

LA POÉTIQUE BILINGUE DE PATRICE DESBIENS

Mathieu Simard  
Département de langue et littérature françaises  
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Maîtrise ès arts – littérature française

Décembre 2013

© Mathieu Simard, 2013

## Résumé

Plusieurs textes de l'écrivain franco-ontarien Patrice Desbiens sont bilingues. Or, les recherches sur Desbiens ont principalement insisté sur l'aspect social de ce bilinguisme, au détriment de sa dimension formelle. Notre mémoire, lui, se penche sur les formes littéraires de l'écriture bilingue. Nous situons le bilinguisme dans le cadre plus large du plurilinguisme bakhtinien : quels sont les rapports entre le bilinguisme et la multiplicité de voix (hétérophonie) et de points de vue (hétérologie) présente dans le texte littéraire ?

À partir du modèle bakhtinien, le premier chapitre de ce mémoire décrit quatre formes générales de bilinguisme, dont trois sont présentes chez Desbiens. Les chapitres suivants sont consacrés à l'étude de ces trois formes. Nous nous penchons d'abord sur la forme hétérophonique-hétérologique, qui fait s'entrechoquer une diversité de voix, de langues et de points de vues. Ensuite, nous analysons la forme monophonique-hétérologique, qui agence deux langues et deux points de vue avec une seule voix. Enfin, dans le quatrième chapitre, nous observons la forme monophonique-monologique, qui fédère les langues autour d'une seule voix et d'un seul point de vue.

En conclusion, nous montrons que l'écriture bilingue de Desbiens participe aux esthétiques « particulariste » et « universaliste » et qu'à travers leur entrelacement, l'écrivain tente de trouver une « troisième voie » (Lucie Hotte). Dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, Desbiens recourt aux multiples facettes du plurilinguisme pour problématiser les notions de « connaissance » et de « vérité ». Faisant se superposer les enjeux du particulier et de l'universel, la voie tracée dans ce récit est cependant abandonnée dans le reste de l'œuvre. Notre lecture des recueils de Desbiens dévoile effectivement une homogénéisation croissante du plurilinguisme, à partir de la période 1980-1995 – où la forme hétérophonique-hétérologique domine – jusqu'aux années 2000, où une forme plus homogène – la monophonique-monologique – est à l'avant-plan. Or, tout en exprimant successivement des considérations particularistes puis universalistes, cette forme restreint le potentiel hétérogène du plurilinguisme : elle ne conserve de ce dernier que la diversité des langues, éliminant celle des voix et des points de vue.

## Abstract

Bilingualism is a recurring feature in Franco-Ontarian writer Patrice Desbiens' work. However, Desbiens' critics generally consider his bilingualism from an angle that is more social than formal. In this thesis, we study the literary forms of Desbiens' bilingual writing. We situate this bilingualism in the broader context of Bakhtinian heteroglossia, and reflect on the relationship between bilingualism and the plurality of voices (heterophony) and of points of view (heterology) within the literary text.

In the first chapter, we distinguish four forms of bilingualism, three of which are employed by Desbiens. The next three chapters are thus devoted to the study of these forms. We first look at the "heterophonic-heterological" form, in which a diversity of voices, languages and points of view are intermingled. We then analyze the "monophonic-heterological" form, which integrates two languages and two points of view within a single voice. Finally, in the fourth chapter, we observe the "monophonic-monological" form, which unites languages around a single voice and a single point of view.

In our conclusion, we show that Desbiens' bilingual writing participates in both a "particularist" and a "universalist" aesthetics, and that through the combination of these aesthetics, the writer tries to find a "third way" (Lucie Hotte). In *L'homme invisible/The Invisible Man*, Desbiens uses the many facets of plurilingualism to problematize the notions of "knowledge" and "truth". However, this "third way," which makes particularist and universalist issues overlap, is abandoned after *L'homme invisible/The Invisible Man* in favour of another way. Our reading of Desbiens' collections of poems shows an increasing homogenization of plurilingualism: in the period between 1980 and 1995, heterogeneous forms dominate, but they are progressively replaced in the 2000s by a much more homogeneous form, the monophonic-monological one. While successively expressing particularistic and universalistic considerations, this form restricts the heterogeneous potential of plurilingualism: it retains from the latter only the diversity of languages, eliminating the plurality of voices and of points of view.

## Remerciements

Je tiens à remercier celles qui ont contribué de près ou du loin à la rédaction de ce mémoire.

Merci à ma directrice, Catherine Leclerc, pour son temps et ses lectures minutieuses. Le lien de confiance que nous avons établi m'a permis de développer ma réflexion en toute liberté, et je lui en suis infiniment reconnaissant.

Merci également à Ariane Brun del Re et Nicole Nolette d'avoir si généreusement répondu à mes multiples questions sur la francophonie canadienne.

Merci tout spécialement à Caroline Loranger et Myriam Vien, qui m'ont accompagné durant ces nombreuses heures de rédaction, de réécriture et de tergiversation.

Enfin, pour leur soutien financier, je remercie le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche québécois en société et culture.

# Table des matières

<b><u>RÉSUMÉ .....</u></b>	<b><u>I</u></b>
<b><u>REMERCIEMENTS .....</u></b>	<b><u>III</u></b>
<b><u>TABLE DES MATIÈRES.....</u></b>	<b><u>IV</u></b>
<b><u>INTRODUCTION – COMMENT A-T-ON LU LE DESBIENS BILINGUE ? .....</u></b>	<b><u>1</u></b>
<b><u>CHAPITRE 1 – UNE POÉTIQUE DU PLURILINGUISME.....</u></b>	<b><u>12</u></b>
1.1 INTRODUCTION .....	12
1.2 BAKHTINE ET LE PLURILINGUISME .....	15
1.3 UNE POÉTIQUE DU PLURILINGUISME.....	22
<b><u>CHAPITRE 2 – FORME HÉTÉROPHONIQUE-HÉTÉROLOGIQUE .....</u></b>	<b><u>29</u></b>
2.1 INTRODUCTION .....	29
2.2 LA VIOLENCE SYMBOLIQUE : <i>L’HOMME INVISIBLE/THE INVISIBLE MAN</i> .....	31
2.3 DE LA VIOLENCE SYMBOLIQUE À L’HÉGÉMONIE CULTURELLE .....	36
2.4 LOYAUTÉ ET NON-LOYAUTÉ LINGUISTIQUES .....	42
2.5 CONCLUSION .....	49
<b><u>CHAPITRE 3 – FORME MONOPHONIQUE-HÉTÉROLOGIQUE.....</u></b>	<b><u>51</u></b>
3.1 INTRODUCTION .....	51
3.2 NARRATION DOUBLE OU EN PARALLÈLE ? .....	52
3.3 FORME ET THÈME DE L’AMOUR.....	57
3.4 CONCLUSION .....	66
<b><u>CHAPITRE 4 – FORME MONOPHONIQUE-MONOLOGIQUE.....</u></b>	<b><u>69</u></b>
4.1 INTRODUCTION .....	69

<b>4.2 LA SYMBIOSE DES LANGUES .....</b>	<b>70</b>
<b>4.3 LA CONSTRUCTION HYBRIDE .....</b>	<b>75</b>
<b>4.4 LA RÉPÉTITION .....</b>	<b>80</b>
<b>4.5 CONCLUSION .....</b>	<b>84</b>
<b><u>CONCLUSION – L’ÉCRITURE BILINGUE, ENTRE PARTICULARISME ET UNIVERSALISME.....</u></b>	<b><u>86</u></b>
<b><u>BIBLIOGRAPHIE.....</u></b>	<b><u>99</u></b>

## Introduction – Comment a-t-on lu le Desbiens bilingue ?

Né en 1948, l'écrivain Patrice Desbiens est originaire d'une communauté francophone minoritaire de l'Ontario. Très tôt, il a dû apprendre l'anglais, la langue de la majorité. Son écriture intègre le bilinguisme qui a découlé de cette situation : elle fait cohabiter le français avec l'anglais. Jusqu'à maintenant, les critiques de Desbiens ont eu tendance 1) à réduire la portée du bilinguisme de Desbiens en présentant l'anglais comme un élément quelque peu « exogène » aux textes et 2) à concevoir le bilinguisme dans une perspective plus sociale que formelle. L'étude qui suit considérera l'écriture bilingue de Desbiens en elle-même, à partir d'une approche formaliste.

François Paré, l'un des premiers critiques de Desbiens, considère l'approche formelle trop indifférente « aux sentiments d'aliénation et d'inadéquation<sup>1</sup> » qui hantent les cultures minoritaires. Paré adopte du coup une perspective sociale : il observe le texte littéraire par le prisme de la communauté culturelle dont ce dernier est issu. Les noms que Paré donne aux quatre formes de « littératures de l'exiguïté » dénombrées dans son ouvrage du même titre dévoilent la prépondérance accordée dans sa lecture aux facteurs non textuels : « les littératures minoritaires [sur le plan ethnique ou linguistique], les littératures coloniales, les littératures insulaires et les *petites* littératures nationales<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 148. Malgré tout, selon Louis Bélanger, Paré aurait en quelque sorte pavé la voie à « une critique résolument tournée vers les qualités formelles des textes » (« Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », p. 252). Le protocole de présentation que nous suivons pour les notes de bas de page et la bibliographie est celui du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, disponible au [http://litterature.mcgill.ca/protocole\\_travaux.html](http://litterature.mcgill.ca/protocole_travaux.html).

<sup>2</sup> F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 13.

Paré écrit que, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*<sup>3</sup>, « la condition franco-ontarienne résulte d'une soustraction », et il propose pour la saisir de « [soustraire] la version anglaise de la version française<sup>4</sup> ». *L'homme invisible/The Invisible Man* est l'un des livres les plus originaux de Desbiens. Sur la page de gauche, la narration se déroule en français. Sur celle de droite, elle se déroule généralement en anglais. Nous disons « généralement » en raison de la version française du fragment 40 du récit/*story* de Desbiens auquel Paré fait allusion dans la citation précédente. Dans le fragment 40, la version française s'étend sur trois pages plutôt que sur une seule. Ainsi, elle empiète sur l'espace normalement réservé à l'anglais et elle octroie un « surplus » de deux pages au français. La façon dont Paré interprète le rapport entre les langues dans *L'homme invisible/The Invisible Man* l'entraîne cependant à favoriser l'importance textuelle du français et à marginaliser celle de l'anglais : « la version française comporte parfois des détails supplémentaires, écrit-il. Cela se produit surtout en fin de livre, au moment où le texte français, à force d'insistance, prend le dessus sur le texte anglais<sup>5</sup> ». Cette lecture sociale du phénomène de la soustraction peut être redevable à l'influence du concept de bilinguisme soustractif, selon lequel la langue seconde se substitue progressivement à la langue première<sup>6</sup>. Une lecture plus formaliste du texte de Desbiens permettrait quant à elle de noter que ni l'une ni l'autre des versions ne comporte vraiment de « détails supplémentaires » tant elles diffèrent l'une de l'autre – et ce, surtout dans les derniers fragments du récit/*story*. À titre

---

<sup>3</sup> P. Desbiens, *L'homme invisible/The Invisible Man*, suivi de *Les cascadeurs de l'amour*. Dans les pages qui suivent, les références à cet ouvrage seront notées entre parenthèses par la mention HI, suivie du numéro du fragment et de la version (française ou anglaise) dont il est question. Par exemple : (HI 3f) pour la version française du fragment 3 et (HI 5a) pour la version anglaise du fragment 5.

<sup>4</sup> F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 133.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> R. Landry, « Le bilinguisme additif chez les francophones minoritaires ». Catherine Leclerc en parle également (*Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, p. 308-313).

d'exemple, la page anglaise du fragment 42 s'étend sur une dizaine de vers alors que la française ne comporte que trois phrases, et la version anglaise du fragment 44 raconte une scène qui ne trouve nulle part son équivalent du côté français du texte<sup>7</sup>.

