

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

NOTE TO USERS

The original manuscript received by UMI contains pages with slanted print. Pages were microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available

UMI



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**L'ANGLAIS COMME ÉLÉMENT ESTHÉTIQUE
DANS L'OEUVRE DE PATRICE DESBIENS**

par

© JOSÉE BOISVERT

Département des Lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M. A.

Ottawa - 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-36662-6

L'Anglais comme élément esthétique
dans l'oeuvre
de Patrice Desbiens

Résumé

La littérature d'expression française de l'Ontario fait partie des littératures émergentes qui puisent à leurs propres ressources culturelles pour créer une nouvelle esthétique. L'anglais est mis à profit par l'écrivain Patrice Desbiens qui l'utilise, non seulement en guise d'élément exogène destiné à refléter le milieu sociolinguistique propre aux Franco-Ontariens, mais encore en l'intégrant à la texture même de son oeuvre poétique, au demeurant résolument de langue française.

Chez Desbiens, le phénomène de l'alternance de code est examiné minutieusement, avec une attention particulière accordée aux questions de dosages, de modes d'ajointement, de champs sémantiques et de métalangue, de façon à mettre en lumière l'impact de ce dualisme linguistique sur le plan stylistique.

La complémentarité des deux idiomes en présence atteint un sommet avec le titre *L'homme invisible / The Invisible Man*. Malgré une apparente symétrie, les deux versions, anglaise et française, sont distinctes. À cause de cette diglossie littéraire, le recueil ne peut être pleinement compris et apprécié que par une lecture concomitante des deux textes présentés en regard.

REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à mon directeur de thèse, monsieur Jules Tessier, qui m'a proposé ce sujet passionnant, et grâce à qui j'ai découvert un écrivain dont l'oeuvre ne cesse de me fasciner. Je le remercie également d'avoir pris le temps de me proposer des commentaires et des suggestions qui ont grandement contribué à améliorer mon travail, et de m'avoir laissée travailler à mon propre rythme.

Introduction

Introduction

Les littératures franco-ontarienne et québécoise partagent une origine commune; avant la division du territoire canadien en provinces, il n'existait qu'une littérature canadienne-française. Bien que certains chercheurs situent les débuts de la littérature franco-ontarienne au dix-septième siècle, par le biais des relations de voyage, la plupart s'accordent à situer au cours des années soixante et soixante-dix la «naissance de l'institution littéraire franco-ontarienne¹». Depuis, la littérature de l'Ontario français a acquis des caractéristiques qui lui sont propres et qui la distinguent de la littérature québécoise, quoiqu'elle partage toujours certains traits avec cette dernière.

Dans son ouvrage intitulé *Langue et société*, Jacques Leclerc identifie la Conquête comme étant l'événement qui marque le début du «processus de détérioration du statut de la langue française au Canada².» Depuis cet événement, la question linguistique n'a cessé de hanter les Québécois et les francophones du Canada, donnant lieu à divers débats ou querelles, linguistiques et littéraires, qui véhiculent une perception tantôt positive, tantôt négative du parler canadien, et qui ont contribué à des projets de contestation ou de revendication, tel celui de Camille Roy et de la Société du parler français, ou celui des écrivains de *Parti pris*, plus récemment.

Marie-Andrée Beaudet situe la naissance d'un discours métalinguistique au Canada dès le dix-neuvième siècle, lors de la fondation des premiers journaux littéraires; c'est la voie qu'empruntent Jules Fournier et Charles ab der Halden, un siècle

¹ François Paré, «Repères pour une histoire littéraire de l'Ontario français», Cotnam, Frenette et Whitfield (eds.), *La francophonie ontarienne: bilan et perspectives de recherches*, Ottawa. Le Nordir, 1995, p. 278.

² Jacques Leclerc, *Langue et société*, Laval, Mondia Éditeurs, 1986, p. 434.

plus tard. lorsqu'ils croisent le fer sur la question de la qualité du français parlé par les Canadiens, et de l'existence d'une littérature nationale au Canada. Quant à Camille Roy, il «fonde sa pensée littéraire sur une problématique linguistique³», de concert avec la Société du parler français au Canada qui, fidèle à ses «buts linguistiques⁴», vise à «revivifier le parler franco-canadien, à l'épurer des anglicismes qu'il contient et à faire reconnaître la légitimité de ce parler par l'Amérique anglo-saxonne et par la France⁵», tout en veillant à la « transposition artistique du parler dans les livres⁶.» À ce projet de littérature nationale, aux débats linguistiques qui marquent le début du siècle, succède la querelle du joual, qui oblige les intellectuels québécois à réévaluer «les rapports du champ littéraire au champ linguistique et au champ du pouvoir⁷.»

Bien entendu, parmi les éléments à l'origine de la «contamination» ou de «l'avilissement» de la langue française, l'anglais se révèle le plus important et le plus menaçant. Lorsque Fernand Ouellette décrit sa langue maternelle comme un mélange de français et d'anglais, comme «n'[étant] pas le français, mais le français⁸», il dénonce aussi le bilinguisme institutionnel, où l'«agression continue» de la part de la langue majoritaire «paralyse la langue du minoritaire⁹». Cette infiltration de l'anglais s'est

³ Marie-Andrée Beaudet, *Langue et littérature au Québec. 1895-1914*, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ Fernand Ouellette, «La lutte des langues et la dualité du langage», *Liberté*, vol. 6, n° 31-32, 1964, p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 104.

manifestée également à travers la problématique du joual sur laquelle ont disserté les écrivains de *Parti pris*. Dans un article, Lise Gauvin décrit le joual comme «une langue parlée dans les milieux populaires montréalais, une langue dont la détérioration reflète l'infériorité économique du Canadien-français, dominé par le capitalisme anglo-saxon¹⁰», mais aussi comme «le résultat d'un processus de créolisation et correspond[ant] à un stade avancé d'anglicisation linguistique¹¹.» De même, en 1973, Gaston Miron soulignait que les véritables enjeux que constituait la dualité linguistique ne se situaient pas entre le français standard et le joual, mais bien entre le français et l'anglais, en illustrant son propos par l'exemple suivant : «Qu'on dise un arbe, un âbe, un arbre, tant qu'on ne dit pas *tree* on parle québécois¹².»

Mais si la langue française a été marquée par l'anglais au Québec, elle l'a été de façon plus poussée dans les espaces francophones submergés par une majorité anglophone, comme en Ontario, en Acadie, et dans les provinces de l'Ouest. Dans de telles communautés, la nécessité d'un bilinguisme individuel s'impose et la fréquence des contacts interlinguistiques occasionne le développement de phénomènes d'interférence linguistique permettant l'intrusion de la langue majoritaire dans la langue minoritaire. Pour Fernand Ouellette, cette situation de bilinguisme non équilibré aliène le minoritaire «de son pouvoir créateur¹³».

Pourtant, sa condition de francophone minoritaire n'a pas empêché Patrice

¹⁰ Lise Gauvin, «Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975», *Langue française*, n° 31, 1976, p. 80.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Gaston Miron, «Décoloniser la langue», *Maintenant*, n° 125, 1973, p. 14, cité dans Lise Gauvin, «Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975», p. 90.

¹³ Fernand Ouellette, «La lutte des langues et la dualité du langage», p. 104.

Desbiens de créer, en français, une oeuvre poétique originale qui cherche à raconter une vie quotidienne, auscultée par la lucidité du regard de celui qui vit le bilinguisme depuis son enfance, et qui porte les marques de la langue majoritaire. La récurrence de l'anglais sous la forme de mots, de phrases et même de dialogues dans presque tous les recueils de Desbiens témoigne de l'omniprésence de cette langue dans la vie quotidienne de l'écrivain, et reflète certains aspects du milieu et des conditions de vie particulières aux Franco-Ontariens. D'ailleurs, le recours à des insertions en langue anglaise dans un corpus littéraire indéniablement de langue française est un phénomène retrouvé chez d'autres écrivains qui oeuvrent à l'extérieur du Québec, tels Guy Arsenault de l'Acadie et Charles Leblanc du Manitoba.

Dans son ouvrage intitulé *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Rainier Grutman remarque que «l'éventail stylistique de l'anglais s'est considérablement rétréci¹⁴» dans les oeuvres du vingtième siècle, par rapport aux oeuvres du dix-neuvième, malgré le recours plus fréquent à des expressions et tournures anglaises. Pour ce dernier, ce phénomène ne désigne plus que «l'invasion du français québécois par un discours nord-américain devenu incontournable¹⁵.» Certes, l'étude des xénismes qui parsèment l'oeuvre de certains écrivains de la diaspora francophone du Canada, tel Patrice Desbiens, mènerait à la même conclusion. Notre étude se situe dans le prolongement de ces observations, mais sous un angle différent, puisque l'anglais y est considéré comme un élément stylistique à part entière, comme un outil dont se sert Patrice Desbiens dans une démarche de recherche esthétique.

Tout d'abord, il convient de retracer brièvement le parcours de l'auteur qui, après

¹⁴ Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec, Fides-Cétuq, p. 193.

¹⁵ *Loc. cit.*

avoir vécu et oeuvré dans quelques villes de l'Ontario, s'installe au Québec, sans pour autant renier ses origines franco-ontariennes¹⁶. Patrice Desbiens est originaire de Timmins, ville minière et forestière du nord de l'Ontario, habitée par une majorité anglophone. Orphelin à l'âge de dix-sept ans, il abandonne ses études secondaires, et quelques années plus tard, quitte sa ville natale pour Toronto. Passionné par la poésie depuis son adolescence, il travaille comme journaliste au *Ryerson Polytechnical Institute Newspaper*, où il s'occupe de la page de poésie. Vers 1970, il s'installe à Saint-Marc-des-Carières, au Québec, avec des amis; en 1972, avec l'aide d'un professeur, il publie, à compte d'auteur, un recueil de poèmes et de chansons intitulé *Cimetières de l'oeil*, et en 1973, un recueil de poèmes intitulé *Larmes de rasoir*. La même année, il part pour Québec où il travaille comme vendeur dans un magasin de disque, et comme musicien. L'année suivante, aux éditions À Mitaine, il publie un troisième recueil intitulé *Ici*, qui est bien reçu par la critique. Il s'installe à Welland en 1976, où il participe à une création collective, et retourne travailler à Toronto, comme batteur pour le groupe The Government. L'année suivante, il fait paraître *Les Conséquences de la vie* aux Éditions Prise de parole, à Sudbury, et est embauché comme rédacteur à *L'Express* de Toronto. À partir de ce moment, Patrice Desbiens publiera tous ses recueils de poésie (sauf *Amour Ambulance*) chez Prise de parole.

En 1979, il déménage à Sudbury et fait paraître *L'espace qui reste*, tout en publiant des articles et des poèmes dans divers journaux et revues. Deux ans plus tard, il publie *L'homme invisible / The Invisible Man*, dont s'inspirera le groupe CANO dans la production d'un disque intitulé *Invisible*. En 1983 paraît le recueil *Sudbury*, et en

¹⁶ Les renseignements biographiques et bibliographiques qui renvoient à Patrice Desbiens sont tirés de la biobibliographie publiée dans la réédition du recueil *L'homme invisible / The Invisible Man*, parue à Prise de parole en 1997.

1985, le recueil *Dans l'après-midi cardiaque* classe Patrice Desbiens parmi les finalistes pour le Prix du Gouverneur général. À la Nuit sur l'étang de 1987, il reçoit le Prix du Nouvel-Ontario, et publie *Les Cascadeurs de l'amour* la même année. Il collabore avec Jean Marc Dalpé à la création du spectacle *Dalpé-Desbiens* qui sera présenté à Toronto et à Montréal l'année suivante. Président d'honneur du Salon du livre de l'Outaouais en 1988, il fait paraître *Poèmes anglais* et s'installe à Québec. *Amour Ambulance* paraît aux Écrits des Forges l'année suivante, et il faudra attendre 1995 avant la parution d'un autre recueil de poésie, celui-ci intitulé *Un Pépin de pomme sur un poêle à bois*, qui lui mérite le Prix Champlain en 1996. Entre temps, Desbiens se consacre à la musique, signant certains textes et musiques du spectacle *Cris et Blues*, collaborant à la trame musicale du film *Le Party* de Falardeau, et se produisant avec le musicien René Lussier à Montréal, en France et en Belgique. Tout en donnant des lectures publiques en Ontario français, au Québec et dans les Maritimes, il fait paraître un recueil de poésie intitulé *La Fissure de la fiction* en 1997, et *Prise de parole* réédite *L'homme invisible / The Invisible Man*, la même année.

Des treize recueils publiés par Patrice Desbiens depuis le début de sa carrière d'écrivain, dix seront retenus pour les besoins de cette étude. Les deux premiers recueils (*Cimetières de l'oeil* et *Larmes de rasoir*), publiés à compte d'auteur, ne sont pas disponibles et n'ont pu être consultés. Le dernier recueil, *La Fissure de la fiction*, est paru trop tard pour être ajouté au travail déjà accompli¹⁷. Le corpus étudié est constitué des oeuvres suivantes, accompagnées des abréviations utilisées tout au long de notre étude :

¹⁷ Notons cependant que les mots anglais qui y apparaissent et leur traitement sont les mêmes que ceux que nous avons observés dans les autres recueils, exception faite de l'alternance de codes : emprunts, marques de commerce, raisons sociales, références culturelles à la télévision, à la littérature, à la musique populaire.

- Ici : I* (1974)
Les Conséquences de la vie : LC (1977)
L'espace qui reste : LE (1979)
L'homme invisible / The Invisible Man (1981)
Sudbury : S (1983)
Dans l'après-midi cardiaque : DA (1985)
Les Cascadeurs de l'amour : CA (1987)
Poèmes anglais : PA (1988)
Amour Ambulance : AA (1989)
Un Pépin de pomme sur un poêle à bois : UP (1995)

Le but principal de cette étude consistera à montrer que Patrice Desbiens utilise la langue anglaise dans ses poèmes, non seulement pour lui permettre de brosser avec un certain réalisme, un tableau parmi d'autres, illustrant la condition de minoritaire des Franco-Ontariens, mais aussi pour exploiter les ressources phonétiques et sémantiques de cette langue, à un niveau esthétique. Dans un premier temps, en procédant au recensement systématique des types de mots anglais et des passages en anglais qui parsèment les recueils de Patrice Desbiens, à l'exception de *L'homme invisible / The Invisible Man*, et en analysant leurs modes d'insertion dans le texte, nous avons mis en relief et évalué les effets qui découlent de l'utilisation de l'anglais dans cette poésie de langue française, de même que le rapport qui s'établit entre les deux langues. Après avoir présenté les interférences issues de la langue parlée, tels l'alternance de codes, l'emprunt, et le doublet bilingue, nous aborderons les insertions en anglais tirées de la vie quotidienne du poète, telles les marques de commerce et les références culturelles,

tout en illustrant les effets stylistiques et esthétiques obtenus par le poète.

Dans un deuxième temps, l'étude des divergences qui distinguent les deux versions du recueil bilingue¹⁸ *L'homme invisible / The Invisible Man*, a révélé les procédés utilisés par Desbiens pour maintenir ou estomper l'asymétrie entre les textes, aux niveaux lexical, temporel et sémantique, de même que sur le plan de l'architecture interne du texte. De plus, l'analyse de l'univers bilingue de l'auteur et de son inscription dans le texte, par le biais des alternances de codes, des marques de commerce, des références culturelles, et de la thématique, a permis de préciser les rôles attribués à chaque langue à travers la thématique, et de faire ressortir les rapports qui existent entre le français et l'anglais dans le texte.

Aucune analyse d'envergure n'a encore été entreprise sur l'oeuvre de Patrice Desbiens¹⁹. Parmi les quelques articles et comptes rendus qui ont été consacrés à cet

¹⁸ L'oeuvre de Desbiens contient un nombre d'insertions en anglais qui, par leur caractère superficiel, ne font pas appel nécessairement à un lecteur bilingue et n'empêchent pas un lecteur francophone unilingue de saisir le sens des poèmes. Cependant, la nature de certains emprunts à l'anglais, notamment les alternances de codes et les références culturelles, de même que la facture bilingue du recueil *L'homme invisible / The Invisible Man*, dont la moitié du texte est écrit en anglais, nécessite un haut niveau de bilinguisme de la part du lecteur. De plus, malgré l'apparente symétrie entre les deux textes de ce recueil, aucune des deux versions n'est tout à fait une traduction de l'autre. Aussi, comme cette oeuvre est caractérisée par un emploi important de la langue anglaise, et que celle-ci assume des fonctions particulières au sein du texte, nous estimons que *L'homme invisible / The Invisible Man*, de même que certains passages tirés des autres recueils de Desbiens, méritent le statut de bilingues, selon les critères émis par Rainier Grutman dans son article «Mono Versus Stereo: Bilingualism's Double Face», : (p. 209) «A text [...], can only be bilingual if it makes a *relevant use* of other languages.»; (p. 212) «In addition to being a cultural reference, [...], the foreign speech of the truly bilingual text, as I define it, will be assigned a specific function within the economy of the work in general. The presence of a second language does not always imply the presence of what could be called *a second reader*, but if it does—if the knowledge of a foreign language is necessary to the understanding of the text—will bilingualism be a real issue. » (c'est lui qui souligne). *Visible Language*, n° 27, 1993, p. 207-227.

¹⁹ On note qu'Elizabeth Lasserre a soutenu en 1996 une thèse de doctorat intitulée *La néo-stylistique : le cas de Patrice Desbiens*. Comme l'auteur a imposé une restriction de deux ans

auteur, seulement deux abordent la question de l'anglais. D'abord, Jules Tessier²⁰ traite de l'anglais comme élément esthétique chez trois poètes de la diaspora, dont l'un est Patrice Desbiens, mais son analyse se limite à cinq des recueils de Desbiens et ne procède pas d'un recensement systématique des insertions en anglais dans la poésie de celui-ci. Quant à Marie-Chantal Killeen²¹, elle s'intéresse uniquement au recueil *L'homme invisible / The Invisible Man*, et analyse plutôt le poids symbolique dont jouit la langue anglaise par rapport à la langue française dans le recueil. Certains critiques, tels que René Dionne²², Elizabeth Lasserre²³ et Margaret Michèle Cook²⁴ se contentent de constater la présence de l'anglais dans la poésie de Desbiens, sans

sur cette thèse, il nous a été impossible de la consulter.

²⁰ Jules Tessier, «De l'anglais comme élément esthétique à part entière chez trois poètes du Canada français: Charles Leblanc, Patrice Desbiens et Guy Arsenault», André Fauchon (dir.), *La production culturelle en milieu minoritaire*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1994, p. 255-273.

²¹ Marie-Chantal Killeen, «La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style: *L'homme invisible / The Invisible Man* de Patrice Desbiens», *Tangence*, n° 46, 1997, p. 80-90.

²² René Dionne, *Anthologie de la poésie franco-ontarienne des origines à nos jours*, Sudbury, Prise de parole, 1991, p. 109: «On peut maintenant remarquer, dans *Ici* (1974), un cynisme certain et la présence mouchetante de la langue anglaise, laquelle reviendra comme une marque du milieu franco-ontarien dans les recueils suivants».

²³ Elizabeth Lasserre, «Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens», Lucie Hotte (dir.), *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 73: «l'écriture de Desbiens est rude: il recourt à l'expression quotidienne avec ses mots du terroir, ses bouts d'anglais [...]»; «Un poète au seuil de l'écriture: l'exiguïté selon Patrice Desbiens», Lucie Hotte, François Ouellet (dirs.), *La littérature franco-ontarienne: Enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 37: «La texture des poèmes de Desbiens est marquée par le conflit entre le français et l'anglais: calques, emprunts directs, jeux de mots "bilingues" abondent.»

²⁴ Margaret Michèle Cook, «La poésie entre l'être et le pays», *Nuit Blanche*, n° 62, hiver 1995-1996, p. 63: «Dans ses textes, le milieu est mis en scène à travers une langue qui se laisse infiltrer par l'anglais [...]».

commenter le phénomène. Notre étude viendra donc combler une lacune.

Enfin, notons que la littérature franco-ontarienne, dont fait partie l'oeuvre de Patrice Desbiens, s'inscrit parmi ces littératures régionales qu'il convient d'évaluer en fonction de facteurs et de critères particuliers. Ne pouvant se contenter d'une simple comparaison avec les «grandes littératures» où, dans un rapport de dépendance, l'une serait tributaire de l'autre, on privilégie de plus en plus une approche propre aux littératures émergentes qui «créent de nouvelles esthétiques [...] en puisant à pleines mains à leurs propres ressources culturelles²⁵.»

²⁵ Jean-Marie Grassin (ed.), *Littératures émergentes / Emerging Literatures*, Bern, Peter Lang, 1996, quatrième de couverture.

Première partie :

L'anglais dans l'oeuvre de Patrice Desbiens

Dans son étude intitulée *Langue, dialecte et diglossie littéraire*, William Mackey traite du bilinguisme oral et littéraire qui existe en Europe depuis plusieurs siècles, et montre comment les peuples de ce continent assignaient aux différentes langues qu'ils utilisaient des fonctions particulières, selon l'époque. Depuis, le vecteur de la colonisation et de l'immigration a contribué à répandre le bilinguisme et même le plurilinguisme dans de nombreuses communautés linguistiques, notamment en Afrique, en Amérique du Nord, ainsi que dans plusieurs pays de l'Europe et de l'Asie. Or, cette situation de contact interlinguistique est fréquemment accompagnée d'une inégalité de pouvoir entre les langues, illustrée par la variabilité linguistique (Poplack, 1989). Ainsi voit-on émerger dans les échanges langagiers divers mécanismes d'intégration d'éléments exogènes, tels l'alternance de codes et l'emprunt¹.

La langue parlée

Bien que ressortissant à la linguistique, l'alternance de codes et l'emprunt ont un impact dans le domaine littéraire, qu'il s'agisse du roman, du théâtre et même de la poésie². Ils figurent parmi les caractéristiques propres à l'oralité, mais ils marquent les oeuvres des écrivains qui y ont recours. Or, dans la poésie de Patrice Desbiens,

¹Ces mécanismes font partie du phénomène de l'interférence tel que défini par Weinreich: «[...] deviation from the norms of either language which occur in the speech of bilinguals as a result of their familiarity with more than one language [...] will be referred to as INTERFERENCE phenomena.», *Languages in Contact*, The Hague, Mouton & Co., 1968, p. 1.

² Par exemple, dans les pièces de Jean Marc Dalpé (*Le chien. Eddy*), les romans *Guerre et paix* de Tolstoi et *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, et chez les poètes hispanophones Miguel Pinero et Jim Sagel.

Elizabeth Lasserre relève certains éléments qui lui confèrent son caractère oral, tels que l'élision du «ne» de la négation, les doubles négations, les formes non normatives, les confusions de pronoms, les structures calquées de l'anglais, la répétition et les hésitations textuelles (1994, p. 75). Cependant, Lasserre ne traite pas de l'alternance de codes, pourtant présente dans la plupart des recueils de Desbiens, et qui témoigne, elle aussi, du caractère oral de sa poésie.

Selon Sherry Simon, qui voit dans le bilinguisme littéraire «une source d'innovation et d'interférences créatrices³» plutôt qu'une entrave à la production, les textes «hybrides» deviennent de plus en plus communs. De plus, dans un article qui analyse les alternances entre l'anglais et l'espagnol dans les poèmes de poètes hispanophones, Eva Mendieta-Lombardo et Zaida Cintron affirment que la création poétique bilingue, tout en reproduisant les choix linguistiques quotidiens d'une communauté, est utilisée à des fins littéraires précises :

These conceptualizations of the speaker, as well as that of C[ode]S[witching] as a communicative strategy, can be easily adapted to the analysis of bilingual poetry by viewing the poet as the creative actor who uses CS as a linguistic / literary device to accomplish an end, [...]⁴.

Selon ces chercheuses, l'alternance de codes a également l'avantage de rendre l'écrivain plus accessible aux lecteurs, et de lui permettre d'établir avec eux un lien linguistique en faisant appel à leur solidarité et à leur identité. Ainsi, nous verrons qu'en plus de tenter de reproduire dans ses textes le langage parlé de sa communauté, le poète

³ Sherry Simon, «Entre les langues : *Between* de Christine Brooke-Rose», *Le festin de Babel- TTR*, vol. IX, n° 1, 1996, p. 56.

⁴ Eva Mendieta-Lombardo, Zaida Cintron, «Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry», *Hispania*, vol. 78, n° 3, 1995, p. 566.

exploite l'alternance du français et de l'anglais dans le but de créer des effets stylistiques particuliers.

L'alternance de codes

Tout d'abord, l'alternance de codes, aussi appelée «code-switching», a attiré l'attention des linguistes au cours des vingt dernières années⁵, en partie parce qu'elle va à l'encontre du principe communément accepté selon lequel une seule langue peut être utilisée à la fois (Heller, 1988). Les chercheurs découvrent donc qu'au sein de certaines sociétés bilingues, l'alternance de codes est fréquente, voire typique, alors que chez d'autres, elle est perçue comme négative et devant être évitée (Gal, 1988). Elle se définit comme le «changement / alternance de langue ou de variété linguistique dans un discours ou une conversation⁶.» Cette alternance, extra ou intraphrastique, peut être le résultat d'activités ou de situations distinctes (situational code-switching) ou se produire automatiquement, sans qu'il y ait changement d'interlocuteur (conversational code-switching). Le code-switching conversationnel est métaphorique si «l'emploi d'une variété B dans un discours qui a débuté dans la variété A éveille certaines associations liées à B, changeant ainsi les connotations de la conversation grâce à ces éléments étrangers à A⁷.» Enfin, l'alternance de codes est analysée également en fonction de son contenu symbolique, dans la mesure où elle implique l'utilisation d'une langue légitimée

⁵ Notamment, Lenora Timm (1978), Pénélope Gardner-Chloros (1983), Susan Gal (1988), Shana Poplack (1988, 1989), Monica Heller (1988, 1992), Karin Flikeid (1989), Normand Labrie et Denise Deshaies (1989), Rodolfo Jacobson (1990), Carol Myers Scotton (1990, 1993), etc.

⁶ Pénélope Gardner-Chloros, «Code-switching: approches principales et perspectives», *La Linguistique*, vol. 19, n° 2, 1983, p.[21].

⁷ *Ibid.*, p. 23.

et appuyée par l'État en opposition à la langue «stigmatisée» d'une minorité qui ne jouit pas d'un support institutionnel aussi considérable (Gal, 1988). De cette façon, l'alternance de codes peut être perçue comme «a strategy used to establish, cross or destroy group boundaries, to create, evoke or change interpersonal relations⁸.» En tant que processus de convergence ou de divergence, l'alternance de codes permet de neutraliser les tensions pouvant exister entre deux langues ou communautés linguistiques, et de s'adapter aux exigences d'une société bilingue (Gardner-Chloros, 1983).

