lui procurerait un sentiment de sécurité temporaire. Le « lieu-refuge » serait un lieu où, en quelque sorte, le temps et l'espace ne sembleraient plus avoir d'importance – au point où l'individu qui s'y réfugierait, parfois, aurait l'impression de ne plus exister. L'individu serait alors dans une sorte de brèche temporelle, voire une brèche historique, au sens où l'entend Arendt dans *Crise de la culture*, un « étrange entre-deux dans le temps historique, où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore⁹³ ». En somme, si les lieux de mémoire privilégient le passé et « le rôle fédérateur de la mémoire collective, condensent le temps long dans celui de l'instant, la durée de ce qui perdure dans ce qui est⁹⁴ », et que le lieu du cœur « est plus modulé par un présent étendu " suspendu et parallèle " qui gravite uniquement autour de ce qui est là, de toute éternité⁹⁵ », le « lieu-refuge », lui, se définirait par un entre-deux spatial et temporel où l'attention de l'individu serait exclusivement centrée vers le moment du refuge.

⁹³ Hannah Arendt citée dans : François Hartog (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, p. 15.

⁹⁴ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 55.

⁹⁵ *Ibid.* p. 56.

À titre d'exemple, reprenons le cas de l'enfant se réfugiant dans sa chambre. Si nous considérons ce lieu comme un « lieu-refuge », nous n'en parlerons pas comme de la chambre quand nous étions enfants, mais plutôt comme de la chambre où nous sommes ou avons été enfants au moment de l'oppression. Cela dit, le présent étant condamné à « s'effacer sitôt perçu⁹⁶ », comme le souligne à juste titre Jean-François Hamel, le « lieu-refuge » serait donc, lui aussi, condamné à rester un lieu de passage qui muterait bientôt vers un autre type de lieu – sans doute un « lieu du cœur », le « lieu du cœur » se modulant avant tout par son « présent étendu " suspendu et parallèle " qui gravite uniquement autour de ce qui est là, de toute éternité, tourné vers un idéal dont on ne sait pas – ou plus – s'il est à retrouver ou à réaliser⁹⁷ ». Car, forcément, un jour ou l'autre, l'enfant devra sortir de sa chambre et retourner dans le monde qui l'oppressait.

Dans cet ordre d'idées, le « lieu-refuge » semble être toujours accompagné d'une fuite ou d'un désir de fuite chez les personnages; d'une volonté de se mettre à l'abri⁹⁸. En effet, logiquement, si un personnage cherche refuge, ne serait-ce pas parce qu'il tente initialement de fuir une situation oppressante ? À cet égard, il me semble possible d'interpréter la récurrence des rêves et des tentatives d'écriture du personnage principal dans *La fissure de la fiction* comme une mise en récit de la fuite. La question qui sous-tend mes recherches pourrait maintenant se formuler comme suit : le « lieu-refuge », pour le personnage principal de *La fissure de la fiction*, pourrait-il devenir l'écriture réalisée dans un espace intime ? De cette première question en découlerait une deuxième, qui me paraît plus importante encore : quels sont les lieux et les espaces représentés dans ce texte précis et comment le sont-ils ?

⁹⁶ Jean-François Hamel (2009), « Le maître, le maigre et le bègue. Avant-propos », *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 21, p. 11.

⁹⁷ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 56.

⁹⁸ Bien entendu, ce type de lieu s'ajoute aux autres déclinaisons du « haut-lieu » théorisé par Mario Bédard. Le « lieu-refuge » ne sera donc pas circonscrit par ses caractéristiques matérielles, mais selon le sens que lui donnera un individu ou une société. Aussi bien dire qu'il existe autant de formes de « lieux-refuge » qu'il y a de « hauts-lieux » existants.

Pour répondre à cette seconde question, il me faudra d'abord remettre le personnage, ou le narrateur, au centre du lieu, car s'il s'avère très utile, dans un premier temps, de pouvoir nommer et catégoriser tous les lieux représentés dans une fiction littéraire, cette démarche ne suffit pas. Pour étudier le texte dans une perspective géocritique, il conviendra aussi de prendre en considération la *chorésie* – en se référant plus spécifiquement à « l'espace perceptif » (c'est-à-dire l'espace tel que perçu et focalisé par les personnages) tel que développé dans les théories sur les figures spatiales de Christiane Lahaie et Fernando Lambert. Le deuxième chapitre du mémoire sera donc en partie consacré à l'analyse des figures telles qu'elles se déploient dans l'œuvre de Patrice Desbiens.

1.2 L'ESPACE NARRATIF

Si j'ai déjà montré, dans les sections précédentes, que nous pouvons distinguer les lieux et les types de lieux présents dans un texte par des caractéristiques claires et indépendantes, l'espace, lui, reste plus difficile à étudier.

Parler d'espace, c'est nécessairement faire référence aux perceptions d'un individu ou d'un personnage sur l'endroit où il se trouve, ce qui revient, selon Weisgerber, à étudier « le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde : toute notion de cette espèce recèle, à y regarder de plus près, la volonté de s'adapter au milieu physique et, au-delà, de se l'approprier⁹⁹ ». Par conséquent, le chercheur qui voudra étudier l'espace devra obligatoirement l'envisager « comme une sphère limitée à l'intérieur de laquelle la vie a cours. La saisie de cet espace, qui ne saurait être que partielle, s'opère à au moins trois niveaux – interpersonnel, social, mais surtout intime¹⁰⁰ ». Toutefois, de quelle façon peut-on étudier l'espace, en littérature, si celui-ci se présente comme une

⁹⁹ Jean Weisgerber (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, L'âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », p. 11.

¹⁰⁰ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 32.

expérience personnelle de la spatialité, sinon en se penchant sur la voix narrative et la focalisation au sein des passages à dominante descriptive consacrés à l'espace ?

1.2.1 Comment l'espace se présente-t-il dans un texte littéraire ? (Les figures spatiales selon les théories de Fernando Lambert et Christiane Lahaie)

Dans « Espace et narration : théorie et pratique », Fernando Lambert reprend la notion de figure telle qu'exposée par Genette dans l'ouvrage *Figure II* en l'associant, pour sa part, aux catégories descriptives du texte narratif. Chez Genette, les catégories du temps narratif, en tant qu'outils théoriques, permettent « de mettre au jour la figure temporelle globale d'un récit individuel¹⁰¹ ». Procéder de même avec l'espace permet de surmonter le problème que j'ai déjà souligné, soit celui du passage de la perception individuelle d'un espace à sa théorisation. Cet apport théorique, inspiré des concepts développés dans *Discours du récit*¹⁰², a comme objectif de montrer que « l'espace contribue à la production du sens par sa participation essentielle à la structure narrative globale¹⁰³ » du récit.

Selon Lambert, « la perception de l'espace a [...] beaucoup à voir avec l'imaginaire, tout comme l'écriture, et tout spécialement l'écriture romanesque. Cependant, l'espace qui retient [l'] attention est d'ordre topologique et même topographique. Toute action racontée est obligatoirement située dans un espace et dans un temps qui lui sont propres¹⁰⁴. » C'est pourquoi il privilégie une approche narratologique dans la mesure où il considère « le traitement de l'espace comme générateur d'une forme narrative productive de sens¹⁰⁵ ».

Pour favoriser une étude narratologique de la spatialité, Lambert met au point un « appareil descriptif ayant les mêmes fonctions narratologiques¹⁰⁶ » que l'ensemble des

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Gérard Genette (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil.

¹⁰³ Fernando Lambert (1998), « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 114.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 114.

catégories descriptives du temps narratif de Genette. Avec ce nouveau modèle critique, Lambert peut « caractériser l'espace et [en] dégager la figure d'ensemble dans un récit¹⁰⁷ ». Pour ce faire, il convient d'abord de distinguer « figure » et « configuration » : « la figure spatiale [...] permet de rendre compte des divers espaces inscrits dans le récit, et celle de configuration spatiale [...] articule ces différents espaces en une grande figure spatiale d'ensemble¹⁰⁸. » Il s'avère ensuite possible de déterminer si la configuration spatiale d'un texte est constituée « d'une figure spatiale *unique* ou de figures spatiales *multipl*es. La configuration est alors dite *simple* ou *complexe*¹⁰⁹. » On dit qu'un texte possède une configuration spatiale « simple » ou une configuration « complexe » suivant le nombre de figures spatiales ou de modes d'agencements utilisés par l'écrivain pour constituer la structure spatiale de son texte.

1.2.1.1 Les types de figures spatiales

Lambert précise encore ceci : *la figure spatiale* est la représentation d'un espace « ponct[u]el et li[é] à un événement où à une chaîne d'événements, à une séquence narrative – un récit peut contenir plusieurs figures spatiales différentes que la narration relie en général à l'histoire¹¹⁰ ». Il divise les figures spatiales en cinq catégories : « complète, partielle, complétive, répétitive [...] ou encore antithétique en regard des autres figures¹¹¹. »

Les trois premières figures (complète ; partielle et complétive) sont inspirées « des anachronies de Genette¹¹² » dans *Discours du récit*. Cependant, bien que nous puissions parler d'anachronie complète quand il s'agira d'étudier le temps d'un récit, il n'en est pas de même pour l'étude de l'espace. Comme le souligne Lahaie, « une donnée n'est jamais

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹¹² *Idem.*

complète¹¹³ », mais inévitablement partielle¹¹⁴ quand nous parlons d'une construction spatiale. Existant en théorie, ce type de figure ne se retrouve dans aucun texte connu. Ne restent alors que trois types de figures possibles : la figure *complétive* qui agira comme complément d'information sur les aspects spatiaux du récit (par exemple, plusieurs informations sur l'odeur, la disposition des meubles ou l'étroitesse des pièces nous aideront à avoir une idée complète d'un appartement) ; la figure *répétitive* qui reviendra de façon redondante au sein du récit et la figure *antithétique* qui, par sa nature, contredira une donnée antérieure du récit.

À ces typologies de l'espace narré développées par Lambert, Lahaie et son équipe ajouteront trois nouvelles catégories de figures : la figure *fusionnée*, qui advient « lorsque deux figures sont entremêlées par les artifices de la narration. Un personnage impliqué dans un phénomène de fusion pourra ainsi avoir l'impression qu'il occupe deux espaces à la fois.¹¹⁵ » La figure *projetée*, elle, survient lorsque nous pouvons reconnaître le « passage d'un personnage d'une figure [spatiale] première, souvent concrète, à une figure seconde, cette dernière étant mémorielle, onirique, ou imaginaire¹¹⁶ ». La figure *dérivée*, quant à elle, « fait intervenir des figures spatiales fort partielles qui apparaissent et réapparaissent dans un même texte, sans qu'il soit pour autant possible de déterminer si elles évoquent un lieu récurrent ou une suite de lieux très semblables¹¹⁷. » Ces nouvelles figures proposées par Lahaie s'avéreront beaucoup plus utiles que celles proposées par Lambert pour mon travail d'analyse, car elles prennent en compte l'instance de focalisation, mais aussi le moment où elles apparaissent dans le récit. De cette façon, ce n'est plus seulement la figure spatiale qui

¹¹³ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

¹¹⁴ Ce sera d'autant plus vrai pour des genres littéraires comme la nouvelle ou la poésie, car « [l]es idées et les images y sont fulgurantes, elliptiques et syncopées » ; Michel Lord (1987), « Les genres narratifs brefs : Fragments d'univers », *Québec français*, n° 66, p. 34.