Comme Paré, Jules Tessier s'intéresse principalement à la langue de Desbiens en lien avec son environnement social. Il juge que l'écriture bilingue de Desbiens constitue le « prolongement littéraire d'une situation sociolinguistique où l'anglais est omniprésent<sup>8</sup> ». Ne souhaitant pas rejeter totalement la langue anglaise, Tessier explique que cette dernière ne s'insère pas dans les textes « à la façon d'éléments exogènes<sup>9</sup> ». Toutefois, il qualifie quelques lignes plus loin l'anglais d'« outil » se combinant avec « la langue d'accueil, le français<sup>10</sup> ». L'importance que Tessier accorde au contexte social le conduit donc à concevoir l'œuvre de Desbiens comme étant « d'expression française » et à étudier « l'inclusion de l'anglais<sup>11</sup> », en tant qu'« Autre » devenu « famili[er]<sup>12</sup> » dans cette œuvre. Par ailleurs, le critique examine l'anglais dans une perspective « fonctionnelle ». Pour lui, cet idiome aurait en fait deux fonctions principales, la première étant mimétique et l'autre, esthétique : l'anglais peut être descriptif et connoter une situation sociolinguistique<sup>13</sup>, mais il peut également « remplir une fonction incantatoire "mythique" » et participer ainsi « à l'esthétique, à la densité poétique » de l'œuvre<sup>14</sup>. L'esthétisme est ici entendu comme une fonction, car il

---

<sup>7</sup> Pour Robert Dickson, « les textes parallèles ne sont pas synchronisés à la fin ». D'ailleurs, toujours selon Dickson, les deux versions de *L'homme invisible/The Invisible Man* « ne véhiculent pas toujours le même propos, la même nuance, voire la même information depuis le début » (« Autre, ailleurs et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », p. 28).

<sup>8</sup> J. Tessier, *Américanité et francité. Essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, p. 48.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 49.

est défini d'après ses effets de style : les différents idiomes « enrichissent la palette stylistique, du double point de vue des évocations et des sonorités<sup>15</sup> », selon le chercheur.

Comme Tessier, Josée Boisvert affirme que l'anglais de Desbiens est mimétique : il « reflète certains aspects du milieu et des conditions de vie particulières aux Franco-Ontariens<sup>16</sup> ». Plus encore que Tessier, Boisvert fait de l'anglais une langue « exogène<sup>17</sup> ». Selon ce point de vue, les « insertions en anglais<sup>18</sup> » participent d'une « contestation des normes littéraires<sup>19</sup> » : elles permettraient de « faire face aux idéologies de la pureté, qui réprouvent la coexistence et le métissage des langues dans un texte<sup>20</sup> ». Néanmoins, Boisvert taxe l'anglais de « langue étrangère<sup>21</sup> ». En somme, elle n'étudie pas l'écriture bilingue elle-même (comme agencement des langues), mais l'insertion de l'anglais dans un texte dit d'expression française.

Contrairement à Paré, Tessier et Boisvert, la critique Élisabeth Lasserre n'accorde pas *a priori* la préséance à la langue française sur la langue anglaise. Elle remarque la « dualité » linguistique de l'écrivain, qu'elle juge aliénante étant donné que cette dualité l'« exclut des deux groupes culturels<sup>22</sup> », l'anglophone et le francophone. Lasserre voit les rapports linguistiques comme la confrontation des « deux cultures, ontarioise et anglophone<sup>23</sup> ». Ni francophone ni anglophone, le sujet franco-ontarien serait prisonnier d'un entre-deux, d'un *no man's land* linguistique. Toutefois, l'emploi dans l'extrait précédent du vocable « ontarioise »

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens*, p. 7. R. Dionne, *Anthologie de la poésie franco-ontarienne des origines à nos jours*, p.109, affirme également que l'anglais est une « marque du milieu franco-ontarien ».

<sup>17</sup> J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique*, p. 131.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> E. Lasserre, « Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens », p. 77.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 74.

laisse penser que Lasserre considère l'anglais comme exogène au sujet franco-ontarien. En effet, « ontarioise » est une expression calquée sur « québécoise » et qui insiste sur le caractère francophone de la culture franco-ontarienne<sup>24</sup>. De ce fait, Lasserre distinguerait d'un côté les anglophones et la langue anglaise, de l'autre les Franco-Ontariens (« Ontariois ») et leur langue, le français.

La critique Marie-Chantal Killeen reprend et approfondit l'idée de Lasserre selon laquelle le sujet est exclu des deux communautés, l'anglophone et la francophone. Killeen explique que *L'homme invisible/The Invisible Man* « témoigne de la perméabilité d'une langue maternelle non seulement carencée mais foncièrement incapable de fonder un sujet<sup>25</sup> ». Pour Killeen, cela implique une « dépossession<sup>26</sup> ». D'après elle, le récit/*story* de Desbiens « est écrit deux fois, semble-t-il, dans la langue de l'autre [...] aucune des deux langues ne semblant appartenir en propre au protagoniste<sup>27</sup> ». Le bilinguisme de l'écrivain franco-ontarien ferait donc s'écrouler les distinctions entre « le même et l'autre<sup>28</sup> », rendant « caduque<sup>29</sup> » la notion de langue maternelle. Quoique l'approche de Killeen soit sensiblement différente de celle de ses homologues, elle présente aussi l'anglais comme un élément exogène. La position de Killeen a toutefois ceci de cohérent qu'elle rejette hors du sujet non seulement l'anglais, mais également le français, portraiturant le protagoniste de *L'homme invisible/The Invisible Man* comme dépossédé de ses deux langues.

---

<sup>24</sup> Voir Y. Grisé, « *Ontariois: une prise de parole* ».

<sup>25</sup> M.-C. Killeen, « La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style : *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens », p. 80.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 90.

Les lectures que nous venons d'évoquer peuvent être qualifiées d'« identitaires<sup>30</sup> », en ce sens où elles s'interrogent essentiellement sur le sujet et la communauté dont il est issu. De telles lectures font bien souvent de l'écrivain le porte-parole ou le représentant du groupe franco-ontarien. Selon Louis Bélanger,

cette symbiose entre Desbiens et la condition franco-ontarienne d'alors doit sa fortune idéologique aux anxiétés d'un champ littéraire impatient de personnifier les attentes d'une communauté, d'une part, et de concrétiser sa propre existence, d'autre part<sup>31</sup>.

Toujours selon Bélanger, un tournant se serait produit, et l'œuvre de Desbiens se serait alors mise à

[servir] les intérêts d'une critique littéraire déterminée à prouver la valeur de [la] littérature franco-ontarienne en confrontant les œuvres du poète à des grilles d'analyse complexes, faisant ainsi la preuve de la viabilité universelle du produit littéraire franco-ontarien<sup>32</sup>.

Sans toutefois vouloir juger des raisons ayant motivé ce tournant, disons que, dans l'ensemble de la critique franco-ontarienne, des lectures « esthétiques<sup>33</sup> » ont effectivement émergé il y a une quinzaine d'années. En témoigne la publication du collectif *La littérature franco-ontarienne. Enjeux esthétiques*<sup>34</sup>, dirigé par Lucie Hotte et François Ouellet. Le terme « esthétique » a alors un sens large : il fédère l'ensemble des lectures qui, insistant sur le texte lui-même, divergent de la perspective identitaire. L'introduction d'un questionnement sur l'esthétique n'a cependant pas immédiatement porté les critiques de Desbiens à accorder la primauté à la forme plutôt qu'à la résonance sociale des textes.

Ainsi, la critique Josée Boisvert partage l'inquiétude de Tessier au sujet de la potentielle remise en question de la qualité esthétique des ouvrages bilingues de

---

<sup>30</sup> L. Hotte, « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », p. 330.

<sup>31</sup> L. Bélanger, « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », p. 251.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>33</sup> L. Hotte, « Entre l'esthétique et l'identité », p. 332.

<sup>34</sup> L. Hotte et F. Ouellet [dir.], *La littérature franco-ontarienne. Enjeux esthétiques*.

Desbiens. Tessier prévient effectivement que, « pour produire un texte réussi, il faut avant tout de l'inspiration et du talent »; on doit par conséquent, dit-il, éviter de « refuse[r] le statut de littéarité aux œuvres qui le méritent, sous prétexte qu'on y fait se côtoyer, se fusionner des langues distinctes<sup>35</sup> ». Quant à elle, Boisvert insiste pour parler d'une « démarche de recherche esthétique<sup>36</sup> ». Mais les stratégies d'insertion de l'anglais que la chercheuse examine ne sont pas proprement littéraires ou stylistiques. Il s'agit de concepts qu'elle emprunte à la sociolinguistique.

Pour Tessier et Boisvert, aborder de front la question esthétique semble être un moyen de corriger un certain biais social qui dévalorise le métissage des langues. Élisabeth Lasserre, elle, procède par la négative. Plutôt que de se porter directement à la défense de la qualité littéraire des esthétiques bilingues, elle souligne le « refus de la belle écriture<sup>37</sup> » de la part de Desbiens. L'écrivain franco-ontarien lui-même dénoncerait la « pauvreté [de sa langue] par rapport à la perfection du français hexagonal<sup>38</sup> ». À titre de preuve, Lasserre cite Desbiens : « Je veux écrire maintenant. / Je veux écrire comme / Paul Éluard<sup>39</sup> ». La langue du Franco-Ontarien serait « stigmatisée parce qu'elle est pénétrée d'anglais et de portée limitée<sup>40</sup> ». Faute d'être bonne ou belle selon la norme établie, la poésie de Desbiens s'avère du moins utile : davantage qu'un « objet de contemplation », elle est un « moyen d'affirmation<sup>41</sup> ». En fin de compte, si Lasserre étudie la forme des textes de Desbiens<sup>42</sup>, elle insiste principalement sur le signifié social du

---

<sup>35</sup> J. Tessier, *Américanité et francité*, p. 205-206.

<sup>36</sup> J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique*, p. 109.

<sup>37</sup> E. Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », p. 36.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>39</sup> *Ibid.* P. Desbiens, *Poèmes anglais*, p. 46.

<sup>40</sup> E. Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture », p. 36.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>42</sup> Élisabeth Lasserre s'intéresse entre autres à la question générique. Par ailleurs, dans sa thèse de doctorat, *Aspects de la néo-stylistique. Études des poèmes de Patrice Desbiens*, elle propose une analyse stylistique de la poésie de Desbiens. Cependant, la question du bilinguisme demeure dans

langage. Tout comme Boisvert, son sujet est l'esthétique. Néanmoins, elle propose selon François Ouellet « une lecture fortement identitaire, communale, marquée du seau de la misère socioculturelle de la minorité franco-ontarienne<sup>43</sup> ». En cela, elle rejoint François Paré, dont elle se réclame par ailleurs.

L'insistance des critiques de Desbiens sur la dimension sociale des textes permet d'examiner le rapport du sujet à *sa* ou *ses* langues. Un peu paradoxalement, cet examen atteint son point culminant avec le travail de Lasserre sur la question esthétique. C'est par ailleurs l'approche sociolinguistique qui accompagne les recherches de Tessier et celles de Boisvert. Bien que ces recherches s'intéressent à la question esthétique, elles demeurent relativement avares d'observations sur les formes strictement littéraires de métissage linguistique, comme nous y invitent François Ouellet et Lucie Hotte avec le collectif *La littérature franco-ontarienne. Enjeux esthétiques*. Enfin, la sociolinguistique occupe une place non négligeable dans l'étude plus récente de Catherine Leclerc. Mais tout en empruntant à la sociolinguistique, Leclerc, davantage que Tessier et Boisvert, ouvre la voie à une analyse poétique du bilinguisme dans les textes de Desbiens<sup>44</sup>. Elle propose de voir le discours métalinguistique de l'écrivain (qui, à l'instar de certains critiques, tend à favoriser le français au détriment de l'anglais) comme un discours « compensatoire » : il serait en fin de compte le seul disponible pour énoncer ce que la chercheuse appelle le « colinguisme de l'exigüité<sup>45</sup> ». Par ailleurs, Leclerc nous semble faire écho à la proposition du formaliste russe Victor Chklovski selon laquelle « toute

---

la plus large mesure restreinte à ses enjeux sociolinguistiques. Il en va de même dans « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens ».

<sup>43</sup> F. Ouellet, « Patrice Desbiens par lui-même : 1974-1995 », p. 235.

<sup>44</sup> Dans « L'espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens », Lucie Hotte propose également une analyse formelle des textes de l'écrivain franco-ontarien. Toutefois, son propos ne porte pas sur le bilinguisme. Elle traite de cette question dans « Entre l'Être et le Paraître : conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et Daniel Poliquin ». Nous reviendrons sur cet article dans le chapitre 2.

<sup>45</sup> C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 325.

œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque<sup>46</sup> ». La chercheuse propose effectivement de voir *L'homme invisible/The Invisible Man* comme une imitation (peu scrupuleuse) de l'édition littéraire bilingue : « C'est son bilinguisme qui donne au récit de Desbiens sa cohérence, impliquant du même coup le détournement d'une forme – l'édition bilingue – qui s'en trouve dès lors réinventée<sup>47</sup>. » Leclerc affirme que, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, aucun des deux idiomes ne peut faire figure à lui seul de langue maternelle<sup>48</sup> et que le texte a par conséquent « deux langues *principales*, dont chacune apporte au récit une contribution irremplaçable<sup>49</sup> ». Leclerc évite ainsi de réduire l'anglais au statut de langue exogène, ce que faisaient Tessier, Boisvert, Paré et Lasserre. Leclerc parle néanmoins ailleurs de « la langue tutélaire adoptée<sup>50</sup> » par l'écrivain, de sorte qu'elle fait du français minoritaire la « matrice<sup>51</sup> » du texte. Comme Tessier, Boisvert, Paré et Lasserre – et contrairement à Killeen – elle conserve donc la prépondérance symbolique du français dans le texte. Si cette prépondérance s'impose sur le plan institutionnel, elle est moins évidente dans *L'homme invisible/The Invisible Man*. C'est pourquoi Leclerc hésite entre présenter la langue française comme la langue principale du texte et la mettre sur un pied d'égalité avec l'anglais. L'hésitation de Leclerc s'atténue dans son dernier article, coécrit avec Nicole Nolette. Par un détour ingénieux, les deux chercheuses représentent comme endogènes les langues anglaise et française : selon elles, il ne pourrait bien y avoir dans le récit/*story* de Desbiens « qu'une seule langue du

---

<sup>46</sup> V. Chklovski, cité par T. Todorov dans *Théorie de la littérature*, p. 50.

<sup>47</sup> C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 301.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 299. C'est également le propos de Marie-Chantal Killeen (« La problématique du bilinguisme »).

<sup>49</sup> C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 299. L'autonomie que Catherine Leclerc attribue aux deux langues dans *L'homme invisible/The Invisible Man* se rapproche de celle que leur accorde Robert Dickson dans « Moi e(s)t l'autre : quelques représentations de mutation identitaire en littérature franco-ontarienne », p. 84. Nous reviendrons plus en détails sur la perspective de Dickson au chapitre 3 – section 2 – de la présente étude.

<sup>50</sup> C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 30.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 291.

texte, puisque le bilinguisme [...] y tient lieu de ce que le sociolinguiste John Gumperz qualifie de "*we-code*"<sup>52</sup> ». Enfin, Leclerc et Nolette font un pas de plus vers une analyse formelle du bilinguisme. Elles parlent du « jeu formel<sup>53</sup> » de Desbiens et de sa « poétique<sup>54</sup> ».

La notion de *we-code* convoquée par Leclerc et Nolette renvoie au code particulier partagé par une communauté linguistique donnée. C'est encore par le détour de la sociolinguistique que les chercheuses invitent à l'étude de l'écriture bilingue. Nous souhaitons pour notre part concentrer notre réflexion sur les *formes littéraires* de cette écriture. Nous croyons pouvoir montrer de cette manière le caractère endogène des deux langues, l'anglais et le français. Dans notre perspective, ces langues se révèlent inséparables l'une de l'autre puisqu'elles s'agencent de manière à mettre en place une *poétique bilingue*. Nous suggérons plus précisément que les deux idiomes, l'anglais et le français, font partie d'un système poétique – autrement dit, d'un « ensemble dont un élément ne peut être modifié sans entraîner une modification de tous les autres<sup>55</sup> ». L'anglais ne pourrait donc se voir retiré des poèmes bilingues de Desbiens sans transformer entièrement leur structure. En fait, sans l'anglais, la plupart de ces créations verbales ne pourraient même pas exister. Ces affirmations peuvent paraître évidentes à certains lecteurs; il nous semble néanmoins que tous les critiques des textes de Desbiens n'ont pas – ou pas suffisamment – pris en compte le caractère systématique qu'y acquiert le bilinguisme.

---

<sup>52</sup> C. Leclerc et N. Nolette, « Pour ou contre la traduction : *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens ». Elles citent J. Gumperz, *Discourse Strategies*, p. 66. Il est à noter que le texte de Leclerc et de Nolette n'étant toujours pas publié, les pages auxquelles nous référons sont sujettes à changement.

<sup>53</sup> C. Leclerc et N. Nolette, « Pour ou contre la traduction », p. 12.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>55</sup> F. Walh, « Introduction générale », dans T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, p. 11.

La tendance des critiques à concevoir l'anglais comme « exogène » vient peut-être du modèle monolingue souvent adopté pour la lecture du bilinguisme en littérature. Nous voyons dans le premier chapitre de quoi il en retourne. Dans ce chapitre, nous explorons justement le modèle monolingue tout en y apportant certaines nuances. Nous tentons en fait de situer la question de l'écriture bilingue dans le cadre plus large du plurilinguisme bakhtinien. En insistant sur les rapports entre le bilinguisme et la diversité vocale (hétérophonie) et discursive (hétérologie) du texte, nous mettons sur pieds un modèle d'analyse poétique du plurilinguisme. Ce modèle fait apparaître quatre formes générales de bilinguisme, dont trois sont présentes chez Desbiens. Les chapitres suivants sont donc consacrés à l'étude de trois catégories de bilinguisme : dans le deuxième chapitre, nous étudions la forme hétérophonique-hétérologique, qui fait s'entrechoquer une diversité de voix, de langues et de points de vues; dans le troisième, la forme monophonique-hétérologique, qui agence deux langues et deux points de vue avec une seule voix; enfin, dans le quatrième chapitre, la forme monophonique-monologique, qui fédère les langues autour d'une voix et d'un point de vue uniques. En conclusion, nous réfléchissons à l'aspect particulariste (déjà exploré par la critique) et universaliste (peu, voire pas étudié) du bilinguisme<sup>56</sup>. Nous montrons également de quelle(s) façon(s) fonctionne le système poétique bilingue chez Desbiens. Plus spécifiquement, nous arguons que les catégories de bilinguisme observées dans les chapitres 2, 3 et 4 s'additionnent de manières différentes dans les recueils de Desbiens et dans *L'homme invisible/The Invisible Man*. En effet, dans ce premier cas, elles se succèdent d'une œuvre à l'autre, tandis que, dans ce second cas, elles se superposent.

---

<sup>56</sup> Nous référerons pour ce faire aux concepts élaborés par Lucie Hotte dans « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme ».

# Chapitre 1 – Une poétique du plurilinguisme

## 1.1 Introduction

Dans sa *Poétique*, Aristote écrit que les genres littéraires se distinguent en fonction de trois critères : l'objet imité, le mode et le moyen d'imitation. Ce dernier critère désigne l'imitation « en quoi », soit le rythme, l'harmonie et le langage<sup>57</sup>. Pour le Lieven D'Hulst, cela implique que la notion de moyen d'imitation « aurait pu satisfaire la prise en compte de textes écrits en une autre langue que le grec<sup>58</sup> ». Toutefois, « le fait qu'Aristote (et avant lui Platon) glisse rapidement sur cette notion témoigne indirectement de son désintérêt pour une pratique sinon "barbare" du moins peu agréée au sein de la culture grecque d'alors<sup>59</sup> ». D'Hulst ajoute que « [l]a logique de cette démarche se rencontre également dans la *Rhétorique*, qui contribue, par sa distinction des types de discours, à doter d'une base élargie le positionnement monolingue des arts d'écrire<sup>60</sup>. »

L'objectif d'Aristote dans la *Poétique* est d'explicitier la nature de la littérature et d'expliquer « la façon dont il faut composer les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie<sup>61</sup> ». Sa conception monolingue de l'art littéraire a donc valeur de norme. D'après Mikhaïl Bakhtine, ce « système de normes

---

<sup>57</sup> Aristote, *La poétique*, p. 33.

<sup>58</sup> L. D'Hulst, « La traduction : un genre littéraire à l'époque romantique ? », p. 391. Au sujet du rapport à « l'étranger » et aux signes « étrangers » dans la culture grecque antique, voir J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, p. 61-93.

<sup>59</sup> L. D'Hulst, « La traduction : un genre littéraire à l'époque romantique ? », p. 391.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>61</sup> Aristote, *La poétique*, p. 33.

linguistiques<sup>62</sup> » trouvant son origine chez Aristote ne s'éteint cependant pas avec ce dernier. Il survit durant les siècles suivants, chez les saint Augustin, Leibniz, Humboldt, et il accompagne la « centralisation » et l'« unification » des langues européennes<sup>63</sup>.

Ce dernier phénomène, Leonard Forster l'attribue au romantisme. Selon lui, après un affaiblissement temporaire du modèle monolingue au Moyen Âge, l'idéologie romantique « discovered that languages had souls, that each language, nay each dialect, was unique and characteristic<sup>64</sup> ». Or, cette « découverte » fut utilisée « by the rising forces of nationalism », et « [t]he energies of writers were devoted to the production of “national literature”<sup>65</sup> ». Partageant la perspective de Forster, Rainier Grutman dénombre deux

mécanismes de ralentissement voire de résistance au changement [apporté par le plurilinguisme] que la littérature, aussi bien comme institution que comme acte d'écriture, a hérités de l'époque romantique et dont elle a du mal à se défaire<sup>66</sup>.

L'un de ces mécanismes est le postulat d'une « incompatibilité entre la qualité littéraire et la création bilingue<sup>67</sup> » : ainsi que nous l'avons noté en introduction, c'est à ce préjugé perçu comme fort tenace et répandu qu'entendent répondre Jules Tessier et Josée Boisvert. L'autre mécanisme, hérité du modèle national romantique, est l'attitude de la « loyauté linguistique<sup>68</sup> », une notion que Grutman emprunte au sociolinguiste Uriel Weinreich. D'après celui-ci,

A language, like a nationality, may be thought of as a set of behaviour norms; language loyalty, like nationalism, would designate the state of mind in which the language (like the nationality), as an intact entity, and in contrast to other languages,

---

<sup>62</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 95.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>64</sup> L. Forster, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, p. 55.

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> R. Grutman, « Écriture bilingue et loyauté linguistique », p. 138.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 142.

assumes a high position in a scale of value, a position in need of being “defended”<sup>69</sup>.

Grutman voit quant à lui une relation directe entre cette attitude et l'idéologie romantique. Suivant cette dernière, « l'artiste est lié par un contrat tacite à une nation<sup>70</sup> ». Par conséquent, écrit Grutman, l'écrivain bilingue issu d'une communauté minoritaire « non seulement doit choisir entre ses langues, mais porte l'entière responsabilité de ce qui est perçu avant tout comme un investissement identitaire<sup>71</sup> ». En réalité, d'après Forster, tous partagent ce sentiment<sup>72</sup>, mais, ajoutons-nous, à des degrés divers. La recension des recherches sur Patrice Desbiens présentée en introduction illustre justement que le critique n'est pas davantage exempt que l'artiste d'une certaine loyauté linguistique. Par exemple, malgré leur ouverture au métissage des langues – souvent dévalué selon eux – Jules Tessier et Josée Boisvert n'entendent pas revoir la place prépondérante que les critiques de Desbiens accordent généralement au français sur l'anglais.

Du côté des théories de la littérature, plusieurs critiques ont voulu décrire, voire dénoncer le modèle monolingue par le recours à la notion de « langue tutélaire ». Simon Harel est le premier à employer cette notion<sup>73</sup>. Il décrit alors ce qu'il voit autant comme une réalité textuelle que comme une hégémonie à démanteler : quand plus d'un idiome sont présents dans un texte, l'un d'eux se voit accorder la préséance sur l'autre ou les autres. Pour des raisons autant institutionnelles que textuelles, une œuvre littéraire aurait d'abord une langue principale, par exemple le français. Ensuite, certaines autres langues pourraient (mais de manière optionnelle) venir se greffer à cette langue première, l'infléchir,

---

<sup>69</sup> U. Weinreich, *Languages in Contact: Findings and Problems*, p. 99.

<sup>70</sup> R. Grutman, « Écriture bilingue et loyauté linguistique », p. 142.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> L. Forster, *The Poet's Tongues*, p. 19.