Mais avant de procéder à l'analyse des alternances de codes dans la poésie de Desbiens, il convient d'examiner le contexte sociolinguistique dont cette poésie est issue et l'attitude de la communauté envers ce phénomène. Il est clair que l'émergence de variétés linguistiques au sein d'un groupe minoritaire est favorisée par le contact interlinguistique constant. Le sentiment d'insécurité linguistique du groupe face à la langue dominante et au contenu symbolique qu'elle véhicule (mobilité sociale et pouvoir), joue aussi un rôle important dans ce processus (Poplack, 1989). Dans une étude du phénomène de l'alternance de codes chez les francophones de la région d'Ottawa-Hull, Shana Poplack relève des distinctions entre les types d'alternances utilisées par les Franco-Ontariens et celles privilégiées par les Québécois, divergences qui se manifestent également au niveau des attitudes adoptées par chaque groupe confronté à ce phénomène. Par exemple, les francophones de l'Ontario s'adonneraient davantage à l'alternance situationnelle «par déférence envers les anglophones

⁸ Susan Gal, «The Political Economy of Code Choice», Monica Heller (ed.), *Codeswitching. Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1988, p. 247.

unilingues⁹», et à l'alternance susceptible de fournir «le mot juste», alors que chez les Québécois, les alternances se limiteraient surtout aux commentaires métalinguistiques, qui permettent aux locuteurs de signaler la conscience qu'ils ont de changer de langue. De plus, les Ontariens auraient une perception plutôt neutre de l'alternance de codes qui leur semblerait une conséquence naturelle du bilinguisme, auquel ils attribueraient, de même qu'au français, une valeur affective. Les Québécois, par contre, percevraient l'alternance de codes comme négative et résultant de la présence menaçante de l'anglais dans leur milieu (Poplack, 1989).

Les recherches menées par les sociolinguistes Mougeon et Beniak dans diverses communautés franco-ontariennes (1985, 1989, 1991) révèlent des résultats semblables, à savoir que les Franco-Ontariens possèdent une perception positive du bilinguisme et utilisent l'alternance de codes pour «pallier l'ignorance momentanée (ou non) d'un mot français équivalent¹⁰» ou pour s'inscrire dans «la dynamique des rapports communicatifs intergroupes¹¹.» Ainsi, les chercheurs relèvent dans le français ontarien, la présence de «différents phénomènes sociolinguistiques qui représentent une divergence par rapport au parler souche (le français québécois)¹²», qu'ils conçoivent comme «une manifestation de la spécificité linguistique de la communauté franco-ontarienne¹³.» Bien que ces

⁹ Shana Poplack, «Statut de langue et accommodation langagière le long d'une frontière linguistique», Raymond Mougeon, Édouard Beniak (eds.), *Le français canadien parlé hors Québec, aperçu sociolinguistique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 131.

¹⁰ Raymond Mougeon, «Perspective sociolinguistique sur le comportement langagier de la communauté franco-ontarienne», *La francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherches*, p. 240.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Ibid.*, p. 232.

¹³ *Loc. cit.*

données relèvent du domaine de la langue parlée, on peut les appliquer à la poésie de Desbiens en raison du caractère oral de celle-ci, tout en tenant compte de l'aspect «largement idiosyncrasique¹⁴» de l'alternance de codes, et des différences qui existent entre les alternances «littéraires» et celles qui se manifestent dans la langue parlée¹⁵.

Il semble cependant que l'attitude de Patrice Desbiens envers l'anglais se rapproche davantage de celle des Québécois que de celle des Franco-Ontariens étudiés par Poplack et Mougeon. Dans un documentaire intitulé *Mon pays...*, Desbiens fait part de ses sentiments face à la question linguistique : pour lui, il est impossible de vivre en français en Ontario car l'anglais, (qu'il a appris «à force de recevoir des coups¹⁶») s'immisce partout. Ainsi, lorsque le poète affirme ne se sentir chez lui qu'au Québec, où il y a peu ou pas d'anglais, il manifeste envers la langue anglaise une certaine ambivalence qu'il est possible de déceler dans l'utilisation qu'il fait de l'anglais et des alternances de codes dans sa poésie.

D'abord, parmi les différents types d'alternances utilisées par Desbiens, on relève des énoncés visant à reproduire les choix linguistiques et le langage des personnages, sous forme de bribes de discours direct ou à l'intérieur de dialogues, comme dans ce poème intitulé «maurice» (*LE*, p.18) :

¹⁴ *Ibid.*, p. 240.

¹⁵ «[...] literary writing contains characteristics that do not conform to the normal conventions of communications; as Keller puts it 'there *must be* significant differences between literary code-switching and real life code-switching'. Such differences would be of the sort that figure in distinguishing life from art.» Eva Mendieta-Lombardo, Zaida Cintron, «Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry», p. 565.

¹⁶ Valmont Jobin. *Mon pays.... série À la recherche de l'homme invisible*, Marcel Fraser, Paul Lapointe (prods.), Montréal. Productions Aquila et l'ONF, 1991.

et le guitariste
dit à Raynald:
«...**moving forward, a forward
motion, but rocking at the
same time...**»¹⁷
la veillée est finie,
les chaises dorment déjà,
on s'en va,
[...]

Les extraits de ce genre ne semblent pas avoir d'autres fonctions que de présenter un personnage ou une situation avec authenticité, et de reproduire les interactions entre francophones et anglophones qui peuvent avoir lieu dans une communauté bilingue.

On retrouve également des alternances de type conversationnel, caractérisées par le changement plus ou moins inconscient ou automatique du français à l'anglais chez un même locuteur¹⁸, comme dans l'exemple qui suit (CA, p. 67) :

Bill pose la question existentielle des années quatre-vingt: «c'est-tu une tapette ça, **or what?**...»
So what.

La réponse en anglais de la part du narrateur (So what) est sans doute motivée par la répétition des sonorités obtenue par la reprise du mot «what» qui, inséré à une

¹⁷ Nous soulignons les passages qui apparaissent en caractères gras à partir de cet exemple.

¹⁸ Fishman précise que ce type d'alternance, de nature «fortement unilatérale et flottante», est le résultat d'intentions «purement métaphoriques» et ajoute : «On conçoit d'ailleurs qu'il ne soit pas possible de répondre à ces intentions *métaphoriques*, quand il n'y a pas de norme générale pour indiquer que la situation particulière a un rang déterminé et qu'elle doit être discutée dans telle langue plutôt que dans telle autre.» Joshua Fishman, *Sociolinguistique*, Paris, Nathan, 1971, p. 64.

expression idiomatique succincte et frappante, fait ressortir l'attitude du poète face à la question posée. Néanmoins, la grande majorité des exemples d'alternances conversationnelles ont lieu dans la partie narrative des poèmes, un aspect dont nous traiterons plus tard.

Dans le cas des alternances situationnelles, qui permettent également de rendre compte de l'environnement socio-culturel du poète, la langue de communication se déplace vers l'anglais en présence d'un personnage anglophone (*PA*, p. 20) :

Au Wistlestop,
Sudbury's Home of the Blues,
Une fille me demande:
«Don't you ever dance?»
«Just inside...»
Elle me regarde comme
si je venais de descendre
d'une soucoupe volante.

Dans l'exemple suivant, les réponses adressées au personnage anglophone confèrent au statut de francophone du poète un caractère marginal, tout en présentant le fait de s'exprimer en français comme une tâche, un labeur (*PA*, p. 25) :

Est-ce que Debbie Courville
est mariée?

Est-ce que je danse
un slow avec sa mère
au sous-sol du
Mine Mill Union, local 598?

**«I thought you were
a priest...»**
«No, I'm French...»
«Oh!...Speak French

to me!...»
 «Sorry, I'm
 off duty...»

D'ailleurs, on remarque que dans les recueils *Poèmes anglais* et *Un Pépin de pomme sur un poète à bois*, les alternances de code qui apparaissent dans le cadre du discours direct et qui semblent chercher à reproduire le langage parlé des personnages, agissent souvent comme véhicule d'une perception négative de la langue anglaise. Celle-ci est présentée comme menaçante ou indésirable, et à l'origine du problème de l'assimilation qui préoccupe le poète, comme le suggère l'énoncé suivant, mis en exergue au début du recueil *Poèmes anglais* : «I am French, but I don't speak it... Do you want more coffee?»

Ainsi, dans l'exemple suivant, le poète choisit d'omettre certaines répliques de style direct en anglais, de façon à mettre en relief les propos de sa nièce qui, malgré ses origines francophones (Constance Maltais Duclos Desloges), est presque entièrement assimilée à l'anglais (*PA*, p. 56-57) :

Le téléphone sonne à
 2h00 du matin [...]
 c'est ma nièce
 Constance «Connie» Maltais
 Duclos Desloges.
 «Hey, I wanna buy your
 books! How many you
 got now?»
Je lui dis.
 «That's a lot! I want'em
 all!»
 «O.K.»
 «You only write in French,
 right?»
 «Right...» [...]
 «I used to know a lot

of people up there.
 Mostly bikers...»
**Je lui demande si elle
 connaît Hughie Doucette.**
 «No, I don't. Do you know
 Bam-Bam Boudreau?»
Non. [...]
 «Anyway, send me your
 books, I'll try to read
 them...Maybe if I get real drunk
 my French will come back...»
 Elle raccroche. [...]
 Only in French
 you say?
 What a pity...

Ironiquement, la réaction du poète apparaît en anglais à la fin du poème, celui-ci répétant en écho des paroles souvent entendues, qui critiquent sa décision d'écrire en français.

Dans la même veine, le poème intitulé «Wrong Bus», qui traite de la présence envahissante des anglophones et de l'anglais, et de l'impossibilité d'une harmonie entre les deux langues officielles, illustre l'arrogance et le pouvoir des Américains à travers les propos du personnage, formulés en anglais (*UP*, p. 13) :

Le Québécois veut débarquer
 il veut s'en aller chez eux
 mais il est déjà chez eux
 Il est pogné avec eux
 et le chauffeur de l'autobus
 c'est Jack Nicholson qui dit
**«Nice country you got here...
 How much you want for it?...»**

Plus loin dans le recueil, l'anglais est présenté comme agressant et sans conscience à

travers les paroles d'un anglophone qui se réjouit d'un événement tragique dont il tire profit (*UP*, p. 68) :

Je suis comme un journaliste
de CNN.
Je continue à répéter les mêmes
choses jusqu'à en oublier le sens.
«**Hey, we got some good
dead baby...**» me dit le
cameraman.

De plus, en transcrivant phonétiquement l'accent des personnages qui s'expriment dans une langue seconde, ou dans un anglais de facture populaire, le poète contribue à présenter la langue anglaise comme un agent aliénant. Bien entendu, ce procédé permet de transmettre au poème un certain réalisme. Cependant, loin d'être exploitée à des fins humoristiques chez Desbiens (à moins qu'il ne s'agisse d'un humour amer, grinçant), la transcription phonétique illustre plutôt l'élément tragique qui ressort de situations où un individu éprouve de la difficulté à s'exprimer dans une langue seconde mal maîtrisée, ou dans un anglais de rue. Par exemple, c'est la solitude extrême d'un immigrant qui frappe le lecteur, lorsqu'un lundi soir à la Coulson, il «crie à personne en particulier : «I'm from de old cuntree, I'm from de Europe, I luff you» (*S*, p. 59), ou l'hostilité gratuite d'un voisin qui, en déneigeant sa voiture, crie au poète «Wot de fuck you lookin at?...», celui-ci éprouvant chaque mot comme «un coup de poing dans le ventre du vent» (*UP*, p. 66). Dans le poème suivant, qui décrit une querelle de ménage chez les voisins du haut, la tristesse de la situation est accentuée par l'impossibilité du personnage de Linda de s'exprimer dans sa langue, sauf pour laisser échapper un juron (*UP*, p. 32) :

«Just try it once... you'll see!...»
il dit en descendant les marches.
«You take de car, you take everyting»
elle dit dans son anglais cassé.
concassé, fricassé. [...]
Il a bu comme un brontosauve:
un cerveau dans tête et un cerveau
dans queue.
«Come on Linda, I'm sorry, gimme
a kiss...»
**«Leave me alone, don't touch me
tabarnak!...»**

Il existe bien un exemple de transcription phonétique qui rend compte de l'accent d'un personnage anglophone tentant de prononcer un nom français, situation tout aussi dénuée d'humour que dans les exemples précédents. Le poète fait s'exprimer un commis anglophone bourru qui s'impatiente devant une cliente, madame Florence Desbiens, qui ne le comprend pas, et à qui il crie de parler plus fort (*UP*, p. 179) :

Elle entend un bruit qui
ressemble à son nom.
MISSUS FLORIENT THE BEAN!
C'est pas une gueule qu'il a
c'est un haut-parleur qui
résonne très bien dans la
tête vide qui lui sert de
caisse.
MIIIISSUSS THE BEAN!
Ma mère
la binne en question
se rend au comptoir.
Il lui dit quelque chose
très vite à travers la vitre.
Elle essaie de répondre mais
il ne sort qu'un mot qui
essaie de s'envoler mais
s'écrase comme un oiseau
contre la vitre.

WHAT?
SPEAK UP!
CAN'T HEAR A WORD YOU'RE
SAYING!

La transformation du mot «Desbiens» en «The Bean», au moyen du procédé de la translittération orthographique, contribue à illustrer le mépris du commis pour la cliente francophone, et aussi la perception qu'en a le témoin francophone, qui associe la distortion de son nom à un objet de peu de valeur. Là encore, à travers l'indifférence d'un personnage anglophone, l'anglais est présenté comme un élément négatif et agressant.

En revanche, les alternances qui ont lieu dans la section narrative des poèmes témoignent davantage d'une préoccupation esthétique de la part de Desbiens, que d'un désir de reproduire le langage parlé d'une communauté. Ici, Desbiens exploite les ressources phonétiques mises à sa disposition par une deuxième langue. Les alternances entre le français et l'anglais créent d'intéressantes allitérations, et la répétition de fragments en anglais joue un rôle important quant à la récurrence de sons étrangers.

D'abord, il faut préciser que le poète s'inspire souvent d'expressions de type idiomatique tirées de l'anglais populaire, qu'il insère dans ses vers en français, et qui illustrent avec quelle aisance Desbiens manie la langue anglaise pour arriver à créer des jeux de mots et des effets esthétiques. Par exemple, l'expression «bouncing baby», accolée au personnage de Bill, bouncer (gardien) du bar, produit une formule ramassée accentuée par la répétition du son «b», tout en créant un contraste entre l'image du bébé et le gorille brutal (*CA*, p. 44) :

Bill, mon faux frère, mon frère qui se glisse comme une
faux à travers la foule, **Bill le bouncing baby bouncer du bar**
lance de temps en temps un des clients contre un mur.

Dans l'exemple suivant, les allitérations se répondent d'une langue à l'autre («l», «d», «all/mort») de façon à créer une symbiose des deux idiomes, laquelle renforce l'analogie entre l'ambulance et le livreur de pizza (*LC*, p. 44) :

Une ambulance passe:
 Take out
 pizza **all dress**
 de la **mort**.

De même, Desbiens parvient à créer une certaine fusion entre les deux langues en exploitant les ressemblances sonores et sémantiques des verbes «tourner/ turn». La répétition du mot «turn», dont le son est plus court que celui de «tourner», réussit davantage à transmettre l'impression d'un disque qui tourne sans arrêt, mettant en relief la métaphore de la mort du musicien dont la musique est jouée trop souvent à la radio (*UP*, p. 59) :

Sa guitare le pend
turn turn turn
 et le vent ne souffle
 plus de surprises
 dans ses cheveux qui sont
 brisés comme un
 parapluie

et sur toutes les tables
 de toutes les radios
on le fait tourner

turn turn turn
on le fait tourner
 toupie qui dort
on le fait tourner
 même pas mort
 dans sa tombe

La répétition, procédé que Desbiens exploite abondamment en français, est appliquée à certains fragments en anglais pour les faire ressortir du reste du poème (*S*, p. 33-34) :

Elle a besoin de vérité et d'amour.
 On lui donne un concept.
 On lui donne un contraceptif.
 Il a besoin d'amour et de vérité.
 On lui donne des fantasmes.
They make it sound so easy.
They make it sound so easy.
 Le ciel au bout de tes jours.
 Le nouveau char dans cour.
 Les arbres remplis d'amour.

Ici, la phrase en anglais désigne et isole ces «autres», «ils» (le monde, les médias), qui proposent une perception autre, illusoire, de ce qu'est une relation amoureuse. La récurrence du son «s» (sound so easy) et la répétition de la phrase entière, formule succincte, mettent en évidence le mensonge d'une vie de couple aisée et satisfaisante, le reste du poème décrivant la difficulté qu'éprouvent les amoureux à évoluer ensemble.

Dans l'exemple qui suit, c'est la répétition d'un fragment riche en allitérations, tiré du titre de la chanson «Georgia on my mind», qui crée l'effet d'une incantation tout en illustrant la préoccupation du poète pour le Québec, grâce à une substitution de vocables (*DA*, p. 37) :

Il prend son saxophone
 par les hanches et
 valse avec
 parmi les tables
 de l'Ostradamus.
 [...]
 C'est
Georgia on my mind
Québec on my mind
quelqu'un on my mind
quelque chose on my mind
 joué par Claude Béland

Enfin, la poésie de Desbiens présente également un exemple d'alternance métaphorique qui fait intervenir, par association de sons ou d'idées, un ou des mots étrangers dans la langue de départ. Dans un poème intitulé «Perogies», qui traite entre autres de l'hostilité de personnages anglophones, les sonorités du mot «perogies¹⁹» rappellent celles du mot «pirogue» en français. Le poète explore ainsi l'effet phonétique et sémantique créé par la proximité de ces deux mots (*UP*, p. 66) :

Je pense aux **perogies**.
 Je pense à une **pirogue faite**
de perogies qui passe en chasse-
 galerie dans le ciel au-dessus
 de nos sous-entendus
 à Québec
 [...]

¹⁹ En français, «pirojki : met russe, petits pâtés farcis de viande, de fromage, etc.» La graphie du mot varie en anglais. «pirogi, perogy, perogies: pastries with a meat, cheese, or other filling.», G. Dodds de Wolf, R. Gregg, M. Scargill, B. Harris (eds.), *Gage Canadian Dictionary*, Toronto, Gage Educational Publishing Company, 1997.

L'emprunt

Selon Linda Lamontagne, l'emprunt représente le plus important phénomène linguistique issu du contact des langues. Son existence est attribuée à «la nécessité de nommer de nouvelles réalités, la dominance sociale, politique et/ou économique d'une communauté linguistique et, [à] l'implantation des médias électroniques et de nouvelles technologies...²⁰» L'emprunt, lorsqu'il est associé à la contamination et à l'assimilation, est perçu négativement. En revanche, pour Robert Lafont, l'emprunt consolide un système linguistique plutôt qu'il ne le menace, car il «maintient en place le système qu'il corrompt [...] Nous dirons qu'il [l'emprunt] déplace la praxis linguistique héritée, en écho à cet enrichissement de la production sociale qu'est l'emprunt de praxis nouvelles²¹.»

Cependant, les frontières entre l'emprunt et l'alternance de codes ne sont pas toujours nettes. Alors que l'alternance de codes suppose l'insertion de plusieurs mots, voire de phrases entières, d'une langue dans une autre, Shana Poplack décrit l'emprunt comme impliquant «une incorporation de mots individuels d'une langue 2 dans une langue 1, ces incorporations subissant d'ordinaire des adaptations les rendant conformes aux patrons phonologique, morphologique et syntaxique de la langue réceptrice l²².» Dans son analyse du français parlé de la communauté d'Ottawa-Hull,

²⁰ Linda Lamontagne, *La Conception de l'anglicisme dans les sources métalinguistiques québécoises de 1800 à 1930*. Québec, Centre international de recherche en aménagement linguistique, 1996, p. 4.

²¹ Robert Lafont, «Codeswitching et production du sens», Rodolfo Jacobson (ed.), *Codeswitching as a Worldwide Phenomenon*, New York, Peter Lang, 1990, p. 76.

²² Shana Poplack, «Statut de langue et accommodation langagière le long d'une frontière linguistique», *Le français canadien parlé hors Québec*, 1989, p. 141.

Poplack précise que les emprunts répandus, qui reviennent régulièrement chez des interlocuteurs francophones de diverses régions du Canada et qui conservent une prononciation semblable de région en région, sont attestés dans les dictionnaires de langue française canadiens et européens (Poplack, 1989). De plus, ces emprunts peuvent varier d'un locuteur à l'autre ou d'une communauté à l'autre.

Quant à Raymond Mougeon, ses recherches auprès de communautés franco-ontariennes l'amènent à découvrir des distinctions au niveau de l'utilisation de l'emprunt selon la stratification sociale d'une communauté et selon l'âge des individus, à savoir que les membres de la classe ouvrière et les nouvelles générations emploieraient davantage de mots anglais que les classes supérieures (1985, 1991), mais il constate, dans une analyse plus récente, que cette tendance diminue (1995). De plus, à l'instar de Weinreich, Mougeon identifie dans le recours à l'emprunt chez certains groupes, le désir de «faire montre de sa connaissance de la langue majoritaire, laquelle étant perçue comme indispensable à l'avancement socio-économique [...]»²³.

Comme l'emprunt est plus fréquent que l'alternance de codes dans la langue parlée, il est dans la nature des choses que la poésie de Patrice Desbiens contienne davantage d'emprunts que de fragments alternés. On retrouve deux formes d'emprunts chez Desbiens : les emprunts répandus constitués de mots anglais intégrés à la langue française, attestés dans les dictionnaires, et les emprunts composés de mots anglais non attestés dans les dictionnaires, mais consacrés par l'usage, pour la plupart.

Tout d'abord, parmi les emprunts répandus, on relève un groupe de mots que

²³ Mougeon, Beniak, Valois, *Contact des langues et changement linguistique : étude sociolinguistique du français parlé à Welland (Ontario)*, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1985, p. 33.

l'écrivain utilise fréquemment dans ses poèmes. Il s'agit de mots d'origine anglaise, tous répertoriés dans les dictionnaires généraux du français contemporain²⁴, qui servent à décrire la réalité quotidienne : «parking», «boss», «jukebox», «chips», «western». Leur fonction, dans la poésie de Desbiens, semble se situer davantage au niveau de la reproduction authentique de la langue parlée d'une communauté que dans la recherche d'effets stylistiques précis. C'est en partie cette volonté de nommer la réalité avec des mots de tous les jours qui a valu à Desbiens l'épithète de «poète du quotidien²⁵». De plus, cette approche lui a sans doute permis de s'inscrire contre une tradition littéraire poétique qui tolère peu l'utilisation d'un langage de facture populaire.

Par ailleurs, le poète a recours à un vocabulaire musical (rock & roll, beat, drums, fakebook, blues), sorte de technolecte qu'il exploite dans la création d'images et d'allitérations. Dans l'exemple suivant, le son rythmique des tambours est comparé au battement du cœur, l'allitération justifiant le choix du mot «beat» plutôt que celui de «rythme» (*I*, p. 27) :

Nos coeurs **battant le beat**
 Le bruit du sang contre les murs de nos corps
 Solo de drum éternel

L'allitération suivante est particulièrement réussie dans la mesure où les sonorités des mots «fascisme, feedback» et «démocratie, drums» s'opposent l'une à l'autre dans la structure de la phrase, à la manière des idéologies politiques accolées au vocabulaire

²⁴ *Le petit Larousse*, 1995.

²⁵ Georges Bélanger, «Portrait d'auteur : Patrice Desbiens», *Francophonies d'Amérique*, n° 2, 1992, p. 93; François Lacombe, «Sudbury. '...où la communication est difficile'», *Liaison*, n° 28, 1983, p. 63.

musical (*S.* p. 10) :

Le rock & roll est imperméable.
 Rien ne peut lui toucher.
 Assis dans la Coulson nous devenons indivisibles.
**Le fascisme du feedback contre la démocratie des
 drums.**

On constate également la récurrence des mots «rock & roll» et «blues» qui, tout en désignant des types de musique, sont utilisés de diverses façons par le poète dans le but de créer des images particulières²⁶. Le blues, par exemple, sert à évoquer l'humeur du poète, la tristesse et le désespoir : «Le coeur pesant comme un blues» (*AA*, p. 69), «C'est un blues long et brûlant... c'est un blues long et tortueux...» (*CA*, p. 73), «un blues qui part du foetus et roule jusqu'au bord de la mort» (*LE*, p. 33). Pris comme sujet, le rock & roll devient un objet concret, vivant, qui dépasse sa définition première de musique de danse : «le rock & roll se mêle aux regards» (*S*, p. 6), «le rock & roll est imperméable» (p. 10), «J'ai le rock & roll dans le corps» (p. 56). C'est un terme qui évoque aussi une attitude particulière face à la vie, le refus de se conformer à la société : «Je me nourris d'idéalisme et de bravado et de rock & roll» (*S*, p. 18), «le rêve du rock & roll agonise dans la Coulson» (p. 47), «le rêve du rock & roll parcourait les rues comme un maladie vénérienne» (*DA*, p. 67), «Rock and roll et la solide santé du péché» (*AA*, p. 39). Dans l'exemple suivant, le terme peut servir à la fois de verbe ou d'adjectif, évoquant soit le mouvement de balancement caractéristique de cette musique, ou une attitude de non conformité et de provocation (*S*, p. 49) :

²⁶ Nous aborderons de façon plus détaillée le volet musical dans les pages à venir.

c'est toronto
 dans le vendredi soir
 de mes os.
mes os rock and roll
 au bout de leurs chaînes.

Enfin, Desbiens adapte le terme à la langue française pour imiter le tangage d'un train en substituant «roll» par «roule», créant en même temps une rime grâce aux mots «roule / boules» et une allitération («r», «b») (DA, p. 45) : «Je suis dans le wagon-bar de l'ONR et ça roule ça rock comme des boules de bowling».

La poésie de Desbiens offre également des exemples d'emprunts constitués de mots anglais non attestés dans les dictionnaires²⁷. Cependant, certains d'entre eux peuvent être normalisés par l'usage, selon les régions, jusqu'à devenir des emprunts répandus²⁸. C'est le cas de mots tels que «cheap, cute, tough, slush», qui semblent s'être infiltrés dans la langue française nord-américaine, peut-être parce qu'ils permettent de décrire succinctement des réalités plus difficiles à exprimer aussi efficacement en français²⁹. Selon les recherches de Shana Poplack auprès de la communauté linguistique

²⁷ C'est-à-dire, non attestés dans les dictionnaires européens. Il est possible de retrouver certains de ces mots dans quelques dictionnaires canadiens et québécois, qui les présentent comme des anglicismes ou des mots «provenant de l'anglais». Dictionnaires consultés : *Dictionnaire général de la langue française au Canada*, 1974; André Rousseau, *Dictionnaire du français plus*, 1988; Gaston Dulong, *Dictionnaire des canadianismes*, Larousse, 1989; Jean-Claude Boulanger, Alain Roy, *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*, 1992.

²⁸ Parmi les emprunts non attestés dans les dictionnaires européens, retrouvés dans le français ontarien, Mougeon distingue les emprunts de souche québécoise : «Généralement typiques des registres familiers ou populaires, ces emprunts intégrés de longue date en français québécois, ont été importés en Ontario, on peut le supposer, au fur et à mesure de l'immigration des Québécois.» *Perspective sociolinguistique sur le comportement langagier...*, p. 241.

²⁹ De l'infiltration, on semble être passé maintenant à l'intégration parce que les journalistes, par exemple, ont tendance à transcrire ces vocables de façon à les rendre plus conformes à la phonologie du français : «tough» devient «toffe», «slush» devient «sloche», etc.

d'Ottawa-Hull. les locuteurs perçoivent ces emprunts comme «le mot juste», le mode d'expression le plus approprié, le plus apte à transmettre leur pensée, l'équivalent français leur apparaissant comme trop long ou étrange, «des mots qui ne font pas ou plus partie de l'usage courant³⁰.»