¹¹⁵ Marc Boyer (2004), *L'espace et le fantastique : études de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, thèse (M.A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, p. 36-37 ; cité dans Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

prendra de l'importance dans l'étude d'un texte, mais aussi le mode d'agencement des figures telles qu'elles se présentent dans le récit.

1.2.1.2 Les modes d'agencement des figures spatiales

Afin d'obtenir une idée globale de la structure spatiale d'un texte, il convient donc d'analyser aussi la *configuration spatiale*. Cette dernière a comme fonction « de rendre compte de l'organisation de l'espace dans l'ensemble du récit¹¹⁸ », précise encore Lambert, et elle se décline selon quatre modes d'agencements des figures : *enchâssées*, *enchaînées*, *alternées* et *superposées*.

Comme il l'a fait dans le cas des types de figures spatiales, afin de constituer sa typologie de configurations spatiales, Lambert s'inspire des travaux déjà existants en narratologie. Ses définitions des trois premiers modes d'agencement s'inspirent en effet de l'article *Les Catégories du récit littéraire*¹¹⁹ de Tzvetan Todorov. Le mode d'agencement des figures spatiales sera *enchâssé* lorsqu'il y a l'inclusion d'une figure à l'intérieur d'une autre ; *enchaîné* lorsqu'il y a juxtaposition de différentes figures et *alterné* lorsque les deux figures spatiales seront introduites simultanément, leurs descriptions s'interrompant puis reprenant au cours du récit.

Il arrive cependant qu'« une même figure spatiale revienne dans le récit et que chaque fois, soit elle donne lieu à de nouvelles données sur cette figure spatiale, soit elle est soumise à un nouveau regard, c'est-à-dire à une nouvelle focalisation¹²⁰ ». Pour définir ce cas d'agencement, Lambert choisira le terme *superposition*. Cet ajout de Lambert est très utile pour le chercheur qui voudra étudier la représentation de l'espace dans un texte littéraire, car

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ Tzvetan Todorov (1981), « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 131-157.

¹²⁰ Fernando Lambert (1998), « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 115.

c'est le seul mode d'agencement qui prend véritablement en compte la focalisation du narrateur¹²¹.

À la liste initiale de Lambert, Lahaie et son équipe de recherche proposent d'ajouter un sixième type de mode qui leur permettra de définir le moment où « deux figures spatiales, consécutives, mais distinctes, présentent une similitude notable (quant aux formes, aux couleurs, aux odeurs, etc.), la seconde figure répondant, tel un écho, à la première¹²². » Ils qualifient ce nouveau mode d'agencement d'*analogique*.

Lors de mon analyse de *La fissure de la fiction*, au chapitre deux du présent mémoire, j'utiliserai l'ensemble des typologies développées par Lambert et Lahaie pour dresser un portrait précis de la configuration spatiale présente dans *La fissure de la fiction*. Cependant, si Lahaie et son équipe déplorent que « Lambert établi[sse] une distinction entre les types d'agencements des figures [...], sans égard à la teneur (référentielle ou imaginaire ; symbolique ou mythique ; mémorielle ou fantasmatique, etc.) des dites figures¹²³ », il m'importe de préciser qu'il ne s'agira pas, dans le cadre de la partie analyse de ce mémoire, de faire la liste des lieux et des espaces présents dans *La fissure de la fiction*, mais plutôt de démontrer comment ces espaces et ces lieux participent à l'élaboration d'un poème au fil narratif ininterrompu.

¹²¹ Et ce, même s'il dit, en conclusion de la partie recherche de son article, que, selon lui, « l'espace narratif [...] est en lien direct avec le second aspect modal [de Genette], la focalisation [prenant] ainsi tout son sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir, soit le regard du narrateur, soit celui d'un personnage. » Fernando Lambert (1998), « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 115.

¹²² Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

¹²³ *Ibid.* p. 57.

CHAPITRE 2

L'ANALYSE DU LIVRE *LA FISSURE DE LA FICTION* DE PATRICE DESBIENS

L'analyse du livre *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens me semble l'occasion tout indiquée de mettre à l'épreuve les notions théoriques abordées dans mon chapitre précédent et de démontrer en quoi les structures spatiales présentes dans un texte participent à l'élaboration d'une histoire.

La fissure de la fiction est le récit extra-hétérodiégétique d'un poète pauvre ayant publié « dix livres¹²⁴ » de poésie, qui tente maintenant d'écrire un premier roman, un « livre [qui se voudra] un synopsis de la solitude utilisant une méthode symbolique d'écriture¹²⁵ ». Ce roman, le personnage principal l'écrira exclusivement dans son appartement, où il vit dans la solitude et la pauvreté, en dépit du manque de reconnaissance sociale envers son travail d'écrivain.

2.1 L'APPARTEMENT (LE « LIEU-REFUGE »)

Le recensement des différentes figures complétives présentes dans le texte permet une vue d'ensemble de cet appartement, un « petit un et demi¹²⁶ » à l'étage supérieur¹²⁷ d'un bloc-appartements situé « rue Saint-Denis¹²⁸ » à Montréal¹²⁹. Celui-ci ne possède « qu'une seule fenêtre¹³⁰ » et « sent le vieux restaurant [,] [...] la caserne infectée [et] les toilettes aux eaux

¹²⁴ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 175.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 168.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 165.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 186.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 166.

¹³⁰ *Idem.*

troubles¹³¹ ». L'ameublement est, quant à lui, d'une grande simplicité : « un lit contre le mur¹³² », une cuisine¹³³ ; un réfrigérateur vide¹³⁴ ; une bibliothèque¹³⁵ ; une table de travail¹³⁶ sur laquelle il y a une lampe¹³⁷ et le carnet dans lequel il écrit son roman¹³⁸ ; puis, sous la table, une petite chaufferette Black & Decker¹³⁹ qui « chauffe [...] les muscles grafignés et probablement greffés du calorifère¹⁴⁰ ».

Toutes ces informations sur la configuration spatiale permettent, d'une part, de mieux situer l'endroit dans lequel se passe la trame principale de *La fissure de la fiction*, d'autre part, de mieux comprendre la situation financière et psychologique du protagoniste. Si l'appartement est d'abord comparé à un « monastère¹⁴¹ », soit un endroit généralement choisi pour son calme qui favorise la piété et le recueillement, ici, on remarque rapidement que vivre dans une telle solitude et dans une telle précarité ne semble pas être le choix du personnage, mais plutôt une condition imposée.

Il faut dire que la solitude pour lui
est une habitude.
Une maladie, comme l'alcool.
Il l'habite
comme le petit un et demi
où il vit avec ses poèmes et
ses fesses sans amour.
[...]
Il faut dire qu'il a subi la plus
grande peine d'amour :
venir au monde¹⁴².

¹³¹ *Ibid.*, p. 184.

¹³² *Ibid.*, p. 172.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁴² *Idem.*

Cela dit, malgré la précarité et le dépouillement dans lesquels vit le personnage, l'appartement s'avère la parfaite représentation d'un « lieu-refuge ». En effet, entre les murs de son appartement, le personnage ne semble plus accorder d'importance au temps et à l'espace réels. Il se trouve dans un entre-deux spatial et temporel, une sorte de brèche historique. Dans ce lieu, le protagoniste peut s'extraire à la fois de sa réalité oppressive et du *moment* lié à cette oppression. Il est ainsi momentanément à l'abri.

2.1.1 L'entre-deux spatial et temporel

Toutefois, l'appartement n'est pas l'endroit où voudrait réellement habiter le personnage : il s'agit seulement d'un lieu où il réside le temps d'écrire son roman. Alors, bien que cet appartement soit situé à Montréal, la deuxième ville la plus peuplée du Canada, le personnage n'accorde aucune importance à l'urbanité des lieux.

Il regarde autour de lui.
 Il sait qu'il est près de tout mais
 il ne sait pas de quoi.
 Il sait qu'il est venu à Montréal
 pour écrire un roman¹⁴³.

L'appartement n'a donc qu'une seule utilité : favoriser les fictions du personnage principal. Or, même si le narrateur énonce, dès l'incipit, que le protagoniste « ne veut pas dormir », mais seulement « écrire [...] en soignant les petits matous de la mort¹⁴⁴ », son accès au monde de la fiction passe aussi par la retranscription de ses rêves. L'appartement devient dès lors un « lieu-refuge » dans lequel le protagoniste manifeste son désir d'écrire un roman, désir qui s'incarne dans deux types d'espaces : l'espace de création (c'est-à-dire les endroits et situations qu'il imagine) et l'espace du rêve (les endroits qu'il visite en songes). De cette façon, l'appartement transcende sa simple fonction de refuge. Pour le personnage principal, il ne devient ni plus ni moins qu'un lieu où l'espace tangible et concret (que je nommerai dorénavant « l'espace intime ») s'ouvre sur d'autres espaces purement mentaux. Ainsi, on

¹⁴³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 165.

peut observer que le personnage passe « d'une figure première [...] concrète à une figure seconde, cette dernière étant mémorielle, onirique, ou imaginaire¹⁴⁵ ».

2.1.1.1 L'espace de création

En effet, si ces figures spatiales sont d'abord balisées par les contours géographiques du « lieu-refuge » et si elles appartiennent au temps et à l'espace du monde fictif représenté dans le réel du personnage¹⁴⁶, elles favorisent néanmoins un glissement des perceptions sensorielles concrètes du personnage vers une vision fictionnelle du monde et de ce qui l'entoure. Dans certains cas, en termes géocritiques, on parlera donc de figures « projetées », à la suite de Boyer et Lahaie¹⁴⁷, et elles seront agencées de façon « analogique¹⁴⁸ ». Dans d'autres cas, il s'agira de figures dérivées, quand elles « appara[îtront] et réappa[îtront] [...] sans qu'il soit pour autant possible de déterminer si elles évoquent un lieu récurrent ou une suite de lieux très semblables¹⁴⁹. »

Cet extrait, dans lequel le personnage imagine un avion vide au-dessus de la mer, illustre cette frontière entre l'espace intime et l'espace projeté de la création :

Il se lave les mains
fait partir l'eau
qui se court la queue et
disparaît. Le bruit de l'eau
de la chasse se fond au bruit
du petit Cessna de la fidèle
petite chaufferette à ses pieds.
Ça fait un bruit de mer.

¹⁴⁵ Marc Boyer (2004), *L'espace et le fantastique : études de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, thèse (M.A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, p. 36-37 ; cité dans Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

¹⁴⁶ J'indique comme « monde réel » tout ce qui se trouve à l'extérieur du monde rêvé par le personnage principal, à défaut de trouver un meilleur mot pour qualifier le niveau zéro de la diégèse.