<sup>73</sup> Voir S. Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, p. 83.

la transformer. La notion de langue tutélaire a ensuite été reprise par Sherry Simon. D'après cette dernière, « [l']esthétique du plurilinguisme met à l'épreuve la capacité de la langue tutélaire à exprimer l'altérité, à accueillir les codes *exogènes* sans plier sous un poids excessif<sup>74</sup> ». Ainsi, un peu comme un État donné peut accueillir un certain nombre de citoyens issus de cultures « autres » sans mettre en péril l'intégrité de sa propre culture, la langue tutélaire pourrait incorporer un certain nombre d'idiomes dits « exogènes » sans toutefois perdre son statut. Catherine Leclerc emprunte elle aussi, à la suite de Simon, le concept de langue tutélaire<sup>75</sup>. La connotation autoritaire du terme « tutélaire » permet à Leclerc de dénoncer ce qui apparaît comme la préséance d'une langue sur les autres. Aussi, elle remplace parfois cette expression par celle, plus neutre, de « langue principale<sup>76</sup> ».

## 1.2 Bakhtine et le plurilinguisme

Comme nous venons de le remarquer, la notion de langue tutélaire a une portée dénonciatrice; elle n'a donc rien de prescriptif. Cependant, cette notion a le défaut de reconduire l'attente voulant que le texte littéraire soit monolingue. C'est sans doute ce qui porte les critiques à percevoir les « autres » idiomes de certains textes comme plus ou moins « exogènes », même quand ces textes proposent un agencement des langues qui diverge du modèle monolingue. Les poèmes de Desbiens, par exemple, ne nous semblent pas hiérarchiser le français et l'anglais. Contrairement à ce qui peut advenir dans certains récits où les éléments narratifs

---

<sup>74</sup> S. Simon, *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, p. 178. Nous soulignons.

<sup>75</sup> C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 30.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 291.

et linguistiques s'enchaînent les uns dans les autres, ici les différentes unités poétiques (dont les langues française et anglaise) se trouvent généralement ramenées sur un même plan. Comme l'écrit Gérard Dessons, le poème est un *système*, « c'est-à-dire que toutes ses composantes, du phonème à la syntaxe, sont solidaires pour produire sa signification. Bien entendu [...], tout discours, poème ou pas, est un système linguistique; mais dans le poème, cette dimension se trouve mise au premier plan<sup>77</sup> ».

Il nous paraît donc important de pousser plus loin la dénonciation sous-jacente à la notion de langue tutélaire en tentant d'atténuer la tendance que l'on peut avoir en tant que critiques contemporains à réduire la portée des « autres » langues du texte. Pour ce faire, nous nous appuyerons principalement sur la pensée de Mikhaïl Bakhtine. Ce dernier est généralement considéré comme « le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines, et le plus grand théoricien de la littérature au XX<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup> ». Il laisse derrière lui plusieurs études marquantes, dont *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, *L'œuvre de François Rabelais* et *Esthétique et théorie du roman*. Sur le plan de la philosophie du langage, Bakhtine s'oppose à Ferdinand de Saussure. Pour Bakhtine, en prétendant pouvoir abstraire du langage un « système de normes linguistiques générales<sup>79</sup> », le linguiste genevois préjuge à tort de l'« unité<sup>80</sup> » du matériau verbal. Or, le langage tel que le conçoit Bakhtine est une véritable « confusion de Babel<sup>81</sup> ». Le penseur russe réfère ici au célèbre mythe de la *Genèse*. Après le Déluge, les hommes auraient voulu construire une tour pour atteindre le ciel. Jugeant qu'il s'agissait d'une faute d'orgueil, Dieu aurait décidé de les punir : il

---

<sup>77</sup> G. Dessons, *Le poème*, p. 12.

<sup>78</sup> T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, p. 7.

<sup>79</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 89.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 102.

aurait détruit la tour, puis brisé l'unité du langage des hommes avant de répandre ce langage sous diverses formes sur toute la surface de la terre<sup>82</sup>.

Le mythe de la tour de Babel donne une origine imaginaire à ce que Bakhtine considère être la caractéristique fondamentale du langage, son plurilinguisme<sup>83</sup>. Pour le lectorat francophone, il s'avère néanmoins ardu de déchiffrer ce que signifie ce dernier mot. En effet, les traducteurs français de Bakhtine ont rendu par « plurilinguisme » ce qui, en russe, équivaut à trois concepts différents : *raznojazychie*, *raznogolosie* et *raznorechie*<sup>84</sup>. Ce choix de traduction entraîne une certaine confusion<sup>85</sup>, mais il n'en demeure pas moins justifiable, car dans l'esprit de Bakhtine ces notions désignent trois facettes du caractère essentiellement pluriel du matériau verbal.

C'est Tzvetan Todorov qui a introduit dans la critique littéraire francophone des traductions de *raznojazychie*, *raznorechie* *raznogolosie*, soit, respectivement, « hétéroglossie », « hétérologie » et « hétérophonie » :

Pour désigner cette diversité irréductible des styles discursifs, Bakhtine introduit un néologisme, *raznorechie*, que je traduis (littéralement à l'aide d'une racine grecque) par hétérologie, terme qui vient s'insérer entre deux autres néologismes parallèles, *raznojazychie*, hétéroglossie ou diversité des langues, et *raznogolosie*, hétérophonie ou diversité des voix (individuelles)<sup>86</sup>.

Le mot *hétéroglossie* est formé des étymons grecs « hetero » (qui signifie *différent*) et « glossa » (c'est-à-dire *langue*). Chez Bakhtine, le plurilinguisme est

---

<sup>82</sup> Pour davantage d'informations au sujet de ce mythe, consulter C. Khordoc, *Tours et détours : le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*.

<sup>83</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 107.

<sup>84</sup> Voir A. Nowakowska, « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine ».

<sup>85</sup> Sherry Simon parle à ce sujet du plurilinguisme comme d'« une notion floue, voire surchargée de sens » (*Le trafic des langues*, p. 28). Lire également R. Grutman, « Mono vs. Stereo: Bilingualism's Double Face », p. 212-213, C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 78-82 et L. Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, p. 168-169.

<sup>86</sup> T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, p. 89.

composé de différentes « langues nationales<sup>87</sup> », tels le français, l'anglais, le russe ou l'espagnol. Non seulement l'hétéroglossie est-elle un état du monde, elle implique par ailleurs un contact des langues :

La nouvelle conscience culturelle et créatrice de textes littéraires s'épanouit dans un monde devenu activement [hétéroglotte]. Le monde est devenu tel [hétéroglotte] une fois pour toutes et irréversiblement. L'époque de coexistence des langues nationales, sourdes et hermétiques les unes aux autres est révolue<sup>88</sup>.

Dans le monde, les « langues nationales » ne peuvent plus être « sourdes et hermétiques les unes aux autres ». Par ailleurs, même s'il s'agit pour Bakhtine d'un phénomène relativement marginal, plusieurs de ces « langues nationales » peuvent coexister dans une même création verbale. Ainsi, un texte peut être biglotte, triglotte, etc., autrement dit il n'est pas impossible qu'il mette en relation deux, trois, voire davantage de langues.

Même si cette forme de plurilinguisme n'est pas celle à laquelle Bakhtine consacre le plus de réflexion, il convient dans la perspective de ce mémoire d'insister sur la possibilité littéraire que représente l'hétéroglossie. De ce point de vue, la notion d'*hétérolinguisme*, de l'étymon grec « hetero » (*différent*) et de l'étymon latin « lingua » (*langue*), convient particulièrement bien à notre propos. Forgé par Rainier Grutman, le concept d'hétérolinguisme désigne « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue

---

<sup>87</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 99.

<sup>88</sup> Nous utilisons ici une traduction de Karine Zbinden (« Mikhaïl Bakhtine et le Formalisme russe : une reconsidération de la théorie du discours romanesque », p. 348). En se basant sur le texte russe (Bakhtine, 1975d, p. 455), Zbinden modifie la traduction française (M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 448). Elle corrige quelques imprécisions terminologiques et réintègre une phrase qui avait été supprimée. Afin d'harmoniser la traduction de Zbinden avec notre propre terminologie, nous remplaçons le mot « polyglotte » par « hétéroglotte », qui a néanmoins un sens proche. En russe, plutôt que d'employer « raznojazychie », Bakhtine emploie « mnogojazychie ». Seul le préfixe change : tandis que le « razno » signifie « différents », voire « divergents », « mnogo » signifie « beaucoup ».

principale<sup>89</sup> ». Les langues existent bien entendu comme constructions sociales; mais l'hétérolinguisme de Grutman permet quant à lui de saisir leur construction textuelle. Ainsi, lorsque nous parlerons plus spécifiquement de *bilinguisme*, nous ferons référence non pas à celui fort courant dans le langage populaire et dont Grutman critique les connotations politiques<sup>90</sup>, mais à la construction textuelle de deux langues.

La deuxième dimension du plurilinguisme qui ressort de la pensée bakhtinienne peut être désignée par le vocable *hétérologie*, des étymons grecs « hetero » (*différent*) et « logos » (*parole, discours*). Cette notion a deux facettes. D'une part, elle évoque la coexistence de différents « parlars » à l'intérieur d'une même langue. Pour Bakhtine, chaque « langue nationale » est stratifiée en divers dialectes (à titre d'exemple, le français « de France » par rapport au français québécois), en des variétés chronologiques (le français au Québec dans les années 1920, par exemple, n'est pas le même que celui parlé dans les années 2000), etc<sup>91</sup>. D'autre part, la notion d'hétérologie réfère aux différents « discours<sup>92</sup> » qui traversent le plurilinguisme – c'est-à-dire à la multitude de points de vue possibles sur un objet donné. Ainsi Bakhtine écrit-il qu'entre le discours et son objet « se tapit le milieu mouvant, souvent difficile à pénétrer, des discours étrangers sur le même objet, ayant le même thème<sup>93</sup> ». Certes, « discours » et « parlars » se recourent pour Bakhtine, ces derniers étant également des discours : ils seraient l'expression d'« un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une

---

<sup>89</sup> R. Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, p. 37. C'est Grutman qui souligne.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 29. Depuis, la pensée de Grutman a évolué. Dans « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », p. 51, il critique plutôt le concept de bilinguisme parce que ce dernier « [cherche] implicitement à mettre de l'ordre dans ce qui est perçu comme du désordre, à faire triompher encore l'homogénéité ».

<sup>91</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 448.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 100.

signification sociale<sup>94</sup> ». Cependant, notre emploi du terme « hétérologie » mettra de côté la première signification du concept afin de référer plus spécifiquement à une multiplicité de points de vue sur un objet donné. En effet, la question des parlars sociaux nécessiterait en elle-même une autre étude, alors que nous souhaitons nous attarder ici à la question des langues dans une perspective hétérolingue – y compris, mais non exclusivement, en ce qui concerne les connotations sociales de ces langues.

Loin d'être uniquement hétérolingue et hétérologique, le plurilinguisme est également, dans la pensée de Bakhtine, *hétérophonique*, des mots grecs « hetero » (*différent*) et phônê (*voix*). Afin de désigner les manifestations spécifiquement littéraires de l'hétérophonie, le penseur russe emprunte à la musique la notion de « polyphonie ». Dans *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, il écrit que les romans de l'écrivain russe mettent en scène une multiplicité de voix indépendantes et non confondues, qui « ne sont pas seulement produits de la parole de l'auteur mais aussi sujets de leur propre parole directement signifiante<sup>95</sup> ». D'après Bakhtine, les voix sont des unités sémantiques du texte qui possèdent leur propre autonomie et qui peuvent être rattachées à des « consciences<sup>96</sup> » tout aussi indépendantes qu'elles (par exemple, certains personnages). Dans cette perspective, les voix ne sont plus de simples objets de la représentation, mais des sujets qui ont, au même titre que l'auteur, accès à la parole créatrice. De plus, quoique Bakhtine tende à restreindre l'hétérophonie au roman, ce phénomène est présent dans certains textes en vers qui, comme ceux de Patrice Desbiens, intègrent plusieurs personnages et, de ce fait, plusieurs voix autonomes.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>95</sup> *Id.*, *La poésie de Dostoïevski*, p. 10-11. Nous enlevons les majuscules.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 10.