Cependant, Desbiens ne se sert pas uniquement de mots anglais qui témoignent des forces assimilatrices à l'oeuvre au sein de communautés francophones minoritaires. Il exploite également les ressources sémantiques et surtout sonores mises à sa disposition par une deuxième langue. Aussi, en plus du vocabulaire relatif à la taverne, un lieu fréquenté par le poète et souvent évoqué dans ses textes par des mots tels que «bouncer», «waitress», «waiter», «barman», l'auteur affectionne particulièrement les mots «smile» et «gun»³¹. Il est intéressant de constater que le mot «smile», à la suite d'un redécoupage sémantique, a acquis une signification qui dépasse celle d'un simple sourire, et désigne toujours un sourire factice, artificiel ³²: «son smile qu'elle a découpé d'un catalogue Simpson» (*I*, p. 11), «le poète en train de lire est un vieux communiste en béquilles avec un smile assurance-vie» (*LE*, p. 42), «et mon masque porte un smile

³⁰ Shana Poplack. «Statut de langue et accommodation langagière le long d'une frontière linguistique», p. 131.

³¹ Cette prédilection de l'auteur pour certains sons pourrait s'expliquer par la composante du langage qu'Henri Gobard nomme «le techno-ludique», où «les consonnes et les voyelles se répondent en tant que valeurs sonores et comme un jeu verbo-moteur [...] Le goût des assonances, des allitérations, des rimes [...] ne peuvent pas s'expliquer sans recourir à *cette esthétique de l'euphonique et du phonatoire qui rend certains groupes de sons plus désirables à produire que d'autres* [...]» (C'est lui qui souligne.) *L'Aliénation linguistique*, Paris, Flammarion, p. 26.

³² Weinreich : «Except for loanwords with entirely new content, the transfer or reproduction of foreign words must affect the existing vocabulary in one of three ways: [...] (3) survival of both the new and old word with specialization in content. [...] Strictly speaking, the specialization in content usually affects both the old word and the loanword if both survive.» *Languages in Contact*, p. 54-55.

que seulement la mort peut satisfaire» (*UP*, p. 86). Le mot «gun», qui imite la détonation d'un fusil par sa brièveté, dans l'exemple suivant, est utilisé pour faire ressortir l'impatience et l'agitation du poète, et est mis en relief par le changement de strophe qui augmente la tension (*AA*, p. 81) :

Sous un soleil
sourd et lourd
qui chauffe les
cuisses des voitures
je m'impatiente

**comme
un gun**

Dans le recueil *Sudbury*, l'opposition des mots «fun» et «guns», mis en évidence par la similitude de leurs sonorités, renforce la déception et la désillusion du personnage face à un rêve devenu inaccessible, exprimées dans la phrase «Le rêve refusé» qui revient entre chaque vers tout le long du poème (*S*, p. 45) :

On a du fun.
(Le rêve refusé.)
Ils ont des guns.
(Le rêve refusé.)

Desbiens exploite également les sonorités de mots anglais pour créer une rime à l'intérieur d'un vers ou d'une strophe. Dans l'exemple suivant, la comparaison est étoffée par l'adjectif «straight» qui a l'avantage en anglais de signifier à la fois «droit» et «sobre» (*DA*, p. 73) :

La dernière fois que j'ai vu Paillasse, il était
straight comme une ligne blanche sur un

highway.

Dans le poème XX du recueil *Poèmes anglais*, qui décrit un voyage en train dans le nord de l'Ontario, le poète compose des rimes en «all» à partir du nom d'une ville qu'il croise en route (*PA*, p. 36) :

Sturgeon Falls
 et soudainement
c'est le Last Call
 et le barman est hué
 comme un arbitre
 à **une partie de baseball**

Parmi les emprunts établis non attestés dans les dictionnaires, on relève très peu de mots ou de verbes anglais francisés ou adaptés à la phonologie et à la morphologie de la langue française. Les quelques verbes hybrides utilisés par Desbiens, (drummer, shootée, swinguer, fucké, dropper) trouvent difficilement un équivalent en français, et à l'instar des mots anglais assimilés aux patrons phonologiques français (pinottes, bines, paparmanne, sloche), ils présentent un degré d'intégration élevé à la langue française. Ainsi, bien que leur fonction dans la poésie de Desbiens se situe davantage au niveau de la reproduction d'un langage de facture populaire, ces mots hybrides peuvent contribuer à la création d'effets littéraires, telles les allitérations dans les exemples suivants :

Jeune Africain
 Vérité jungle
Pris pour drummer sur un coin
de pupitre

(I, p. 26)

Ici, la phrase acquiert plus de rythme grâce à la répétition des lettres «p», «r» et «d», le verbe «drummer» s'accordant davantage à ce rythme et aux sonorités que ne l'aurait fait l'expression «jouer du tambour» ou «tambouriner». On retrouve un procédé semblable avec le mot «paparmanne», provenant de «peppermint». Isolé de façon à constituer un vers en lui-même, le mot «paparmanne», par procédé métonymique, est étroitement associé au personnage de la mère, le poète se souvenant des bonbons qu'elle gardait dans son sac à main. L'image est ensuite appuyée par les nombreuses allitérations (pleine, peine, pluie, paparmanne, planète, pulsent), (*UP*, p. 175) :

Une sacoche pleine de peine
et de pluie.
Un mot:
paparmanne.
Une sacoche pleine de
paparmannes roses.
Roses comme des planètes qui
pulsent dans le ventre des enfants.

À la manière des bonbons qui «pulsent dans le ventre des enfants», les paparmannes «vivent» dans la mémoire du poète, rappels de la tristesse (peine, pluie) que sa mère portait toujours en elle.

Selon les différentes fonctions des mécanismes d'incorporation d'éléments exogènes étudiés par Poplack, le commentaire métalinguistique permettait aux locuteurs de manifester la conscience qu'ils avaient d'alterner ou d'emprunter à la langue anglaise, dans le cadre d'une discussion sur la langue (Poplack, 1989). Or, quoique

l'appareil métalinguistique soit négligeable chez Desbiens, on retrouve néanmoins dans sa poésie deux exemples de ce type d'emprunt commenté, le poète choisissant des mots anglais dont la signification entraîne une réflexion sur la langue et la dualité inhérente au bilinguisme. L'exemple suivant est construit autour des mots «pain / pain (douleur)» qui, malgré leur orthographe identique, possèdent des significations différentes en anglais et en français (*DA*, p. 50) :

J'ai les yeux cernés comme Nelligan
 en écoutant Bob Dylan et
 je suis rendu en ville
 je ne me cherche pas une job
 je cherche un liquor store
 parce que je suis assez smatte
 pour savoir que **pain c'est pain**
 en anglais [...]

Ainsi, le mot «pain», associé au travail quotidien (gagner son pain), est synonyme de douleur pour le poète, qui préfère se consoler dans l'alcool plutôt que de travailler. En jouant sur l'homophonie et l'homographie des termes, Desbiens réussit à créer un lien entre les deux langues et à suggérer la possibilité d'une certaine fusion de l'anglais et du français, qui justifie en partie son choix de les exploiter concurremment dans sa poésie. Ironiquement, Desbiens utilise un mot anglais (*smart*), adapté aux patrons phonologiques français («smatte» : mot issu d'un vocabulaire de niveau populaire), pour illustrer la lucidité et l'intelligence de sa découverte. D'ailleurs, ce passage rejoint le thème de l'invisibilité développé dans le recueil *L'homme invisible / The Invisible Man*, où le travail entraîne autant de misère que le chômage pour le héros (p. 28) : «C'est la première job de l'homme invisible. Job, rappelons-nous, c'est le nom du gars dans la

Bible qui s'est fait chier dessus par Dieu.»

Un commentaire métalinguistique encore plus explicite se retrouve dans ce poème de Desbiens (*UP*, p. 116) :

la lenteur
de ton
langage

de ta
langue

**de ton
slangue**

**qui me
french**

L'idiolecte «slangue», combinaison probable des mots «langue» et «slang» (argot anglais), évoque à la fois le type de langage parlé par la femme et la langue avec laquelle elle embrasse le poète. Quant au mot «french» (French kiss), il désigne, dans un français de type «slang», et l'action d'embrasser, et la langue française en anglais. Ainsi, le lien établi entre le baiser et le langage de facture populaire par le biais de la langue comme organe, est accentué par le terme «french», qui décrit le français imparfait parlé par les personnages, et dont l'intégration à la langue française est signalée par l'absence de majuscule.

Le doublet bilingue

L'alternance de codes et l'emprunt autorisent l'écrivain à passer d'une langue à l'autre à l'intérieur d'un texte ou d'un dialogue. En revanche, le doublet bilingue permet à Desbiens d'exploiter simultanément l'anglais et le français en alignant côte à côte un énoncé et sa traduction dans l'autre langue. Selon William Mackey, l'écrivain qui a recours à un doublet bilingue dans son oeuvre se sert d'un procédé aux fonctions essentiellement didactiques qui existe depuis des siècles et qui s'avérait nécessaire lorsqu'un écrivain, s'adressant à un public bilingue, cherchait à assurer la compréhension de son oeuvre auprès de l'auditoire (Mackey, 1975, p. 14). Chez Desbiens, le doublet bilingue, rarement exploité, va au-delà du simple désir d'intelligibilité, et remplit plutôt une fonction esthétique, tout en laissant entrevoir une préoccupation sociolinguistique.

Tout d'abord, certains des mots ou des passages qui sont suivis d'une traduction proviennent directement du milieu sociolinguistique dans lequel évolue l'écrivain, un milieu bilingue appuyé par des politiques de bilinguisme gouvernementales. Les exemples suivants, soit une affiche devant la prison de Sudbury : «WORKING TOGETHER FOR A BETTER ONTARIO/ TOUS UNIS POUR BÂTIR L'ONTARIO» (*PA* p. 44), ou encore le titre d'un poème : «Freshly Roasted / Fraichement Grillées» [sic] (*LC* p. 41), représentent des éléments susceptibles d'être retrouvés quotidiennement dans la vie du poète, comme l'explique Daniel Picard : «Bilingualism is everywhere in the environment [of Canadians] and is a part of the daily experiences of consumers interacting with the information which surrounds them³³.» De

³³ Daniel Picard, «Jackhammers and Alarm Clocks : Perceptions in Stereo», *Visible Language*, n° 27, 1993, p. 105.

plus. Desbiens se sert du doublet bilingue pour illustrer les difficultés qui peuvent survenir chez l'individu qui pratique le bilinguisme en situation minoritaire. Dans un poème qui traite de l'assimilation, le personnage n'arrive pas à se souvenir des termes français correspondant à certains mots anglais, phénomène rendu plus gênant depuis qu'il se trouve à Québec (*UP* p. 43) :

Je me promène dans les rues de Québec.
 Je cherche une quincaillerie car
 j'ai besoin de petites choses pour mon
 nouvel appartement:
 c'est-à-dire un ouvre-boîtes et un
 tire-bouchon.
 Mais je ne me rappelle plus ce que
 c'est quincaillerie en français
 Hardware store
 hardware store
 hardware store
 fait le rolodex de mon cerveau [...]
 et un vendeur me demande
 ce que je cherche et
 can opener
 can opener
 corkscrew
 corkscrew
 [...] je marche et je m'excuse de reculons
 et je sors du magasin

Mais si Desbiens évoque le phénomène de l'acculturation par le recours au doublet bilingue, il montre également que la traduction littérale du français à l'anglais et vice-versa peut entraîner des situations humoristiques, comme dans l'exemple suivant, où un personnage tente de traduire une chanson américaine en français (*DA* p. 67) : «Une fois, Paillasse a fait une traduction de "My Sweet Lord" de Georges Harrison. Il l'a intitulée: "Mon Seigneur sucré"...»!

Le doublet bilingue, qui est également une forme de répétition, est un procédé qui s'inscrit dans l'exploitation de l'oralité chez Desbiens. La répétition d'une phrase ou d'un passage dans l'autre langue confère à cette phrase un certain pouvoir incantatoire, qui accentue le message à transmettre : «Une phrase d'une chanson de Tim Buckley me revient: "Love me as if someday you'd hate me...Aime-moi comme si un jour tu me haïrais..."» (*CA* p. 50). Dans l'exemple suivant, Desbiens réussit à conserver la ressemblance phonétique des mots «chanson / chausson» avec les mots «song / sock» dans la traduction du passage en anglais (*UP* p. 51) :

j'ai une chanson dans le coeur et
 un chausson dans la gueule
 a song in the heart and a
 sock in the mouth

La reprise du passage en anglais contribue à illustrer la difficulté qu'éprouve le poète à exprimer ce qu'il ressent à la fois en français ou en anglais.

Le doublet bilingue a également l'avantage d'apporter au texte une plus grande variété de sonorités susceptibles d'être exploitées à des fins esthétiques. Dans le poème intitulé «attentat», Desbiens met en relief le motif de l'attente en combinant les sonorités communes des mots «attendez» et «wait». L'allitération est ensuite appuyée par la répétition des vers qui prolonge l'impression d'attente (*LE* p. 25) :

les hommes attendent
 des femmes
 les femmes attendent
 des enfants
 les enfants attendent.

 attendez wait
 attendez wait

attendez wait

les enfants attendent
au coin de la rue.

Ainsi, quoique qu'elle fasse partie intégrante de la vie du poète, Desbiens met la traduction à sa disposition comme un autre moyen d'utiliser l'anglais à des fins esthétiques. De même, comme l'ont démontré les exemples d'alternance de codes et d'emprunts retrouvés dans la poésie de Desbiens, celui-ci exploite la langue anglaise, non seulement pour donner un aperçu de la communauté dont il est issu et des enjeux créés par l'inégalité des deux idiomes qui s'y affrontent, mais aussi pour puiser dans ce vaste réservoir de ressources phonétiques autres fournies par l'anglais, afin de composer des allitérations, des répétitions, des rimes et des jeux de mots qui s'inscrivent dans une recherche stylistique particulière. Or, dans un entretien avec Marc Labelle pour la revue littéraire *Rauque*, Patrice Desbiens révèle le plaisir qu'il prend à construire des jeux de mots³⁴, phénomène que le critique Clément Moisan décrit comme «l'aisance du verbe, la liberté [...] de jouer avec les mots et de leur faire dire avec un humour tendre, parfois grinçant, cruel même, une vie plate et sans poésie³⁵.» Mais pour Robert Dickson, ces jeux de mots vont plus loin, ils véhiculent une ironie que le poète utilise «pour se défendre, pour passer à la contre-attaque [...] face aux inégalités, aux rapports de dominance sociale³⁶». D'autre part, dans les pages à venir, nous allons voir que divers domaines de la vie quotidienne du poète, offrent également

³⁴ Marc Labelle, «Entretiens avec Patrice Desbiens», *Rauque*, n° 7, 1987, p. 51.

³⁵ Clément Moisan, «Patrice Desbiens *L'espace qui reste*», *Livres et auteurs québécois* 1979, 1980, p. 93.

³⁶ Robert Dickson, «Autre, ailleurs et dépossédé. L'oeuvre poétique de Patrice Desbiens», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 56, n° 3, 1986, p. 21.

à Desbiens le matériel sonore d'une deuxième langue, qui lui permet de créer les combinaisons phonétiques qui lui sont chères, et d'exploiter ainsi la «musicalité» des mots.

La vie quotidienne

Dans la poésie de Patrice Desbiens, l'anglais se manifeste également sous la forme de raisons sociales, de marques de commerce et de références culturelles. À propos des marques de commerce anglophones, dans un article portant sur l'anglais comme élément esthétique dans la poésie de trois poètes francophones du Canada, Jules Tessier, à l'instar de William Mackey, perçoit leur insertion dans un texte en français comme un procédé qui vise à «traduire l'omniprésence de la culture américaine sur tout le continent¹.» Non seulement Desbiens se sert-il de ce procédé pour refléter le milieu bilingue dans lequel il évolue, il l'utilise encore dans le dessein de créer des effets stylistiques tels que des allitérations, des comparaisons ou des métaphores.

Les marques de commerce et raisons sociales

Tout d'abord, la présence de raisons sociales portant un nom anglais, parfois composé d'un patronyme français, illustre la prédominance de la langue anglaise dans le milieu où vivent le narrateur et les personnages de Desbiens :

Une copie de **L'homme rapaillé** [...] au Britnell's Book Store, Toronto Ontario. (PA, p. 48)

Une copie de **Souvenances** [...] au Bay's Used Book Store Sudbury Ontario. (PA, p. 48)

Une copie de **Minibrixes Réactés** [...] chez Lefebvre Variety and Used Book Store, Sudbury Ontario. (PA, p. 49)

¹ Jules Tessier, «De l'anglais comme élément esthétique à part entière chez trois poètes du Canada français : Charles Leblanc, Patrice Desbiens et Guy Arsenault», p. 257.

Ces exemples sont tirés d'un poème dont l'action se déroule à Sudbury, ville bilingue majoritairement anglophone. Ironiquement, ce sont des livres en français d'auteurs francophones que le narrateur achète dans ces magasins de livres d'occasion. De même, à Sudbury, les tavernes et les lieux de rencontre, (du moins ceux évoqués dans les textes), portent des noms anglais, tels le «Wistlestop Sudbury's Home of The Blues», le «Mine Mill Hall», «Heartbreak Hotel» et surtout la «Coulson», taverne fréquentée assidûment par le narrateur.

L'omniprésence de l'anglais dans la communauté franco-ontarienne dépeinte par Desbiens se reflète également dans les nombreuses marques de commerce qui apparaissent dans ses recueils. Non seulement ces marques témoignent-elles de l'invasion de produits américains sur le marché canadien et de la présence quotidienne de la publicité dans notre société, mais elles contribuent aussi à inscrire davantage ces produits dans la réalité du narrateur. Par exemple, dans la plupart des extraits présentés ci-dessous, par transfert métonymique, seule la marque est utilisée pour désigner l'objet en question. Ainsi, le produit, de générique, devient spécifique et acquiert les caractéristiques d'une marque, d'un modèle particulier. Par exemple, la Trans-Am fait intervenir un réseau sémantique différent de celui qu'aurait évoqué le mot «voiture» ou «automobile», en orientant le lecteur vers la virilité du personnage, vers son goût pour l'aventure, la vitesse, la puissance, etc.

De plus, on remarque que certains produits, notamment les cigarettes, l'alcool et les voitures, figurent plus souvent que d'autres dans la poésie de Desbiens, la plupart du temps accompagnés d'une marque de commerce précise :

le paquet de DuMaurier rouge (*LC*, p. 19)
 je demande un camel filtre, elle me donne un camel ordinaire (*LE*, p. 66)
 la boucane des export a et des gauloises (*LE*, p. 68)
 Est-ce que Raoul Duguay fume encore des Craven-A? (*PA*, p. 32)
 «Give me a pack of Player's Extra Light Regular, please.» (*PA*, p. 48)
 J'ai pu me payer un paquet de Players Light (régulier) (*S*, p. 18)

Le barman du train m'apporte un autre Johnnie Walker (*PA*, p. 36)
 Debbie Courville [...] et se vide un autre verre de Baby Duck (*PA*, p. 36)
 Je bois un Ballantine (*S*, p. 55)
 Je tenais à la vie comme Keith Richard à sa bouteille de Jack Daniels (*DA*, p. 23)
 Elle se commande une Molson (*DA*, p. 52)

Elle conduit la jeep de son père, une Bronco 4x4 (*CA*, p. 45)
 La réalité c'est une Ford LTD noire (*UP*, p. 41)
 Gris comme une Honda Civic Wagon (*UP*, p. 65)
 conduisant sa Trans-Am musclée (*S*, p. 9)
 comme une volkswagen dans l'espace (*S*, p. 36)
 tu pars dans ton char ton oldsmobile (*DA*, p. 64)
 sur le coffre du Lincoln (*UP*, p. 174)

Or, il n'est pas étonnant que les cigarettes et l'alcool apparaissent souvent dans les textes de Desbiens; le bien-être qu'ils procurent et la dépendance qu'ils sont susceptibles de créer chez un individu en font des objets de consommation quotidiens, voire nécessaires. Après tout, le narrateur se décrit comme «un poète licencié sous la LCBO²». Mais d'autre part, dans un article traitant de la littérature franco-ontarienne, François Paré affirme qu'à «la dureté des objets mécanisés³» relevés dans un des recueils de Desbiens, s'oppose «l'intimité et la mollesse des choses domestiques [...] [tels] la dinde de Noël, le paquet de cigarettes et le beurre de pinottes [qui] rassurent

² *DA*, p. 25. LCBO : Liquor Control Board of Ontario.

³ François Paré, «Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne», *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1982, p. 95.

infiniment⁴.» Paré ajoute que ces «choses intimes saturent notre environnement de signification. Elles sont notre véritable origine dans la culture⁵.» C'est pourquoi, par leur «affabilité», par leur capacité de rassurer, d'offrir une image moins redoutable de la réalité, certains objets domestiques reviennent fréquemment dans la poésie de Desbiens.

Bien entendu, à ce «langage publicitaire⁶» s'ajoutent les marques identifiant les produits comestibles :

Elle a la peau brune comme une poule du Colonel Sanders (*I*, p. 20)
 les malades mangent leur salade, salada, thé (*LE*, p. 63)
 les nuages sentent les patates pilées instantanées shirrif (*LE*, p. 75)
 même les rice krispies ne me parlent plus (*LE*, p. 81)
 Ils étaient fermes et ronds comme des oranges Sunkist (*DA*, p. 29)
 Une lune de fromage Kraft (*DA*, p. 60)
 Je me rappelle une grosse brique de fromage Velveeta (*DA*, p. 69)
 ça sent le Brylcreem et le Big Mac (*UP*, p. 11)
 comme si j'étais une canne de Docteur Ballard (*UP*, p. 48)
 Elle mange une toast au Chez Whiz (*UP*, p. 76)

Selon Paré, dans la poésie de Desbiens, «L'aliment, point de référence absolue dans notre société de consommation, se démet de sa vocation essentielle. Il ne nourrit plus l'homme mais s'en nourrit⁷», comme le démontrent les exemples suivants, où la «machine à coke» devient un élément menaçant :

⁴ *loc. cit.*

⁵ *loc. cit.*

⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷ *loc. cit.*

machine à coke grosse comme un gratte-ciel (*LE*, p. 11)
 la machine à coke m'a mordu les doigts (*LE*, p. 52)

la machine à coke se débranche
 et avance silencieusement [...]

le concierge a juste le temps
 d'étouffer un cri tandis que
 la machine le dévore (*LE*, p. 54)

De plus, le poète se sert du produit populaire «Coca-Cola» pour traduire l'omniprésence de la publicité dans notre société : «la radio informe fredonne hare krishna coca cola» (*LE*, p. 79). Dans l'extrait suivant, le narrateur exprime le vide ou le caractère irréel que prend sa vie par moments en la comparant à une annonce publicitaire (*CA*, p. 35):

Il y a des jours où tout est possible.
 La journée commence mal ou la journée commence bien
 ou elle ne commence pas du tout. [...]

C'est un film d'horreur, c'est un film d'erreurs: ce sont
 les jours sauvages et laineux.
 Aussitôt que je dis quelque chose, ça devient une annonce
 de Coke.

Dans un deuxième temps, les marques de commerce anglaises, à l'instar des emprunts et de l'alternance de codes, permettent à Desbiens de créer des effets stylistiques dans ses poèmes. Par exemple, dans un texte intitulé «meurtre dans le centre d'achat», le poète construit une énumération composée de grands magasins aux noms pour la plupart anglophones, pour dénoncer ces établissements qui contribuent à une société de consommation indifférente aux malheurs des personnes. L'emploi systématique de minuscules au lieu de lettres majuscules dans l'énumération contribue

également à chosifier ces grands magasins, à les fondre dans un ensemble. Dans le «centre d'achat», le personnage, agressé par la «machine à coke», mal à l'aise et craintif dans cet endroit hostile, mené par l'argent, se sent mourir, pendant que «des avions [lui] tombent sur la tête» (*LE*, p. 51-52) :

chez pollack ou
 chez paquet ou
 chez steinburg ou
 chez woolco ou
 chez woolworth ou
 eaton ou simpson [...]
 un centre d'achat
 c'est pas une place pour
 laisser mourir un homme.

Desbiens exploite également les sonorités supplémentaires mises à sa disposition par les mots anglais qui composent les marques de commerce américaines et canadiennes. Par exemple, pour décrire l'atmosphère qui règne dans une classe de collégiens, le poète crée des allitérations en juxtaposant deux marques de commerce et deux mots français, qui résument en même temps le style de vie mené par les étudiants (*UP*, p. 11) :

Devant une classe d'étudiants
 du collège Cambrian ---
 [...]
 ça sent le Brylcreem et le Big Mac ---
 ça sent le café et le cul ---

L'allitération suivante est composée d'une marque de commerce et d'un emprunt, le

narrateur se comparant à «un conteur d'images» dont la femme est l'inspiration (*UP*, p. 121) :

o belle rebelle
 je ne suis qu'un
 conteur d'
 images
 sur un vieux
 Pentax
 dans le fond
 d'un pawnshop
 et
 tu poses
 pour
 ce poème

Ironiquement, dans le poème intitulé «Delerium Timmins», Desbiens se sert d'une allitération composée d'une marque anglo-canadienne pour décrire le français mal assuré et empreint d'anglais parlé par un interlocuteur anglophone importun (*UP*, p. 71):

Je lui explique que je suis
 presque dans la rue et pourrait-il
 raccrocher et me rappeler tout de
 suite mais il continue
 blablabla blablabla
 polluant ma langue maternelle avec
 toute la candeur d'un réacteur
 Candu.

Le même procédé est utilisé, dans le cadre d'une énumération, pour décrire le repas frugal pris par des gens hospitalisés, dans le poème «journée ambulance» (*LE*, p. 63):

les malades mangent leur
salades.
salada.
thé,
café.
diarrhée.

De même, les marques de commerce se prêtent à la création de comparaisons et de métaphores dans la poésie de Desbiens. Non seulement les marques contribuent-elles à confronter le langage «à son usage quotidien et [à dénoncer] sa trahison dans la consommation⁸» :

Une lune de fromage Kraft plane au-dessus de la ville (*DA*, p. 60)
le soleil luit comme une Timex Acutron (*DA*, p. 60)
sous le ciel o'keefe de Québec (*LE*, p. 17)

mais elles peuvent également apporter aux images créées par Desbiens des détails ou des précisions qui ont pour effet de leur donner plus de relief, plus de puissance. Dans les exemples suivants, par le biais de la marque «Saranwrap», la peur éprouvée par les personnages est assimilée à une pellicule moulante qui fige les traits du visage, et la marque «Velcro» amplifie la séparation des amants grâce au bruit de déchirement qui lui est caractéristique. Dans le dernier exemple, la précision apportée au «sac du silence» par la marque «Glad» renvoie sans doute le lecteur à certaines pratiques propres à l'univers des toxicomanes :

⁸ *Ibid.*, p. 99.

aux visages couverts du saranwrap translucide de la peur (*DA*, p. 17)
 des amants se séparent avec un bruit de Velcro. (*CA*, p. 60)
 J'écoute le va-et-vient de ma respiration dans le sac Glad du
 silence. (*AA*, p. 82)

Dans le même sens, la marque «Polaroid» est utilisée pour évoquer un souvenir qui hante le poète par sa vivacité extrême, souvenir déclenché par une «mauvaise photo» (*DA*, p. 64) :

Cette photo de toi tu es quelque part
 dans ce brouillard de couleur [...]
 c'est une mauvaise photo
 du bon vieux temps
 un polaroid trop près de la mémoire.