¹⁴⁷ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Idem.*

Ça fait un bruit d'avion qui
vole au-dessus de la mer.
Il n'y a personne dans
l'avion.
Est-ce qu'elle a sauté dans la mer
par passion amoureuse ou est-elle
allée chercher du lait ? Non.
Elle s'est jetée par fiction amoureuse.
Alors, on l'a effacée de la page.
C'est comme ça.
Elle est devenue un poème.
Elle est devenue une prière.

Elle n'avait pas de parachute.
Elle ne savait pas nager.
Sploush dans l'éternité.
Il se lave les mains et
se couche¹⁵⁰.

Dans cet extrait, le glissement de l'espace réel vers l'espace de création s'opère par le biais de l'environnement sonore du personnage principal : le bruit de l'eau, se mélangeant à celui de la chaufferette, lui fait penser à un moteur d'avion, puis par analogie, il s' imagine un avion duquel une femme a sauté pour disparaître dans l'éternité¹⁵¹. Cette analogie montre que ce n'est pas l'appartement ou le lieu-refuge en soi qui importe pour l'élaboration du récit de *La fissure de la fiction*, mais plutôt la capacité du protagoniste à projeter, à l'aide de ses sens, un espace de création sur tout ce qui constitue l'appartement (les objets et les meubles, mais aussi les odeurs, les sensations, les sons, etc.). Je peux donc affirmer, à l'instar de Maude Huard dans son mémoire *Quand la pluie traverse les murs* suivi de *L'objet comme figure*

¹⁵⁰ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 169-170.

¹⁵¹ Je suis conscient que ce que je nomme « l'espace de création » peut s'apparenter à ce que Bachelard nomme « une rêverie ». En ce sens où la rêverie apparaît constamment dans le quotidien du protagoniste créant une forme de va-et-vient constant entre le réel (de la fiction) et l'imaginaire (dans la fiction). En fait, je dirais qu'il s'agit de deux appellations qui désignent, à mes yeux, le même concept. Cependant, j'ai décidé de garder le nom « espace de création » pour qu'il n'y ait pas de confusion sémantique avec « l'espace du rêve ». De plus, j'ai préféré la désignation « espace de création », car bien que le personnage n'écrive jamais réellement, le passage de l'espace intime à l'espace mental de création se caractérise par une volonté du protagoniste à commencer l'écriture de son roman. Gaston Bachelard (1968), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».

spatiale à part entière dans Cet imperceptible mouvement d'Aude, que « ce n'est pas seulement la vue, mais l'entière des sens qui jouent un rôle primordial dans la perception des lieux par les personnages, si bien qu'ils deviennent un principe structurant du texte¹⁵². »

2.1.1.2 L'espace du rêve

L'espace du rêve diffère quelque peu de l'espace de création. Il s'agit encore d'une figure spatiale projetée, mais les transitions ne sont pas opérées par des transferts sensoriels ou des analogies. Elles sont plutôt énoncées directement par l'emploi, de la part du narrateur extra-hétérodiégétique, d'énoncés tels que « il s'endort », « il rêve », « il se réveille ». Cependant, s'il semble plus facile d'identifier où commencent et se terminent les rêves du protagoniste, dans certains cas, on observe l'enchâssement de plusieurs espaces projetés à l'intérieur de celui du rêve. De cette façon, il devient difficile de départager ce qui appartient à l'espace tangible du personnage (ce qui a réellement cours dans la diégèse) de ce qui est rêvé par celui-ci.

C'est le cas, par exemple, dans le passage où le personnage principal s'endort dans un « avion qui descend vers Toronto¹⁵³ » et se termine par « son réveil chez-lui dans sa chambre¹⁵⁴ » à Montréal. Entre le réveil marquant le début de l'espace du rêve et le réveil qui en délimite la fin, le protagoniste rêve qu'il rêve¹⁵⁵ et « rêve qu'il se réveille¹⁵⁶ » de nombreuses fois. Or malgré le fait qu'il rêve que lui et les autres passagers de l'avion « viennent juste de passer / l'Angleterre et sont maintenant au-dessus / de la France et que / le 747 atterrit comme une ballerine sur / la pointe des pneus à / l'aéroport Charles-de-

¹⁵² Maude Huard (2017), *Quand La Pluie Traverse Les Murs Suivi De L'Objet Comme Figure Spatiale à Part Entière Dans Cet Imperceptible Mouvement d'Aude*, Département des lettres et humanités, Université du Québec à Rimouski, p. 104.

¹⁵³ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 188.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 192.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 191.

Gaule¹⁵⁷ » ou « qu'il est dans un train entre / Paris et le Mans avec Robert Dickson¹⁵⁸ » ou encore qu'« il se réveille à l'hôtel Park Plaza à / Toronto chambre 727¹⁵⁹ », une constante demeure : le protagoniste rêve à son quotidien, dans la solitude de son appartement. Même dans le passage suivant, où il rêve qu'il est chez-lui et que « de son lit il se voit assis à sa table / de travail en train d'écrire son / roman¹⁶⁰ », il a l'impression de « gliss[er] vers la potence » de n'être plus qu'un « revenant qui n'a plus personne / à hanter que / lui-même¹⁶¹. »

Ce long passage, dans lequel le protagoniste multiplie les expériences de rêves et de réveils, exemplifie bien le jeu stylistique que Desbiens utilise pour insérer une – voire plusieurs – brèches temporelles dans son récit. Si le lecteur ou la lectrice a l'impression de suivre le protagoniste à l'extérieur de l'appartement, et ce, sur plusieurs jours, les deux strophes qui délimitent l'entrée dans l'espace rêvé et le retour à l'espace réel remettent en doute cette impression :

Il se réveille chez lui
 dans sa chambre avec
 l'éternelle chaufferette qui souffle
 sa mince chaleur sur ses jambes
 maigres.
 [...]
 Il est encore chez lui.
 La radio brûle¹⁶².

Le vers « Il est encore chez-lui¹⁶³ » donne à penser que le personnage n'aurait pas seulement rêvé ses déplacements : il aurait aussi rêvé être « invité à des lectures. / [À]

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 190.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶² *Ibid.*, p. 192-193 ; je souligne.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 193.

Toronto. [À] Ottawa / Et cetera¹⁶⁴. » Ce qui voudrait dire que le premier « Il rêve », marquant le début de l'espace rêvé, n'a pas réellement eu cours. Le voyage effectué sur plusieurs jours ne serait, en réalité, que le résultat d'un rêve dont le lecteur ne connaît pas la réelle longueur, car « Ça fait des mois [que le protagoniste] dort¹⁶⁵ » et « Se réveille tout le temps¹⁶⁶. » Ainsi, l'espace mental du rêve serait, à l'instar de celui de la création, une figure projetée, car le personnage passe « d'une figure première [...] concrète à une figure seconde¹⁶⁷ ». Le « passage », dans ce cas précis, s'effectue toutefois par enchâssement et enchaînement plutôt que par analogie.

À la lumière des exemples précédents, on constate que le passage d'un espace tangible (celui de l'appartement) à celui d'un espace mental (que ce soit celui de la création ou du rêve) témoigne d'un même désir : le protagoniste, chaque fois, souhaite échapper à son quotidien et oublier sa situation sociale. Dès lors, la présence d'un entre-deux spatial et temporel dans le « lieu-refuge » de l'appartement devient inhérente au besoin de fuite qu'éprouve le protagoniste de *La Fissure de la fiction*. Deux niveaux de « lieu-refuge » peuvent donc être observés dans *La Fissure de la fiction* : le premier, celui de l'appartement, résulterait d'un besoin du personnage principal d'échapper à sa situation sociale de poète ne pouvant écrire de roman et le deuxième, celui des espaces mentaux, contenant ce que je nomme des « lieux-refuges secondaires », répondrait à son besoin d'échapper à sa condition de pauvreté.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁶⁷ Marc Boyer (2004), *L'espace et le fantastique : études de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, thèse (M.A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, p. 36-37 ; cité dans Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

2.1.2 L'espace mental comme un « lieu-refuge secondaire »

Si l'appartement du personnage principal lui permet d'échapper au monde extérieur, d'être un refuge « dans un pays où les griots / deviennent des itinérants[,] [...] où / la sagesse couche dehors / printemps été automne hiver [...] [et] où / il n'y a plus de fiction¹⁶⁸ », les espaces mentaux, eux, l'amènent à s'échapper du monde réel au profit d'une fiction que sa condition sociale ne lui permet pas d'atteindre normalement.

De plus, ces espaces mentaux présentent un autre point commun. Ils s'opposent systématiquement à l'appartement dans lequel s'enferme le protagoniste. À titre d'exemple, il s'imagine dans un espace de création beaucoup plus vaste, la « maison de campagne d'un de ses amis¹⁶⁹ », où il trouve refuge après être parti en cavale avec une caissière de dépanneur :

Ils ont roulé jusqu'à la maison de
campagne d'un de ses amis.
Après ça, il ne se rappelle de rien.
Juste d'elle.
La fille du dépanneur.
La dépanneuse.
Où est-elle?
Qui est-elle ?
Il ne se rappelle même pas de son nom.
Il descend en bas dans une cuisine
remplie de lumière dorée.
On dirait qu'il est dans une bouteille
de bière.
Il a la tête pesante comme une planète.
Il regarde par une fenêtre et voit la
Cordoba qui dort sous un arbre près
d'un garage rouillé.
Il regarde par une autre fenêtre et

¹⁶⁸ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 167.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 182.

voit des champs longs et blonds qui
s'étendent jusqu'au bout de son iris¹⁷⁰.

Plus grand, lumineux et luxueux, cet endroit qui lui sert de refuge dans l'espace de création est tout l'opposé de l'appartement qui lui sert de « lieu-refuge » dans le monde réel. Cependant, il remplit les mêmes fonctions : il devient un « lieu-refuge secondaire¹⁷¹ ».

Or, si le « lieu-refuge » se définit par le cantonnement au moment présent de l'oppression, dans « les lieux-refuges secondaires » – qui, rappelons-le se situent dans un entre-deux spatial et temporel – le temps de l'oppression s'avère beaucoup plus court. Une fois la projection d'un « lieu-refuge secondaire » effectuée, la fuite initiale du personnage principal se résolve, rendant, par la même occasion, la projection spatiale caduque. Le personnage principal revient ensuite à son point de départ, c'est-à-dire où il était quand l'espace mental s'est mis en place.

Lui et la voiture deviennent un
hula hoop fluorescent autour de la
grange et disparaissent
apportant tout avec eux.

Il est de retour chez lui devant la
page vide de son roman.
Rien de ce qui s'est passé ne s'est passé et
il est encore seul avec sa page blanche
et sale comme un vieux bas¹⁷².

Dès lors, l'existence d'un « lieu-refuge secondaire » se réduira au seul temps de son imagination, alors que le « lieu-refuge principal » (celui de l'appartement) existera tant et aussi longtemps que le personnage principal voudra s'extraire de la société pour écrire.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 182-183.