Chez Bakhtine comme chez ses commentateurs, il y a souvent un recouplement entre l'hétérophonie (la diversité de voix) et ce que Bakhtine nomme le dialogisme ou l'hétérologie<sup>97</sup>. Par exemple, Rainier Grutman présente l'expression « single-voiced » comme un relatif équivalent de « monologic », et « double-voiced » comme plus ou moins l'équivalent de « dialogic »<sup>98</sup>. En cela, Grutman respecte ce qu'il appelle à juste titre le « flou artistique<sup>99</sup> » présent chez Bakhtine. Pour sa part, la terminologie de Todorov, à laquelle nous avons beaucoup emprunté, cherche à mettre de l'ordre dans ce mélimélo afin de mieux rendre compte du fonctionnement du plurilinguisme littéraire. Certaines distinctions s'imposent en effet. Par exemple, celle entre l'hétérolinguisme (les langues) et l'hétérophonie (les voix), puis entre l'hétérophonie et l'hétérologie (les points de vue). De même, l'hétérolinguisme (les langues) n'est pas l'hétérologie (les points de vue). Comme Grutman l'indique, « bilingualism may or may not serve a dialogic [hétérologique] purpose<sup>100</sup> ». La diversité de langues n'implique effectivement pas nécessairement une diversité de points de vue sur un objet donnée. Cette distinction est importante pour notre propos parce que, comme nous l'expliquerons plus loin – et encore plus en détails au chapitre 4 –, certaines catégories de bilinguisme font exprimer par les deux langues un seul et même point de vue.

---

<sup>97</sup> Rainier Grutman parle du « lien étroit entre l'hétérologie/glossie et le dialogisme » (« Traduire l'hétérolinguisme », p. 56).

<sup>98</sup> *Id.*, « Mono vs. Stereo », p. 217.

<sup>99</sup> *Id.*, « Traduire l'hétérolinguisme », p. 55.

<sup>100</sup> *Id.*, « Mono vs. Stereo », p. 223.

### 1.3 Une poétique du plurilinguisme

Nous croyons essentiel de nous écarter légèrement de Bakhtine en voyant le plurilinguisme dans sa dimension formelle plutôt que fonctionnelle<sup>101</sup>. Rainier Grutman écrit que « Bakhtin's model, a critique of traditional and more formal stylistics, shows a tendency to caricature and [...], invaluable as though it may seem, it has to be nuanced for an in-depth study of textual bilingualism<sup>102</sup> ». Le modèle que nous élaborons dans ce chapitre se voudra ainsi « formel » et permettra de nuancer l'approche « fonctionnaliste » de Jules Tessier présentée en introduction. Nous répondrons par ailleurs à l'appel de Rainier Grutman, ce dernier invitant la critique littéraire à élaborer « a broadly based poetics of bilingualism<sup>103</sup> ».

Selon Tzvetan Todorov, la poétique s'intéresse à la « structure du discours littéraire lui-même<sup>104</sup> » et présente « un tableau des possibles littéraires<sup>105</sup> ». Notre approche empruntera effectivement à la poétique l'accent qu'elle met sur la lecture interne des textes. Bien entendu, comme le souligne Bakhtine, le plurilinguisme, même littéraire, a de forts échos sociaux. Toutefois, retourner (dans une certaine mesure) à la lecture immanente des œuvres permettra de faire apparaître les principales formes qui régissent la mécanique textuelle du plurilinguisme. Il ne s'agira évidemment pas de couper les textes de Patrice Desbiens de leur dimension sociale, mais d'insister sur les types de construction formelle qui les structurent.

---

<sup>101</sup> *Id.*, « Traduire l'hétérolinguisme », p. 56.

<sup>102</sup> *Id.*, « Mono vs. Stereo », p. 212

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>104</sup> T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, p. 20.

<sup>105</sup> *Ibid.*

Nous l'avons noté, l'hétérolinguisme, l'hétérophonie et l'hétérologie sont, d'après Bakhtine, trois dimensions d'une seule et même réalité du langage, son plurilinguisme. Mais dans ses études, Bakhtine s'intéresse principalement à l'hétérologie. Il considère d'ailleurs que cette dernière a atteint son apogée au terme d'un « processus de liquidation » de l'hétéroglossie<sup>106</sup>. Cela n'a pas empêché plusieurs critiques littéraires de reprendre ses théories pour analyser l'hétéroglossie<sup>107</sup> et l'hétérophonie<sup>108</sup>.

Nous souhaitons pour notre part prendre en compte de manière systématique les rapports entre la diversité de langues, de voix et de points de vue. Il s'agira de proposer une étude poétique de la gestion du plurilinguisme, c'est-à-dire une étude des stratégies et des structures plurilingues mises en place dans les textes de Desbiens. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine étudie la poésie et le roman au regard, justement, de leurs stratégies de gestion du plurilinguisme. Pour Bakhtine,

Le poète est déterminé par l'idée d'un langage seul et unique, d'un seul énoncé fermé sur son monologue. Ces idées sont immanentes aux genres poétiques auxquels il recourt. C'est ce qui détermine ses procédés d'orientation au sein d'un [plurilinguisme] véritable<sup>109</sup>.

Autrement dit, le texte poétique serait monologique (parce qu'il exprime directement le point de vue de l'auteur) et monophonique (il met de l'avant une seule voix, celle du poète). Pour sa part, le texte romanesque miserait sur l'hétérologie et l'hétérophonie :

L'artiste-prosateur érige [le] plurilinguisme social [l'hétérologie] à l'entour de l'objet jusqu'à l'image parachevée, imprégnée par la

---

<sup>106</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 434.

<sup>107</sup> Voir, au Québec, C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, R. Grutman, *Des langues qui résonnent* et S. Simon, *Le trafic des langues*.

<sup>108</sup> Voir par exemple Y. Parisot, « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés » et B. Seyfrid, « Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans *D'Amour, P.Q* de Jacques Godbout ».

<sup>109</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 117.

plénitude des résonances dialogiques, artistiquement calculées pour toutes les voix [l'hétérophonie], tous les tons essentiels de ce plurilinguisme<sup>110</sup>.

Bien que les thèses avancées ici par Bakhtine au sujet des genres littéraires soient contestables et effectivement contestées<sup>111</sup>, elles montrent qu'il est possible d'étudier les textes en observant leurs stratégies d'orientation au sein du plurilinguisme.

Dans ses travaux, Bakhtine n'a pas mis non plus l'accent sur les formes d'agencement possibles des différentes dimensions du plurilinguisme. Avec sa notion d'« hybridation », il a principalement souligné le « mélange de deux langages sociaux [l'hétérologie] à l'intérieur d'un seul énoncé<sup>112</sup> ». Or, tel que l'illustrera notre travail sur l'œuvre de Patrice Desbiens, les possibilités d'agencements plurilingues sont plus nombreuses que celles sur lesquelles Bakhtine s'est concentré. L'hétérophonie, par exemple, apparaît nécessairement sous une forme monolingue ou hétérolingue, mais aussi monologique ou hétérologique : les différentes voix s'expriment-elles en différentes langues ou en une seule ? expriment-elles un ou plusieurs points de vue ? Ces questions sont fondamentales pour bien comprendre l'organisation structurelle du bilinguisme chez Desbiens. Si l'on suppose que les notions d'hétérolinguisme, d'hétérophonie et d'hétérologie cernent adéquatement certaines dimensions du plurilinguisme, on se retrouve alors devant un nombre précis de formes qui peuvent apparaître dans le texte littéraire. Le tableau suivant montre les possibilités d'une création verbale hétérolingue d'après les notions bakhtiniennes décrites dans les pages précédentes :

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>111</sup> Lire par exemple R. Grutman, « Mono vs. Stereo », p. 212-218 et C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 93-94.

<sup>112</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 176.

	Monologique	Hétérologique
Monophonique	<i>Monophonique-Monologique</i>	<i>Monophonique-Hétérologique</i>
Hétérophonique	<i>Hétérophonique-Monologique</i>	<i>Hétérophonique-Hétérologique</i>

Suivant ce modèle, huit formes générales de plurilinguisme peuvent apparaître dans le texte, et quatre formes dans le texte hétérologue. Mais il faut demeurer conscient que le préfixe « hétéro » ne réfère pas à un nombre précis. Aussi le modèle peut-il, selon la situation, être plus détaillé : il pourrait par exemple être question d'un texte monolingue, bilingue ou trilingue.

Le bilinguisme (et, de manière plus large, l'hétérologuisme) gagne à être étudié dans le cadre d'un modèle plurilingue et en fonction de ses rapports avec la pluralité des voix (hétérophonie) et des points de vue (hétérologie) présente dans le texte littéraire. L'étude de ces rapports montrera en effet que l'écriture bilingue de Desbiens est inséparable de l'hétérophonie et de l'hétérologie. Le bilinguisme se transforme littéralement selon son interaction avec les deux autres dimensions du plurilinguisme : ces entrecroisements plurilingues font émerger plusieurs formes de bilinguisme et permettent à l'écrivain d'aborder une foule de thèmes à partir d'angles variés.

Les formes hétérophoniques-hétérologiques sont sans doute les plus complexes. Les langues y sont portées par plusieurs voix et y expriment de multiples points de vue. La multiplicité vocale de cette catégorie explique en partie sa complexité : la forme hétérophonique-hétérologique porte en elle le potentiel de toutes les formes monophoniques de bilinguisme. En effet, elle se construit en additionnant des voix qui, déjà, peuvent représenter certaines catégories de bilinguisme. Si toutes les voix sont bilingues, le bilinguisme ne

permet pas de distinguer les voix l'une de l'autre, ni directement de distinguer les langues entre elles. Il vaut alors mieux étudier le rôle de l'hétérolinguisme dans *chacune* des voix et déterminer si, selon cette perspective, il s'agit de formes monophoniques-monologiques ou monophoniques-hétérologiques. Par contre, si chaque voix est monolingue, le bilinguisme différencie non seulement les langues, mais aussi les voix. Le texte bilingue se trouve alors au carrefour du plurilinguisme, à la croisée de multiples voix et d'une diversité de points de vue sur le monde, qui se croisent et s'affrontent. La forme hétérophonique-hétérologique se complique encore davantage du fait que les voix peuvent chacune exprimer un seul point de vue (différent de celui de l'autre voix) ou encore plusieurs points de vue à la fois. Le tableau suivant synthétise ces multiples possibilités. Entre parenthèses sont notées les formes de monophonisme auquel *chacune* des voix appartient. Notons également que les types A et C présentés dans le tableau correspondent aux deux autres catégories de bilinguisme dont nous parlerons plus loin.

	Chacune des voix est bilingue	Chacune des voix est monolingue
Les voix expriment chacune un point de vue différent	<i>Type A</i> (forme monophonique-monologique de bilinguisme)	<i>Type B</i> (forme monophonique-monologique de monolinguisme)
Les voix expriment chacune plusieurs points de vue différents	<i>Type C</i> (forme monophonique-hétérologique de bilinguisme)	<i>Type D</i> (forme monophonique-hétérologique de monolinguisme)

Chez Desbiens, le phénomène des multiples voix bilingues n'est pas le plus présent. Il en va de même pour celui des diverses voix exprimant simultanément plusieurs points de vue. Notre tâche sera donc considérablement simplifiée : lorsque nous parlerons des formes hétérophoniques-hétérologiques, nous ferons référence au type B.

Pour leur part, les formes monophoniques-hétérologiques font apparaître le bilinguisme dans les limites d'une seule voix. Toutefois, les deux langues y manifestent deux perspectives sur un objet donné. Chacune de ces langues ne répond en fait qu'au point de vue qui lui est propre. Au final, les formes monophoniques-hétérologiques permettent d'intégrer à une seule voix deux points de vue relativement autonomes. Cette intégration a pour effet de différencier les langues l'une de l'autre : comme elles ne suivent pas la même logique, elles apparaissent d'autant plus distinctes, et parfois même opposées.

Avec les formes monophoniques-monologiques, le bilinguisme est porté par une seule voix. Cela peut être celle d'un personnage, d'un narrateur, ou encore celle de l'auteur (comme fonction narrative). À l'intérieur des limites de cette voix, les deux langues ne sont cependant pas employées à deux fins différentes; au contraire, elles résonnent à l'unisson. Elles peuvent tout aussi bien servir une même fonction (par exemple, elles créent simplement une rime dans un poème) qu'exprimer un même point de vue sur un objet donné. C'est pourquoi les caractéristiques d'un tel agencement des langues peuvent être comparées à celles que Bakhtine attribue au discours poétique. En effet, ce dernier, monologique et monophonique, serait « directement intentionnel, péremptoire, unique et singulier<sup>113</sup> ».

Enfin, on note dans les formes hétérophoniques-monologiques des caractéristiques semblables à celles qui existent dans les formes monophoniques-

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 109.

monologiques. Comme dans un chœur, toutes les voix et toutes les langues s'accordent pour exprimer un seul point de vue, pour répondre à une logique unique et jamais remise en cause. Il est intéressant de noter que ces formes sont presque absentes de la poétique bilingue de Patrice Desbiens. Nous reviendrons sur cette question en conclusion, où nous expliquerons en quoi la quasi-absence de cette catégorie de bilinguisme est significative. Quoi qu'il en soit, les trois formes de bilinguisme que nous observerons dans les chapitres suivants possèdent une certaine autonomie au sein de la poétique bilingue de Desbiens. Comme nous le soulignerons, chacune des formes permet à l'écrivain d'aborder des thèmes précis ou encore de générer des effets spécifiques que les autres formes ne reproduisent pas.