Enfin, le poème intitulé «Au Fond (des Choses)» est entièrement construit sur une métaphore constituée des marques «Volkswagen» et «Econoline», qui représentent bien plus que de simples véhicules, et renvoient plutôt à l'acte sexuel, conférant en même temps au narrateur virilité et puissance (*LC*, p. 13) :

Au fond, tout ce
 que je veux, c'est
 de stationner
 Mon Amour Volkswagen
 Mon Amour Econoline
 dans ton garage velu.

Les références culturelles

Parmi les mots anglais retrouvés dans la poésie de Desbiens, on distingue également les référents à la culture canado-américaine, dans les domaines du cinéma et de la télévision, de la littérature et de la musique populaire. Selon Tessier, «Ces patronymes et titres d'oeuvres renforcent le ton de 'nord-américanité', d'«anglicité' qui se dégage de [ces] textes⁹.» De plus, certaines références contribuent à replacer dans le temps les intrigues ou les émotions vécues par les protagonistes tout en agissant comme reflets d'une époque particulière, celle des années soixante. Cependant, contrairement aux marques de commerce et aux emprunts, les références culturelles ne sont pas exploitées en fonction de leur sonorités; Desbiens s'en sert plutôt pour créer des comparaisons au sein de ses poèmes.

En premier lieu, dans le domaine du cinéma, Desbiens évoque les noms de quelques grands acteurs américains des années 60 et 70, dont certains se produisent encore au cinéma aujourd'hui. Cependant, comme le démontrent les exemples suivants, le narrateur exprime moins de l'admiration que de l'ironie ou de l'indifférence envers le pouvoir ou la popularité de ces acteurs renommés :

À la télévision, un western avec Charles Bronson qui a l'air tough parce qu'il possède l'unique talent de parler sans ouvrir la bouche. (*S*, p. 19)

Des posters de John Travolta regardent les jeunes filles se déshabiller dans leur chambre. (*S*, p. 47)

Burt Reynolds est confortablement installé par-dessus Cendrillon. (*CA*, p. 10)

et le chauffeur de l'autobus c'est Jack Nicholson qui dit «Nice country you got here...How much you want for it?...» (*UP*, p. 13)

⁹ Jules Tessier, «De l'anglais comme élément esthétique à part entière chez trois poètes du Canada français : Charles Leblanc, Patrice Desbiens et Guy Arsenault», p. 260.

D'autre part, le narrateur / poète s'identifie au personnage joué par Steve McQueen dans le film intitulé *The Great Escape*¹⁰, paru en 1963. D'abord, la course incessante de la chatte dans la maison est comparée à la tentative d'évasion en motocyclette mise en scène dans le film. Le texte reprend ensuite les thèmes de l'emprisonnement et de l'évasion exploités dans le film, mais en les appliquant au poème que le narrateur essaie d'écrire, et qui s'échappe finalement de son «cerveau» (*PA*, p. 39-40) :

La chatte court d'un
 bout à l'autre de la
 maison comme
 Steve McQueen
 sur sa moto dans
 The Great Escape.
 Je lance mon poème
 contre le même mur
 incessamment
 hypnotiquement
 comme Steve McQueen
 lance sa balle
 de baseball dans
 The Great Escape.
 [...]
 le poème s'échappe
 comme
 Steve McQueen
 du cachot de mon cerveau

De la même façon, dans le recueil *Un Pépin de pomme sur un poêle à bois*, Desbiens

¹⁰ Film de John Sturges, Mirisch Corp.-Alpha Corp., 1963. (Richard P. Krafsur (ed.), *The American Film Institute Catalog*, NY, R.R. Bowker Co., 1976, p. 426-427.)

évoque le film intitulé *A Hard Day's Night*¹¹, mettant en vedette les Beatles et leur musique, lorsque le narrateur se rappelle son adolescence. Celui-ci montre à quel point il s'identifiait au batteur des Beatles, Ringo Starr, et à son désir de se détacher du groupe pour faire carrière solo et jouir d'une plus grande notoriété. Le narrateur, à l'instar de son idole, se sent rejeté par la société (il n'est pas poursuivi par des milliers de jeunes filles), et incompris par sa mère, indifférente aux rêves maintenant anéantis de son fils (*UP*, p. 181-183) :

Je suis au cinéma Palace à
 Timmins Ontario.
 Je suis venu voir
 A Hard Day's Night
 pour la xième fois.[...]
 Je veux devenir un Beatle.
 Je rêve je rêve je rêve
 et le film est fini.
 Je suis un Beatle.
 Je suis Ringo. [...]
 Je me sens rejeté comme Ringo.
 Je donne des coups de pieds sur mes rêves en canne [...]
 Ma mère m'accueille comme
 un deuil.
 Ma mère ne voit pas un
 Beatle non plus.[...]
 Pauvre pauvre pauvre Ringo Desbiens.

Le dernier vers, avec la répétition du mot «pauvre», répond au vers apparu plus haut: «Je rêve je rêve je rêve», et met en relief le sentiment de déception vécu par le narrateur-enfant qui ne trouve personne avec qui partager son rêve, sa mère se

¹¹ Film de Richard Lester. Walter Shenson (prod.), Proscenium Films, Grande-bretagne, 1964. *The American Film Institute Catalog*, p. 454-455.

préoccupant davantage du souper et des devoirs. D'autre part, le mariage du prénom anglais de la vedette au patronyme français du narrateur ne manque pas d'ajouter une pointe d'humour à cette tirade au ton misérabiliste¹².

Quant aux émissions télévisées, en plus des allusions faites aux émissions western, alimentées par le mythe indien / cowboy («Les Indiens prennent un coup et le Lone Ranger les sert.» *S*, p. 7), on retrouve des références à des personnages de dessins animés, tels Bugs Bunny, Donald Duck et Batman. Toutefois, Desbiens ne les utilise pas à des fins humoristiques; il s'en sert plutôt pour créer des comparaisons ironiques ou cyniques :

je vois deux camions-remorques
le long d'une autoroute enneigée et
calme
qui se frappent avec
le bruit sourd et assourdissant de
Bugs Bunny frappant le fond
de la proverbiale piscine vide - (*DA*, p. 51)

Quelque part dans les toilettes
d'un bar
un miroir couché sur un
lavabo et un gars en
coat de cuir qui se prend
pour Batman. (*UP*, p. 70)

Dans l'exemple suivant, le poète fait sans doute allusion au personnage de Donald, tirée du roman *Un homme et son péché*, tout en établissant un lien avec le personnage de Disney, Donald Duck, caractérisé par sa difficulté de prononcer clairement les mots

¹² Cette association ne peut que rappeler le titre du film de Pierre Falardeau : «Elvis Gratton».

et de s'exprimer de façon intelligible. Desbiens associe alors le langage de son peuple au jargon du personnage animé (*PA*, p. 22) :

Mon peuple a
les épaules larges
comme Donalda.

Mon peuple
parle comme
Donald Duck.

Enfin, soulignons que Desbiens puise autant dans la culture québécoise que dans la culture anglo-américaine en ce qui concerne les domaines du cinéma et de la télévision. Par exemple, outre les références à des émissions anglophones traduites en français (*La Femme bionique*, *L'Incroyable Hulk*, *Les Shtroumpfs*), les référents d'origine francophone sont tirés d'émissions pour enfants, tels *Fanfan* et *Bobinette*, ou représentent des comédiens, animateurs ou humoristes renommés : Yvon Deschamps, Dominique Michel, Jacques boulanger, Lise Payette et André-Philippe Gagnon¹³. Cependant, le narrateur évoque ces patronymes avec ironie, se moquant des personnages, soulignant la distance qui les sépare de lui, s'inscrivant contre l'institution qu'ils représentent :

Lise / grosse Lise Payette [...] car Lise Payette mange la famille québécoise [...]
Je reviens toujours à toi Grosse Lise Gros Jambon
Je connais ta gang (*I*, p. 11-12)

¹³ Ces références semblent indiquer que l'enfance de l'auteur s'est déroulée dans un environnement télévisuel à prédominance francophone.

Yvon Deschamps
ne fait plus rire
personne que
lui-même. (*UP*, p. 39)

Je m'imagine tout à coup Jacques Boulanger
qui récite mes poèmes aux Beaux-Dimanches.
On m'invite à Rencontres, on traduit mes chansons
en anglais pour Ginette Reno, on m'offre
le Crachoir d'Or de la Littérature. (*DA*, p. 42)

D'autre part, si le dernier exemple est marqué par le ton railleur du narrateur quant à l'institution de la littérature québécoise, on remarque que les poèmes de Desbiens contiennent davantage de références à la littérature française, québécoise et franco-ontarienne qu'à la littérature américaine et canadienne-anglaise. Outre les références aux écrivains américains Henry Miller et Stephen King («Henry Miller dans l'ascenseur [...] Il ne m'a pas reconnu.» *DA*, p. 54; «En bon Franco-Ontarien exilé je lis le dernier Stephen King en français.» *UP*, p. 75), le poète cite les noms de Kerouac et de Richard Brautigan pour évoquer leur mode de vie et la légende qui les entoure plutôt que leur littérature :

Le poète s'en allait à Québec et
il voulait être comme Jack Kerouac
voyager partout dans des voyages de fous
dans une voiture pleine de fous (*UP*, p. 42)

On vivait notre vie comme des personnages dans un roman de Kerouac (*DA*, p. 71)

Je me sens comme
un vieux hippie
qui trinque avec
Richard Brautigan (*PA*, p. 56)

On relève également les noms des poètes canadiens Leonard Cohen et David McFadden, mais la référence la plus frappante est peut-être celle faite aux vers célèbres de Shakespeare, que Desbiens parodie sur le ton de la vulgarité (*LE*, p. 50):

se mettre ou
s'omettre
voilà la question
merci shakespeare

Ajoutons que Desbiens applique aussi ce procédé à des écrivains français, en altérant par exemple, le titre d'un roman de Marguerite Duras, et en dégradant le poète et dramaturge Antonin Artaud :

Hiroshima mon nounours dans l'nez. (*I*, p. 13)

à une table
antonin artaud pleure
en lisant un livre de cul. (*LE*, p. 62)

Toutefois, les références aux écrivains québécois (notamment, Grandbois, Félix Leclerc, Nelligan, Chamberland, Miron, Ducharme¹⁴) et français (entre autres, Verlaine, Rimbaud, Camus, Sartre¹⁵) expriment moins du mépris ou de l'indifférence

¹⁴ Liste des écrivains québécois nommés ou évoqués : Nelligan: *DA*, p. 50, *UP*, p. 53; Paul Chamberland: *PA*, p. 31; Yves Boisvert, *PA*, p. 31, *UP*, p. 70; Gaston Miron: *PA*, p. 48, 59, *AA*, p. 64; Lucien Francoeur: *PA*, p. 49; Félix Leclerc: *UP*, p. 50; Régean Ducharme: *UP*, p. 75; Alain Grandbois: *UP*, p. 9, 171.

¹⁵ Liste des écrivains français nommés ou évoqués : George Sand: *CA*, p. 47; Simone de Beauvoir: *CA*, p. 47; Jean-Paul Sartre: *PA*, p. 13; Paul Éluard: *PA*, p. 46; Verlaine et Rimbaud: *I*, p. 24, *UP*, p. 81; Marguerite Duras: *I*, p. 13; Antonin Artaud: *LE*, p. 62; Albert Camus: *DA*, p. 58; Hugo: *UP*, p. 83.

que du respect et de l'admiration: le narrateur ne désire-t-il pas pouvoir «écrire comme Paul Éluard» (*PA*, p. 46)?

Desbiens fait référence également à la littérature franco-ontarienne dans quelques poèmes, évoquant, par exemple, les noms de certains poètes et dramaturges (Dalpé, Vallières, Lizotte et Dickson¹⁶), toujours pour illustrer la difficulté ou la douleur reliées à la poésie, à l'écriture. Par exemple, dans un poème traitant de la faible visibilité des auteurs franco-ontariens au sein de leur communauté, Desbiens nomme trois poètes franco-ontariens et le titre d'un de leurs recueils publiés aux éditions Prise de parole, à Sudbury (*PA*, p. 48-49) : *Souvenances* de Gaston Tremblay, *Une bonne trentaine* de Robert Dickson, *L'homme invisible/ The Invisible Man* de Patrice Desbiens. Ironiquement, la caissière ne reconnaît pas le poète dans la photo qui apparaît sur la couverture du recueil *L'homme invisible/ The Invisible Man*, que celui-ci veut acheter: elle décrit plutôt les recueils comme des «livres du gouvernement» (*PA*, p. 49-50).

Enfin, il n'est pas étonnant que la poésie de Desbiens contienne moins de références à la littérature anglaise qu'à la littérature de langue française. Sa préférence pour les livres et les écrivains francophones ne se reflète-t-elle pas dans le choix qu'il a fait d'écrire uniquement en français dès le début, pour contribuer à «faire pleurer et crier et sacrer et prier et danser» sa bibliothèque «pleine de livres français», «haute comme les Marshalls de Hendrix» (*PA*, p. 60).

¹⁶ Liste des écrivains franco-ontariens nommés ou évoqués : Robert Dickson: *DA*, p. 57, *PA*, p. 42, 49, 54, *S*, p. 29; Gaston Tremblay: *PA*, p. 48; Patrice Desbiens: *PA*, p. 49, 59; Jean Marc Dalpé: *PA*, p. 42, 59; Guy Lizotte: *PA*, p. 42, *UP*, p. 79; Michel Vallières: *PA*, p. 42.

La musique populaire

Parmi les références culturelles apparaissant dans la poésie de Desbiens, la musique populaire se révèle la plus importante. Nous avons déjà souligné la présence d'un vocabulaire musical anglais chez Desbiens; celui-ci exploite davantage le monde de la musique en évoquant tour à tour des musiciens, compositeurs ou interprètes, célèbres ou obscurs, et des titres ou bribes de chansons populaires anglophones. Le poète s'inspire de plusieurs styles de musique différents : jazz, blues, rock & roll; du folk des années soixante jusqu'au heavy metal des années quatre-vingt. Non seulement ces références agissent-elles comme points de repère culturels en permettant de replacer dans le temps les aventures des personnages et du narrateur, mais elles contribuent également à conférer aux poèmes une atmosphère précise, un arrière-plan musical. De plus, nous verrons que les bribes de chansons populaires choisies par le poète viennent commenter ou étoffer les situations ou les sentiments décrits dans les poèmes.

Il n'est pas étonnant que la musique occupe une si grande place dans l'imaginaire de l'auteur qui, sur la quatrième de couverture du recueil *Sudbury*, est décrit comme «musicien professionnel autant que poète.» Dans une entrevue accordée à la revue *Francophonies d'Amérique*, Desbiens révèle avoir travaillé comme musicien pour «arrondir les fins de mois» et avoue qu'«il y a toujours eu un lien direct [entre sa poésie et] la musique¹⁷».

Ce lien est illustré d'abord par la présence qu'occupe la musique, souvent en arrière-plan, dans les poèmes de Desbiens, présence rappelée par le jukebox, la radio

¹⁷ Georges Bélanger, «Portrait d'auteur : Patrice Desbiens», *Francophonies d'Amérique*, n° 2, 1992, p. 98.

et les disques. De plus, les personnages de Desbiens se retrouvent souvent dans des endroits où la musique est de mise, tels la taverne et le club, où le poète lui-même se réfugie pour écrire (*DA*, p. 56) :

Parfois je suis un bon poète mais
la plupart du temps
je suis dans un bar.
[...]
Je suis obligé d'emprunter le stylo du barman
pour écrire ce poème.

Le poète se contente parfois de mentionner la présence de la musique, comme un élément qui contribue à camper le décor : «je suis à l'eau. j'ai le foie au garage [...] j'écoute la musique» (*LE*, p. 53), «j'écoute Van Morrison en pensant à toi.» (*S*, p. 80). Par contre, dans le recueil *Les Conséquences de la vie*, la musique devient le thème de quelques poèmes qui chantent les vertus de «Maman Musique» grâce aux virtuoses du jazz Miles Davis et Keith Jarrett :

La trompette de Miles [...] dessine des croquis de joie sur la douleur des murs.
[...]
Un sourire s' échappe de ma bouche (p. 15)

«Photo de Keith Jarrett»
Au bout de chacun
de ses doigts
une petite bouche
qui chante. (p. 33)

Cependant, la grande majorité des références musicales dans la poésie de Desbiens s'insèrent dans un contexte où règne la tristesse, le désarroi ou le désespoir plutôt que la joie et le bonheur. Par exemple, le poète évoque avec nostalgie des musiciens ou chanteurs (Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon, Tim Buckley) qui ont joui d'une grande popularité pendant les années soixante, époque où l'effervescence et l'esprit de contestation de la musique populaire ont culminé dans les grands festivals rock de Woodstock et d'Altamont¹⁸, mais qui, à l'exception de Lennon, sont morts d'une overdose. Dans son premier recueil, Desbiens compose un poème ayant pour thème la mort de Jim Morrison, ce chanteur marginal qui exerçait comme lui le métier de poète et de musicien, et qui en vient à incarner une figure christique pour le poète. Desbiens crée une allitération entre les mots «mort» et «Morrison» (*I*, p. 4) :

Morrison Jim
 Mort dans son bain
 Baigne dans sa mort
 [...]
 Morrison Jim
 Mort à Paris
 [...]
 Mort comme tout poète / Mort
 pour nos péchés.

Plus encore, le thème de la douleur / mort du poète-musicien est davantage exploité dans un poème qui traite de Paillasse, cet ami dont le narrateur associe la mort à celle

¹⁸ Woodstock : festival rock qui a eu lieu à Woodstock, NY, au cours de l'été de 1969. Altamont : concert gratuit donné par les Rolling Stones au complexe de pistes de course automobile Altamont, près de San Francisco, en 1969. La présence des Hell's Angels contribua au déchaînement de la violence qui fit quatre morts.

des artistes nommés plus haut. Le texte, intitulé «Paillasse», décrit la vie intensément musicale menée par Paillasse et par ses amis à Saint-Marc-des-Carières, puis à Québec, et raconte la déchéance progressive du guitariste toxicomane jusqu'au suicide par lequel il mit fin à ses jours. D'abord, Desbiens compare les soirées musicales de Saint-Marc-des-Carières au grand rassemblement de Woodstock (*DA*, p. 67) :

Une fois encore, Paillasse a organisé un «jam»
dans cour d'en arrière de son père.
Le bruit s'est répandu comme la rage dans les veines
du village. [...]
C'était le Woodstock de Saint-Marc-des-Carières.

Mais une fois l'événement passé, la nostalgie s'installe (non sans une pointe d'humour), illustrée dans l'énumération suivante, composée de musiciens américains décédés (p. 71) :

Le Woodstock de Saint-Marc-des-Carières était
passé.
Hendrix était mort.
Morrison était mort.
Janis était morte.
Elvis vivait encore, quelque part.

Après Woodstock, le désastre d'Altamont est évoqué comme métaphore à la mort violente de Paillasse (p. 75) :

C'est l'Altamont de Saint-Marc-des-Carières.
Le goût de l'acier comme un guidon de vélo
sous la pluie.

Un éclat de lumière comme un éclat de rire
 au milieu de la nuit.
 Noirceur.

Enfin, le poème se termine sur une chanson d'Elvis, qui rappelle au narrateur les jours heureux du passé. Ces derniers vers constituent un bon exemple de l'utilisation de la musique par Desbiens dans la création d'une atmosphère ou d'une ambiance particulière au sein d'un poème. En effet, la description d'Elvis chantant dans le silence de la nuit ajoute une dimension mythique à l'histoire de Paillasse qui se termine, à la façon d'une chanson venant ponctuer la fin d'un film (p. 77) :

La chambre, l'espace même où je suis est
 soudainement brassé de gauche à droite comme
 si quelqu'un avait bousculé le caméraman
 dans ma tête.
 J'entends Elvis qui chante «Love Me Tender»
 dans la nuit noire et blanche du bon vieux temps.
 Il s'accompagne, tout simplement, d'une guitare
 sèche.
 Sa voix roule et roucoule entre les collines et
 lui revient, comme un oiseau de chasse.
 Il ressemble de plus en plus à Paillasse.

D'autre part, les bribes de chansons populaires insérées dans les poèmes de Desbiens peuvent refléter les sentiments du narrateur, ou étoffer une situation. Dans l'exemple suivant, le récit d'une rupture entre la femme aimée et le poète, ce dernier décrit la séparation comme un déchirement physique, la femme s'évadant du corps de l'homme et s'envolant comme une libellule. Ainsi, l'image de la femme quittant le poète est appuyée par les paroles de la chanson populaire, dont la frivolité et la légèreté ne manquent pas de créer un contraste avec la désolation du poète (CA, p. 51) :

([...] Elle veut sortir de moi, elle se débat dans moi. Ses poings sortent de ma bouche, m'écartèlent la mâchoire, me déchirent en deux, de haut en bas.[...] Séparation. Changement. Elle s'envole comme une libellule.
L'ennui de ne pas suivre.)
There she goes, just-a-walkin' down the street, singin' doo-wa-diddy diddy-dum-diddy doo!...¹⁹

Un peu plus loin dans le recueil, la tristesse du narrateur fait place à la violence, à la peur et à la douleur physique, celui-ci s'évadant dans l'alcool et la drogue. Desbiens évoque alors une chanson de Joe Cocker dont les paroles s'opposent à la misère physique et émotive du poète et au décor lamentable dans lequel il se trouve (sang, pluie acide, alcool, objets brisés) (*CA*, p. 68) :

Je brise des choses.[...] Je donne un coup de poing au frigidaire. [...] J'ai peur de devenir comme cette ville.
Scotch et pilules.
Sommeil et réveil.
L'oreiller taché de sang, petit coucher de soleil entre mes jambes.
Je chante comme Joe Cocker sous la pluie acide de ma douche.
«You are so beautiful to me ...»

D'autre part, dans le poème intitulé «La femme invisible», Desbiens évoque une chanson de John Coltrane, dont le titre, «A Lush Life», semble s'opposer à la médiocrité de la vie menée par les amoureux qui dépendent du bien-être social. Cependant, le surplus d'argent obtenu par la vente de leur téléviseur leur procure une soirée de «luxe»,

¹⁹ «Do Wah Diddy Diddy», paroles et musique de Jeff Barry, Trio Music, 1963.

où ils peuvent se sentir «riches» l'espace d'un instant. Quoiqu'ils se retrouvent ensemble «dans le néant», les amants mènent une vie empreinte de solitude, l'amour étant absent de leur relation axée sur l'activité sexuelle, solitude analogue à celle vécue par le personnage de Coltrane qui, ayant abandonné sa quête de l'amour, affirme que «Romance is mush²⁰» (*UP*, p. 75-76) :

Ma blonde est saoule et roule
comme une balle de golf
vers le 18e trou du nowhere.
[...]
Elle a reçu son chèque
d'impôts aujourd'hui.
Moi j'ai vendu ma
télévision.
Nous nous retrouvons
temporairement riches.
Aujourd'hui c'est comme Noël et
demain nous serons tous
sur le B.S.

Nous somme nus dans
le néant. Elle se fait
du café.
Elle me suce dans la cuisine.
Elle fait jouer
A Lush Life de Coltrane.
[...]

Le lien qui unit la musique à la poésie de Patrice Desbiens bénéficie d'un nouvel éclairage si l'on considère le choix des musiciens auxquels l'auteur fait référence dans

²⁰ «Romance is mush, stifling those who strive / I'll live a lush life in some small dive, / And there I'll be, while I rot with the rest of those whose lives are lonely too.» John Coltrane, «Lush Life», *The Gentle Side of John Coltrane*, MCA Records, 1975.

ses textes. En effet, à part les nombreuses références au monde du jazz, certains artistes, dont le nom où les chansons reviennent plus fréquemment que d'autres dans les poèmes de Desbiens, constituent un groupe de musiciens-poètes, c'est-à-dire, des musiciens dont la production emprunte aux caractéristiques de la poésie, selon les critiques. Par exemple, le chanteur-compositeur de musique folk Woody Guthrie est décrit comme «folk poet²¹». Le rock psychédélique à saveur de jazz du groupe The Doors, dont le leader, Jim Morrison, a publié deux recueils de poésie, est qualifié de «poetry-and-jazz²²», de même que certaines chansons («poetic folk-jazz²³») du chanteur-compositeur Van Morrison. Mais le plus important est sans doute Bob Dylan, l'auteur évoquant souvent²⁴ ce musicien célèbre qui a contribué à révolutionner la musique folk en y intégrant des éléments caractéristiques à la musique rock durant les années soixante.

Or, dans un article qui traite du contact qui s'est produit entre la musique populaire et la poésie au cours des années soixante, Sheffy Rakefet affirme que «the linguistic level of pop song began to be intentionally shaped after concrete literary models²⁵», les paroles des chansons de Dylan et de Leonard Cohen atteignant alors le «prestige» de la poésie, contribuant à la canonisation de la chanson populaire. Rakefet

²¹ H. Hitchcock, S. Sadie (eds.), *The New Grove Dictionary of American Popular Music*, London, Macmillan Press, 1986, v. 2, p. 300.

²² *Ibid.*, v. 1, p. 645.

²³ *Ibid.*, v. 3, p. 277.

²⁴ 5 références dans l'oeuvre complète : *LE*, p. 12, p. 49; *DA*, p. 50; *CA*, p. 28; *UP*, p. 191.

²⁵ Sheffy Rakefet, «Canonization of a non-literary system : the case of the modern american popular song and its contact with poetry», Hans Runte, Roseann Runte (eds), *Oralité et littérature/ Orality and Literature*, Peter Lang, 1991, p. 178.

décrit l'écriture de Bob Dylan comme anti-intellectuelle, spontanée, une forme de «antipoetry» analogue à celle pratiquée par les poètes du mouvement «Beat». En évoquant des thèmes reliés aux problèmes de la société moderne et des personnages évoluant dans un décor urbain et industriel (Rakefet, p. 181-182), l'écriture de Dylan se rapproche de celle de Desbiens. Aussi, n'est-il pas étonnant que ce dernier se soit inspiré d'une chanson de Dylan dans la création d'un poème particulier.