¹⁷¹ Comme « lieu-refuge secondaire » possible j'ai déjà donné l'exemple de la maison de campagne, mais nous pourrions aussi comme des « lieux-refuges secondaires » : la chambre 727 de l'hôtel Park Plaza, Hollywood ou encore le Vesta café à Sudbury.

¹⁷² Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 183.

De surcroît, les multiples va-et-vient entre le « lieu-refuge principal » et les « lieux-refuges secondaires » auront pour effet d'entremêler, par les artifices de la narration, les figures spatiales. Le personnage a donc « l'impression qu'il occupe deux espaces à la fois¹⁷³ ».

Shit! C'était juste un rêve.
Il se lève du mauvais côté du lit.
Son lit est contre le mur.
Son lit est contre la mer.
Sploush, encore.

Il nage jusqu'à son lit et cette fois descend du bon bord¹⁷⁴.

Dans un tel cas, on parlera, en termes géocritiques, d'une figure spatiale « fusionnée¹⁷⁵ ». En comparaison avec les figures projetées de l'espace du rêve et de l'espace de création, qui n'ont cours qu'à l'intérieur de l'appartement du protagoniste, les figures fusionnées ne sont pas dépendantes de la position géographique du personnage. Pour cette raison, de nombreux « non-lieux » se présenteront sous forme de figures spatiales fusionnées dans *La fissure de la fiction*.

2.2 LE SENTIMENT D'OPPRESSION (LES « NON-LIEUX »)

La présence de non-lieux dans *La fissure de la fiction* se décline de trois façons différentes : premièrement, les lieux dans lesquels ou à cause desquels le protagoniste ressentira un sentiment d'oppression et d'exclusion ; deuxièmement, le langage haineux ou désobligeant de la société envers le statut de poète du personnage principal – nous serons alors devant un « non-lieu » d'ordre rhétorique – et troisièmement, la fissure de la fiction.

¹⁷³ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

¹⁷⁴ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 172.

¹⁷⁵ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 56.

2.2.1 Les « non-lieux » géographiques (le monde extérieur)

Si on se réfère aux théories développées par Mario Bédard et Christiane Lahaie, les « non-lieux » sont tous les lieux caractérisés comme n'étant « ni identitaires, ni relationnels, ni historiques¹⁷⁶ ». Suivant ces caractéristiques, la majorité des lieux situés hors de l'appartement du personnage principal (terrasses, bars, dépanneurs et autres endroits publics) seront considérés comme des « non-lieux ».

Il descend la rue Saint-Denis,
terrorisé par les terrasses
par les terribles terrasses pleines
qui lui glacent les veines comme
le sourire sans-cœur de l'hiver¹⁷⁷.

De plus, un « non-lieu » peut prendre l'apparence d'un simple lieu de transition. Ainsi, un lieu clos comme un bar deviendra un « non-lieu » : d'une part parce qu'il n'est qu'un lieu transitoire envers lequel le personnage principal n'a aucune attache émotionnelle particulière, ce qui crée chez lui un sentiment d'exclusion en regard des habitués, et, d'autre part, parce qu'il est vecteur d'un sentiment d'oppression sociale.

Le bar est tellement plein qu'il
ressemble à un sandwich thon
tomates fromage mayonnaise avec
les feuilles de laitue qui dépassent.
Il réussit à se trouver un petit
coin.
Debout.
Comme une plante qu'on a plantée là et
oubliée¹⁷⁸.

Ces sentiments d'exclusion et d'oppression, le protagoniste tentera de s'y souscrire en recherchant une sorte de « lieu-refuge temporaire » véhiculant un sentiment de solitude à l'intérieur d'un lieu bondé. Mais n'oublions pas que l'état d'un lieu est quelque chose de

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁷ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 178-179.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 179.

mouvant. Un « lieu-refuge » pourra donc devenir un « non-lieu » selon la perception qu'en aura le personnage principal, ou l'instance narrative, au courant du récit. Les autres personnages présents dans le bar, quant à eux, ne sembleront pas s'y sentir exclus ni opprimés. Cela dit, comme la perception du lieu est uniquement alignée sur les sentiments du protagoniste, au final, le bar apparaît, aux yeux du lecteur, comme un lieu oppressif dénué d'identité, d'historicité avec lequel le protagoniste n'a aucun lien relationnel.

Dans *La fissure de la fiction*, c'est d'abord par son sentiment d'être un poète vivant dans « un pays où il n'y a plus de fiction » que le protagoniste aborde les lieux extérieurs à son appartement. Et la forte présence de « non-lieux » – particulièrement dans les figures projetées du rêve ou de la création – trahit ce sentiment :

Dans ce rêve il rêve qu'il est sur
le bord de la Seine et
il rit parce que la Seine n'est pas
plus large que le ruisseau derrière
chez Cédric Michaud et qu'elle est
pleine de poètes morts flottant comme
des billots s'en allant vers
Mallette Lumber¹⁷⁹.

Dans ce passage, la Seine, qu'on considérerait d'emblée comme un « lieu de mémoire », se transforme en « non-lieu ». D'abord, la présence de cadavres de poètes rappelle, ici, la situation précaire du personnage. Qui plus est, la Seine « pleine de poète morts » devient un « non-lieu » rhétorique au sens où Marc Auger le comprend¹⁸⁰ : elle renvoie le narrateur au discours social qui dévalue la condition de poète.

2.2.1 Le « non-lieu » rhétorique

À plusieurs moments du récit de *La fissure de la fiction*, différents personnages auront un discours désobligeant à l'égard du statut de poète du protagoniste. Énoncées par des inconnus

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁸⁰ Marc Auger (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », p. 134-135.

(vendeur de livres, voisine, etc.) et par des femmes avec lesquelles il tente d'instaurer une relation intime, ces remarques désobligeantes auront pour effet de faire naître chez le personnage des sentiments négatifs propres au « non-lieu » d'ordre rhétorique.

Cette femme lui disait
tes poèmes sont cute mais tu devrais écrire un
roman.
Il disait je ne suis pas capable
d'écrire un roman.
Je suis un poète.
J'ai dix livres... — Oui, mais
tu devrais peut-être tous les
mettre ensemble et faire
un roman¹⁸¹.

En ce sens, dans ce passage, l'évocation explicite de l'incompréhension du personnage féminin envers les faits et gestes du poète devient un « non-lieu », et ce « non-lieu » d'ordre rhétorique entraîne des sentiments d'incompréhension et d'inutilité chez le protagoniste¹⁸².

De plus, si le « non-lieu » rhétorique n'est au départ présent que dans les conversations entre le protagoniste et les autres personnages, il prend bientôt de l'ampleur. Aux yeux du poète, ce n'est plus seulement un individu qui remet son rôle dans la société en question, mais la société elle-même – voire une instance floue du gouvernement – qui critique son utilité dans la communauté.

Il y a un poète qui lit.
Il a l'air un peu fatigué.
Disons qu'on vient juste de le déterrer.
Il a encore des mottes de terre
dans les cheveux.
[...]

Il se dit, en buvant sa grosse bière,
ça doit être comme ça qu'on coupe

¹⁸¹ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 174-175.

¹⁸² Ces sentiments motiveront d'ailleurs certaines de ses décisions liées à l'écriture, comme celle de laisser une femme à Québec pour aller écrire à Montréal. Une décision qui relève essentiellement d'une fuite vers un « lieu-refuge ».

le financement des arts ces jours-ci.
 Engagez un poète mort !
 Ça vous coûte rien.
 Juste la réfrigération¹⁸³.

Ce discours arguant que la poésie est une perte de temps et d'argent grandira à un point tel, au sein du récit, qu'il n'aura de fin – sous sa forme rhétorique – qu'au moment où le personnage principal décidera de renoncer à son projet d'écriture en cours et, par le fait même, à son statut d'écrivain.

Toute sa vie il a eu ce goût dans
 la bouche.
 Le goût de la poésie.
 C'est comme ça.
 Il se réveille entre le rêve et la
 poésie.
 Entre le roman et le rythme.
 Entre le roman et le rite.
 Il cherche la date dans son agenda.
 Il est vendredi 13 partout dans le monde.
 Il tourne les pages et c'est partout
 pareil.
 Dans son agenda
 ce n'est pas un cadeau
 c'est un livre de Stephen King qui
 sourit comme du cash sur
 la pochette arrière.
 Comme un Américain qui vient
 d'acheter le bloc où il écrit
 son roman.
 Il jette son roman par la fenêtre
 comme s'il libérait un oiseau.
 Le roman s'envole sans même dire merci¹⁸⁴.

Si, au début du récit, le personnage principal se considère poète, il aspire tout de même à devenir romancier. C'est en réalisant qu'il ne sera jamais un romancier riche et célèbre comme Stephen King qu'il mettra fin à son projet d'écriture. Le seul genre littéraire auquel

¹⁸³ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 179-180.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 196-197.

il peut aspirer est un genre de l'entre-deux ou, en d'autres termes, un genre littéraire hybride entre la poésie et le récit dans lequel il se sent oppressé. Il préférera abandonner son projet d'écriture plutôt que de ressentir encore ce sentiment d'inutilité et d'être confiné dans cette impression de pauvreté. Au bout du compte, on peut dire que le « non-lieu » rhétorique rend le « lieu-refuge » de l'appartement caduc puisqu'il perd sa fonction première : celle d'être un lieu dédié à l'écriture.

Cependant, le fait d'abandonner l'écriture de son roman ne supprimera que les formes d'oppression propres à sa situation de poète tentant d'écrire un roman. Demeureront alors les sentiments d'oppression (et les « non-lieux » qui en découlent) liés à la pauvreté et à la solitude du personnage.

2.2.2 Un « non-lieu » matérialisé : la fissure de la fiction

Bien entendu, on ne peut pas parler de « non-lieu » proprement dit pour désigner la fissure de la fiction, car elle reste un construit idéal – et non « un support précis et délimité, un instituant matériel spatialisé qui se situe à un croisement d'abscisses et d'ordonnées géodésiques¹⁸⁵ ». En ce sens, même si la fissure de la fiction est représentée par des caractéristiques matérielles dans le récit de Patrice Desbiens, on parlera plutôt d'un espace mental projeté sur les éléments (odeurs, sons, personnages, etc.) présents dans un véritable lieu ayant toutes les caractéristiques du « non-lieu » : le vestibule du bloc-appartements. À l'instar des espaces mentaux de la création, l'espace de la fissure de la fiction sera alors issu d'un glissement des perceptions sensorielles concrètes du personnage vers une vision fictionnelle du monde et de ce qui l'entoure. C'est pourquoi la première apparition de la fissure de la fiction se fera, comme pour les espaces de création, par le biais d'une analogie. Cette analogie se matérialisera dans le personnage du concierge, Monsieur Chalifoux :

¹⁸⁵ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 51.

Il sort dans le corridor
 rencontre le concierge.
 Il essaie de passer vite en
 frôlant le mur
 accroche le concierge avec son
 sac à dos plein de livres et
 le concierge fait un plongeon
 olympique gracieux vers
 le plancher du premier.
 Ça ne fait pas sploush.
 Il se dépêche de descendre et sortir et
 a juste le temps de s'apercevoir que
 le corps a disparu.