## Chapitre 2 – Forme hétérophonique-hétérologique

### 2.1 Introduction

La première forme de bilinguisme que nous proposons d'observer est hétérophonique-hétérologique. S'ouvrant à une multiplicité de langues, de voix et de points de vue, elle convoque la diversité du plurilinguisme littéraire dans son ensemble.

Cette catégorie de bilinguisme admet l'intégration de différents personnages ayant chacun une voix propre. Ces personnages peuvent passer de l'anglais au français à l'intérieur de leur propre discours ou parler chacun une langue différente. Tel que noté en introduction, c'est ce second type de forme hétérophonique-hétérologique qui prime chez Desbiens.

Les relations entre les différents personnages peuvent aller de la simple incompréhension à la confrontation, en passant par le débat. L'incompréhension peut être redevable à un problème d'ordre glossique : par exemple, si les personnages ne parlent pas la même langue et ne se comprennent pas. Dans ce cas, l'hétérolinguisme (la diversité des langues) restreint le partage des points de vue (et limite dès lors les possibles de l'hétérologie).

Mais il y a également une autre sorte d'incompréhension, de nature hétérologique celle-là, et qui débouche sur des débats et des conflits. En effet, l'incapacité à comprendre le discours de l'autre peut mener à une confrontation des points de vue. La forme hétérophonique-hétérologique met alors en jeu des dissensions d'ordre « social » : elle brise l'homogénéité du groupe (groupe de deux personnages ou plus). Par comparaison, une forme hétérophonique-

monologique tendrait à représenter un groupe homogène, puisque l'ensemble des personnages partagerait le même point de vue.

Chez Desbiens, la forme hétérophonique-hétérologique expose effectivement la déchirure de certains groupes. Par exemple, le texte *L'homme invisible/The Invisible Man* est tiraillé entre le discours nationaliste franco-québécois et le discours anglo-canadien. Les deux voix narratives se partagent en fait la représentation de la vie d'un homme invisible étrangement atteint de mutisme. Ces deux voix font violence au protagoniste, car elles définissent son identité et interprètent les divers rebondissements de sa vie sans qu'il ait voix au chapitre. La problématique présentée dans *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* et *Le pays de personne* est similaire. Toutefois, l'articulation diffère : la source de la violence provient cette fois uniquement des voix anglaises et elle affecte des personnages francophones. Enfin, dans *Poèmes anglais*, deux attitudes inverses sont représentées : celle de la loyauté et celle de la non-loyauté linguistiques. Cette opposition sur le plan hétérologique, nous le verrons, est également à la source d'une déchirure groupale, celle du groupe franco-ontarien lui-même.

Au cours du présent chapitre, nous observons que le contexte sociolinguistique franco-ontarien et la menace de l'assimilation du groupe minoritaire francophone figurent parmi les questions soulevées par la forme hétérophonique-hétérologique. Aussi est-il pertinent de noter que le narrateur des recueils de poèmes étudiés (*Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, *Le pays de personne* et *Poèmes anglais*) peut être conçu dans une certaine mesure comme un « je » métaphorique renvoyant à Desbiens ou du moins à l'alter ego poétique de ce dernier.

## 2.2 La violence symbolique : *L'homme invisible/The Invisible Man*

Les sociologues français Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron définissent la violence symbolique comme « *tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force*<sup>114</sup> ». Le concept implique autrement dit 1) un rapport de force préalable; 2) la dissimulation de ce rapport de force par l'imposition de significations culturelles et, par conséquent; 3) une méconnaissance du rapport de force de la part de ceux qui en subissent les contrecoups. Par exemple, pour Bourdieu et Passeron, l'enseignement ou l'« *inculcation*<sup>115</sup> », appelés « *action pédagogique* », sont « *objectivement une violence symbolique en tant qu'imposition, par un pouvoir arbitraire, d'un arbitraire culturel*<sup>116</sup> ». L'enseignement inculque « *certaines significations [culturelles], traitées, par la sélection [arbitraire] et l'exclusion qui en est corrélative, comme dignes d'être reproduites*<sup>117</sup> ».

Relues sous cet éclairage, les scènes de *L'homme invisible/The Invisible Man* où le protagoniste se trouve aux écoles Saint-Alphonse et Sacré-Cœur sont révélatrices. En troisième année, « Une léthargie bruyante s'empare de l'homme invisible et de ses doubles » (HI 3f). La léthargie se définit dans le domaine médical comme un « état pathologique de sommeil profond et prolongé ou de mort apparente<sup>118</sup> ». L'adjonction du qualificatif « bruyante » à « léthargie » suggère que, malgré l'état végétatif dans lequel ils sont plongés, les élèves parlent. Toutefois, les mots qu'ils prononcent ne sont pas à eux. En effet, leur

---

<sup>114</sup> P. Bourdieu et J.-C. Passeron, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, p. 18.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>118</sup> « Léthargie », dans *Centre National de Ressources textuelles et linguistiques*, <http://www.cnrtl.fr/definition/l%C3%A9thargie>

esprit étant endormi, ils ne peuvent que reproduire le discours imposé par ce que Bourdieu et Passeron appellent l' « autorité pédagogique<sup>119</sup> ». Cette inculcation se trouve par ailleurs merveilleusement dissimulée, puisque « Le petit Jésus n'a rien vu », « Baby Jesus hasn't noticed anything special » (HI 3f et 3a).

La violence symbolique produite par l'action pédagogique se poursuit au Collège Sacré-Cœur. Dans la version française du fragment 8, un « renard » se trouve sous le pupitre de l'homme invisible. Cette étrange situation constitue vraisemblablement une référence à la version anglaise du fragment dans laquelle « l'utilisation de mots courts et simples accompagnés d'allitérations nombreuses [dont "furry-fox", c'est-à-dire "renard velu"] rappelle le texte d'un ouvrage scolaire [de type *Dick and Jane*] visant à initier les jeunes enfants à la lecture<sup>120</sup> ». Symbole de l'action pédagogique en cours, le renard « mange les jambes » (HI 8f) de l'homme invisible : « The invisible man is very still and the fox is under his desk, eating away his legs. » (HI 8a) Le protagoniste est « very still » autant parce qu'il faut « bien se tenir » à l'école qu'en raison de la léthargie dans laquelle il se trouve plongé. Cette dernière implique qu'il est impossible pour l'homme invisible « et ses doubles » de se défendre contre le pouvoir qui les dévore et leur retire toute autonomie, situation ici illustrée par l'image du renard qui mange les jambes du protagoniste.

En réalité, ces deux scènes peuvent être lues comme les indices d'un phénomène qui structure l'ensemble du récit/*story* et que Desbiens traduit par une forme hétérophonique-hétérologique de bilinguisme. À titre d'exemple, le premier fragment de l'ouvrage : « L'homme invisible est né à Timmins, Ontario. / Il est Franco-Ontarien. », qui se lit comme suit en anglais : « The invisible man was born in Timmins, Ontario. / He is French-Canadian. » (HI 1f et 1a). D'après la critique Lucie Hotte, le protagoniste « voit [du côté anglais du texte] son identité

---

<sup>119</sup> P. Bourdieu et J.-C. Passeron, *La reproduction*, p. 22.

<sup>120</sup> J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique*, p. 101.

propre lui être dérobée. En effet l'Anglo-Canadien ignore bien souvent les subtilités de l'identité des francophones du pays<sup>121</sup> ». Hotte voit le discours anglo-canadien de la page de droite comme la « négation de l'identité collective de l'homme invisible<sup>122</sup> ». Juste d'une perspective sociolinguistique, cette interprétation sous-entend cependant que l'une des deux identités est réelle et que l'autre ne l'est pas. Or, la rhétorique employée dans ce texte par Desbiens nous apparaît différemment : il nous semble bien qu'aucun des deux discours n'est identifiable à celui du personnage principal. Sur la page de droite, c'est-à-dire du point de vue anglo-canadien, le protagoniste est identifié comme « French-Canadian ». Sur la page de gauche, il est plutôt étiqueté comme « Franco-Ontarien » par le discours nationaliste franco-québécois<sup>123</sup>. Bien que cette étiquette puisse être réclamée par les Franco-Ontariens eux-mêmes, elle semble surtout imposée à l'homme invisible par l'affirmation de l'identité nationale québécoise. Le discours franco-québécois commande effectivement l'effacement de l'identité « canadienne-française » en la faisant paraître vieillie, voire périmée<sup>124</sup>. On voit toutefois que le texte n'accorde davantage de légitimité ni à l'une ni à l'autre de ces identités, la « French-Canadian » ou la « franco-ontarienne ». Le protagoniste se trouve en quelque sorte au centre d'une querelle

---

<sup>121</sup> L. Hotte, « Entre l'Être et le Paraître », p. 168.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Nous avons choisi cette expression pour préciser l'origine linguistique (franco-québécoise plutôt qu'anglo-québécoise) et idéologique du discours (un discours nationaliste, indifféremment de sa prise de position sur la question de l'indépendance du Québec, qui a peu d'importance dans *L'homme invisible/The Invisible Man*).

<sup>124</sup> Dans les mots de François Paré : « En voulant s'instituer comme une *grande* littérature [...], la littérature québécoise ne devait pas seulement se démarquer par rapport aux lettres françaises métropolitaines (ce dont on a beaucoup parlé), mais aussi se couper du discours troué, jugé désormais inopportun et trop étroit, d'un Canada français minoritaire. » (*Les littératures de l'exiguïté*, p. 31) Jules Tessier, lui, pointe l'une des raisons principales de ce changement d'attitude à l'égard du Canada-français minoritaire : « Logiquement, quoique avec un certain retard sur le changement d'appellation, on est passé du "nationalisme ethnique" au "nationalisme civique" à connotations territoriales, le seul acceptable dans les discours officiels eux-mêmes soumis à l'autocensure prescrite par les canons de la rectitude politique » (*Américanité et francité*, p. 27-28).

entre deux discours hégémoniques, les voix et les discours anglo-canadiens et nationaliste franco-québécois. Sources d'aliénation, ces discours le font apparaître autant que disparaître, et le protagoniste « n'a guère d'espoir de modifier la teneur de ce discours qui l'opprime [ou plutôt : de ces discours qui l'oppriment], lui et les siens<sup>125</sup> ». Tout comme l'écrivain lui-même selon Alan Macdonell, le personnage de l'homme invisible est « pris entre deux feux, entre le danger de l'assimilation linguistique qui le guette chez lui, et celui de la perte de la culture s'il s'évade vers le Québec<sup>126</sup> ». Certes, la critique, comme nous l'avons remarqué avec l'exemple de Hotte, a souvent eu tendance à voir le côté français de *L'homme invisible/The Invisible Man* comme plus près de la réalité du protagoniste. Cette perspective a du sens dans un contexte sociolinguistique où le locuteur se démarque de son environnement essentiellement anglophone par l'emploi du français. Cependant, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, la violence symbolique du discours nationaliste franco-québécois est aussi grande que celle du discours anglo-canadien. Pour s'en convaincre, on peut relire ce passage dans lequel le narrateur affirme : « C'est ici que les vraies aventures de l'homme invisible commencent », après que le protagoniste eût reçu son statut de « résident permanent du Québec » (HI 26f). Si l'on ne s'y attardait pas un peu, la violence de cette affirmation pourrait passer inaperçue – ce qui montre bien l'exceptionnelle efficacité rhétorique de la construction discursive échafaudée par le narrateur adoptant une perspective franco-québécoise<sup>127</sup>. Mais que dit ce narrateur de l'homme invisible ? Tout simplement, que son passé « franco-ontarien », que les 25 fragments précédents de sa vie, n'étaient pas de « vraies

---

<sup>125</sup> F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 55-56.

<sup>126</sup> A. Macdonell, « Colonisation et politique : Patrice Desbiens, poète franco-ontarien », p. 378.