Il s'agit d'un texte tiré du recueil *L'espace qui reste*, intitulé «nuit nylon opaque», dans lequel Desbiens insère les paroles suivantes d'une chanson de Dylan : «Sad Eyed Lady Of The Lowlands²⁶», tout en reprenant certaines caractéristiques attribuées à ce personnage dans la chanson. D'abord, cette «sad eyed lady» est inaccessible («Sad eyed lady of the lowlands / Where the sad eyed prophets say that no man comes»), et Dylan la décrit par le biais d'éléments tirés d'un décor urbain («your mercury mouth», «your streetcar visions», «your sheets like metal», «your metal sheet memory», «your magazine husband»). ses traits prenant la dureté de ceux d'une statue, d'un mannequin («Your flesh like silk and your face like glass», «your hollow face»). Quant au poème de Desbiens, il traite, entre autres, de la misère et de la décadence qui caractérisent la société de consommation dans laquelle nous évoluons, et du désespoir qui en découle: «nous sommes les enfants du néon / nous sommes les enfants du néant» (p. 12); les objets ou produits consommés prennent des proportions gigantesques, la menace d'une attaque aérienne pèse sur la ville sous la forme d'«une escadrille de pizzas rouges» (p. 11). La dernière strophe, par le biais du personnage de Pauline, reprend l'image de la femme énigmatique mise en scène dans la chanson. Comme la «sad eyed lady» de Dylan, Pauline évolue au milieu d'un décor urbain dont la désintégration est suggérée

²⁶ De l'album *Blonde on Blonde*, 1966-67.

par la rose rouillé qu'elle tient entre ses dents. Exposée dans une vitrine à la façon d'un mannequin, non pour être admirée mais exploitée (une grue planté entre les deux seins, p. 12), elle est inaccessible, sa tristesse se perpétuant avec les recommencements incessants de la vie, comme le suggère également le dernier vers de la chanson : «Who among them could ever think he could destroy you?» :

pauline sad eyed lady of
 the lowlands
 une grue plantée entre les
 deux seins
 est exposée dans les
 vitrines chez Kresges
 dans ses dents une rose
 rouillée [...]
 nuit nylon opaque où
 tout n'en finit plus de
 commencer

Enfin, il faudrait ajouter que les références culturelles à la musique populaire chez Desbiens ne sont pas uniquement anglophones, quoique celles-ci représentent la grande majorité des références et entretiennent des liens plus étroits avec les textes. Desbiens évoque également des chanteurs québécois (Félix Leclerc, Pierre Lalonde, Véronique Sanson, Ginette Reno, Patsy Gallant²⁷), français (Serge Gainsbourg, Edith Piaf²⁸) ainsi que des artiste franco-ontariens (Robert Paquette, Marcel Aymar,

²⁷ Félix Leclerc: *UP*, p. 87; Pierre Lalonde, Véronique Sanson: *LE*, p. 89; Ginette Reno: *DA*, p. 42; Patsy Gallant: *DA*, p. 34.

²⁸ Serge Gainsbourg: *DA*, p. 56; Edith Piaf: *LE*, p. 7, *PA*, p. 51.

CANO²⁹). On remarque que le poète aime combiner ou juxtaposer des références issues de milieux opposés, tels un chanteur américain et un chanteur québécois qui s'expriment au moyen de langues et de styles de musique différents : «Un poème pour Félix en écoutant Van» (*UP*, p. 87). Dans le poème portant le numéro XXXIII du recueil *Poèmes anglais*, Desbiens traite de la dépossession linguistique vécue par un personnage qui n'est pas maître de sa langue. Tout en illustrant la confusion ou la tristesse que peut engendrer la coexistence de deux langues et de deux univers culturels distincts, le poète met en relief l'omniprésence et la dominance de la langue anglaise, qui s'immisce dans l'imaginaire du narrateur, transformant son poème en chanson anglaise, dominance derrière laquelle se cache souvent un monde francophone, comme en témoigne le nom d'origine française du chanteur qui s'abrite derrière le nom d'Alice Cooper (*PA*, p. 53) :

Je fouille dans mon
dictionnaire et
je me foule la langue.
Les mots dorment
à l'envers dans ma
bouche [...]
Je suis visité par
le blues et le blues
n'a pas de couleur.
[...]
Mon poème devient une
chanson de
Bruce Springsteen
sur une musique de
Lucien Hétu.
Le vrai nom
d'Alice Cooper est
Vincent Fournier.

²⁹ Robert Paquette: *S*, p. 48, *PA*, p. 30; Marcel Aymar: *S*, p. 23; CANO: *S*, p. 48.

De plus, Desbiens se sert de références musicales pour juxtaposer le vulgaire avec le sacré ou le classique, dans deux poèmes qui traitent de la solitude du narrateur, envahi par le souvenir de la femme aimée. Le contraste créé par le mariage provoquant de ces éléments plutôt incompatibles sert à accentuer la solitude, l'aliénation du personnage, sur un ton irrévérencieux. Dans l'exemple suivant, il est question d'un rêve érotique vécu par le narrateur qui se réveille seul (*CA*, p. 39):

La maison où nous sommes est encore en construction.
 Une gang de travailleurs nous ont aperçus. Ils sortent leurs
 péniches du port de leur pantalon et se masturbent sur une
 musique de Mozart [...]
 Je me réveille bouleversé et bandé et seul.
 Seul et, seul.

Le poème intitulé «Expérience spirituelle cochonne sur un Stabat Mater de Vivaldi» reprend le thème de l'omniprésence de la femme dans la pensée du narrateur solitaire (*UP*, p. 61-62) :

J'entends le glas de ses pas
 qui sonne dans le clocher
 de mon coeur.

Elle est dans chaque voiture
 elle est dans chaque
 murmure. [...]

elle est partout et
 je suis seul maintenant

avec ma poésie et
mon sexe en berne.

En revanche, il existe un amalgame du vulgaire et de la musique profane dans un texte évoquant l'enfance et l'adolescence du narrateur. Desbiens énumère quelques chansons populaires anglophones ayant atteint le sommet des palmarès au cours des années soixante, chansons qui plongent le personnage dans un état de «jouissance» poétique (*UP*, p. 191) :

Je me crosse en cachette
sur une roche froide
derrière CFCL³⁰ [...]
Je me crosse au son de
Satisfaction des Stones
de She Loves You Ouais Ouais
Ouais des Beatles
de Wild Thing des Troggs
de six minutes de jouissance
poétique avec Like A Rolling
Stone de Dylan.
Et surtout
les Animals avec
We Gotta Get Out Of This Place.

Cette énumération est révélatrice des sentiments vécus par le narrateur durant cette époque de sa vie. À la solitude et à la frustration («Satisfaction» des Stones), s'ajoute le désir de voyager, de s'évader d'un milieu insatisfaisant, par le biais d'une chanson de Dylan et d'une chanson du groupe The Animals, sur laquelle insiste le narrateur à la fin du poème en isolant l'expression «Et surtout». On remarque que le besoin

³⁰ Station de radio de langue française du nord de l'Ontario à l'époque.

d'évasion exprimé par le narrateur et son désir de quitter la ville natale se manifeste également dans d'autres poèmes, notamment dans le recueil *L'homme invisible / The Invisible Man*³¹.

Enfin, comme dernier exemple témoignant de la place importante qu'occupe la musique dans la vie du poète, le poème intitulé «1993 03 18» décrit la difficulté qu'éprouve le narrateur à apprivoiser la technologie toujours renouvelée des ordinateurs, et son évasion dans la musique pour atténuer le sentiment d'inutilité et de vieillissement qui l'afflige. De plus, la citation mise en exergue : «a little bit older, a little bit more confused...³²», tirée de l'album intitulé *A Blast of Silence*, du groupe The Golden Palominos, reflète bien les sentiments du narrateur (*UP*, p.45-46) :

Je me sens désuet. [...]
C'est décidé.
Je ne me paierai pas un hostie d'ordi-
nateur pour ma fête.
Je vais me perdre dans le jonglage des
guitares et des étoiles.
Je vais me payer des congas - encore -
et vivre éternel et confus dans
le commérage des tam-tams.

Finalement, les références à la télévision et au cinéma, de même que les marques de commerce qui parsèment l'oeuvre de Patrice Desbiens illustrent à quel point l'environnement urbain et son quotidien le plus banal ont marqué l'imaginaire du poète

³¹ p. 17: «Juste le sexe et la poésie. Et le goût de partir.» / «Just sex and poetry. And a taste for leaving.»; p. 18: «Une belle journée de juin, l'homme invisible décide de partir. Il ramasse sa carcasse et laisse Timmins derrière lui [...]» / «He sticks out his bandaged thumb and leaves Timmins [...]»

³² «A little older, a little more confused.», prononcé par Dennis Hopper sur l'album *A Blast of Silence*, par The Golden Palominos, 1986.

et influencé son écriture. De même, la prolifération des références musicales, dont l'auteur exploite les ressources tant phonétiques que sémantiques, témoigne de l'espace que réserve Desbiens à la musique dans sa vie, et de l'importance qu'il accorde à toutes sortes de musiques différentes, musique qu'il écoute ou qu'il crée, au gré des congas et des tam-tams. Bien entendu, le fait que ces références apparaissent davantage en anglais qu'en français rappelle la réalité sociolinguistique propre à cet environnement où coexistent un groupe francophone minoritaire et une population anglophone majoritaire, dans lequel a grandi le poète³³. Mais si le mélange du français et de l'anglais dans un texte représente pour certains «les signes de l'assimilation³⁴», d'autres n'y perçoivent pas de danger lorsqu'il est utilisé «dans un but littéraire³⁵», comme dans la poésie de Desbiens. D'ailleurs, l'analyse du recueil *L'homme invisible / The Invisible Man* nous permettra de traiter davantage de cette question dans les pages à venir.

³³ Un article récent indique que même les jeunes Québécois écoutent davantage de musique anglophone que francophone. Christiane Bernier, Simon Laflamme, «Statut de la langue et relation aux médias», *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 61.

³⁴ «Certains considéreront que jouer avec la frontière des langues est jeu risqué, comme ce critique de *La Presse* qui à la sortie de *Géographie de la nuit rouge* [de Gérard Leblanc] ne voit dans son anglophilie que les signes de l'assimilation [...]», Anne Marie Robichaud, Raoul Boudreau, «Frontières de langues dans une littérature marginale : l'exemple de Gérard Leblanc», *Études canadiennes/ Canadian Studies*, n° 39, 1995, p. 163.

³⁵ *Loc.. cit.*

Seconde partie :

L'anglais dans *L'homme invisible / The Invisible Man*

Le recueil intitulé *L'homme invisible / The Invisible Man* de Patrice Desbiens, publié en 1981¹, se distingue du reste de la production littéraire de ce poète franco-ontarien, non seulement par la forme qu'il adopte, celle d'un récit plutôt que d'une série de poèmes, mais surtout par la juxtaposition de deux versions, l'une en français sur la page de gauche, l'autre en anglais sur la page de droite. Cette disposition permettant au lecteur de comparer les deux versions d'un premier coup d'oeil, celui-ci s'aperçoit, à mesure que le texte se déploie, de l'asymétrie grandissante, créée par de nombreuses divergences, qui distingue la version française de l'anglaise. Le récit *The Invisible Man*, de toute évidence, n'est pas une simple reproduction de *L'homme invisible*, puisque la version anglaise s'éloigne de la version française jusqu'à s'en détacher complètement à certains passages, acquérant ainsi une autonomie considérable. Par ailleurs, il faut éviter de percevoir les deux versions du texte comme indépendantes et se suffisant à elles-mêmes; malgré leur cohérence interne, elles constituent plutôt deux facettes différentes d'une même réalité, en somme, celle du Franco-Ontarien. Chaque texte contribue ainsi au développement du récit par le biais d'une interaction et d'une interpénétration constante des deux versions, dans lesquelles l'oeuvre trouve sa totalité.

Aussi, le choix de l'auteur d'adopter le procédé de l'autotraduction dans l'élaboration de ce recueil relève d'une préoccupation particulière qui dépasse la simple activité ludique résultant du maniement de deux langues. Écrivain bilingue, Desbiens

¹ À l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la maison d'édition Prise de parole, *L'homme invisible/ The Invisible Man* a été réédité en 1997. Une seule modification a été apportée à la nouvelle édition, à la page 12 : « 'J'm'en vas voir le p'tit Jésus...' sont les derniers mots qu'elle soupire dans l'oreille de son fils.» Dans l'édition originale, on lit: « 'J'm'en va voir le p'tit Jésus...' sont les derniers mots qu'elle soupire dans l'oreille de son fils.»

tente de rendre compte de la situation franco-ontarienne, où le français et l'anglais se côtoient constamment, et de la crise d'identité que peut entraîner ce contact interculturel. Mais à cette toile de fond sociolinguistique vient se superposer l'élaboration d'une esthétique particulière, d'une «poétique de la traduction» qui, selon Sherry Simon, «utilise le rapport à la langue étrangère pour nourrir la création du texte²». La traduction est ainsi envisagée comme un procédé de «génération textuelle», une forme de création qui puise dans une pluralité de sources pour faire naître un texte empreint d'hétérogénéité, «où cohabitent plusieurs types de subjectivités, différents angles de perception du réel³».

L'anglais et l'architecture interne du texte

Ces réflexions d'ordre sociolinguistique et esthétique seront mises en évidence, dans un premier temps, grâce à l'étude systématique des divergences qui distinguent les versions l'une de l'autre, et des procédés mis en oeuvre pour augmenter ou diminuer l'écart entre les textes, et dans un deuxième temps, par l'analyse du traitement des thèmes particuliers à chaque version, et de l'inscription dans le texte de l'univers bilingue de l'auteur. Ces résultats nous inciteront ensuite à nous interroger sur les motivations de l'auteur quant à l'interruption de la similitude entre les textes français et anglais.

² Sherry Simon, *Le trafic des langues*, Montréal, Éditions du Boréal, 1994, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 84.

Les variantes

D'abord, les variantes se présentent sous la forme de mots et d'expressions dont l'auteur se sert pour exprimer à peu près la même idée dans l'autre version, tout en occasionnant un déplacement sémantique d'importance variable. On peut les regrouper selon huit catégories de procédés : la généralisation, l'étoffement, la substitution de mots, l'écart de la temporalité, le déplacement de l'action, la progression de l'action, le vocabulaire vulgaire et les idiotismes.

Le procédé de la généralisation fait intervenir un terme au contour sémantique plus ample pour remplacer un terme plus précis, comme par exemple, à la première page, «French-Canadian» remplace «Franco-Ontarien» :

L'homme invisible est né à Timmins, Ontario.
Il est **Franco-Ontarien**⁴.

The Invisible Man was born in Timmins,
Ontario.
He is **French-Canadian**.

ou lorsque le mot «lumière» remplace celui de «streetlights» (p. 22) :

California Dreamin' tandis que dehors une
tempête de neige mange la **lumière**.

California Dreamin' while outside the
snow eats away the **streetlights**.

Il se peut que l'écart résulte de la difficulté à trouver dans l'autre langue un équivalent

⁴ Nous aurons recours aux caractères gras pour souligner certains mots ou passages.

parfait. tel le mot «set» qui devient «soirée» dans la version française⁵ (p. 22) :

L'orchestre joue beaucoup de Jefferson
Airplane et finit toujours la **soirée** avec
California Dreamin'.

They play a lot of Jefferson Airplane
and always end their **set** with California
Dreamin'.

Quoi qu'il en soit, la substitution d'un terme donne une portée différente à l'autre version. comme dans l'expression «in search of himself», qui aurait dû être «in search of his identity», si l'auteur avait voulu respecter la symétrie entre les deux versions (p. 15) :

«Il est parti au Québec à la recherche de son
identité.» dit Rimbaud.

'He's gone to Quebec in search of
himself and a few of his friends.'
answers Rimbaud.

Exception faite de quelques cas où il semble qu'il faille attribuer l'écart d'amplitude à la difficulté de trouver un équivalent précis, ces divergences apportent généralement au texte des informations supplémentaires, des approfondissements. Par exemple, l'utilisation du terme «French-Canadian» reflète l'attitude des anglophones qui ne font pas la distinction entre tous les francophones du Canada, alors que le francophone de l'Ontario tient à sa spécificité. Ailleurs, dans la version française, le mot «identité» est mis en relief par son absence dans la version anglaise, alors que le

⁵ Cet exemple donne l'impression que l'auteur a traduit de l'anglais au français. Or, selon Robert Dickson : «L'auteur n'a pas traduit un texte en une autre langue, il a créé deux textes qui divergent, se renvoient, se complètent.», «L'espace à créer et l'espace qui reste», *Revue du Nouvel Ontario*, n° 4, 1982, p. 69.

mot «himself», plus général, décrit un des aspects de la quête identitaire. La réaction de l'homme invisible face à cette affirmation dans le texte anglais, où il tente de changer le sujet de conversation, transmet le malaise qu'il éprouve quant à la question de l'identité (p. 15) :

«Où est Baudelaire?» lui demande l'homme invisible.
«Il est parti au Québec à la recherche de son identité.» dit Rimbaud. [...]

«À part de ça, qu'est-ce qui se passe?»

'Where's Baudelaire?' asks the invisible man.

'He's gone to Quebec in search of himself and a few of his friends,' answers Rimbaud. [...]

'So, what else is happening?' **answers back the invisible man, trying desperately to change the subject.**

Le pluriel est utilisé également comme procédé de généralisation. Les motivations de l'auteur ne sont pas toujours évidentes, comme dans cet extrait, quoique l'utilisation du pluriel soit conforme à l'usage anglais (p. 21) :

Lorsque l'homme invisible fait enfin surface, c'est près **d'un chemin de fer** quelque part en campagne au Québec.

When the invisible man finally resurfaces, it is near **some railroad tracks** somewhere in the countryside of Quebec.

Mais un peu plus loin, Desbiens réussit à mettre en relief le contraste créé par les adjectifs «vide / plein» en supprimant les articles de l'énoncé et la marque de la bouteille (Saint-Georges) au profit du pluriel, pour arriver à une formulation plus succincte et plus martelée (p. 35) :

L'homme invisible se réveille toujours bandé
et avec un mal de bloc.

**La bouteille de Saint-Georges vide.
Le cendrier plein.**

The invisible man wakes up with a hard-on
and a hang-over, not necessarily in that
order.

**Empty bottles.
Full ashtrays.**

Outre le procédé de la généralisation, l'auteur omet encore, peut-être par pudeur, la marque de la bouteille, associée à un vin de qualité médiocre, pour faire ressortir la pauvreté du personnage et de son style de vie dans la version française, tendance qui se maintient tout au long du recueil.

Une autre technique contribuant à l'enrichissement du texte par le biais d'informations supplémentaires est celle de l'étoffement. Desbiens se sert amplement de cette méthode, tant dans la version française qu'anglaise, en ajoutant des noms, des adverbes, des participes passés, des adjectifs ou des références culturelles qui modifient les énoncés. Par exemple, des adverbes tels que «once», «eventually» et «meanwhile» situent davantage les énoncés dans le temps (p. 8) :

L'homme invisible est assis à son pupitre au
Collège Sacré-Coeur Timmins Ontario [...]

Meanwhile, the invisible man is sitting at
his desk in Sacred Heart College Timmins
Ontario [...]

(p. 10):

Dans un rêve l'homme invisible voit sa mère
qui se noie dans une piscine de Coca-Cola.

Once, in a dream, the invisible man saw
his mother drowning in an ocean of Coca-
Cola.

(p. 12):

En tout cas, en fin d' compte et autres
expressions absolument inutiles plus tard,
la mère de l'homme invisible meurt.

Well, to make a long story short,
the invisible man's mother **eventually**
dies.

Ailleurs, l'adverbe «really» permet de souligner l'ironie de la version anglaise (p. 6):

L'homme invisible est Audie Murphy. Il sait comment mourir.

The invisible man is Audie Murphy. He **really** knows how to die.

Dans la version française, l'auteur utilise deux participes passés à valeur d'épithète pour ajouter à l'intensité de la situation (p.10) :

Il voit son père conduire la canadienne familiale [...] dans un effort **désespéré** de sauvetage.

He saw his father drive the station wagon [...] in an attempt to save her.

Le terme «désespéré» transmet davantage d'émotion au texte et accroît le sentiment d'impuissance ressenti par l'homme invisible qui assiste à la noyade de sa mère. À la page précédente, le participe passé «affairé» ajouté au va-et-vient de la mère met en relief l'inutilité de sa vie routinière et répétitive qui semble dépourvue de sens (p. 9) :

Elle danse dans un va-et-vient **affairé**, vient-et-va, entre la cuisine et la chambre à coucher. [...]

She dances to and fro, fro and to, between the kitchen and the bedroom. [...]

Il arrive aussi à l'auteur de substituer un mot à un autre qui lui est apparenté, sans lui être tout à fait équivalent, comme dans le passage suivant (p. 17) :

Il vit du bien-être social et le bien-être social vit de lui, le tenant sur place à Timmins Ontario comme une mouche dans une fenêtre.

Comme une guêpe dans une jarre.

He's living off welfare and welfare is is living off him, holding him in Timmins like a fly in a window.

Like a bee in a jar.

Bien entendu, l'équivalent en anglais du mot «guêpe» n'est pas «bee» mais bien «wasp». Le choix de l'auteur peut s'expliquer par une préoccupation esthétique, le mot «bee» ayant l'avantage de conserver à la phrase son caractère imagé, dont l'effet est accru en même temps par les sonorités particulières qu'elle occasionne. La proximité des lettres «k, b et j» fait ressortir leurs sons courts et percutants alors que dans l'énoncé en français les lettres «c, g et d» rendent un effet similaire. De plus, Desbiens a sans doute voulu tenir compte du lectorat anglophone, pour qui le mot «wasp» (White Anglo-Saxon Protestant), a des connotations particulières.

Par contre, dans l'exemple suivant (p. 20) :

Le temps passe comme des **motoneiges** dans
les yeux de l'homme invisible.

Jours jours jours.

Semaines semaines semaines.

Mois mois mois.

Time goes by like **cars** in the invisible
man's eyes.

Days days days.

Weeks weeks weeks.

Months months months.

la substitution du mot «motoneiges» au mot «cars» entraîne une nuance quant au sens de l'énoncé. En effet, «motoneiges», désignant un élément très présent dans l'imaginaire franco-canadien, rappelle l'hiver, le froid, la neige qui recouvre leur univers pendant de longs mois; la lenteur avec laquelle passe le temps étant ensuite évoquée par la répétition des mots «jours», «semaines» et «mois». L'effet est perdu dans la version anglaise où le mot «cars», n'appartenant pas à la même aire sémantique que «motoneiges», ne confère pas au texte l'impression du temps qui s'allonge pendant l'hiver.

On relève également une divergence entre les deux textes au niveau de la temporalité, à un seul passage dans le recueil. Il s'agit de la description du rêve de l'homme invisible qui est rédigée au présent en français et au passé en anglais (p. 10):

Dans un rêve l'homme invisible **voit** sa mère
qui se noie dans une piscine pleine de Coca-
Cola.

Once, in a dream, the invisible man **saw**
his mother drowning in an ocean of Coca-
Cola.

Il **voit** son père conduire la canadienne [...]
C'est un coke sur glace.

He **saw** his father drive the station [...]
It **was** coke on the rocks.

Bien entendu, le présent rend la scène plus réelle et plus émouvante aux yeux du lecteur qui assiste au drame en même temps que l'homme invisible. Le passé contribue plutôt à créer une distance entre l'événement et la réalité, réduisant ainsi son caractère tragique.

Dans l'exemple qui suit, outre une divergence notable sur le plan de la temporalité, «aménager» ayant un caractère de permanence par rapport à «stay overnight», on note que l'action est orientée sur un personnage différent lors du passage du texte en français au texte en anglais. En effet, dans la version française, c'est la mère de l'homme invisible qui prend l'initiative, en invitant souvent le petit Jésus à venir chez elle, alors que dans l'autre version, l'action se déplace vers le personnage de Jésus, qui décide de prendre le repas du soir chez l'homme invisible et d'y passer la nuit (p. 5) :

Elle invite souvent le petit Jésus à dîner avec
eux. Elle l'invite tellement souvent qu'il décide
de laisser sa grange et d'aménager avec eux.

She is very happy when Jesus comes over
for supper. She is even happier when he
stays overnight.

À travers ce déplacement, l'auteur semble mettre en relief la réaction de la mère devant la présence de Jésus et toute l'attention qu'elle accorde à celui-ci au détriment de son fils, ce qui éclaire en même temps l'ambivalence que ressent ce dernier face au personnage de Jésus et à ce qu'il représente dans le recueil⁶.

Ailleurs, l'action est modifiée au sein d'une progression qui s'effectue d'un texte à l'autre (p. 22) :

Il commence à parler français de plus en plus.

His French starts getting better and better.

Ici, le sujet n'est pas le même mais l'énoncé en anglais est le résultat immédiat du premier. Dans les exemples qui suivent, l'action progresse de l'anglais au français, occasionnant un décalage au niveau de la chronologie (p. 24) :

Il observe Superman et Batman, un sourire
sarcophage collé aux lèvres.
Il mange un steak haché.
(Pas d'oignons).

He is sitting by the window.
A sarcophagus smile is carved into the
wax of his face.
He orders a hot hamburger sandwich.
Well-done.
No onions.
In French.

Ainsi, les gestes accomplis par l'homme invisible dans les énoncés en anglais précèdent

⁶ Comme l'affirme Marie-Chantal Killeen, les références à la religion se manifestent davantage dans la version française, «le plus souvent sur le mode du blasphème». Selon elle, ce phénomène reflète «Cette emprise encore tenace de l'Église sur les habitants de la ville franco-ontarienne [qui] paraît pour le moins étouffante.» «La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style: *L'homme invisible / The Invisible Man* de Patrice Desbiens», *Tangence*, n° 56, 1997, p. 88.

ceux qui ont lieu dans la version française, contribuant à l'interaction des deux langues qui représentent, il ne faut pas l'oublier, les deux langues parlées couramment par *l'homme invisible* (p. 39). Cependant, cette constatation pose un problème quant au statut de chaque version, à savoir laquelle des deux est l'originale, laquelle est une traduction de l'autre, ou lui est simplement postérieure, s'il y a lieu, problème dont nous reparlerons plus loin.

À part la progression de l'action, l'auteur a recours à des verbes différents à l'intérieur d'énoncés équivalents lorsqu'il décrit les relations amoureuses de *l'homme invisible*. Il est intéressant de constater que Desbiens n'utilise jamais en anglais la formule «to make love», homologue de la formule «faire l'amour» dont il se sert toujours, ainsi que de ses variantes «baiser» et «coucher avec», pour évoquer l'acte sexuel dans la version française. Aussi, le verbe «to fuck», plus vulgaire, et la formule «enters her body» sont sélectionnés dans la version anglaise, comme dans les exemples suivants :

(p. 30) :

En premier, ils n'ont pas de lit, même pas de matelas, ils **font l'amour** sur le plancher de la cuisine.

At first, they don't have a bed, so they **fuck** on the kitchen floor.

(p. 22) :

Il y a une rumeur qui dit qu'elle **baise** tout ce qui bouge. Mais elle n'a jamais couché avec un homme invisible.

She is rumoured to **fuck** anything that moves. But she has never **fucked** an invisible man.

(p. 29) :

La première fois que *l'homme invisible* **fait l'amour** avec Katerine [...]

The first time the invisible man **enters** Catherine's body [...]

Ce choix de vocables ressortissant à des niveaux différents a pour effet de conférer aux descriptions de la relation amoureuse des personnages un caractère plus passionné, privilégiant la dimension sentiment dans la version française, alors qu'en anglais, le texte est plutôt axé sur l'acte et le plaisir. De plus, la vulgarité du verbe dans le texte en anglais, qui rappelle le langage grossier de la rue, est peut-être le reflet de la maîtrise inégale des deux langues du personnage, ou encore, la manifestation d'une certaine pudeur de la part de l'auteur qui n'ose exprimer autant de vulgarité en français. Comme l'affirme Jules Tessier, un écrivain pourrait éprouver moins de gêne à exprimer «certains passages plutôt osés⁷» dans une langue seconde.

Si la langue française, pour l'auteur, semble être celle du sentiment amoureux, il y a néanmoins un passage où le terme «fourrer», équivalent de «to fuck», est utilisé. Il s'agit d'une section très importante du recueil, alors que le personnage, au plus profond de sa déchéance, divulgue son appartenance à deux langues maternelles plutôt qu'à une. Ainsi, la nécessité d'une traduction exacte est soutenue par l'équivalence des verbes et de tous les mots dans l'énoncé (p. 39) :

«I'd like to fuck them all !...» crie l'homme
dans sa langue maternelle.