En rentrant il voit une
 petite fissure dans le plancher
 du bloc.
 Pauvre Monsieur Chalifoux !
 Ça doit pas être facile d'entrer
 comme ça dans l'éternité¹⁸⁶.

En analysant cet extrait, on suppose que le protagoniste tente de passer rapidement à côté du concierge parce qu'il lui doit de l'argent. D'ailleurs, n'est-ce pas pour aller vendre des livres qu'il sort de son appartement ? Puis, la fissure de la fiction prend la forme d'un œil jugeant constamment la précarité financière du protagoniste. Par extension, ce regard qui le poursuit et le déprécie serait-il, par analogie, celui du concierge attendant toujours les paiements de son loyer ?

Il a de la misère à traverser la rue
 jusqu'au dépanneur pour s'acheter
 un 950 de Bud avec le petit change
 qui lui restait dans une boîte
 d'Appleton Estate Jamaica Rum.
 Le monsieur compte aussi lentement que lui.
 Il tremble en dedans.
 Il tremble comme un tremble parce
 qu'il a peur d'avoir mal compté

¹⁸⁶ Patrice Desbiens (2010 [1988, 1995, 1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 170-171.

son change
 parce qu'il sait qu'il va se faire zyeuter
 par l'œil de la fissure de la fiction
 en rentrant
 la fissure de la fiction qui grandit
 de plus en plus
 de + en +,
 $x + y = z$ ¹⁸⁷.

Dans cet ordre d'idées, si les espaces mentaux liés au « lieu-refuge » (celui du rêve et celui de la création) servent d'échappatoire au protagoniste, celui de la fissure de la fiction s'apparente plutôt au rappel constant de sa précarité. D'abord issu d'une analogie avec le concierge, l'espace mental de la fissure de la fiction s'affranchit peu à peu de celui qui l'incarne pour devenir un espace à part entière. En résonance avec le sentiment qu'éprouve le protagoniste – celui d'être constamment jugé par la société –, la fissure de la fiction s'accroît, tout au long du récit, jusqu'à se superposer complètement au « non-lieu » qu'est le vestibule du bloc-appartements. Elle devient alors, pour le protagoniste, aussi importante et aussi tangible que le lieu où elle se situait au départ.

Il ouvre la porte du bloc.
 L'œil de la fissure est toujours là
 mais il a grandi.

Il y a maintenant des fissures partout
 autour de l'œil.
 Les fissures ont grimpé les murs
 elles sont partout
 le building a l'air d'être sur le point
 de s'écrouler¹⁸⁸

La fissure de la fiction croît jusqu'à faire imploser le bloc-appartements dans la scène finale du livre. Ce faisant, elle emporte tous les lieux connexes au bloc-appartements : le hall et l'appartement-même du protagoniste. J'en conclus que le récit de *La fissure de la fiction* est

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 199.

celui d'un « non-lieu », celui de la fissure de la fiction, lequel empiète peu à peu le « lieu-refuge » de l'appartement, jusqu'à sa destruction complète.

Qu'est-ce qui se passe ici ?
 il se demande.
 C'est le chien qui lui répond :
 C'est la fiction !
 Il hurle de sa voix de petit chien :
 C'est la fiction ! C'est la fiction !
 C'est la fissure de la fiction !
 Une trappe s'ouvre sur la tête
 de la voisine et avale le petit chien
 tandis qu'elle implose comme
 une télévision et
 disparaît.
 L'escalier s'écroule.
 Un gros morceau de mur tombe
 sur l'œil étonné de
 la fissure de la fiction.

Il sort vite de reculons et
 accroche l'éternel caméraman qui
 filmait encore tout.
 [...]

 Le bloc implose sur lui-même
 sans un bruit et finalement disparaît
 lui aussi comme la voisine¹⁸⁹.

À la fin de l'implosion, il ne reste qu'un « site abandonné, avec de l'herbe et des mauvaises herbes qui jaunissent sous le silence du soleil¹⁹⁰. » L'appartement passe alors d'un état initial de « lieu-refuge » à un état définitif d'« entre-lieu ». À la suite de cette éviction imposée, le personnage principal n'aura plus de refuge, ni pour échapper à ses oppressions ni à son sentiment d'inutilité. Il se tournera alors vers la ville de Sudbury, un lieu du cœur.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 200-201.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 201.

2.3 SUDBURY (LE LIEU DU CŒUR)

Sudbury n'est pas un choix anodin. Reliée à ses débuts comme écrivain et à l'identité franco-ontarienne du personnage, cette ville est fondatrice de son statut d'écrivain et, par le fait même, devient son « lieu du cœur » par excellence. Pour le protagoniste, retourner à Sudbury c'est, d'une part, retourner aux sources et, d'autre part, se retrouver dans un lieu où il se sent accepté par la société comme figure d'autorité en matière de création littéraire.

Il ira dormir chez des amis
ce soir.
Il a un autobus à prendre
de très bonne heure le lendemain.
Il s'en va à Sudbury
faire une lecture et
des entrevues.
Il leur dira
l'écriture est une merveilleuse aventure
c'est un National Geographic de
l'âme.
Ou il leur dira
l'écriture est la recherche du silence
mais ça fait du bruit
quand même.
Ou il leur dira rien.
Ou pire
il leur dira tout.
C'est comme ça ¹⁹¹.

La ville de Sudbury possède toutes les qualités qui correspondraient au « lieu-refuge » idéal du protagoniste : elle est sécuritaire ; elle ne lui rappelle pas sa situation de pauvreté ; c'est un lieu où on l'admire pour son statut de poète – en opposition à Montréal, où le poète avait constamment l'impression d'être une nuisance. De plus, à Sudbury, le poète ne sera plus seul – contrairement à l'appartement, dans lequel son seul exutoire était de se projeter dans des « lieux-refuges secondaires ». Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que plusieurs

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 201-202.

« lieux-refuges secondaires » présents dans *La fissure de la fiction* sont liés tantôt à l'enfance du personnage tantôt à la ville de Sudbury de façon générale.

Il court vers l'ouest sur la rue Ontario.
Vers l'Ontario.
Vers Sudbury.
Vers la source.
Vers un verre de vin avec Manuela
au Vesta Café
à regarder Sudbury rire et mourir
dans ses yeux où se pavane
la vraie poésie¹⁹².

Il est normal que le protagoniste repense à Sudbury dans ses moments de fuites et d'oppressions : cette ville est fondatrice, sur le plan de son identité. Or, Sudbury, par son statut de « lieu du cœur », n'offre pas un refuge centré sur le moment présent de l'oppression. C'est seulement en regard de son passé que le protagoniste peut penser Sudbury comme un lieu possible pour l'avenir. À ce moment, le personnage devra retourner vers ses origines pour refaire des choix sociaux qui le mèneront peut-être à d'autres situations d'oppression social qui l'amèneront sans doute à établir d'autres « lieux-refuges » pour répondre à son besoin de sécurité.

¹⁹² *Ibid.*, p. 186.

CONCLUSION

Enfin, peut-être pourrait-on trouver une troisième possibilité d'analyser la spatialité de l'œuvre, en étudiant non plus la spatialité de l'œuvre en général, mais la spatialité du langage lui-même dans l'œuvre.

Michel Foucault, *Littérature et langage*¹⁹³

Lors de la rédaction du premier chapitre de ce mémoire, j'ai montré qu'il y avait un manque à combler dans les études géocritiques de Mario Bédard et de Christiane Lahaie. Bien que tous deux offrent une typologie très large des différents lieux présents dans le monde réel ou fictif, il me semble qu'aucune de ces typologies proposées ne témoigne de ce que Mario Bédard identifie comme un enjeu social majeur de notre société contemporaine : soit le fait que « dépassé par l'ampleur et le nombre d'éléments à considérer, l'individu [contemporain] n'aurait d'autre choix que de se dissocier de cette pléthore et « de se réfugier dans un rôle passif de spectateur : il en irait de sa santé mentale ou du succès du régime idéologique moderne¹⁹⁴. » C'est pour cette raison que j'ai posé l'hypothèse qu'il existerait un nouveau type de lieu prenant cette réalité en compte. Ce nouveau type de lieu, je l'ai nommé le « lieu-refuge ». Le deuxième chapitre, lui, montre qu'il est possible d'utiliser le concept de « lieu-refuge » dans le contexte d'une analyse littéraire. Cela m'a permis de répondre à ma problématique de départ : **Quels sont les lieux et les espaces représentés dans *La fissure de la fiction*, mais surtout : peut-on qualifier certains lieux représentés**

¹⁹³ Michel Foucault (2013), « Littérature et langage », *La grande étrangère*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « audiographie », p. 138.

¹⁹⁴ Mario Bédard (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 60 ; je souligne.

comme des « lieux-refuges », d'une part ; et, d'autre part, comment interagissent-ils entre eux pour permettre la construction d'un poème au fil narratif ininterrompu ?

Après la rédaction des deux chapitres qui composent le volet réflexion de mon mémoire, je peux dire que si le « lieu-refuge » est une thématique importante du livre *La fissure de la fiction*, il revêt aussi une importance particulière pour la formation du récit, à la fois sur le plan du développement de l'histoire et sur la forme hybride employée par Patrice Desbiens. Je suis conscient que, dans ce mémoire, je m'attarde surtout à la présence des « lieux-refuges », et aux autres types de lieux dans *La fissure de la fiction* ainsi qu'à leur influence sur l'élaboration du récit, et que j'ai peu – ou pas – parlé de la forme particulière de cet ouvrage se situant entre le récit en vers et le poème narratif¹⁹⁵. Bien entendu, certains argueront que ce n'est pas là une question propre à une étude géocritique du texte. Or, toute personne s'intéressant à la topologie des lieux en littérature doit, comme le dit Lahaie, « identifier les conditions préalables à cette topologisation, soit les moyens spécifiques dont dispose le texte littéraire pour inscrire le lieu dans sa trame¹⁹⁶. » Si c'est d'abord ce que j'ai tenté de faire lors de ma rédaction, je me suis rendu à l'évidence que l'appareillage narratologique développé par Fernando Lambert n'est peut-être pas le plus approprié pour étudier la spatialisation d'un texte littéraire sous un tel angle.

Pour favoriser une étude narratologique de la spatialité, Lambert a mis au point un « appareil descriptif ayant les mêmes fonctions narratologiques¹⁹⁷ » que l'ensemble des catégories descriptives du temps narratif de Genette en s'inspirant notamment du concept d'anachronie. Le fait de baser son appareillage critique des figures spatiales sur une catégorie temporelle issue de l'ordre de Genette a deux conséquences. D'abord, Lambert n'accorde

¹⁹⁵ Myriam Lamoureux, pour sa part, décrira l'écriture de Desbiens comme un genre mouvant et inclassable, si ce n'est sous le néologisme récit-poème, car « si la forme appartient au genre poétique, son contenu relève peut-être d'avantage du récit [...] et de l'essai puisque l'histoire de ce poète marginalisé dans l'espace social et culturel est à la fois fiction de l'écriture et réalité quotidienne ». Myriam Lamoureux (2009), « Le "récit-poème" chez Patrice Desbiens. Transformations du genre lyrique », *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene. p. 158.