<sup>127</sup> Notons tout de même que le discours du narrateur de la page de gauche – comme celui du narrateur de la page de droite d'ailleurs – baigne dans l'ironie. Pour Desbiens, la seule manière de se défendre d'un discours hégémonique semble être de le plonger dans une tonalité ironique. Nous remarquerons un peu plus loin que le poète emploie la même stratégie dans le recueil *Poèmes anglais*.

aventures », étaient autrement dit de fausses aventures. Le discours nationaliste de la page de gauche réduit en fin de compte le passé de l'homme invisible à l'insignifiance et suggère que le protagoniste n'était pour ainsi dire rien avant d'être québécois. En reprenant encore une fois les propos d'Alan Macdonell, on pourrait dire que sur la page de gauche « le poète franco-ontarien se situe à l'intérieur d'une tradition poétique québécoise qui, cependant, ne lui permet pas toujours d'exprimer sa propre réalité<sup>128</sup> ».

Les scènes dans lesquelles l'homme invisible se trouve à l'école montrent que, souffrant d'une léthargie métaphorique, le protagoniste se voit imposer par la violence des discours à la fois aliénants et libérateurs, discours qui sont en fait les seuls par lesquels il puisse être défini. Les discours hégémoniques en place (anglo-canadien et franco-québécois) ont pris soin de produire des « *significations* [culturelles], *traitées, par la sélection* [arbitraire] *et l'exclusion qui en est corrélative, comme dignes d'être reproduites*<sup>129</sup> », pour reprendre une nouvelle fois la formule de Bourdieu et de Passeron. L'hypothèse de Catherine Leclerc selon laquelle le « bilinguisme soustractif » et la « rhétorique de la disparition » si fortement ancrés dans le texte serviraient de « discours compensatoire » apparaît alors d'autant plus avisée : « Leur présence imposante se justifie par le fait qu'ils sont seuls disponibles pour énoncer le colinguisme de l'exiguïté<sup>130</sup> ». Sous cet angle, la tragédie du protagoniste vient moins du fait qu'il est dépossédé de ses deux langues – comme le soutient Marie-Chantal Killeen<sup>131</sup> – que de ce que les discours disponibles pour appréhender son monde sont « framed almost reflexively in terms of doctrines of the powerful<sup>132</sup> », tel que le dirait Noam Chomsky. Notre lecture permet donc de voir que le contexte franco-ontarien tel

---

<sup>128</sup> A. Macdonell, « Colonisation et politique », p. 369.

<sup>129</sup> P. Bourdieu et J.-C. Passeron, *La reproduction*, p. 22.

<sup>130</sup> C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 325.

<sup>131</sup> M.-C. Killeen, « La problématique du bilinguisme », p. 80.

<sup>132</sup> N. Chomsky, « A Roadmap to a Just World -- People Reanimating Democracy », <http://chomsky.info/talks/20130617.htm>, page consultée le 15 août 2013.

qu'il apparaît chez Desbiens éclaire le fonctionnement de la violence symbolique au sein des structures discursives.

### **2.3 De la violence symbolique à l'hégémonie culturelle**

Dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, la forme hétérophonique-hétérologique de bilinguisme conduit à la représentation d'une violence symbolique qui affecte le protagoniste du récit/*story* et dont la source se situe à la fois du côté français et du côté anglais. Dans d'autres textes de Desbiens, dont *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* et *Le pays de personne*, une violence similaire est représentée par le poète. Toutefois, deux différences majeures la distinguent de celle qui se trouve dans *L'homme invisible/The Invisible Man*. D'une part, la violence vient cette fois principalement du côté anglais et affecte les personnages francophones. D'autre part, ces personnages francophones sont *conscients* de la domination qui pèse sur eux. Cette conscience n'est pas étrangère à celle dont parle François Paré : « L'œuvre de Patrice Desbiens met en scène une conscience arrivée. À mesure que l'homme minoritaire se vide d'un faux sentiment de plénitude, [...] il laisse place à la conscience pure<sup>133</sup>. » Une telle lucidité ne peut pas advenir dans le cas de la violence symbolique dont parlent Bourdieu et Passeron. Aussi le concept d'hégémonie culturelle avancé par le théoricien italien Antonio Gramsci désigne-t-il plus adéquatement le phénomène à l'œuvre dans *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* et *Le pays de personne*. Si les notions de violence symbolique et d'hégémonie culturelle sont à peu près équivalentes, elles se distinguent précisément par le degré de conscience attribué aux dominés. Bourdieu considère effectivement les dominés inconscients de la

---

<sup>133</sup> F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 134.

violence qu'ils subissent, tandis que, pour Gramsci, ils en démontrent une conscience rationnelle, voire y participent volontairement<sup>134</sup>. Plus précisément, le théoricien italien définit l'hégémonie culturelle comme

la combinaison de la force et du consentement qui s'équilibrent de façon variable, sans que la force l'emporte par trop sur le consentement, voire en cherchant à obtenir que la force apparaisse appuyée sur le consentement de la majorité<sup>135</sup> [...]

Outre la conscience des dominés, les textes de Desbiens soulèvent la question de la conscience des dominants. En effet, dans ces textes, la violence des groupes dominants s'y ignore comme violence.

Cette ignorance est traduite par la forme hétérophonique-hétérologique de bilinguisme. En effet, les personnages ne partagent pas le même point de vue sur cette situation de domination. Une ligne hétérologique sépare ici le français et les voix françaises, conscientes d'une violence qui les affecte directement, et l'anglais et les voix anglaises, à qui la violence n'apparaît pas clairement. L'unité groupale mentionnée plus haut se trouve par conséquent déchirée, les différents personnages se situant à des pôles opposés sur le plan hétérologique.

La brutalité des paroles exprimées depuis la langue anglaise est articulée de façon particulièrement saisissante dans cette longue scène d'*Un pépin de pomme sur un poêle à bois* où la mère du narrateur se trouve dans la salle d'attente d'un organisme administratif et entend soudain « 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!

---

<sup>134</sup> M. Burawoy, « Cultural domination. Gramsci Meets Bourdieu ; Symbolic challenge », p. 60-63.

<sup>135</sup> A. Gramsci, *Guerre de mouvement et guerre de position. Textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan*, p. 234.

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!  
 Il crie comme Foghorn Leghorn.  
 Elle rétrécit et disparaît dans  
 son manteau d'hiver.  
 Le manteau d'hiver devient  
 une maison chaude et  
 silencieuse<sup>136</sup>.

Dans l'extrait qui précède, l'anglais est associé à la voix d'un personnage en position d'autorité. Le discours par lequel il s'exprime renforce cette position au point où la simple autorité se transforme en violence dominatrice. Cette dernière est évoquée à la fois par les majuscules et par la déformation du nom de la mère. Les majuscules font ressortir le discours en langue anglaise du reste du poème, de sorte que ce discours apparaît comme envahissant celui en langue française. Par ailleurs, le personnage anglophone altère le nom de famille « Desbiens », qui devient « THE BEAN ». Cette déformation est significative. Elle met en relief le pouvoir du langage, qui peut faire violence à l'être humain, pour ne pas dire le déshumaniser en métamorphosant son nom de famille en nom commun désignant une « binne ». Remarquons cependant que cette violence ne paraît pas intentionnelle. Rien, dans le texte, n'indique que l'altération du nom de la mère

---

<sup>136</sup> P. Desbiens, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, précédé de *Grosse guitare rouge*, précédé de *Le pays de personne*, p. 179-180.

est volontairement produite dans le but de porter atteinte à son humanité, ou du moins à son individualité. Il semble plutôt s'agir d'une erreur de prononciation à l'effet inattendu.

Pour sa part, le narrateur, qui s'exprime en français, se montre critique à l'égard du personnage anglais. Ce dernier aurait en effet une « gueule » et une « tête vide ». Mais le narrateur n'est pas présent dans la scène. Outre le narrateur, il n'y a en fait pas un seul personnage qui s'exprime en français, la mère du narrateur ne disant pas un mot. Elle s'en avère incapable : tout comme celles du protagoniste de *L'homme invisible/The Invisible Man*, coupé au montage du film dans lequel il jouait parce que, lui dit le producteur, « everytime you open your mouth nothing comes out... » (HI 44a), les paroles de la mère sont montrées tel un « oiseau » fragile s'écrasant contre une vitre. Mais ces paroles ont-elles été prononcées en français ou en anglais ? L'extrait précédent ne le révèle pas. Tout de même, c'est le narrateur qui, en français, se porte à la défense de ce personnage – plus encore : pour pallier son impuissance, il lui prête sa voix. Voilà une aide dont le protagoniste de *L'homme invisible/The Invisible Man* aurait bien eu besoin, mais dont il se trouve privé.

D'après François Paré, l'« impuissance du pouvoir administratif anglophone à prononcer correctement le nom de la mère » est « [t]ransformée en condamnation et vécue sur le mode de l'injustice<sup>137</sup> ». Cependant, dans ce passage d'*Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, l'accent n'est pas vraiment mis sur l'impuissance du personnage anglais. C'est l'impuissance de la mère qui nous paraît la plus soulignée. Aussi la déformation du nom de la mère (et partant de celui du poète) ne serait-elle pas d'abord évoquée comme une injustice, mais comme une agression. L'écrivain oppose ici deux personnages, deux langues et deux points de vue différents. La violence du personnage masculin anglais en

---

<sup>137</sup> F. Paré, *Le fantasme d'Escanaba*, p. 96.

position d'autorité contraste avec la fragilité et l'innocence du personnage féminin, victime de la brutalité inconsciente du pouvoir administratif.

Un peu, encore une fois, à l'image de l'homme invisible, la mère « rétrécit », puis « disparaît » devant l'autorité anglophone. Paré écrit que, « [d]épourvue de toute référence à un sujet grammatical, l'intimation "SPEAK UP ! / CAN'T HEAR A WORD YOU'RE SAYING !" renvoie symboliquement la langue maternelle au silence, ou plus justement à l'inintelligibilité<sup>138</sup> ». Il apparaît évident dans ce passage que les locuteurs anglais et français ne partagent pas le même point de vue. Le locuteur anglais ne semble pas s'apercevoir que son discours est vécu comme une agression. Tout comme sa langue (l'anglais) ne lui permet pas de comprendre et de prononcer correctement le nom (français) de la mère, sa position dans l'espace hétérologique (autrement dit, son point de vue propre) le coupe de la réalité de la mère et du narrateur. La forme hétérologique-hétérophonique met donc ici de l'avant la déchirure du groupe représenté. Non seulement les locuteurs ne partagent pas la même langue, mais ils ne partagent pas non plus le même point de vue sur cette situation tragique qui les lie inévitablement.

Mais c'est sans doute dans *Le Pays de personne* – publié conjointement avec *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* en 1995 – que la violence du discours des personnages anglais atteint son seuil maximal. Jamais dans les autres œuvres de Desbiens les locuteurs de langue anglaise ne se voient-il aussi systématiquement attribuer le « mauvais rôle ». Le bilinguisme, l'hétérophonie et l'hétérologie concourent dans ce texte à délimiter nettement, d'un côté, les voix des personnages s'exprimant en français, et de l'autre, les voix des personnages s'exprimant en anglais. À ces derniers est associé un discours (parfois également une attitude) que le narrateur, de son point de vue, juge répréhensible. C'est le cas

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 97.

par exemple du caméraman qui s'exclame « Hey, we got some good / dead baby...<sup>139</sup> » sans se rendre compte de la brutalité de l'image employée. C'est aussi le cas de la femme du voisin, qui, « étendue comme l'Angleterre / sur la nouvelle terrasse bleu mer », regarde les oiseaux « [remplir] le ciel comme des avions de guerre » et, « [à] travers le sang et les plumes », parle à ces « petits avions de chair » : « Baby... hey baby... / hello baby...<sup>140</sup> » Comme le caméraman et comme le personnage d'*Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, la femme s'exprimant en anglais ne s'aperçoit pas de la violence qui l'entoure et à laquelle elle contribue, cette violence étant, pour elle, normalisée. Elle ne voit par conséquent aucun mal derrière la guerre que se livrent les volatiles et c'est pourquoi elle leur susurre des mots doux.

Le fossé entre les personnages anglais et français, entre leurs langues et leurs points de vue respectifs, se creuse encore davantage dans l'extrait suivant :

Le Québécois veut débarquer [de l'autobus]  
il veut s'en aller chez eux  
mais il est déjà chez eux  
Il est pogné avec eux [des touristes étatsuniens]  
et le chauffeur de l'autobus  
c'est Jack Nicholson [un acteur étatsuniens] qui dit  
« Nice country you got here...  
How much you want for it?...<sup>141</sup> »

La scène rappelle celle d'*Un pépin de pomme sur un poêle à bois* exposée précédemment, en ce sens que le personnage anglais abuse de son pouvoir symbolique, et surtout dans ce cas-ci de son pouvoir économique, lequel lui donne l'impression qu'il peut acheter le Québec comme n'importe quelle autre marchandise. Mais on peut également lire dans ce passage une certaine crainte de l'impérialisme étatsunien. Les passagers étatsuniens, Desbiens les décrit comme

---

<sup>139</sup> P. Desbiens, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, précédé de *Grosse guitare rouge*, précédé de *Le pays de personne*, p. 68.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 13.