[...]

« Je voudrais toutes les fourrer!...» crie l'homme
invisible dans sa langue maternelle.

'I'd like to fuck them all!...' screams the invisible
invisible man in his mother tongue.

L'absence de l'énoncé en français dans la version anglaise indique vraisemblablement qu'il s'agit d'un bilinguisme à sens unique, nécessaire pour le francophone mais non

⁷ Jules Tessier, «De l'anglais comme élément esthétique à part entière chez trois poètes du Canada français...», p. 262.

pour l'anglophone.

Dans la même veine, les deux versions fournissent plusieurs preuves du recours de l'auteur à des expressions, images ou scènes vulgaires dans les mêmes proportions, sans qu'il y ait nécessairement symétrie, le français servant autant que l'anglais à exprimer les fantasmes et les activités sexuelles de l'homme invisible. Par exemple, la scène où l'homme invisible feuillette des revues pornographiques apparaît uniquement dans la version française, alors que le récit de débauche avec Cléopâtre est réservé à la version anglaise. De même, si l'équivalent du passage suivant n'apparaît pas en français à la page 35 :

The invisible man rubs his hard-on and reaches for the aspirin.

l'image est reprise uniquement dans la version française à la page 39 :

Immédiatement inspiré, immédiatement aspiré, l'homme invisible se masturbe mélancoliquement.

Le jeu de mots aux sonorités similaires, «inspiré / aspiré», la répétition de l'adverbe «immédiatement» et le sentiment de tristesse (mélancoliquement) prêté aux gestes du personnage, confèrent à ce passage un certain raffinement qui n'est pas reproduit en anglais. En revanche, le récit de débauche, retrouvé uniquement dans la version anglaise, est travaillé au niveau des rimes (en «i»), du rythme, et de la thématique, l'auteur se servant d'outils stylistiques différents (p. 41) :

The invisible man is lost like a lion in the streets of the city.

He's just spent the night with Cleopatra and he's hungry.

(Cleopatra was very skinny and not as pretty as he thought she would be.

She didn't look like Elizabeth Taylor at all.

She was no natural velvet.)

Enfin, les idiotismes constituent une catégorie de divergences ontologiques, si l'on peut dire, impossible à traduire littéralement. Aussi, Desbiens adopte-t-il une approche de compensation, ou encore d'abstention, l'expression demeurant absente dans l'autre version. Par exemple, dès la deuxième page, l'expression suivante est rendue en anglais par une tournure moins imagée, faute d'un idiotisme équivalent :

Ici, la télévision s'en raconte des bonnes, toute seule dans le salon.

Here, televisions laugh and mumble to themselves in empty living rooms.

Ailleurs, l'idiotisme imagé n'apparaît que dans le texte anglais (p. 3) :

Quelque chose se prépare.

Something is brewing.

Plus loin, en s'y prenant différemment, Desbiens substitue un idiotisme en anglais par une périphrase dans la version française, afin de maintenir l'effet de contraste créé par l'utilisation d'un ton badin pour décrire l'événement tragique de la mort de la mère (p. 12) :

En tout cas, en fin d' compte et autres expressions absolument inutiles plus tard, la mère de l'homme invisible meurt.

Well, to make a long story short, the invisible man's mother eventually dies.

Cependant, l'idiotisme anglais ne transmet pas la pointe d'amertume exprimée en français dans la critique de ces expressions (inutiles), laquelle constitue également une note de métalangue.

Par contre, les expressions «Ben voyons!» et «For the life of him» sont laissées sans traductions, contribuant à l'évolution individuelle de chaque texte. Dans le premier exemple, l'effet est récupéré en anglais par la description du sourire (jaune) moqueur de l'ami⁸ (p. 23) :

«**Ben voyons!** Tout le monde sait que Pauline...» répond l'ami.

'Everybody knows that Pauline...' answers the friend, **smiling like a piece of cheese.**

(p. 32) :

Il développe une érection. Il ne se rappelle plus pourquoi.

He develops an erection.
For the life of him, he can't remember why.

⁸ L'expression «smiling like a piece of cheese» désigne un sourire factice, gêné, «a cheesy smile», un peu comme l'expression «rire jaune» en français.

Asymétries résultant de passages non traduits ou de décalages

En plus des divergences, le recueil contient des phrases et même des paragraphes entiers qui ne sont pas reproduits dans l'autre version, quelle qu'en soit la langue. L'étude de ces passages nous permet de constater davantage l'interaction qui s'effectue entre les versions, laquelle est à l'origine de ce recueil dynamique. Vers le milieu de l'oeuvre, la version anglaise s'éloigne de plus en plus de la version française, à telle enseigne que les deux versions en arrivent à se détacher complètement l'une de l'autre, avec des thèmes particuliers à chacune. La symétrie est rétablie à la fin du recueil, lorsque le personnage, après avoir surmonté de multiples épreuves, s'apprête à quitter la ville de Québec. L'auteur a donc recours à divers procédés, tels le décalage, la répétition et l'alternance pour maintenir le lien entre les thèmes abordés dans les deux versions.

Tout d'abord, certains passages sont des répétitions de la page précédente. Cette technique sert à mettre en relief un concept, un personnage ou un événement qui sera approfondi ou expliqué dans les pages à venir, en le gardant présent à l'esprit du lecteur. Par exemple, la phrase suivante (p. 7) : «Surtout la mère de l'homme invisible» est décalée d'une page et apparaît en anglais à la page 8 : «Especially the invisible man's mother», accompagnée de celle-ci : «Everyone in town is starting to glow and act a little strange» :

(p. 7) :

Tout le monde en ville commence à luire et à se comporter un peu étrangement.

Surtout la mère de l'homme invisible.

Everyone in town is starting to glow and act a little strange.

(p. 8) :

**Everyone in town is starting to glow
and act a little strange.
Especially the invisible man's mother.**

(p. 9) :

Surtout la mère de l'homme invisible.

Especially the invisible man's mother.

La répétition de ce passage dans ces trois pages consécutives, même lorsque l'auteur délaisse le personnage de la mère pour mettre en scène l'homme invisible à l'école (p. 8), a pour effet d'attirer l'attention du lecteur sur la mère dans l'attente d'un événement à venir : celui de sa mort, une étape importante dans la vie de l'homme invisible. En effet, le décalage agit comme technique d'anticipation dans le texte dans la mesure où l'allusion à la mort de la mère qui «commence à luire», ne prend tout son sens qu'à la page 12 :

La mère de l'homme invisible est devenue
presque de la lumière pure.

[...]

The invisible man's mother has become
almost pure light.

When they finally covered her up, she
was really glowing.
She was like a flashlight that couldn't
be turned off.

On note que la métaphore utilisée par Desbiens pour décrire la mort de la mère dans le texte anglais n'est pas reproduite en français. Cette absence s'explique peut-être par la difficulté qu'éprouve l'auteur à transposer dans sa langue maternelle la comparaison irrespectueuse qu'il établit entre la «lumière pure», spirituelle, qui émane de la mère, et l'objet prosaïque qu'est la «flashlight», dans le texte anglais.

Le procédé du décalage est ensuite utilisé à deux reprises dans le recueil, chaque fois pour mettre en relief un élément susceptible de faire le pont entre les deux versions. Par exemple, l'extrait suivant : «*So the invisible man is walking along and around the streets [...]*» apparaît en anglais aux pages 25-26 et en français aux pages 25 et 27, pour souligner l'errance du personnage et les rencontres amicales ou amoureuses qui en résultent, alors que le texte français aborde le thème du bien-être social (p. 25-27) :

(p. 25) :

Voilà l'homme invisible qui se promène le long des rues de la ville de Québec.

(p. 25) :

So the invisible man is walking along and around the streets of Quebec City.

(p. 26) :

L'homme invisible est maintenant un résident permanent du Québec. [...]

Il est au pays des beaux dimanches. Il a reçu sa citoyenneté: un premier chèque du bien-être social.

(p. 26) :

So the invisible man is walking along and around the streets of Quebec city.
[...] *So one thing leads to another and the invisible man starts to make many friends in Quebec city.*

(p. 27) :

L'homme invisible se promène visiblement le long des rues.
C'est ça qu'on fait quand on est sur le bien-être...

(p. 27) :

The invisible man goes on and on.

La répétition trois fois de suite des phrases suivantes : «*So one thing leads to another*» et «*He falls in love in French*» rappelle les promenades du personnage qui erre jour après jour dans les mêmes rues, pour faire la connaissance du milieu où il s'intègre peu à peu. L'auteur utilise également l'amour comme fil conducteur d'une version à l'autre: la réitération de la formule «*He falls in love in French*» souligne un événement qui apportera au personnage à la fois beaucoup de bonheur et de douleur, en représentant

le phénomène dans lequel «le drame et la comédie de sa vie deviennent un, [...]des jumeaux de la douleur», et constitue «les vraies aventures de l'homme invisible (p. 26)», tel qu'indiqué dans la version française .

À la page 30, la menace de la rupture à venir, insinuée en français par les pleurs de Katerine, s'imisce au sein du thème de l'amour dans la version anglaise pour apparaître en français à la page suivante, où elle devient définitive :

(p. 30) :

[...] Le plancher de la cuisine est dur et froid et Katerine **pleure** souvent sous les affections de l'homme invisible.

Catherine, like most angels, is just resting her wings between clouds.

She is desperate and dangerous.

She's bound for glory.

The invisible man first realizes he's in trouble when some of his best friends start coming to serenade Catherine under their bedroom window.

(p. 31) :

Après quelque temps, il devient évident que Katerine, comme n'importe quel ange, ne fait que reposer ses ailes entre deux nuages.

Elle est partie pour la gloire.

L'homme invisible sent s'éteindre le feu lorsqu'un chœur d'hommes très visibles vient chanter des alléluias sous la fenêtre de leur chambre.

Catherine is bound for glory.

Seul le passage suivant : «Catherine is bound for glory» est reproduit dans la version anglaise, faisant ressortir l'indépendance de la jeune femme qui, promise à un avenir meilleur, ne fait qu'apparaître dans la vie de l'homme invisible. Le passage décalé dans la version française est ensuite adapté à la métaphore du feu qui s'éteint, utilisée par

l'auteur pour évoquer l'amour vacillant des personnages, signe d'une rupture irrévocable.

D'autre part, l'alternance est une technique qui permet de faire progresser l'action en faisant passer les événements d'un texte à l'autre au lieu de les répéter, comme dans l'exemple suivant (p.12) :

Pour une minute, il avait peur qu'elle lui demande de l'accompagner, mais non, elle meurt et c'est tout.

When they finally covered her up, she was really glowing.

Plus loin, lorsque l'homme invisible rêve de mettre fin à sa vie, l'alternance des phrases augmente l'intensité émotive en créant un suspense, le lecteur devant attendre de lire la version anglaise pour savoir ce qui advient du personnage (p. 36):

Il tombe et tombe et tombe sous le ciel bleu et blanc au-dessus du Saint-Laurent gris.

Sa chemise fait un bruit de drapeau au vent.
Sa chemise blanche.

His shirt explodes around him like a flag in the wind.

His white Arrow shirt.

He disappears before reaching the grey waters of the Saint-Laurent. Special effects.

Finalement, à la fin du recueil, l'homme invisible quitte la ville de Québec, mettant fin à une longue période de souffrance. Le déroulement des événements est accéléré lorsque l'action passe d'une version à l'autre, au lieu d'être reproduite dans chaque texte (p. 46) :

L'homme invisible est dans le restaurant de la gare centrale d'autobus de la belle ville de Québec.

Il boit un café.

Son autobus part dans une vingtaine de minutes.

As the bus pulls out of the station, the invisible man looks out the window.

Procédés de compensation

Parallèlement à un certain nombre de divergences plus ou moins marquées entre les deux versions du texte, on peut encore déceler, sur le plan de la thématique, des fils conducteurs susceptibles d'établir des liens entre les deux langues, un phénomène illustré par les quelques exemples qui suivent. Les événements qui parsèment la vie de l'homme invisible sont évoqués, rappelés ou insinués dans un jeu de va-et-vient entre les deux versions, par le biais de champs sémantiques, de réflexions et de concepts qui sont constamment nourris et transformés dans une évolution dynamique, par les apports particuliers de chaque langue.

Par exemple, c'est le passage suivant, exclusif à la version anglaise, qui explique la présence du renard sous le pupitre de l'homme invisible dans la version française (p. 8) :

Sous le pupitre un renard lui mange les jambes.

Le renard ronronne en mangeant.

See the cat.

See the dog.

See that cat run.

See the fox.

The invisible man is very still and the fox is under his desk, eating away his legs.

See the furry fox.
See the furry fox hurry as it chews.

Ici, l'utilisation de mots courts et simples accompagnés d'allitérations nombreuses (furry-fox, furry-hurry) rappelle le texte d'un ouvrage scolaire⁹ visant à initier les jeunes enfants à la lecture. Ainsi, au cours d'une leçon d'anglais peut-être, le renard, «the furry fox», agit sur l'imaginaire de l'homme invisible qui se représente un renard sous son pupitre. L'auteur resserre en même temps le lien qu'il crée entre les deux textes pour intensifier l'effet qui en découle en exploitant d'autres allitérations ou assonances (renard-ronronne, mange-jambes, en-mangeant).

Le thème de l'errance, présent dans tout le recueil, est particulièrement bien illustré dans l'exemple qui suit; le traitement distinct, particulier à chaque version, occasionne un rapprochement aux niveaux sémantique et structural. La phrase suivante: «L'homme invisible se promène visiblement le long des rues» trouve son équivalent dans celle-ci : «The invisible man goes on and on». Dans la version française, le personnage se promène à pied, dans l'autre, en voiture, mais dans les deux, l'auteur tente de rendre compte du déplacement interminable, répétitif et sans succès de l'homme invisible (p. 27) :

L'homme invisible se promène visiblement
le long des rues. [...]
Monte la rue...Descend la rue...

The invisible man goes on and on.
Like someone driving from stop sign

⁹ Ouvrages scolaires de type *Dick and Jane* par exemple, publiés en séries durant les années 60-70 chez des éditeurs tels Scott Foresman (1965); Harper and Row Company (1966); Houghton Mifflin Readers (1966) et MacMillan Company (1965, 1966, 1970). (*Dick and Jane as Victims: Sex Stereotyping in Children's Readers*, Princeton, Women on Words and Images, 1975, p. 62-63.)

Descend la rue...Monte la rue...

to stop sign.

La répétition des mots à l'intérieur de ce passage est enchâssée dans la structure anglaise suivante : «Looking for ... like someone», de même que par les rimes et par les allitérations. De plus, le passage «Looking for someone like someone keeping his eyes open for a last chance gas station» est relié à l'image de l'homme invisible qui se regarde dans les vitrines des magasins : «Son regard se regardant». La situation de l'homme invisible qui cherche à l'aveuglette sa place parmi les citoyens qu'il rencontre: «Tout le monde qu'il rencontre lui est étranger», renvoie à la phrase suivante : «Looking for a country like someone fumbling for a light switch in the dark». Comme celui qui erre dans l'obscurité pour trouver le commutateur, l'homme invisible erre parmi des étrangers à la recherche d'un frère.

Comme dernier exemple de l'interdépendance des deux versions par l'intermédiaire des thèmes exploités, le thème de la guerre est traité uniquement en anglais, la rupture étant évoquée plutôt par l'image du froid dans la version française (p. 31) :

Mais une nouvelle ère glaciale descend sur lui.
Elle fond dans ses mains comme une crème
glacée aux fraises.

The invisible man is trapped in the
no man's land of her holy war.
The bullets pierce his body from both
sides.
It happens so fast that there is no time
for peace talks.

C'est à la page suivante que le thème de la guerre trouve des échos dans le texte en français grâce au champ sémantique développé dans ce passage-ci (p. 32) : «Troué de

tristesse et saignant de partout, l'homme invisible perd sa job». De plus, la répétition / transformation du mot «perdu» à «pardrix» souligne le sentiment de perte ressenti par le personnage, qui s'étend jusqu'à sa mémoire et à la totalité de sa personne (p. 32) :

L'homme invisible est perdu.

Pardu.

Pardrix.

Il va dans la cuisine et oublie pourquoi il y est allé.

The invisible man goes to the kitchen of his unemployment apartment and forgets why.

[...]

Sometimes he wakes up dead.

En étant comparé au gibier de chasse qu'est la perdrix, le personnage est davantage présenté comme victime, la version anglaise reprenant cette image dans l'évocation de la mort de l'homme invisible.

Ces procédés de compensation, de même que le décalage et l'alternance, permettent ainsi d'établir un fil conducteur entre les deux textes, malgré l'écart créé par des thèmes divergents; écart que nous allons étudier davantage dans les pages à venir.

L'univers bilingue de l'auteur et son incidence dans le texte

En abordant le développement de chaque version par le biais de thèmes différents, Desbiens fait naître des univers distincts, représentés par des langues distinctes, dont le rapport est illustré tout au long du recueil, dans un premier temps, à travers les manifestations du bilinguisme du personnage que constituent l'alternance de codes, les marques de commerce et les références culturelles, et dans un deuxième temps, par l'entremise de la problématique du bilinguisme et du thème de l'invisibilité qui lui est relié.

Une poétique de la traduction

Les exemples présentés ci-haut témoignent de l'interaction des langues et des idées tout au long du recueil *L'homme invisible / The Invisible Man*. En utilisant la langue anglaise pour alimenter la création, le texte de Desbiens s'énonce selon cette «poétique de la traduction», dont traite Sherry Simon dans son ouvrage *Le trafic des langues* :

La poétique de la traduction utilise donc le rapport à la langue étrangère pour nourrir la création, se déployant dans cette zone frontière où création et transfert, originalité et imitation, autorité et soumission se confondent¹.

De plus, le texte de Desbiens s'apparente à la littérature «qui se crée aux frontières des

¹ Sherry Simon, *Le trafic des langues*, p. 20.

identités nationales²». À l'instar des «récits de l'immigration et de l'exil, [d]es oeuvres qui racontent les expériences de déplacement et de re-localisation³», *L'homme invisible* est peuplé de «l'imaginaire de diverses langues⁴.» Aussi, puisqu'il raconte, au moyen de deux langues, l'histoire d'un homme qui, à travers divers déplacements, tente de réconcilier les deux univers qui l'habitent, le récit de Desbiens semble-t-il s'imposer comme un exemple de «Cette expérience de l'enracinement dans l'hétérogène [qui] est à l'origine de pratiques littéraires où domine le choc des idiomes⁵.»

Cependant, dans les premières pages de son ouvrage, Simon présente les éléments d'interférences, ces «effets de traduction» retrouvés dans le texte, comme susceptibles de créer une «ouverture» mais aussi une «faiblesse sur le plan de la maîtrise linguistique et du tissu de références auxquelles s'affilie le texte⁶.» Ainsi, quoiqu'elle puisse être, dans certain cas, «source d'exaltation⁷, l'hétérogénéité linguistique peut donner lieu à une «esthétique de la faiblesse» :

Là où l'intercontamination des langues résulte d'une situation de minorisation collective, d'un rapport inégal de forces culturelles, elle donne lieu à ce que l'on peut appeler une esthétique de la faiblesse⁸.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸ *Ibid.*, p. 112.

Les langages mixtes, ou un code «pénétré d'éléments exogènes» représentent une autre caractéristique de cette esthétique. Or, bien que l'écriture de Desbiens soit issue d'un contexte de minorisation collective comme celui décrit par Simon, on ne peut concevoir les langues qu'il utilise dans *L'homme invisible / The Invisible Man*, comme des codes hybrides ou mixtes. En effet, au contraire de l'esthétique de la faiblesse, Desbiens respecte la frontière linguistique qui existe entre le français et l'anglais, de façon à ce que «[...] la cohérence interne de [chaque] langue [rende] possible sa reproduction dans [l']autre aire linguistico-culturelle⁹», les incursions de l'anglais dans le texte en français se limitant à quelques alternance de codes.

Aussi, l'auteur ne fait appel à l'alternance des codes¹⁰ que dans la mesure où il veut respecter la langue dans laquelle s'exprime un personnage. Les incursions de l'anglais dans le texte français sont donc rares et apparaissent toujours dans le cadre du discours direct (p. 15) :

«À part de ça, qu'est-ce qui se passe?»
 «I don't need this shit man!...» répond
 Rimbaud en éteignant sa cigarette dans le
 sourire vitreux du cendrier du bien-être social.

'So, what else is happening?' answers
 back the invisible man, trying desperately
 to change the subject.
 'I don't need this shit and I don't need
 this town!' screams Rimbaud in retort.

La présence d'une seule réplique en anglais dans tout un dialogue est le reflet d'une réalité franco-ontarienne, l'interlocuteur glissant consciemment ou non d'une langue à

⁹ *Loc. cit.* L'exemple que donne Simon d'un texte créé selon une esthétique de la faiblesse est *La fille à marier* de Daniel Gagnon. Montréal, Leméac, 1985.

¹⁰ Alternance de codes : «changement / alternance de langue ou de variété linguistique dans un discours ou une conversation.», Pénélope Gardner-Chloros, 1983, p. [21].

l'autre au cours d'une conversation. Dans la version française, la répétition, en anglais, de l'énoncé par lequel l'homme invisible annonce qu'il possède deux langues maternelles est nécessaire à l'illustration du phénomène en question, alors que l'absence de cette répétition dans la version anglaise met en relief l'avantage (ou le désavantage?) dont jouit l'anglophone unilingue qui n'a pas besoin de deux langues pour fonctionner dans la société (p. 39) :

«I'd like to fuck them all!...» crie l'homme invisible dans sa langue maternelle.

[...]

«Je voudrais toutes les fourrer!...» crie l'homme invisible dans sa langue maternelle.

'I'd like to fuck them all!...' screams the invisible man in his mother tongue.

Mais en plus de chercher à refléter la spontanéité de l'alternance des codes chez le Franco-Ontarien, l'auteur y a vraisemblablement recours dans un but stylistique, comme dans l'exemple suivant, où le cri «Dive! Dive! Dive!» de l'homme invisible à l'équipage du sous-marin, obtient plus d'effet que ne l'aurait fait le mot «plonge», ne serait-ce qu'au niveau des sonorités (p. 23) :

«Dive! Dive! Dive!» crie l'homme invisible à l'équipage de son sous-marin.

'Dive! Dive! Dive!' yells the invisible man to his submarine crew.

On décèle encore la présence de quelques calques dans la version française, l'auteur empruntant à l'anglais des syntagmes qu'il greffe au texte au moyen de traductions littérales. Issus du contact constant entre deux langues et de la minorisation d'une collectivité, ces calques réussissent à reproduire avec authenticité le langage parlé

du personnage et de l'auteur. Par exemple, dans le passage suivant, l'auteur traduit littéralement l'expression anglaise «to develop an erection» qui s'exprime plutôt en français par «avoir une érection» (p. 32) :

Il développe une érection. Il ne se rappelle plus pourquoi.

He develops an erection.
For the life of him, he can't remember why.

D'autre part, l'auteur transpose les adverbes «fortunately, unfortunately» dans la version française, même s'ils n'existent pas en français. Avec une ironie grinçante, ces barbarismes font ressortir l'amertume que ressent l'homme invisible face au personnage de Jésus qui, le surpassant dans tous les domaines, réussit également à quitter la ville natale. Placés dans un contexte sacré, ils manifestent aussi une forme d'irrespect à l'endroit de la religion (p. 17) :

Le petit Jésus, n'ayant plus besoin de lui, est parti en voyage autour du monde. C'est une récompense que ses parents lui ont offerte pour avoir été accepté à l'université.

Mais, infortunément, il a laissé beaucoup de disciples derrière lui.

L'homme invisible, fortunément, n'en est pas un.

L'absence de gallicismes dans la version anglaise contribue à illustrer non seulement l'aisance avec laquelle Desbiens manie la langue anglaise, mais aussi l'homogénéité qui caractérise cette langue majoritaire, beaucoup moins altérée par le contact avec une langue minoritaire, et l'inégalité de pouvoir qui existe entre le français et l'anglais en

Ontario.

Marques de commerce et références culturelles

Contrairement aux autres recueils de Desbiens, *L'homme invisible / The Invisible Man* contient très peu de marques de commerce anglo-canadiennes et américaines. Outre la marque Saint-Georges, dont nous avons déjà parlé, apparaissent les marques Coca-Cola, Bic et Arrow. Il est intéressant de constater que si la marque Bic figure dans les deux versions, Desbiens en exploite les sonorités uniquement dans la version française, où il crée une allitération et une comparaison avec le mot «bec» (p. 31) :

Et peu à peu, leur amour devient un briquet
qui s'allume de moins en moins souvent.
Un bec aussi éphémère qu'un Bic atterrit sur
les lèvres de l'homme invisible.

After a while, the invisible man starts to
notice that their love doesn't have the flame
it once had.
Like a lighter that doesn't work anymore.
A Bic lighter.

Quant à la marque «Arrow», elle n'apparaît que dans la version anglaise. En l'omettant du texte en français, l'auteur fait ressortir davantage le lien entre la chemise blanche et le drapeau blanc, illustrant le désespoir de l'homme invisible qui abandonne le combat en se jetant dans le vide. Dans la version anglaise, la marque de la chemise rappelle peut-être aussi l'avion de guerre canadien surnommé Arrow¹¹, l'homme invisible

¹¹ Avion de guerre qui vit le jour au cours des années cinquante, mais dont le projet fut abandonné.

fendant l'air comme un avion, en tombant (p. 36) :

Il tombe et tombe et tombe sous le ciel bleu et
blanc au-dessus du Saint-Laurent gris.
Sa chemise fait un bruit de drapeau au vent.
Sa chemise blanche.

His shirt explodes around him like a flag in
the wind.
His white Arrow Shirt.

En revanche, les références culturelles au cinéma, à la télévision et à la chanson américaines se font plus nombreuses. Ces références apparaissent de façon égale dans les deux versions, sous la forme de patronymes : Bob Dylan, Jimi Hendrix, Jerry Lewis, Elizabeth Taylor, et la liste est longue. Reflets d'une époque, ces personnages représentent les influences subies par l'homme invisible depuis son enfance, et constituent une des couches sédimentaires de l'imaginaire de l'auteur. Aussi, en plus de situer le personnage dans une aire socioculturelle particulière, ces références peuvent être exploitées à des fins littéraires. Par exemple, l'auteur alimente le thème du cinéma en évoquant Liz Taylor et le personnage de Cléopâtre qu'elle a incarné au grand écran, pour illustrer une des nuits de débauche de l'homme invisible, la métaphore étant renforcée par les rimes internes (p. 40) :

Ce soir, l'homme invisible pourra fêter. Il
pourra manger et boire. Surtout boire. Il aura
un choix entre traîner les rues et traîner les bars.
Rencontrer les Cléopâtre et les César.

(p. 41) :

The invisible man is lost like a lion in the
streets of the city.
He's just spent the night with Cleopatra
and he's hungry.

(Cleopatra was very skinny and not as pretty as he thought she would be. She didn't look like Elizabeth Taylor at all. She was no naturel velvet.)

Ailleurs, c'est une chanson des Beatles que Desbiens exploite en greffant à son texte le vers suivant, ponctué d'une rime interne, qui contribue à décrire le personnage de Pauline (p. 22) :

Pauline est une fille hippie qui a presque dix-sept ans.