¹⁹⁶ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 44.

¹⁹⁷ Fernando Lambert (1998), « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 114.

que très peu d'importance à la focalisation et, par le fait même, à la teneur référentielle des figures spatiales qu'il détaille, et ce, malgré le fait qu'il dit que l'espace prend tout son « sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir, soit le regard du narrateur [ou] d'un personnage¹⁹⁸. » Ensuite, le modèle de Lambert ne « vise uniquement [qu']à rendre compte de la façon dont les figures spatiales son juxtaposées, peu importe ce qu'elles pourraient ou non signifier¹⁹⁹ », comme le remarque Lahaie dans *Ces mondes brefs*. Il me semble donc que ce modèle, qui a pour objectif de « caractériser l'espace et d'en dégager la figure d'ensemble dans un récit²⁰⁰ », ne fait qu'étudier la littérature dans son rapport avec l'espace ce qui, pour Genette, « serait la manière la plus facile, mais la moins pertinente, de considérer ces rapports²⁰¹. » Partant, il ne faudrait pas seulement considérer l'espace comme une variable dans un texte, mais comme un aspect structurant du texte. Dès lors, je me pose la question suivante : l'appareil critique, tel que développé par Fernando Lambert, et bonifié par l'équipe de Lahaie, serait-il le meilleur outil pour étudier la spatialité littéraire ?

Si cette étude était à refaire, je crois que je n'utiliserais pas l'appareil critique de Lambert basé sur le modèle développé par Genette dans le chapitre « Ordre » de *Discours du récit*²⁰², mais plutôt les prémices de celui sur la « voix » de Françoise de Chalonge, modèle dans le cadre duquel elle tente d'« établir une typologie précise des espaces au service de l'énonciation narrative²⁰³. »

Dans son article « Énonciation et spatialité », Chalonge met en place un tableau désignant les différentes dispositions possibles d'un narrateur par rapport au lieu d'énonciation narrative. De plus, ce tableau lui sert principalement à montrer que « le récit, le temps et l'espace énonciatifs sont dissociables, comme le sont la voix et le corps du narrateur. À la différence du présent verbal qui n'exige rien du corps, l'espace de

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹⁹ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 57.

²⁰⁰ Fernando Lambert (1998), « Espace et narration », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 114.

²⁰¹ Gérard Genette (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 43.

²⁰² Gérard Genette (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil.

²⁰³ Florence de Chalonge (1993), « Énonciation narrative et spatialité. À propos du " cycle indien " de Marguerite Duras », *Poétique*, n° 95, septembre, p. 344.

l'énonciation suppose une présence qui se veut de proximité. Dire *ici*, *là* ou *là-bas* suppose un *être-au-monde* qui organise l'univers autour de lui²⁰⁴ ».

Par contre, même si cette façon d'étudier le lieu en littérature constitue une piste de recherche innovatrice, elle ne me semble pas se réclamer d'une étude géocritique du texte, mais plutôt d'une étude géopoétique. Du moins, une étude géopoétique telle que l'entend Michel Collot dans *Pour une géographie littéraire* quand il propose de revenir « à une définition plus strictement littéraire de l'approche géopoétique comme l'étude des rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires²⁰⁵ ». Selon le chercheur français, « une telle démarche se situe à un niveau supérieur d'abstraction : il ne s'agit plus de relever des référents géographiques, mais des structures spatiales, voire des schèmes assez abstraits, qui informent les thèmes, mais aussi la composition et l'écriture d'une œuvre²⁰⁶ ».

De ce point de vue, la géopoétique ne se définirait pas tant comme « un travail qui nous invite à aller dehors, à l'affût des signes du vent, de la terre, des vagues, de tout ce qui compose notre environnement²⁰⁷ », comme l'écrit Rachel Bouvet dans sa présentation de l'ouvrage, *Le nouveau territoire : L'exploration géopoétique de l'espace*, mais plutôt comme une approche « strictement littéraire, qui serait l'étude des rapports entre les représentations de l'espace et les formes littéraires²⁰⁸ ». Collot ajoute d'ailleurs qu'une étude géopoétique des textes littéraires permettrait l'étude efficace « d'une forme nouvelle d'écriture²⁰⁹ ». En ce sens, il rejoint les propos de Christiane Lahaie, dans son article *L'écriture nouvelle et la (non) représentation du lieu* : « En création littéraire, la mémoire du lieu s'avère sans conteste un outil déterminant, plus encore que l'expérience réelle de l'espace, " à chaud " de

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Michel Collot (2011), « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT* [En ligne], n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, page consultée le 19 octobre 2016, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.

²⁰⁶ Michel Collot (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, p. 121.

²⁰⁷ Rachel Bouvet (dir.) (2008), *Le Nouveau Territoire, exploration géopoétique de l'espace*, coll. « Figura », n° 18, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 8.

²⁰⁸ Michel Collot (2011), « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT* [En ligne], n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, page consultée le 19 octobre 2016, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.

²⁰⁹ *Idem.*

l'espace²¹⁰ ». La spatialité étudiée ne serait plus celle présente *dans* la littérature comme l'énonce Westphal²¹¹ dans ses travaux, ni une spatialité *de la littérature* comme le pensait Blanchot²¹², ni même encore celle issue d'une structure narrative globale comme l'affirme Lambert, mais celle qu'expose Gérard Genette dans *Figure II*²¹³ : l'étude d'une spatialité qui est « propre à la littérature, spécifique à la littérature », une étude des lieux non plus envisagés comme sujet de la littérature, mais parce qu'ils sont « liés à son essence, c'est-à-dire à son langage²¹⁴ ».

J'en viens donc à la conclusion suivante : je pense, à l'instar de Lahaie, qu'une étude spatiale d'un texte littéraire doit, pour prendre toute son importance, passer par la recherche-crédation dans le but « de créer / recréer des lieux et contribuer à cerner le phénomène de la spatialisation dans les textes littéraires, en particulier ceux appartenant au genre narratif bref²¹⁵. » C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il me semblait nécessaire d'accompagner ma réflexion théorique d'un volet création dans lequel j'explore le concept de « lieu-refuge » ajouté aux typologies de Mario Bédard et Christiane Lahaie, de sorte que la théorie et la pratique deviennent, au final, des vases communicants.

²¹⁰ Christiane Lahaie, (2001), « L'écriture novellière et la (non) représentation du lieu », *Lecture et écriture une Dynamique*, Montréal, Nota bene, p. 103.

²¹¹ Bertrand Westphal (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».

²¹² Maurice Blanchot (1955), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.

²¹³ Gérard Genette (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

²¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

²¹⁵ Christiane Lahaie (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai », p. 14.

VOLET CRÉATION

Une île au fond des draps

Anthony Lacroix

refuge [ʁ(ə)fyʒ] nom masculin

Lieu où l'on se retire pour échapper à un danger ou à un désagrément, pour se mettre en sûreté.

ici
on habite nos soupirs
comme des continents

écartelés
dans la tectonique des solitudes

- Sophie Jeukens, *Kérosène : carnet d'incendies.*

à M

tant de fois qu'il y aura des légendes à raconter
ils feront semblant d'y croire

ils se sont promis
à jamais et pour toujours

mais ne connaissent
ni les heures
ni eux-mêmes

depuis quelques semaines
il porte sur lui
le jour plié en quatre

elle dit :
vide tes poches je vais faire du lavage

il mélange le blanc avec les couleurs
avant de la rejoindre
dans le lit défait

elle garde toujours du sable sur les pieds
c'est pour construire une île dans les draps

ses cheveux sentent
les forêts de son enfance
il veut y construire des cabanes

se souvenir des jeux
qui finissaient toujours
avant l'heure du souper

juin est à l'orée du bois

derrière son épaule
une louve donne la vie

au coin de la rue
le lampadaire
fait un bruit d'assiette cassée

ils dorment chacun de leur côté
trop fatigués pour se déclarer la guerre

ça s'entend

le mal de vivre

quand il la prend
dans ses bras

ils se sont habitués
à la présence de l'autre

c'est une erreur qu'ils ne veulent pas corriger

s'appivoiser
en chien de fusil
qui s'enraille

aimer
comme on dit : décâliss
les nuits humides d'été
aux draps contours défaits

elle est partie depuis trois heures
son ombre traîne encore
sur les murs gris

il ne lui a laissé qu'une cicatrice dans la voix

ce soir
les érables dormiront
sur le divan

l'appartement rapetisse peu à peu

jusqu'à perdre sa consistance

il doit apprendre à cohabiter
avec les pièces vides

il ne sait plus où ranger
sa fatigue

il a menti

elle a oublié
une camisole
un livre
des élastiques à cheveux

plusieurs raisons qui lui font espérer son retour

à force de vivre des tempêtes
il en perd l'équilibre

il ouvre les fenêtres
le lit sentira novembre
elle peut rentrer à la maison

les ornithologues ne savent pas consoler les oiseaux

la pluie sent le Jack Daniel's
ça fait des pelures d'oignons
sur son manteau

il tâte la couture
de ses cheveux
de ses bras
de son ventre

espère que ça tiendra le coup

elle entre dans le bar
des retailles de vent
encore sur la robe

ça fait ressortir
les conifères de ses yeux

il ne sait pas tenir une conversation
il veut juste la faire rire

il a peur que son sourire soit une volée d'outardes
parties pour trois mois

il a appris à ne rien dire
quand le ciel est bas

le soir s'étend
sur la table

la pinte
coûte quatre piastres

ils se disloquent à petites gorgées

il lui dit :