Pauline is a French-Canadian hippie girl. She's just seventeen and you know what I mean¹².

L'auteur s'inspire également du refrain d'une chanson de Dylan pour créer une expression d'allure idiomatique rehaussée d'une rime interne, uniquement dans le texte en français. Le thème de la solitude exprimé dans la chanson est repris par Desbiens pour illustrer le sentiment d'abandon ressenti par le personnage esseulé (p. 16) : «Comment ça file d'être tout seul comme une meule à Timmins Ontario¹³.»

Quant aux références tirées du monde littéraire, Desbiens évoque les écrivains français Rimbaud, Verlaine et Baudelaire dans les deux versions. Il est intéressant de noter que ces références sont étroitement reliées au contexte dans lequel elles sont

¹² «I saw her standing there», paroles et musique de John Lennon et Paul McCartney, Northern Songs, England, 1963/ Gil Music Corp. 1963.

¹³ «Like a Rolling Stone» de l'album *Highway 61 Revisited* paru en 1965, : «How does it feel / To be without a home / Like a complete unknown / Like a rolling stone / [...] To be on your own / With no direction home / Like a rolling stone».

insérées. Par exemple, Baudelaire apparaît dans un passage qui traite de la décadence du personnage et de sa déchéance (p. 40). Le personnage de Rimbaud, ami de l'homme invisible, est doté de caractéristiques habituellement attribuées à l'écrivain par ses biographes : intelligence, grossièreté, mépris pour son entourage, goût de l'aventure (p. 15) :

Rimbaud est peigné comme Bob Dylan et fume une cigarette acharnée. Il lit un Time.

[...]

«I don't need this shit man!...» répond Rimbaud en éteignant sa cigarette dans le sourire vitreux d'un cendrier du bien-être social.

Peu de temps après, Rimbaud est parti au tabac.

On l'a jamais revu.

Rimbaud has been there since early Monday morning. His hair is combed like Bob Dylan on the cover of Blonde on Blonde and he is smoking a fierce cigarette. With one hand he reads a Time magazine and with the other he plays with himself.

[...]

'I don't need this shit and I don't need this town!' screams Rimbaud in retort.

'There must be some way out of here. I'm heading south!'

He did and was never seen again.

L'extrême vulgarité prêtée au personnage de Rimbaud dans ce passage risque d'étonner le lecteur. Cependant, elle reflète sans doute le désir de l'auteur d'adapter l'image du poète symboliste à un contexte moderne et sociolinguistique particulier. De plus, il n'est pas étonnant que Rimbaud ait été le meilleur ami de l'homme invisible au collège Sacré-Coeur, où celui-ci délaisse ses études pour se tourner vers la poésie.

L'oralité

Parmi ces références culturelles, le recours de l'écrivain à des bribes de chansons

et à des expressions idiomatiques dans les deux langues, de même qu'à des passages en style direct contenant des segments en anglais, confère à son écriture un caractère oral, accentué par l'usage récurrent de la répétition. Or, l'oralité dans *L'homme invisible / The Invisible Man* s'inscrit dans la démarche esthétique de Desbiens et il l'exploite pour en retirer des effets particuliers, en anglais comme en français. Par exemple, l'auteur fait allusion à la chanson populaire anglophone «Yankee Doodle¹⁴», dont il retient le dernier fragment pour le greffer à son texte en substituant au mot final un terme aux sonorités similaires (p. 18) :

Une belle journée de juin, l'homme invisible
décide de partir.

One day during a month of June, the
invisible man writes a poem about his
mother and calls it Grandmother
Peppermint¹⁵.
He puts a feather in his hat and calls it
poetry.

Desbiens s'approprié la chanson en l'insérant dans un contexte autre : l'homme invisible se prépare à quitter la ville alors que le personnage, dans la chanson, s'y rend. De la même façon, l'extrait suivant (p. 27) : «Ah si mon moine voulait danser», tiré d'une chanson folklorique d'origine française, accentue le caractère répétitif de la vie de l'homme invisible et le non-sens de ses errements incessants, tout en évoquant peut-

¹⁴ «Yankee Doodle went to town, riding on a pony; he stuck a feather in his cap and called it macaroni.». *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, London, Oxford University Press, 1969, p. 439.

¹⁵ Grandmother Peppermint ne désigne pas un autre personnage de comptine comme on pourrait le croire, mais fait allusion à la mère de l'homme invisible. On retrouve dans le recueil *Un Pépin de pomme sur un poêle à bois*, un poème qui traite de la mère du poète et de ses «paparmannes» (peppermint), p. 175.

être la chanson qu'il fredonne en se promenant. Cette dimension orale se manifeste également dans l'usage fréquent de la répétition, qui agit efficacement comme procédé de mise en relief en créant au sein du texte un rythme particulier rappelant la récitation de comptines (p. 9) :

Elle danse dans un va-et-vient affairé, vient-et-va, entre la cuisine et la chambre à coucher, mange et dort et dort et mange, et dort et prie et prie et dort.

She dances to and fro, fro and to,
between the kitchen and the bedroom, eat
and sleep, sleep and eat, sleep and pray
and pray and sleep.

Ici, l'auteur fait ressortir la futilité de la vie de la mère qui s'affaire jour après jour aux mêmes besognes. Dans l'exemple suivant, c'est la hantise de Katerine et le désespoir de l'homme invisible face à la rupture qui sont mis en relief par la répétition rythmée des phrases et des mots (p. 32) :

He goes to bed and wakes up.
He goes to bed and wakes up.
Sometimes the way she moves.
Sometimes he wakes up dead.

Si le passage n'apparaît pas dans le texte en français, l'auteur recourt tout de même à l'oralité dans la mise en relief du sentiment de perte dont souffre le personnage, en exploitant la transformation phonétique du mot «perdu» à «pardu / pardrix¹⁶», qui reproduit une caractéristique phonétique du français canadien.

Les exemples présentés plus haut montrent que Desbiens exploite l'oralité dans

¹⁶ «L'homme invisible est perdu. Pardu. Pardrix.», p. 32.

les deux langues pour créer des effets particuliers dans son recueil *L'homme invisible / The Invisible Man*. Or, pour François Paré, le recours à l'oralité est moins une caractéristique stylistique qu'un procédé que les littératures minoritaires adoptent, «par dépit ou par mimétisme», parce qu'elles sont «dépourvues d'assises universitaires et vouées à la transitivity [...]»¹⁷. Par l'intermédiaire de l'oralité, les littératures minoritaires tentent de *faire parler l'écriture*, d'assurer à celle-ci «une permanence, une mémorialisation, tout autre que celle produite par les manuels et les dictionnaires, car elle est soutenue par l'éternel retour du geste oratoire.¹⁸» Cependant, dans un article sur la critique franco-ontarienne, Laure Hesbois précise qu'une littérature minoritaire ne peut être jugée selon les «postulats habituels de la critique¹⁹». Selon elle, la littérature franco-ontarienne porte naturellement les marques de la minorisation de sa collectivité, et il «serait injuste de la juger selon les critères d'une littérature consacrée.²⁰» Ainsi, en vertu des effets stylistiques et phonétiques qu'elle apporte au texte de Desbiens, l'oralité s'impose comme caractéristique à part entière d'une nouvelle esthétique que tente de créer la littérature franco-ontarienne, à l'instar des littératures émergentes, et qui contribue à la distinguer des grandes littératures.

Quant à Elizabeth Lasserre, elle décèle dans «l'oralisation de l'écriture²¹» de

¹⁷ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ Laure Hesbois, «Vous avez dit 'critique'?', *Atmosphères*, n° 3, 1988, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 33.

²¹ Elizabeth Lasserre, «Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens», p. 31.

Desbiens, qu'elle nomme «orature²²», un effort de la part du poète de contester «la notion d'écrit²³» et de remettre en question la conception de la langue «dite littéraire²⁴». Ainsi, le niveau de langue très familier utilisé par Desbiens s'ajoute aux autres manifestations de l'orature²⁵ pour reproduire «l'oral franco-ontarien, mais aussi et surtout [pour] déconstruire la notion d'écrit.²⁶» De plus, Lasserre identifie le recours à l'oralité à «une stratégie rhétorique d'affirmation identitaire.²⁷» Selon elle, en plus de reproduire dans le texte le langage parlé de sa collectivité et de l'utiliser à des fins esthétiques, Desbiens se sert de l'oralité comme moyen d'affirmer l'existence de sa langue et de sa culture, et de résister aux forces dominantes et assimilatrices qui les menacent constamment.

Les langues de l'auteur

Or, il faut s'interroger sur le rapport qu'entretient l'auteur avec ces deux idiomes, en particulier avec l'anglais, cette langue dominante, détentrice du pouvoir, qui s'imisce dans la langue française, et que Desbiens utilise avec beaucoup d'aisance. Aussi, les fonctions distinctes assignées à chaque langue au sein de la thématique du

²² *Loc. cit.*

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁵ hésitations textuelles, corrections rattrapages, traitement des noms propres, choix de vocabulaire et de tournures syntaxiques, images et «mise en avant de la situation d'énonciation», Elizabeth Lasserre, «Un poète au seuil de l'écriture...», p. 31, 32, 33, 34.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ Elizabeth Lasserre, «Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens», p. 74.

recueil et les préoccupations d'ordre linguistique qui animent le personnage de l'homme invisible dans les deux textes, de façon plus poussée dans la version anglaise, permettent de déceler l'ambivalence inhérente au bilinguisme du personnage / auteur.

D'abord, on remarque que la version anglaise fait figure d'espace homogène ne subissant jamais l'infiltration de la langue française, alors que la version française est le lieu de l'interaction des langues, sujette aux interférences de l'anglais. De cette façon, le texte anglais joue moins le rôle d'une traduction que celui d'un commentaire face aux enjeux évoqués dans le texte français, surtout parce qu'il ne rend pas compte de l'alternance des codes présente dans la version française.

Dès les premières pages du recueil, la spécificité culturelle et linguistique du personnage est réduite dans la version anglaise, où celui-ci est identifié comme Canadien français : «He is French-Canadian» au lieu de «Franco-Ontarian». Même enfant, l'homme invisible voit l'anglais se glisser dans ses jeux : «Tout le monde sait que les cowboys ne parlent pas français». L'évocation de la mort qui suit cette affirmation relève-t-elle d'une simple coïncidence : «L'homme invisible est Audie Murphy. Il sait comment mourir»? Il est possible d'y voir une allusion à la disparition hypothétique de la collectivité franco-ontarienne, mais l'auteur n'y revient pas dans le reste du recueil.

Desbiens réussit pourtant à évoquer clairement la situation «schizophrénique» de deux langues qui alternent et se confrontent dans le même espace par le biais des dialogues entre les personnages (p. 6) :

[...] L'homme invisible est Audie Murphy
Il sait comment mourir.
'Hey, you sure know how to die!...' lui dit un
de ses amis.

L'homme invisible, immédiatement flatté,
se fait tirer et meurt souvent.

[...] The invisible man is Audie Murphy.
He really knows how to die.

'Hey, you sure know how to die!...' says
one of his friends.

The invisible man, immediately
flattered, gets shot a lot and dies as often
as possible.

Aussi, l'infiltration du français par l'anglais n'a pas d'équivalent dans la version anglaise, ce qui contribue à renforcer le caractère homogène et inaltéré d'une langue dominante parlée par la majorité.

Par contre, les réflexions du personnage à propos de sa langue n'apparaissent que dans cette version. Par exemple, l'auteur prend souvent le soin de préciser l'appartenance d'un personnage au groupe linguistique francophone : «Pauline is a French-Canadian hippie girl» (p. 22), ou de commenter la qualité de leur français: «They speak a very good French» (p. 24), «His French starts getting better and better» (p. 22), «He orders a hot hamburger sandwich. In French» (p. 24), «He falls in love in French» (p. 26). Ces précisions viennent illustrer le rapport qu'entretient le personnage avec cette langue qu'il voudrait parler davantage et mieux posséder, tout en agissant comme l'écho de points de vue anglophones qu'un francophone est susceptible d'entendre à un moment ou un autre²⁸. En les exprimant en anglais, l'auteur réussit à créer une certaine

²⁸ Pour Marie-Chantal Killeen, ces commentaires illustrent le déséquilibre initial des rapports de pouvoir dans le recueil, comme si «seul l'anglais s'arroge le droit de déterminer la valeur réelle des choses», la langue française se révélant incapable de le faire, parce qu'elle est «marquée par l'indigence du vocabulaire, l'aspect rudimentaire de la syntaxe caractérisée par l'avalement d'articles et de prépositions» et parce qu'elle «porte les empreintes de l'oralité», *Tangence*, n° 56, 1997, p. 84. Cependant, ce que Killeen a négligé d'observer, c'est que la langue anglaise dans le recueil ne dispose pas d'un vocabulaire plus recherché, que la syntaxe y est tout aussi rudimentaire, et qu'elle est amplement marquée par l'oralité. Exemples : l'omission des mots «that» et «of» dans les phrases suivantes, qui leur confère un caractère oral, plus familier, et qui leur prête plus de fluidité que ne l'aurait fait l'emploi correct : (p. 17) «He's living off [of] welfare and welfare is living off [of] him»; (p. 25) «The only part of himself [that] he ever shows to people is his periscope.»; (p. 30) «At first their love is so hot [that] it burns the plaster off the walls.» Autres exemples de l'oralité du texte anglais, le recours à des expressions de type populaire et familier : (p. 5) «he has dreams of an apocalypse that arrives **hard and fast**»; (p. 18) «like the sherif who leaves town because there are no **bad guys** left»; (p. 28) «The invisible man has always **had the hots** for her.» Il apparaît donc que l'inégalité de poids symbolique qui existe

distance par rapport à la problématique du bilinguisme et à la qualité du français du personnage, qui n'ose les formuler en français; il le fait pourtant implicitement lorsqu'il révèle son appartenance à deux langues maternelles. D'ailleurs, le passage suivant: «He thought all French-Canadians worthy of their name belonged there» (p. 43), qui résume toutes les motivations de l'homme invisible à l'origine de son exil au Québec, trahit le sentiment d'inadéquation et d'infériorité qu'il ressent devant l'échec de n'avoir pas pu s'intégrer à une société à laquelle il croyait appartenir. «His pain has no name» (p. 43): l'homme invisible souffre de n'avoir pas de nom, de n'être ni Québécois, ni anglophone. Sa langue est «un billet aller-retour» (p. 43), qui ne lui permet pas de se transplanter pour de bon au Québec, et le force plutôt à retourner dans sa province natale.

Pourtant, il existe bien quelques passages où l'auteur exprime en français cette douleur qui déchire l'homme invisible et la difficulté qu'il éprouve à assumer son bilinguisme, mais il le fait de façon beaucoup moins explicite que dans le texte anglais, par l'intermédiaire du thème de l'invisibilité. En effet, l'homme invisible éprouve souvent de la difficulté à s'exprimer, et même à ouvrir la bouche pour prononcer un mot, fournir une réponse. Par exemple, à Toronto, il reste caché comme un sous-marin, observant le monde grâce à son périscope, «La langue dans sa poche» (p.19) :

On ne voit pas souvent l'homme invisible
durant cette période de sa vie.

Mais il est là, juste sous la surface des choses,
comme un sous-marin.

La langue dans sa poche.

Jimi Hendrix à la radio.

He is not seen or heard from for a long
time.

But he's still there, just underneath the
surface of things, like a submarine.

entre le français et l'anglais ne puisse être attribué à la «pauvreté» de la langue française.

Cette expression revient lorsque le personnage, dans un bureau du bien-être social, est paralysé devant les questions que lui adresse le fonctionnaire (p. 40) :

L'homme invisible ne peut pas répondre. Il a la langue dans poche d'en arrière de ses jeans sales. Il est assis sur sa langue. Elle lui fait mal.

La langue du personnage devient un objet inutile; l'image de l'homme invisible «assis sur sa langue» suggère le peu de fierté qu'il éprouve à l'endroit de celle-ci, peut-être parce qu'il la maîtrise mal (on sait l'importance qu'accorde le personnage à la qualité du français parlé par les super héros dans la version anglaise : «They speak a very good French» p. 24) et la douleur qu'il ressent de ne pouvoir s'exprimer. L'auteur se sert donc de cette expression pour éviter de formuler explicitement un jugement sur la langue française, jugement qu'il formule sans ambages dans la version anglaise. Cependant, si les commentaires face à la langue sont plus implicites dans le texte français, l'attitude de l'auteur envers celle-ci est plus sévère, plus critique qu'en anglais, comme le démontre le passage présenté ci-haut.

Le thème du cinéma rend compte également du handicap linguistique qui paralyse l'homme invisible, celui-ci perdant son emploi parce qu'il ne parle pas devant la caméra (p. 44) :

[...] 'We've been looking at the rushes and every time you open your mouth nothing comes out...'
'...!' says the invisible man...

Un autre thème, celui du caméléon, évoque la douleur et la difficulté d'expression, que l'auteur stigmatise au moyen d'images dégradantes. Après sa rupture d'avec Katerine, l'homme invisible est investi des pouvoirs du caméléon qui lui permettent encore de passer inaperçu. L'image de la langue fourchue du lézard évoque avec justesse la langue clivée de l'homme invisible, responsable de son identité double, qui lui permet de passer aisément d'un idiome à l'autre, «d'un pays à l'autre» (p. 33) comme le précise Desbiens. Plus loin, alors que l'homme invisible sombre de plus en plus dans le désespoir, ce pouvoir est remplacé par l'image dysphorique d'un lézard rampant parmi les déchets, image mise en relief par les nombreuses allitérations (p. 40):

L'homme invisible sort de son trou comme le
lézard tacheté qu'il est, cherchant de la nourriture
dans la pourriture...

Sa langue fourchue furtivement fouillant les vitrines
de la rue Saint-Jean...

Par contre, dans la version anglaise, le bilinguisme est un avantage plutôt qu'une nécessité, une aptitude qui permet à l'homme invisible de se fondre dans le décor (p. 33) :

Il développe des pouvoirs de caméléon. Il
s'en sert de plus en plus souvent.

The invisible man develops chameleon
powers.
When he has had one too many, he likes
to show off his chameleon powers.

Mais si le bilinguisme est perçu comme un «pouvoir» dans le texte anglais, il est source de folie dans la version française, lorsque le personnage exprime son appartenance à

deux langues maternelles. En effet, l'homme invisible, devenu alcoolique depuis l'abandon de Katerine, sombre au plus profond de sa déchéance physique et morale, victime des délires de l'intoxication. La mention de sa ville natale, lieu du bilinguisme, est l'occasion d'un calembour qui en dit long sur la dualité linguistique (p. 39) :

[...] Il est malade, la tête lui tourne, il y a un cirque dans son estomac. Le cirque est un feu.
«Je voudrais toutes les fourrer!...» crie l'homme invisible dans sa langue maternelle.
Il court aux toilettes et vomit violemment.
Delerium tremens.
Delerium Timmins.

[...] He feels sick and his head is spinning.
There is a circus in his stomach.
The circus is on fire.
'I'd like to fuck them all!...' screams the invisible man in his mother tongue.
He runs to the washroom and vomits violently.

Or, dans son ouvrage *Le trafic des langues*, Sherry Simon traite du déséquilibre et de la confusion que peut engendrer le mélange des codes comme elle l'a remarqué dans les romans de Daniel Gagnon et de Jean Forest : «[...] ces idiomes mixtes reflètent un état d'insuffisance intérieure profonde. L'écriture de la faiblesse est hantée par la folie [...] la défaillance linguistique annonce le risque de la folie [...]»²⁹. Quoique le recueil de Desbiens ne procède pas d'une esthétique de la faiblesse, le personnage de l'homme invisible souffre lui aussi d'une «insuffisance intérieure profonde», causée par le bilinguisme et l'absence d'une identité. Torturé par l'alcoolisme (delirium tremens), l'homme invisible frôle l'abîme de la folie; il entend des voix provenant du ciel et songe à se suicider³⁰.

²⁹ Sherry Simon, *Le trafic des langues*, p. 113.

³⁰ P. 36 : « L'homme invisible rêve de se jeter du haut du pont Pierre-Laporte. »; p. 41 : « Dans le ciel laminé, un avion passe, traînant derrière lui la phrase suivante: "Il s'est tiré une balle dans tête..." »; p. 42 : « Voices in the sky. [...] Well well. Voices from the sky. The invisible man doesn't quite understand what they're talking about. [...] Slowly going crazy like the lightbulb on

L'invisibilité : synonyme d'aliénation

Il est intéressant de souligner les similitudes qui existent entre le personnage de Desbiens et le héros du roman de Ralph Ellison, *Invisible Man*. Desbiens s'est-il inspiré de ce dernier dans la création de son recueil? Quelques décennies après l'abolition de l'esclavage aux États-Unis, le héros d'Ellison se sent invisible parce qu'il est un homme noir vivant dans les marges d'une société dominée par les Blancs. Dans le prologue au roman, le héros se décrit comme suit :

I am an invisible man. [...] I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. [...] you often doubt if you really exist. [...] You ache with the need to convince yourself that you do exist in the real world, that you're a part of all the sound and anguish, and you strike out with your fists, you curse and you swear to make them recognize you. And, alas, it's seldom successful³¹.

Or, le personnage de Desbiens vit lui aussi dans les marges de la société. Pour reprendre l'expression de Pierre Vallières, il est un Nègre blanc dont l'aliénation résulte de plusieurs facteurs, comme nous allons le voir.

Tout au long du recueil, le thème de l'invisibilité, résultat de la marginalisation, de l'oppression, se manifeste davantage dans la version française, à travers la critique des institutions sociales et du gouvernement qui n'apparaît pas dans la version anglaise, où l'épisode du cinéma lui fait pendant. En effet, le manque d'autonomie et la situation de dépendance financière dans laquelle se trouve l'homme invisible, et qui contribue à son sentiment d'infériorité lui est intolérable, mais il semble en vouloir au système

the ceiling.»

³¹ Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House, 1982 [1947], p. 3.

social de le tenir dans cet assujettissement. Il parle avec cynisme de «la main chaude du gouvernement sur ses fesses» (p. 26); les chèques de chômage qu'il reçoit sont comparés à «des petites crottes brunes» (p. 40) qui tombent du «trou d'cul» du gouvernement. La vulgarité de la comparaison montre le mépris de l'homme invisible envers cette institution qui, en faisant mine de l'aider, le tient dans une attitude d'infériorité et de dépendance. Le gouvernement du pays est vu comme oppresseur, condescendant et indifférent face aux misères du peuple. Le complexe d'infériorité du personnage est rendu plus transparent par la comparaison de l'homme invisible à une «coquerelle» évacuée «dans le tourbillon d'eau brune du bol de toilette³²» (p. 40). Seuls le travail et l'amour d'une femme peuvent procurer à l'homme invisible une certaine visibilité, le sentiment d'être autonome, bref, les critères de ce qu'il considère être une vie normale, ordinaire, saine (p. 28) :

En tout cas, il travaille, reçoit ses chèques, les dépense,
et prend un coup après cinq heures avec les gars.
Il devient presque normal.

(p. 31) :

Il est si près d'être visible. Et avec Katerine, il est encore plus près.

Mais même lorsqu'il ne dépend plus du bien-être social, l'homme invisible ne se sent pas tout à fait libre; pour lui, le travail est une autre forme d'oppression, dont Dieu est l'auteur cette fois. L'écrivain invente donc un jeu de mots à partir du terme «job»

³² Selon Killeen, le langage grossier et scatologique employé par le narrateur «se veut un rempart contre la violence symbolique qui l'assène [...], une dernière tentative de rescaper un pouvoir», *Tangence*, n° 56, 1997, p. 88.

pris dans le sens d'«emploi», pour rappeler le personnage biblique de Job, et les épreuves qu'il a surmontées : «Job, rappelons-nous, c'est le nom du gars dans la Bible qui s'est fait chier dessus par Dieu. Dieu c'est pas juste un pigeon» (p. 28). Devant le départ de Katerine et la perte subséquente de son emploi, l'homme invisible se tourne vers l'alcool, la pornographie et la débauche, s'enfonçant de plus en plus dans un état d'invisibilité. Il est un personnage profondément marginal, aliéné, qui n'a nulle part sa place dans les rouages de la société.

La métaphore du caméléon contribue également à illustrer l'invisibilité du personnage. En effet, la capacité de passer aisément d'une langue à l'autre, l'habileté de se transformer, selon les circonstances, en personne anglophone ou francophone, inscrivent l'homme invisible dans une catégorie d'individus qui forment une minorité invisible, celle des bilingues qui se fondent dans le décor. Ainsi, grâce à son bilinguisme, le personnage, invisible, passe inaperçu parmi ses compatriotes québécois, mais son identité double n'est que source d'aliénation, le forçant à «Éviter les amis. Embrasser l'ennemi [...] Laisser les balbutiements de la boisson brûler sa langue...» (p. 40).

Les exemples proposés plus haut n'apparaissent pas dans la version anglaise, l'auteur abordant l'invisibilité du personnage non par le biais d'une critique du système social et de la société, mais par l'entremise des thèmes de la guerre et du cinéma. En faisant écho à l'intrigue développée dans le texte français, ces thèmes reprennent certains éléments qui y sont traités, tels l'alcoolisme, la débauche, le désespoir de l'homme invisible, son sentiment d'infériorité, son identité problématique et sa langue. Toutefois, ces éléments sont intégrés dans le déroulement d'un film agissant comme une métaphore appliquée à la vie de l'homme invisible : «It's all part of the movie. It's an old movie, it's a bad movie» (p. 35). L'auteur délimite alors tout un champ sémantique

axé sur le cinéma : il y est question de vedettes américaines et de films, de cascadeurs, d'effets spéciaux, de sous-titres, de drame et de comédie. Même s'il s'agit d'un monde imaginaire comme celui du cinéma américain, l'homme invisible joue dans le film de sa vie, et il y est aussi impuissant et prisonnier que dans la réalité évoquée dans la version française.

Cependant, ces métaphores filées arrivent à masquer quelque peu la douleur et la misère de l'homme invisible. L'aliénation du personnage est illustrée dans la version anglaise, mais pas avec la même force que dans la version française : travailler comme comédien, même dans un mauvais film, est toujours plus attrayant que de dépendre du bien-être social. C'est à travers cette divergence que les langues du recueil acquièrent un poids symbolique différent; la misère du personnage, son invisibilité sont traitées avec plus de réalisme en français, le misérabilisme s'estompant en anglais grâce à la métaphore du cinéma.

Enfin, il est intéressant de constater que la disposition même du texte sur la page contribue à souligner l'invisibilité du personnage. Le texte, souvent constitué de quelques lignes seulement, est aspiré par le blanc et le vide qui l'entourent, de façon à accentuer la dépossession entière de l'homme invisible qui ne réussit à trouver ni son identité, ni un milieu auquel il puisse appartenir, et dont la parole, difficile à émettre, n'est pas entendue.

Diglossie textuelle

En empruntant deux voies différentes pour présenter l'histoire de son personnage, Desbiens assigne à chaque texte, donc à chaque langue, un rôle distinct. La langue française dans laquelle est relatée la critique des institutions sociales et

gouvernementales ainsi que les malheurs de l'invisibilité, agit comme langue de la réalité, alors que l'anglais fait office de langue de l'imaginaire, en présentant les influences du cinéma américain et en évoquant les horreurs de la guerre comme métaphore à la rupture des personnages. Or, en utilisant deux langues différentes pour traiter de la réalité et de l'imaginaire, donc en répartissant les langues selon leur fonction, le texte de Desbiens pourrait être envisagé, métaphoriquement, comme une oeuvre dont la structure est organisée autour d'une forme de diglossie littéraire ou textuelle, qui selon William Mackey, se définit comme «la répartition fonctionnelle des langues écrites.³³» De plus, la distribution des fonctions des langues dans *L'homme invisible / The Invisible Man* peut être le reflet d'une sorte de diglossie «culturelle» que le personnage ou l'auteur subit quotidiennement. Par exemple, puisque le cinéma américain, qui semble alimenter une bonne partie de l'imaginaire de l'auteur, est consommé entièrement en anglais par le Franco-Ontarien bilingue, Desbiens traite du cinéma en anglais. D'autre part, cette répartition fonctionnelle des langues permet à l'auteur d'éviter de répéter à chaque fois les événements dans les deux langues, contribuant à une interaction plus intense des deux versions.

En tenant compte de ces constatations, le texte anglais se présente davantage comme un commentaire du texte français, comme le prolongement, dans un monde imaginaire, d'une intrigue terre-à-terre qui se déroule dans un monde on ne peut plus réel. Après tout, les «vraies aventures» de l'homme invisible sont présentées dans le

³³ William Mackey, *Langue, dialecte et diglossie littéraire*, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1975, p. 11. Mackey donne comme exemples de la diglossie littéraire les troubadours italiens qui utilisaient le français pour la poésie narrative et le provençal pour la poésie lyrique, et plus récemment, les pays non anglophones qui publient des ouvrages scientifiques dans une langue étrangère d'usage international.

texte français. «où le drame et la comédie de sa vie deviennent un, [...] des jumeaux de la douleur.» (p. 26) La version anglaise, par le biais de métaphores filées appliquées à la vie du personnage, met en scène divers éléments qui peuplent son imaginaire : la guerre, le cinéma et ses vedettes, le jeu de société *Monopoly*. L'interaction du français et de l'anglais, qui caractérise normalement la vie quotidienne d'un francophone évoluant en situation minoritaire, n'est pas illustrée dans le texte en anglais, alors que la version française, en témoignant de la présence de l'anglais (par le biais de l'alternance de codes), reflète davantage la réalité franco-ontarienne. De plus, la version anglaise permet à l'auteur de se distancier parfois de phénomènes qui s'avèrent trop douloureux pour être exprimés aussi explicitement en français (la mort de la mère, les préoccupations linguistiques du personnage).

D'ailleurs, l'auteur accorde à la critique sociale et au thème de l'invisibilité une importance particulière en les condensant dans un épisode qui s'étale sur trois pages, uniquement dans la version française. Ainsi, le face à face des textes est brisé lorsque la page 40, qui comprend matériellement trois pages (40, 40 suite et 40 fin), envahit du même coup l'espace ordinairement réservé au texte anglais, pour augmenter encore plus l'écart de l'asymétrie entre les textes. La version française, dont la longueur dépasse celle du texte en anglais, pourrait être perçue comme texte de départ : en effet, pour l'homme invisible les enjeux se jouent en français, tout le voyage à Québec est motivé par un désir de vivre davantage dans cette langue, de l'établir comme première, du moins pour tenter de mettre fin à la confusion d'une identité double.

Enfin, dans sa préface au recueil *L'homme invisible / The invisible man*, Robert Dickson associe la démarche de Desbiens à «une nouvelle forme de stéréo verbal³⁴» qui

³⁴ Robert Dickson, «En guise d'introduction», préface au recueil *L'homme invisible / The Invisible Man*, de Patrice Desbiens.

trouve ses origines dans le fait que les choses ne sont pas perçues, senties et vécues de la même façon en anglais et en français. Ainsi, en plus d'avoir mis en scène la dichotomie ressentie par un personnage bilingue de naissance, sorte de reflet d'une réalité sociolinguistique, l'auteur l'applique à la structure de son oeuvre et à son écriture pour en retirer des effets surprenants. À l'instar des littératures émergentes, il puise à même les ressources de son milieu pour créer une esthétique nouvelle, alimentée par le jeu de relations entre deux langues.

Conclusion

Conclusion

Dans un premier temps, l'étude des insertions en anglais répertoriées grâce à un tamisage systématique auquel nous avons soumis neuf recueils de poésie de Patrice Desbiens, a permis d'identifier ces éléments exogènes, principalement des alternances de codes et des emprunts, phénomènes d'interférence ressortissant à la linguistique. L'analyse de leurs modes d'insertion dans les poèmes de Desbiens a révélé un travail aux niveaux phonique et sémantique de la part de l'écrivain, une recherche sur le plan de l'esthétique qui vient s'ajouter à la fonction sociolinguistique habituellement attribuée aux procédés visant à reproduire la langue parlée dans un texte littéraire.

Or, ce «travail de la matière sonore¹» auquel s'est intéressée Elizabeth Lasserre dans son analyse de la poésie de Desbiens s'applique également aux mots et aux passages en anglais. Ainsi, en plus de conférer aux textes un certain réalisme, en plus de dépeindre, avec lucidité, le quotidien prosaïque d'un groupe d'individus et d'évoquer un milieu socio-économique particulier, les insertions en anglais créent des effets sonores obtenus par de nombreuses rimes et allitérations. Les alternances de type conversationnel, surtout celles qui procèdent de la translittération orthographique, tendent à transmettre une image négative de la langue anglaise et des anglophones, qui sont perçus comme aliénants. En revanche, les alternances qui apparaissent dans la section narrative des poèmes témoignent davantage d'une préoccupation esthétique de la part de l'auteur; celui-ci créant un jeu de sonorités grâce à la répétition de fragments en anglais ou à l'alternance des deux langues, dont les sonorités autres ou apparentées

¹ Elizabeth Lasserre, «Contre-magie: l'effet de réel comme effet poétique dans l'oeuvre de Patrice Desbiens», Ginette Adamson, Jean-Marc Gouanvic (dirs.), *Francophonie plurielle*, Montréal, Hurtubise, 1995, p. 283.

occasionnent également des contrastes ou des rapprochements sémantiques. Tout en participant à la composition d'allitérations et de rimes dans les poèmes de Desbiens, l'emprunt contribue aussi à la création d'images particulières au moyen d'un technolecte musical. Quant au doublet bilingue, il est démis de sa fonction didactique pour évoquer le milieu sociolinguistique franco-ontarien, tout en étant mis à profit, ou encore, pour exploiter simultanément les sonorités du français et de l'anglais.

Les marques de commerce, les raisons sociales et les références culturelles, en plus d'offrir à l'auteur d'autres sonorités susceptibles de contribuer à la création de rimes et d'allitérations, traduisent l'invasion de la culture et des produits américains au Canada, non seulement en empruntant le langage descriptif de la sociologie, mais aussi en fournissant à l'auteur des matériaux dont il fabrique ses images et ses métaphores. Les références au cinéma, à la télévision et à la musique populaire anglophone et américaine agissent aussi comme points de repère, pour évoquer particulièrement l'époque des années soixante. Mais bien d'avantage qu'une toile de fond, le métissage des références à la culture populaire américaine et franco-canadienne ou québécoise est fréquemment intégré à la structure même du texte, et devient un mode d'écriture.

Dans un deuxième temps, le recensement et le groupement des divergences qui distinguent les deux versions de *L'homme invisible / The Invisible Man*, et l'analyse de ces variantes, a révélé les procédés utilisés par Desbiens pour créer et maintenir l'écart entre les deux textes. Ainsi, la technique du décalage, agissant comme procédé de mise en relief, et celle de l'alternance, contribuent à augmenter l'asymétrie entre les textes, alors que les procédés de compensation permettent de rétablir le lien entre les deux versions, de façon à préserver l'unité de l'oeuvre. De plus, l'univers bilingue de l'auteur, s'inscrivant dans le texte par le biais des manifestations de l'oralité, des alternances de

codes, des marques de commerce et des références culturelles, est illustré également à travers la répartition des thèmes du recueil, qui distingue l'univers francophone du monde anglophone, attribuant au texte en français la critique du gouvernement et du système social, et au texte anglais, le monde de l'imaginaire, de la guerre et du cinéma. Les préoccupations linguistiques du personnage / narrateur, le thème de l'invisibilité, et la métaphore du caméléon évoquent les difficultés qu'engendre le bilinguisme institutionnel et individuel, sur le plan identitaire, allant même jusqu'à provoquer un état de schizophrénie linguistique qui contribue à l'aliénation et à la marginalisation de ce dernier.

Desbiens n'a jamais cherché à nier les difficultés inhérentes à la cohabitation de deux langues chez un même locuteur, au point d'avoir quitté l'Ontario pour le Québec parce que ses «deux cerveaux étaient en chicane²». Il n'en demeure pas moins que sur le plan littéraire, cette cohabitation a donné naissance à un mode d'écriture original. Ainsi, *L'homme invisible / The Invisible Man* procède plutôt d'une «ré-énonciation³» que d'une traduction, le texte ne trouvant sa totalité que dans la lecture plus ou moins «simultanée» des deux versions. Ces constatations indiquent que la langue anglaise dans *L'homme invisible / The Invisible Man*, ainsi que dans les autres recueils de Patrice Desbiens, s'est révélée un instrument original dont l'écrivain a su tirer parti, lui permettant de «nourrir la création⁴», selon l'expression de Sherry Simon.

A posteriori, la quasi absence d'emprunts à l'anglais dans le recueil *Amour*

² Valmont Jobin, *Mon pays...*, série *À la recherche de l'homme invisible*, Marcel Fraser, Paul Lapointe (prods.), Montréal, Productions Aquila et l'ONF, 1991.

³ Michèle Salesse, «*L'homme invisible / The invisible man*, récit / story de Patrice Desbiens», *Lettres québécoises*, n° 26, 1982, p. 79.

⁴ Sherry Simon, *Le trafic des langues*, p. 20.

*Ambulance*⁵, a sans doute contribué quelque peu à l'accueil mitigé qu'a réservé la critique à cette oeuvre qualifiée d'«ennuyeuse», et jugée inférieure au reste de la production du poète⁶.

Par ailleurs, Anne Marie Robichaud décèle dans la présence de l'anglais chez l'écrivain acadien Gérard Leblanc, la manifestation d'une idéologie de l'interpénétration des cultures. Pour Robichaud, le recours des écrivains acadiens à une langue familière, parsemée d'anglais, participe d'une «stratégie de provocation et de revendication⁷», qui se rapproche, nous semble-t-il, de la contestation des normes littéraires opérée dans l'oeuvre de Desbiens, par l'utilisation de l'anglais et d'un vocabulaire familier. Il n'est pas étonnant que l'anglais remplisse les mêmes fonctions dans la poésie de Desbiens que dans les oeuvres d'autres écrivains évoluant en situation minoritaire; les observations d'Anne Marie Robichaud sur l'anglais dans la poésie acadienne s'apparentent aux conclusions auxquelles nous sommes arrivées quant à l'oeuvre de Desbiens :

⁵ On relève cinq emprunts seulement dans tout le recueil : «Des affiches de toi nue dans tous les **Mr. Submarine** en ville» p. 21; «**Rock and roll** et la solide santé du péché» p. 39; «Le coeur pesant comme un **blues**» p. 69; «je m'impatiente comme un **gun**» p. 81; «J'écoute le va-et-vient de ma respiration dans le sac **Glad** du silence» p. 82.

⁶ François Ouellet, «Patrice Desbiens: Un pépin de pomme sur un poète à bois», *Nuit Blanche*, n° 62, 1995-1996, p. 67; Jules Tessier, «Les Franco-Ontariens vus à travers leur littérature», Simon Langlois (dir.), *Identité et cultures nationales : L'Amérique française en mutation*, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 200 : «On peut aller plus loin et se demander si l'utilisation de l'anglais, en plus de conférer au texte une facture d'authenticité incomparable, ne participe pas pleinement à son esthétique, à sa densité poétique. [...] Dans *Amour Ambulance* (1989), on ne trouve guère d'anglais, mais plutôt une poésie tellement propre et conventionnelle qu'elle n'a plus de feu. Cette réflexion aseptisée d'un auteur aux mains savonnées nous fait regretter les vibrations viscérales de l'ancienne poésie, façonnée par des doigts un peu calleux et noircis, mais animée d'une vie sauvage.»

⁷ Raoul Boudreau, Anne Marie Robichaud, «Poésie acadienne, langue régionale et universalité», *Revue de l'Université Sainte-Anne*, 1996, p. 35.

Ainsi le plurilinguisme dans la poésie acadienne naissante remplit des fonctions diverses [...] Les fonctions idéologiques ou réalistes de ce plurilinguisme n'excluent pas ses fonctions proprement poétiques et il enrichit en maints endroits la création poétique en ajoutant au jeu des mots, le jeu des langues⁸.

Dans son ouvrage *Le trafic des langues*, Simon traite de la présence de la langue étrangère dans la littérature québécoise, et des fonctions que ces «effets de traduction» remplissent au niveau de la thématique ou de l'esthétique de l'oeuvre. Quoique «les tenants de la mixité, les défenseurs de la créolité⁹» devront toujours faire face aux idéologies de la pureté, qui réprouvent la coexistence et le métissage des langues dans un texte, l'auteur, à l'instar de Régine Robin, perçoit dans «l'étrangeté de la langue», un moyen de déconstruire le figé, la langue étrangère permettant la création d'innovations textuelles et le renouvellement de l'imaginaire social (Simon, p. 27).

Enfin, des articles récents parus dans l'ouvrage intitulé *La question identitaire au Canada francophone* indiquent que les francophones hors Québec adoptent de nouvelles attitudes quant à leur condition de minoritaires, envisageant davantage le bilinguisme comme un atout, une richesse culturelle, une composante agréable de leur identité (Raymond Hébert, Paul Dubé, Roger Bernard). La littérature franco-ontarienne d'aujourd'hui reflète-t-elle ce déplacement, cette ouverture vers l'Autre que vivent quotidiennement de nouvelles générations de Franco-Ontariens, qui peuvent prétendre, comme le titre de l'article de Dubé, «Je est un autre... et l'autre est moi¹⁰», en délaissant l'angoisse qu'exprimait jadis André Paiement en affirmant «Schizophrénie! "is what we

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Sherry Simon, *Le trafic des langues*, p. 112.

¹⁰ Paul Dubé, «Je est un autre... et l'autre est moi», Roger Bernard, Jocelyn Létourneau (dirs.), *La question identitaire au Canada Francophone*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 79.

be"¹¹»? Desbiens continuera-t-il à écrire sensiblement de la même façon ou encore fera-t-il évoluer son style vers d'autres voies ? Sa prédilection pour les jeux de mots, sa fascination pour les sonorités continueront sans doute à pousser le poète de la «franco-ontariennité¹²» à puiser aux sources d'une langue à la fois amie et ennemie.

¹¹ André Paiement, «Chant du Ballet Final», *Le malade imaginaire, Théâtre*, vol. II, Sudbury, Prise de parole, 1975, p. 56.

¹² Margaret Michèle Cook, «La poésie entre l'être et le pays», *Nuit Blanche*, n° 62, 1995-1996, p. 63.

BIBLIOGRAPHIE

A) -Corpus tiré de l'oeuvre de Patrice Desbiens

I) - DESBIENS, Patrice, *Ici*, Québec, Éditions À Mitaine, 1974, 30 p.

Les Conséquences de la vie, Sudbury, Prise de parole, 1977, 47 p.

L'espace qui reste, Sudbury, Prise de parole, 1979, 92 p.

L'homme invisible / The Invisible Man, Sudbury / Moonbeam, Prise de parole / Penumbra Press, 1981, 46 p.

L'homme invisible / The Invisible Man suivi de *Les Cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de parole, 1997, 186 p.

Sudbury, Sudbury, Prise de parole, 1883, 63 p.

Dans l'après-midi cardiaque, Sudbury, Prise de parole, 1985, 77 p.

Les Cascadeurs de l'amour, Sudbury, Prise de parole, 1987, 73 p.

Poèmes anglais, Sudbury, Prise de parole, 1988, 61 p.

Amour Ambulance, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989, 85 p.

Un Pépin de pomme sur un poêle à bois, Sudbury, Prise de parole, 1995, 205 p.

II)- Autres titres

Cimetières de l'oeil, publié à compte d'auteur, 1972.

Larmes de rasoir, publié à compte d'auteur, 1973.

La fissure de la fiction, Sudbury, Prise de parole, 1997, 49 p.

B) -Documents critiques

I) -Articles et comptes rendus sur Patrice Desbiens

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

COOK, Margaret Michèle, «La poésie entre l'être et le pays», *Nuit Blanche*,
n° 62, 1995-96, p. 58-63.

DICKSON, Robert, «Autre, ailleurs et dépossédé. L'oeuvre poétique de
Patrice Desbiens», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 56, n° 3,
1986, p. 19-34.

KILLEEN, Marie-Chantal, «La problématique du bilinguisme, Franco-
Ontarian Style : *L'homme invisible / The Invisible Man* de Patrice
Desbiens», *Tangence*, n° 56, 1997, p. 80-90.

LABELLE, Marc, «Entretiens avec Parice Desbiens», *Rauque*, n° 7, 1987,
p. 49-60.

LACOMBE, François, «Sudbury, "...où la communication est difficile"»,
Liaison, n° 28, 1983, p. 63.

LASSERRE, Elizabeth, «Identité et minorité dans l'écriture de Patrice
Desbiens», Lucie Hotte (dir.), *La problématique de l'identité dans la
littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Ottawa, Le Nordir,
1994, p. 73-80.

«Contre-magie : l'effet de réel comme effet poétique dans l'oeuvre de
Patrice Desbiens», Ginette Adamson, Jean-Marc Gouanvic (dirs.),
Francophonie plurielle, Montréal, Hurtubise, 1995, p. 277-285.

«Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens»,
Lucie Hotte, François Ouellet, (dirs.), *La littérature franco-ontarienne:*

Enjeux esthétiques, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 27-42.

MOISAN, Clément, «Patrice Desbiens, *L'espace qui reste*», *Livres et auteurs québécois 1979, 1980*, p. 92-94.

PARÉ, François, «Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne», *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 192, p. 89-102.

SALESSE, Michèle, «*L'homme invisible / The invisible man*, récit / story de Patrice Desbiens», *Lettres québécoises*, n° 26, 1982, p. 79-80.

TESSIER, Jules, «De l'anglais comme élément esthétique à part entière chez trois poètes du Canada français : Charles Leblanc, Patrice Desbiens et Guy Arsenault», André Fauchon (dir.), *La Production culturelle en milieu minoritaire*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1994, p. 255-273.

«Quand la déterritorialisation déschizophrénise ou De l'inclusion de l'anglais dans la littérature d'expression française hors Québec», *TTR -Le Festin de Babel / Babel's Feast*, vol. IX, n° 1, 1996, p. 177-208.

«Les Franco-Ontariens vus à travers leur littérature», François Langlois (dir.), *Identité et cultures nationales : L'Amérique française en mutation*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 179-204.

II) -Articles portant sur la francophonie au Canada

BERNARD, Roger, «Du social à l'individuel : naissance d'une identité bilingue», Jocelyn Létourneau, Roger Bernard (dirs.), *La question identitaire au Canada francophone, récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 155-163.

BERNIER, Christiane, LAFLAMME, Simon, «Statut de la langue et relation aux médias», *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 53-64.

BOUDREAU, Raoul, ROBICHAUD, Anne Marie, «Frontières de langues dans une littérature marginale : l'exemple de Gérard Leblanc», *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 39, 1995, p. 153-163.

«Poésie acadienne, langue régionale et universalité», *Revue de l'Université Sainte-Anne*, 1996, p. 33-43.

DICKSON, Robert, «L'espace à créer et l'espace qui reste», *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1982, p. 45-80.

DUBÉ, Paul, «Je est un autre...et l'autre est moi. Essai sur l'identité franco-albertaine», Jocelyn Létourneau, Roger Bernard (dirs.), *La question identitaire au Canada francophone, récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 79-99.

GAUVIN, Lise, «L'écrivain et la langue», *Europe*, n° 731, p. 4-13.

«Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975», *Langue française*, n° 31, 1976, p. 74-90.

HÉBERT, Raymond, «Essai sur l'identité franco-manitobaine», Jocelyn Létourneau, Roger Bernard (dirs.), *La question identitaire au Canada francophone, récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 63-78.

HESBOIS, Laure, «Vous avez dit "critique"?", *Atmosphères*, n° 3, 1988, p. 23-38.

OUELLETTE, Fernand, *Liberté*, vol. 6, n° 31-32, 1964, p. 87-113.

PARÉ, François, «Repères pour une histoire littéraire de l'Ontario français», J. Cotnam, Y. Frenette, A. Whitfield (dirs.), *La francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 269-282.

III) -Articles portant sur la sociolinguistique et la linguistique

- GAL, Susan, «The Political Economy of Code Choice», Monica Heller (ed.), *Codeswitching. Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1988, p. 245-264.
- GARDNER-CHLOROS, Pénélope, «Code-switching : approches principales et perspectives», *La linguistique*, vol. 19, n° 2, 1983, p. 21-53.
- GRUTMAN, Rainier, «Mono versus Stereo : Bilingualism's Double Face», *Visible Language*, n° 27, 1993, p. 207-227.
- HELLER, Monica, «Introduction», *Codeswitching. Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1988, p. 1-24.
- LAFONT, Robert, «Codeswitching et production du sens», Rodolfo Jacobson (ed.), *Codeswitching as a worldwide phenomenon*, New York, Peter Lang, 1990, p. 71-83.
- MENDIETA-LOMBARDO, Eva, CINTRON, Zaida, «Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry», *Hispania*, vol. 78, n° 3, 1995, p. 565-572.
- MOUGEON, Raymond, «Perspective sociolinguistique sur le comportement langagier de la communauté franco-ontarienne», J. Cotnam, Y. Frenette, A. Whitfield (dirs.), *La francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Ottawa, Le Nordir, 1995, 219-257.
- POPLACK, Shana, «Statut de langue et accommodation langagière le long d'une frontière linguistique», Raymond Mougeon, Édouard Beniak (dirs.), *Le français canadien parlé hors Québec, aperçu sociolinguistique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, p. 127-151.
- TIMM, Lenora, «Code-Switching in War and Peace», Michel Paradis (ed.), *Aspects of Bilingualism*, Columbia, Hornbeam Press, 1978, p. 302-315.

IV) -Autres articles

PICARD, Daniel, «Jackhammers and Alarm Clocks : Perceptions in Stereo», *Visible Language*, n° 27, 1993, p. 99-136.

RAKEFET, Sheffy, «Canonization of a Non-Literary System : The Case of the Modern Popular Song and It's Contact With Poetry», Hans Runte, Roseann Runte (eds.), *Oralité et Littérature / Orality and Literature*, Bern, Peter Lang, 1991, p. 177-185.

SIMON, Sherry, «Entre les langues : *Between* de Christine Brooke-Rose», *TTR -Le festin de Babel / Babel's Feast*, vol. IX, n° 1, 1996, p. 55-70.

V) -Ouvrages portant sur la francophonie

BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914*, Montréal, L'Hexagone, 1991, 221 p.

DIONNE, René, *Anthologie de la poésie franco-ontarienne des origines à nos jours*, Sudbury, Prise de parole, 1991, 223 p.

GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides-Cétuq, 222 p.

LAMONTAGNE, Linda, *La Conception de l'anglicisme dans les sources métalinguistiques québécoises de 1800 à 1930*, Québec, Centre international de recherche en aménagement linguistique (Université Laval), 1996, 192 p.

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

Théories de la fragilité, Ottawa, Le Nordir, 1994, 156 p.

SIMON, Sherry, *Le trafic des langues*, Montréal, Éditions du Boréal, 1994, 224 p.

VI) -Ouvrages de sociolinguistique et de linguistique

FISHMAN, Joshua, *Sociolinguistique*, Paris, Nathan, 1971, 160 p.

GOBARD, Henri, *L'Aliénation linguistique*, Paris, Flammarion, 1976, 298 p.

LECLERC, Jacques, *Langue et société*, Laval, Mondia Éditeurs, 1986, 530 p.

MACKEY, William Francis, *Langue, dialecte et diglossie littéraire*, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1975, 29 p.

MOUGEON, Raymond, BENIAK, Edouard, VALOIS, Daniel, *Contact des langues et changement linguistique : Étude sociolinguistique du français parlé à Welland (Ontario)*, Québec, Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1985, 107 p.

WEINRICH, Uriel, *Languages in Contact*, The Hague, Mouton & Co., 1968, 148 p.

VII) -Autres ouvrages

ELLISON, Ralph, *Invisible Man*, New York, Random House, 1982 [1947], 439 p.

GRASSIN, Jean-Marie (dir.), *Littératures émergentes / Emerging Literatures*, Bern, Peter Lang, 1996, 264 p.

PAIEMENT, André, *Théâtre*, vol. II, Sudbury, Prise de parole, 1975, 65 p.

WOMEN ON WORDS AND IMAGES, *Dick and Jane as Victims : Sex Stereotyping in Children's Readers*, Princeton, Women on Words and Images, 1975, 80 p.

IV) -Ouvrages de référence

HITCHCOCK, H., SADIE, S. (eds.), *The New Grove Dictionary of Popular Music*, London, Macmillan Press, 1986, vol. 1: p. 645, vol. 2: p. 299-300, vol. 3: p. 277.

KRAFSUR, Richard, *The American Film Institute Catalog*, New York, R.R. Bowker Co., 1976, p. 426-427; p. 454-455.

OPIE, Iona Archibald, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, London, Oxford University Press, 1969, p. 439.

SHAPIRO, Nat, POLLOCK, Bruce, (eds.), *Popular Music, 1920-1979*, Detroit, Gale Research Company, 1985, vol. 1: p. 431, p. 817, p. 591.

V) -Ressources audio-visuelles et enregistrements

JOBIN, Valmont, *Mon pays...*, série *À la recherche de l'homme invisible*, Marcel Fraser, Paul Lapointe, (prods.), Montréal, Productions Aquila et l'ONF, 1991.

COLTRANE, John, «Lush Life», *The Gentle Side of John Coltrane*, MCA Records, 1975.

DYLAN, Bob, «Sad Eyed Lady of the Lowlands», *Blonde on Blonde*, Columbia, 1967.

«Like a Rolling Stone», *Highway 61 Revisited*, 1965.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p. 2
Introduction	p. 3
Première partie : L'anglais dans l'oeuvre de Patrice Desbiens	p. 14
La langue parlée	p. 15
L'alternance de codes	p. 17
L'emprunt	p. 31
Le doublet bilingue	p. 42
La vie quotidienne	p. 47
Les marques de commerce et raisons sociales	p. 47
Les références culturelles	p. 56
La musique populaire	p. 64
Seconde partie : L'anglais dans <i>L'homme invisible / The Invisible Man</i>	p. 79
L'anglais et l'architecture interne du texte	p. 81
Les variantes	p. 82
Asymétries résultant de passages non traduits ou de décalages	p. 95
Procédés de compensation	p. 100
L'univers bilingue de l'auteur et son inscription dans le texte	p. 104
Une poétique de la traduction	p. 104
L'oralité	p. 112
Les langues de l'auteur	p. 116
L'invisibilité : synonyme d'aliénation	p. 123
Diglossie textuelle	p. 126
Conclusion	p. 130
Bibliographie	p. 137
Table des matières	p. 145