*je te promets
j'ai des talents cachés*

regarde

*je lève le bras
j'agite les doigts*

et un taxi apparaît au coin de la rue

sa beauté en désordre
fait passer leur quatre et demi
pour un magasin de meubles

il glisse une main
derrière ses genoux

réapprend sa peau frêle
du bout des doigts

ses seins magnifiques
dans ses mains maladroites

ils attendent le solstice
avant d'éplucher la literie

elle a perdu sa clé

il devra forcer l'aube
par la fenêtre

ils oscillent
entre la détresse
et l'ordinaire

avec le printemps viendra une issue

hors des couvertures
la meute surveille

c'est trop facile de tenir ses promesses

la ville s'effrite dans son jeans
bègue est la nuit
qui creuse ses joues

il cueille son linge
sur le plancher
c'est l'hiver

il doit rentrer du bois
bientôt
ils n'auront plus
de papier journal

ils chiffonneront ses poèmes
les meilleurs surtout
ça brûle mieux

février s'éternise à la radio

dans ses vêtements trop grands
elle a l'élégance
des arbres glacés

les mains froides
comme deux colts .45

elle dit : *j'ai un rapport trouble avec les objets*

l'humidité de la chambre
crée des vergetures au plafond

entre eux

le silence

lèche ses plaies

on doit savoir garder
la patience des tempêtes

dépeupler
les couvertures

collectionner
les abrasions

ils ont l'air de deux enfants
qui ne veulent plus sortir du lit

la poudre qu'ils se jettent aux yeux
les rend asthmatiques

après la dernière nuit blanche
il la raccompagne à sa voiture

elle a oublié
un bas
sur la corde à linge

de loin
on dirait
un drapeau

les ronds du poêle ne suffisent plus à réchauffer ses pieds

ses os craquent
comme un lac en mars

entre chien et loup
c'est l'heure parfaite pour les départs

aller s'abîmer sur la 132

après 300 kilomètres

leurs voix
commencent à grincer

le récit
de la journée
se découpe
en deux

il parle
du temps
qu'il fait
elle entend

ici
la pluie
ne goûte
pas la mer

elle ne comprend pas ce que veulent dire
les interurbains après six heures

elle espère quelqu'un d'autre
il ne peut pas lui en vouloir

il se demande
ce qu'il y avait
de si important
à vivre

La lenteur des gestes manque de magie

le vent feule
contre la porte patio
les balcons
retournent à l'état sauvage

ils passeront l'hiver
mais leur couple ne survivra pas

maintenant
les loups n'ont plus besoin d'aide
pour chasser

ça recommence
sans électricité
des stalactites
en guise de chandelles

elle a
des allumettes
entre les doigts

c'est un secret
qu'elle aura gardé jusqu'à la fin

elle et lui
se tiennent
à quelques brûlures d'une révolution.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Lorsque j'ai commencé les réflexions entourant la rédaction de ce mémoire, je voulais d'avantage m'intéresser à la représentation des espaces intimes et des « lieux-refuges », ainsi qu'à l'influence que pouvait avoir cette représentation sur la poétique de Desbiens. J'avais alors retenu pour mon corpus d'étude, en plus du livre *La fissure de la fiction*, le livre *Grosse guitare rouge* de Patrice Desbiens, car il me semblait que c'était avec ce texte que j'avais le plus d'accointances au niveau de ma création et avec lesquels je pourrais aisément répondre aux questions d'ordre théorique que je me posais.

Cependant, au cours de la rédaction de ce mémoire, je me suis rendu à l'évidence : je voulais davantage étudier, dans mon mémoire, la façon dont Desbiens représente les « lieux-refuges » et les espaces intimes, c'est-à-dire comment il réussit à construire un livre constitué d'un seul poème à la narration ininterrompue . Son écriture du désarroi personnel inspirait ma création. Au final, c'est ce qui a motivé le choix de mon corpus. J'ai décidé de délaisser l'étude du livre *Grosse Guitare Rouge* pour me consacrer entièrement à celle de *La fissure de la fiction*, malgré que *Grosse guitare rouge* de Patrice Desbiens, me semblait être un livre fondateur dans ma démarche de poète.

En effet, de mon point de vue, dans son livre *Grosse guitare rouge* Desbiens réussit à rendre universel des sentiments qui appartiennent à l'intime et à une expérience très personnelle du monde.

Prenons l'extrait suivant :

tu enlèves
ta
robe

lentement

les bras
en l'air

comme
un arbre
qui perd
ses
feuilles²¹⁶

Dans ce passage, on retrouve les sujets de prédilection de Desbiens (l'amour, l'intimité, les relations humaines), illustrés par des images simples – un arbre qui perd ses feuilles – sans que l'auteur n'utilise pour autant une syntaxe et un langage « populaire », comme c'est le cas dans ses plus anciens poèmes. Une telle façon d'écrire de la poésie semble, au premier abord, facile à réaliser, mais il n'est pas donné à tous de pouvoir narrer, dans un poème, une situation intime sans pour autant centrer le « je » lyrique du poème sur une expérience autobiographique²¹⁷.

Ainsi, une « bonne poésie » serait celle qui prend en compte l'inclusion de son lecteur et sa compréhension des images narrées. Car, comme l'énonce Dominique Rabaté, un lecteur de poésie, comparativement au lecteur de prose, doit « porter attention au sujet, entendre la voix singulière qui dit le texte [et cela] ne peut se faire sans être soucieux des écarts, des déports qui trament ce sujet, qui le construisent ou l'écartent entre énoncé et énonciation, dans une tension qui donne sa dynamique à chaque œuvre, et dont la poésie à peut-être en propre certains modes de figuration²¹⁸ ».

Dans son essai *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Arsenault pousse encore plus loin cette idée, en postulant qu'une poésie centrée sur les émotions personnelles de l'auteur (ou du narrateur) exclurait celle du lecteur et dénoterait que « si [l'intérêt pour] la poésie vacille,

²¹⁶ Patrice Desbiens (2009), *Grosse guitare rouge*, Sudbury, Prise de parole, p. 25.

²¹⁷ En effet, lors de l'un d'un échange avec Nathalie Watteyne au sujet de mon projet de maîtrise, elle m'écrivait ceci : « Si tu ajoutes des poèmes [à une version antérieure de mon projet de création], je te suggère de donner à voir le monde qui est le tien, parce que, dans l'état actuel, on se sent un peu enfermé dans la fusion du couple. » Commentaire qui a eu pour effet, chez moi, de susciter une réflexion sur ma création et une relecture de l'œuvre de Patrice Desbiens et d'ouvrages portant sur le lyrisme en poésie contemporaine.

²¹⁸ Dominique Rabaté (1996), « Présentation », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, p. 6-7.

c'est peut-être, pour une raison qui a trait aux rapports que les lecteurs ne peuvent plus entretenir avec la figure de l'auteur comme sujet²¹⁹ ». Il ajoute : « si les raisons de cette proche disparition [de la poésie] sont économiques, elles concernent peut-être moins la circulation monétaire que la circulation subjective. Si nous voulons croire que la poésie est encore possible, il nous faut repenser les rapports entre l'économie et le sujet²²⁰. »

C'est pourquoi, à la suite de la lecture de ce texte théorique d'Arsenault, j'ai décidé que je ne me contenterais pas, dans mon projet *Une île au fond des draps*, d'intéresser des lecteurs potentiels à ma poésie, mais que j'essaierais de les faire adhérer à mon univers créatif et narratif. Pour ce faire, j'ai travaillé la narration pour qu'elle soit hétérodiégétique²²¹, comme celle de Desbiens dans son ouvrage *La fissure de la fiction*. Ce passage d'un « je » lyrique et d'un « tu » à l'utilisation d'un « il » et d'un « elle » permet, à mon sens, un décroisement de l'intime et facilite, de cette façon, l'inclusion du lecteur dans l'expérience sensible du texte. Ainsi, chaque poème ne serait plus un poème seul, mais une partie d'une histoire à la fois englobante et fragmentaire.

Cette forme narrative me permet par ailleurs de situer l'espace intime de mes personnages dans un cadre à la fois figuratif et fictionnel²²². Les sujets de ma poésie évoluent et vivent parallèlement sur le plan physique (un appartement, une chambre, un lit), relationnel (le couple) et imaginaire (le rêve, la métaphore, l'espoir).

elle garde toujours du sable sur les pieds
c'est pour construire une île dans les draps

L'étude du livre *La fissure de la fiction*, au lieu de *Grosse guitare rouge*, m'a permis de mieux comprendre l'importance d'une narration hétérodiégétique en poésie en vue de permettre l'inclusion du narrateur dans ma diégèse, mais aussi m'a fait voir toute

²¹⁹ Mathieu Arsenault (2007), *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota bene, p. 12.

²²⁰ *Ibid.* p. 12 ; je souligne.

²²¹ Lors de la publication en revue, notamment dans *Le sabord*, certains poèmes avaient été écrits en recourant à une narration homodiégétique.

²²² Voir en ce sens l'article : Dominique Rabaté (1996), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, p. 65-80.

l'importance d'utiliser les différentes figures spatiales pour obtenir un style imagé qui me soit propre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus étudié

DESBIENS, Patrice (2010 [1988, 1995,1997]), *Poème anglais ; Le pays de personne ; La fissure de la fiction*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».

Corpus secondaire

DESBIENS, Patrice (2017 [2007, 2008, 2009]), *En temps et lieux : Les cahiers complets*, Montréal, L'Oie de Cravan.

(2017), *Sous un ciel couleur cayenne*, Sudbury, Prise de parole.

- (2015), *Vallée des cicatrices*, Montréal, L'Oie de Cravan.

- (2011 [1995]), *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, Sudbury, Prise de parole.

(1999), *Grosse guitare rouge*, Sudbury, Prise de parole.

- (1987), *Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de parole.

- (1985), *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de parole.

- (1983), *Sudbury - textes 1981-1983*, Sudbury, Prise de parole.

- (1979), *L'Espace qui reste*, Sudbury, Prise de parole.

- (1974), *Ici*, Québec, Éditions à Mitaine.

Articles et ouvrages sur Patrice Desbiens

ACQUELIN, José et Yves BOISVERT (2005), « Patrice Desbiens. Un couteau en plastique volé à l'Académie », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 119, p. 7-10.

- BAZINET, Valérie (2010), *Figures d'altérité transformatrice : l'Autre chez Victor-Lévy Beaulieu, Larry Tremblay, Dany Laferrière et Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Université Concordia.
- BÉLANGER, Louis (2000), « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », *La littérature franco-ontarienne : état des lieux*, Sudbury, Université Laurentienne, p. 197-226.
- BLAIS, Mathieu (2007), *La conquête du quotidien dans Sudbury de Patrice Desbiens, suivie du recueil de poèmes Voracités*, mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke.
- BOISVERT, Josée (1998), *L'anglais comme élément esthétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa.
- DAIGLE-ROY, Alice (2015), *Expérience précaire du monde et représentation de la poésie dans La fissure de la fiction et Désâmé de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill.
- DICKSON, Robert (1987), « Autre, ailleurs et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », *Les autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 19-34.
- DICKSON, Robert (1982), « L'espace à créer et l'espace qui reste », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, p. 45-80.
- DOIRE, Nicolas (2005), « Entre Sudbury et l'amour : l'évolution du mythe amoureux chez Patrice Desbiens », *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, p. 227-241.
- JOANNETTE, Karen (2016), *La métaphore et la comparaison ironiques dans quatre recueils de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill.
- GAUDET, Gérald (2017), « Le quotidien du poète », *Exit : revue de poésie*, Montréal, Éditions gaz moutarde, n° 85, p. 90-96.
- GOUDREAU, David (2017), « Faire du *workout* avec Patrice Desbiens », *Les Libraires*, Montréal, n° 100, p. 26-28.

- HOTTE, Lucie (2011), « Exil, migrance et nostalgie dans l'œuvre de Patrice Desbiens », *La migrance à l'œuvre. Repérages esthétiques, éthiques et politiques*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 37-52.
- HOTTE, Lucie (2008), « L'espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens », *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota bene, p. 317-334.
- HOTTE, Lucie (2000), « Entre l'Être et le Paraître : conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et Daniel Poliquin », *Croire à l'écriture. Études en littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Ottawa, Éditions David, p. 163-178.
- HOTTE, Lucie (2000), « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO », *Produire la culture, produire l'identité ?*, Les Presses de l'Université Laval, p. 53-68.
- KARCH, Pierre-Paul (1987), « Une prise de parole, oui ; mais pour dire quoi ? Analyse transactionnelle des principaux textes de quelques poètes franco-ontariens », *Les autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 47-62.
- LAGACÉ, Francis (1999), « Apprivoiser sa langue comme une belle étrangère. La minorité dans la minorité : le cas du poète franco-ontarien Patrice Desbiens », *Francophonies et identités culturelles*, Paris, Karthala, p. 85-106.
- LAMOUREUX, Myriam (2009), « Le "récit-poème" chez Patrice Desbiens. Transformations du genre lyrique », *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene, p. 143-159.
- LAMOUREUX, Myriam (2008), *Une prise de parole sur la langue. L'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval.
- LASSERRE, Élisabeth (2000), « La littérature franco-ontarienne : ruptures et continuité », *La littérature franco-ontarienne : état des lieux*, Sudbury, Université Laurentienne, p. 29-48.
- LASSERRE, Élisabeth (1997), « Écriture mineure et expérience minoritaire », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, p. 63-76.
- LASSERRE, Élisabeth (1996), *Aspects de la néo-stylistique. Études des poèmes de Patrice Desbiens*, thèse de doctorat, Department of French, University of Toronto.

- LASSERRE, Élisabeth (1996), « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », *Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Norir, p. 27-42.
- LASSERRE, Élisabeth (1995), « Contre-magie : l'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens », *Francophonie plurielle*, Québec, Hurtubise HMH, p. 277-285.
- LASSERRE, Élisabeth (1996), « Patrice Desbiens : je suis le franco-ontarien », *Nuit Blanche*, n° 62, p. 64-68.
- MACDONELL, Alan (1994), « Colonisation et poétique : Patrice Desbiens, poète franco-ontarien », *Travaux de Littérature*, vol. 7, p. 367-378.
- MARTINEAU, Julien (2011), *C'est ici que le verbe habiter s'est déchiré ; suivi de Sudbury : l'habitabilité de la poésie chez Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Département de Littérature de langues françaises, Université de Montréal.
- OUELLET, François (2012), « Patrice Desbiens par lui-même : 1974-1995 », *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada (1970-2000)*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 235-265.
- OUELLET, François (2005), « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, p. 203-225.
- PARÉ, François (1994), « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Les Presses de l'Université Laval, p. 45-62.
- PARÉ, François (1992), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.
- PARÉ, François (1982), « Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, p. 89-102.
- TARDIF, Dominic (2015), « Patrice Desbiens : partout et nulle part », *Le Devoir* [En ligne], Montréal, 17 octobre 2015, page consultée le 07 février 2017, URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/452696/poesie-patrice-desbiens-partout-et-nulle-part>.

- TESSIER, Jules (1996), « Quand la déterritorialisation déschizophrénise ou De l'inclusion de l'anglais dans la littérature d'expression française hors Québec », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 1, p. 177-209.
- YERGEAU, Robert (1991), « La poésie franco-ontarienne : les lieux de la dépossession », *Francophonies d'Amérique*, n° 1, p. 7-13.
- WATTEYNE, Nathalie (2014), « Les déclassés de Sudbury », *Figures de compassion*, Montréal, Leméac, p. 115-130.
- WATTEYNE, Nathalie (2011), « Desbiens, le regard du poète tourné vers le visage quelconque », *Études québécoises. Revue internationale de l'Association coréenne d'études québécoises*, n° 5, p. 91-110.
- WATTEYNE, Nathalie (2010), « "Riveraine" de Jacques Brault et *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* de Patrice Desbiens : Présence de l'absente », *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », p. 281-292.

Sur l'étude du lieu ou de l'espace

- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- AUMONT, Jacques (1989), *L'œil interminage : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier.
- BACHELARD, Gaston (1968), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- BACHELARD, Gaston (2009), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- BÉDARD, Mario (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 49-74.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BOUVET, Rachel et Kenneth White (dir.) (2008), *Le Nouveau Territoire, exploration géopoétique de l'espace*, Coll. « Figura », n° 18, Montréal, Université du Québec à Montréal.

- BOYER, Marc (2004), *L'espace et le fantastique : études de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, thèse (M.A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- BROSSEAU, Marc et Micheline CAMBRON (2003), « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, septembre-décembre, p. 525-547.
- BUTOR, Michel (1982), « La ville comme texte », *Répertoire V*, Paris, Éditions de Minuit, p. 33-42.
- CAUQUELIN, Anne (2007), *L'invention du paysage*, Paris, PUF.
- CHEVALIER, Michel (2003), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS éditions.
- COLLOT, Michel (2005), *Paysage et poésie*, Paris, J. Corti.
- COLLOT, Michel (2011), *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud / Versailles, ENSP.
- COLLOT, Michel (2011), « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT* [En ligne], n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, page consultée le 19 octobre 2016, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.
- COLLOT, Michel (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti.
- COLLOT, Michel et Julien KNEBUSH (2017), « Présentation », *Vers une géographie littéraire*, [En ligne], page consultée le 20 avril 2017, URL : <http://geographielitteraire.hypotheses.org/a-propos>.
- DEBARDIEUX, Bernard (1992), « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'espace géographique*, vol. 24, n° 2, p. 97-112.
- DE CHALONGE, Florence (1993), « Énonciation narrative et spatialité. À propos du "cycle indien" de Marguerite Duras », *Poétique*, n° 95, septembre, p. 344.
- DUPOUY, Christine (2006), *La Question du lieu, du surréalisme à nos jours*, New York et Amsterdam, Rodopi.
- FRANCKEL, Jean-Jacques et LEBAUD, Daniel (1990), *Les figures du sujet : à propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, Ophrys.
- FRANK, Joseph (1991), *The ideal of special form*, Londres et Nouveau-Brunswick, Rutgers University Press.

- HAMON, Philippe (1988), « Texte et architecture », *Poétique*, n° 73, Paris, Éditions du Seuil, p. 3-26.
- HEIDEGGER, Martin (2008), « ...L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » p. 224-245.
- HEIDEGGER, Martin (2008), « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- HUARD, Maude (2017), *Quand La Pluie Traverse Les Murs Suivi De L'Objet Comme Figure Spatiale à Part Entière Dans Cet Imperceptible Mouvement d'Aude*, Département des lettres et humanités, Université du Québec à Rimouski.
- HURSSSEL, Edmund (1989), *Chose et espace : leçons de 1907*, Paris, PUF.
- KANT, Emmanuel (1990 [1781]), *Critique de la raison pure*, Paris, Folio, coll. « essai ».
- LAHAIE, Christiane (dir.) (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « essai ».
- LAHAIE, Christiane (2008), « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la mimèsis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre, p. 439-451.
- LAMBERT, Fernando (1998), « Espace et narration. Théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 111-121.
- MARTI, Marc (dir.) (1999), *Espace et voix narrative, Centre de Narratologie appliquée*, n° 9, Nice, Presses Universitaires de Nice, Sophia Antipolis.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- MORETTI, Franco (2000), *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées ».
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2010), « Récits du lieu », *Voix et images*, vol. XXXVI, automne, p. 45-57.
- NORA, Pierre (1997), *Les lieux de mémoire I, II et III*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- OUELLET, Pierre (1998), « Du haut-lieu au Non-lieu : l'espace du même et de l'autre », *Voix et images*, vol. 24, n° 70, p. 69-81.

Richard, Jean-Pierre (1984), *Pages Paysages*, Paris, Seuil.

Tuan, Yi-Fu (2006 [1977]), *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio.

Weisgerber, Jean (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée ».

WESTPHAL, Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».

WESTPHAL, Bertrand (2000), *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

Sur le lyrisme, la poésie et les genres littéraires

ARSENAULT, Mathieu (2007), *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota bene.

BAKTHINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BONENFANT, Luc, MIRON, Isabelle et Nathalie WATTEYNE (dir.) (2013), *Formes américaines de la poésie : vingt essais*, New York, The Edwin Mellen Press.

COLLOT, Michel (1996), « Le sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, p. 113-126.

COMBE, Dominique (1996), « La référence dédoublée », *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec et Bordeaux, Nota bene, Presses universitaires de Bordeaux, p. 39-64.

COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.

COSTE, Didier (2006), « Lyrique, modernités, corporéité », *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec et Bordeaux, Nota bene, Presses universitaires de Bordeaux, p. 223-240.

HAMBURGER, Käte (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris Seuil.

JENNY, Laurent (2006), « La vulgarisation du sujet lyrique », *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec et Bordeaux, Nota bene, Presses universitaires de Bordeaux, p. 53-73.

LORD, Michel (1987), « Les genres narratifs brefs : Fragments d'univers », *Québec français*, n° 66, p. 30-34.

MALLARMÉ, Stéphane (2003), *Œuvres complètes*, Bibliothèque de Pléiade, Paris, Gallimard.

MAULPOIX, Jean-Michel (1996), « La quatrième personne du singulier », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, p. 147-160.

MESCHONNIC, Henri (1995), *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1973), *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture*, Paris, Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1973), *Pour la poétique III : Une parole écrite*, Paris, Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1970), *Pour la poétique*. Paris, Gallimard.

RABATÉ, Dominique (2006), « Interruptions – du sujet lyrique », *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec et Bordeaux, Nota bene, Presses universitaires de Bordeaux, p. 39-51.

RABATÉ, Dominique (1996), « Présentation », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, p. 5-10.

RABATÉ, Dominique (1996), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, p. 65-80.

TADIÉ, Jean-Yves (1978), *Le récit poétique*, Paris, PUF.

TIBI, Pierre (1995), « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan (Cahiers de l'université de Perpignan, n° 18, 1^{er} semestre), p. 9-78.

VINCENT-MUNNIA, Nathalie (2006), « Le devenir du lyrisme à l'ère du poème en prose », *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec et Bordeaux, Nota bene, Presses universitaires de Bordeaux, p. 263-286.

Sur le langage, la fiction, la narrativité et la contemporanéité

BARTHES, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, p. 1-27.

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

BENVENISTE, Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, Tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

DE CERTEAU, Michel (1980), *L'invention du quotidien : I. Arts de faire*, Paris, Union Générale, coll. « 1018 ».

FOUCAULT, Michel (2013), « Littérature et langage », *La grande étrangère*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. audiographie.

- GAGNON, Alex (2016), *Nouvelles Obscurités : Lectures du contemporain*, Montréal, Del Busso.
- GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil.
- HAMEL, Jean-François (2009), « Le maître, le maigre et le bègue. Avant-propos », *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 21, p. 11.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, p. 15.
- JARRETY, Michel (2003), *La poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ».
- KRISTEVA, Julia (1981 [1969]), *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- MELLOT, Michel (2006), *Livre*, Paris, L'œil neuf.
- RABATEL, Alain (1998), *La construction du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- RENAUD, Kiev (2015), *Le roman par nouvelles : essai de définition d'un genre*, mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill.
- SHERINGHAM, Michael (2004), « Le Romanesque du quotidien » *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 255-266.
- TODOROV, Tzvetan (1981), « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 131-157.