« des comiques » qui lèvent le poing et crient « We Are The World »; et alors, « le monde devient / de plus en plus petit / se ratatinant comme du bacon<sup>142</sup> ». Sous le coup de cette violence, le personnage français se trouve littéralement absorbé par l'hégémonie culturelle étatsunienne : il devient « comme une victime / dans un film de Stephen King [un important réalisateur étatsunien]<sup>143</sup> ». Et il finit par être « projeté corps et âme / vers le seul banc libre / celui à côté des toilettes<sup>144</sup> ». Pour le poète, la situation est sans issue, parce que l'« autobus ne s'arrête nulle part / [et] fait le tour de ville [...] / depuis toujours / et pour toujours<sup>145</sup> ». Intitulée « Wrong Bus », cette fable cynique montre que, contrairement à ce que certains pourraient s'attendre, les voix anglaises de l'univers du *Pays de personne* n'incarnent pas directement le danger de l'assimilation. Elles symbolisent bien davantage le péril de l'hégémonie d'une culture sur une autre, domination qui relèguerait le groupe minoritaire francophone « vers le seul banc libre / celui à côté des toilettes ». Quant à lui, le danger de l'assimilation est comparé à « l'Alzheimer<sup>146</sup> » : il s'agit de l'oubli de certains mots et, en fait, de tout un *logos*, de tout un point de vue sur le monde qui serait propre au français. Mais plutôt que de provenir de l'extérieur, ce danger-là paraît pour Desbiens se situer à l'intérieur du groupe représenté.

## 2.4 Loyauté et non-loyauté linguistiques

Les dimensions hétérophoniques et hétérologiques du langage mettent à la disposition de Desbiens un large éventail de possibles formels pour établir un

---

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*

antagonisme entre l'anglais et le français. La forme bilingue hétérophonique-hétérologique est ici caractérisée par son binarisme, puisqu'elle présente un locuteur contre un autre, une langue contre une autre, un discours contre un autre, de façon pour ainsi dire symétrique. L'hétérophonie se révèle donc en fin de compte bi-phonie, et l'hétérologie, bi-logie. Cependant, si ces structures d'oppositions binaires peuvent, en théorie du moins, ouvrir sur un espace d'égalité entre les langues, elles ne le font pas ici. Chez Desbiens, l'un des idiomes, le français, est constamment représenté dans un état de fragilité. Cette situation explique que le narrateur se trouve plus souvent qu'autrement identifié à cette langue. De fait, avec les formes hétérophoniques-hétérologiques de bilinguisme, Desbiens tend non seulement à portraiturer l'anglais, les anglophones et leur discours comme les ennemis directs de leur contrepartie française, mais son narrateur adopte face à ce danger une attitude de « défense » que l'on peut appeler, d'après la terminologie d'Uriel Weinreich, « loyauté linguistique ». Nous revenons une nouvelle fois sur ce concept important pour notre propos :

A language, like a nationality, may be thought of as a set of behaviour norms; language loyalty, like nationalism, would designate the state of mind in which the language (like the nationality), as an intact entity, and in contrast to other languages, assumes a high position in a scale of value, a position in need of being "defended"<sup>147</sup>.

Le « nationalisme » linguistique, voilà ce qui transparaît de la posture adoptée par le narrateur français, alter ego de Desbiens. Soulignons tout de même que la position élevée (« high position ») du français dans l'échelle des valeurs de ce narrateur demeure problématique, étant sujette à des variations et à des nuances tout au long des textes : « Bilingue autant que francophone, [ce narrateur est] un être double, aux loyautés divisées<sup>148</sup>. »

---

<sup>147</sup> U. Weinreich, *Languages in Contact: Findings and Problems*, p. 99.

<sup>148</sup> A. Macdonell, « Colonisation et poésie », p. 369.

La langue anglaise, les locuteurs de cette langue et le discours qu'ils transmettent, sont présentés, nous l'avons vu dans la dernière section, comme des menaces à leur contrepartie française. En péril, cette dernière doit donc être défendue par l'écrivain, et plus encore par l'écrivain francophone minoritaire qui maîtrise les deux langues : selon Rainier Grutman, l'artiste bilingue des milieux francophones canadiens non seulement doit « choisir entre ses langues », mais porte également, rappelons-le, « l'entière responsabilité de ce qui est perçu avant tout comme un investissement identitaire<sup>149</sup> ».

Dans le texte « XXXVI » du recueil *Poèmes anglais*, Desbiens relate une conversation téléphonique entre le narrateur et sa nièce. La situation n'en est plus une où les personnages anglais sont étrangers au narrateur. Nous pouvons aisément déduire que la nièce, tout comme le narrateur, est franco-ontarienne. Alors que cette dernière s'adresse systématiquement au poète en anglais, le « je », lui, s'avère peu loquace en cette langue. Il préfère plutôt avoir recours au discours indirect, qui lui permet d'employer le français. Cette scène de *Poèmes anglais* commence en fait lorsque « [l]e téléphone sonne à / 2h00 du matin » :

« Allô! Allô! Debbie Courville?.. »

Mais non 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... »

Elle me raconte toutes

---

<sup>149</sup> R. Grutman, « Écriture bilingue et loyauté linguistique », p. 142.

sortes de choses et menace  
de venir me visiter.  
« 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.  
« There's somebody at the door.  
Don't hang up... »  
Je m'allume une cigarette.  
Elle revient.  
« Some guy wanted to know  
if he could buy some beer  
of me... »  
C'est dimanche en Ontario.  
On pense à une bonne bière  
en faisant nos prières.  
« Anyway, send me your  
books, I'll try to read  
them... Maybe if I get real drunk  
my French will come back... »  
Elle raccroche.  
Je débranche le téléphone.  
Je ne dormirai pas  
ce soir.

Only in French,  
you say?  
What a pity...<sup>150</sup>

Du point de vue du narrateur, la nièce constitue un symbole d'altérité : elle parle en anglais et il s'agit d'une femme. Nous retrouvons ici la même disposition binaire que dans l'extrait cité plus haut d'*Un pépin de pomme sur un poêle à bois*. Leur sexe, leur langue, leur point de vue, vraiment, tout oppose les deux personnages. Tout, mis à part leur origine franco-ontarienne. Si le narrateur fait

---

<sup>150</sup> P. Desbiens, *Poèmes anglais*, p. 56-58.

preuve, nous l'avons dit, de loyauté linguistique, la nièce, pour sa part, fait preuve de non-loyauté, ayant abandonné (du moins partiellement) la langue française au profit de l'anglaise.

Les passages au discours indirect, « Je lui dis » par exemple, signalent que, conscient du conflit des langues<sup>151</sup>, le narrateur décide au moment de retranscrire la conversation de renforcer la position du français comme langue du texte. Pour ce faire, il lui confère le pouvoir de représenter une réponse devant, dans la logique (de fait déstabilisée) de la conversation, avoir été prononcée en anglais. Le choix du type de guillemets est également révélateur : il marque l'appartenance du poème à la langue française et souligne d'autant plus la « francité » du texte que ce sont ces mêmes guillemets qui encadrent presque tous les passages rédigés en anglais. L'anglais occupe cependant dans le poème une place importante, et s'avère dans l'extrait précédent si imposant qu'il semble que ce ne soit pas tant les guillemets qui délimitent l'anglais et le français, que les passages en anglais qui repoussent le français, l'enferment entre des blocs monolithiques de langue anglaise.

La posture envahissante du personnage de la nièce apparaît pour sa part à la fois par la quantité de son « dit » (son discours prend plus du tiers du poème) et par son nom même, Constance « Connie » Maltais Duclos Desloges, un nom long, prenant jusqu'à deux vers du texte et rappelant un nom de boxeur. Par ailleurs, dans ce nom, tout est français mis à part le surnom, une particule choisie par le personnage ou encore par ceux qui le connaissent pour le désigner socialement. Comme Connie est associée à la langue anglaise, c'est ainsi par réfraction cette dernière qui est désignée comme envahissante et agressive. Et même si le poète « débranche le téléphone », geste radical de coupure de la communication, il est trop tard, il « ne dormir[a] pas / ce soir », et les mots de Connie viennent le hanter,

---

<sup>151</sup> Nous retrouvons ici la notion de « conscience » importante dans la théorie de l'hégémonie culturelle élaborée par Gramsci.

comme s'ils étaient devenus les siens : « Only in French, / you say ? / What a pity... » Ce dernier passage du poème, seule marque de l'anglais qui n'est pas « enfermée » entre guillemets, est significatif. Il souligne la pérennité de tout contact : même si le poète a débranché le téléphone, même si la communication est rompue, les mots de l'Autre sont encore là, ils marquent le discours, l'aliènent, y demeurent. Ces vers appartiennent d'ailleurs autant à Connie qu'au poète. Aussi peut-on dire que non seulement deux voix, mais deux discours y entrent en conflit : il s'agit d'une forme monolingue hétérophonique-hétérologique. Énoncées une seule fois et en une seule langue, ces phrases ont néanmoins deux locuteurs. L'un, Connie, impose ses valeurs, ses jugements, son point de vue au poète; c'est l'anglais, le point de vue de l'anglais, jetant son regard sur la langue française. L'autre locuteur, c'est le poète, qui reprend pour lui-même le discours de son vis-à-vis.

Pour s'approprier ce discours qui aliène son propre langage, le poète n'a qu'un moyen de défense, l'ironie. En effet, il subvertit le discours de sa nièce en le plongeant dans une tonalité ironique, un peu comme s'il « imitait » ironiquement ou parodiait Connie, son langage, afin de s'en libérer, et de retourner les mots de l'anglais contre l'anglais. Mais nous pouvons aussi considérer que le poète emploie l'anglais sans ironie, c'est-à-dire qu'il juge simplement Connie en employant la langue de cette dernière. Dans ce cas, le « you » renvoie non plus au poète, mais à Connie. Desbiens inverse soudainement la situation et les jugements de valeur, puisque l'affirmation « What a pity » ne porte plus sur le fait d'écrire seulement en français, mais sur le fait de trouver dommage que le poète n'écrive qu'en français. Paradoxalement, le seul moyen de défense du locuteur français est donc ici d'employer l'anglais, la langue de l'Autre, la seule langue semble-t-il par laquelle cet Autre peut le comprendre. Co-fondateur des éditions franco-ontariennes *Prise de Parole*, Gaston Tremblay écrit justement au sujet de la publication de *L'homme invisible/The Invisible Man* :

« Une des plus grandes frustrations des auteurs franco-ontariens était de ne pas être lus par leurs amis anglais. Enfin, un des nôtres [Patrice Desbiens] allait avoir la chance de briser cette barrière linguistique et de passer tout entier chez les Anglais<sup>152</sup>. »

Fait à noter, la position fragile du français est également rendue par la structure générale du poème. Composé au total de 48 vers, il en contient 22 français, 24 anglais et 2 ambigus. Ces vers ambigus, ce sont les vers « O.K. » et « Right... ». Tous deux prononcés par le poète, il s'agit de termes anglais, mais qui peuvent être considérés comme des expressions françaises courantes dans la langue orale. Nous voyons donc que l'égalité théoriquement possible entre les deux langues, qui pourraient se voir attribuer chacune 24 vers, est mise à mal par l'écrivain. En effet, non seulement la langue française ne peut-elle pas dépasser l'anglaise en nombre de vers, mais on doit, pour seulement arriver à égalité avec cette dernière, considérer comme françaises des expressions composées de termes appartenant à une conversation tenue en anglais. Un phénomène semblable peut être remarqué dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, où la version française du fragment 40 s'étend sur trois pages plutôt que sur une seule; toutefois, ces quelques pages de plus, loin de consacrer la gloire du français, décrivent les démêlés du protagoniste avec l'assurance chômage, dont les chèques sont comparés à de « petites crottes brunes [tombant] directement du trou d'cul du gouvernement » (HI 40f)<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> G. Tremblay, *Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*, p. 206-207.

<sup>153</sup> Catherine Leclerc le remarque également (*Des langues en partage ?*, p. 317).

## 2.5 Conclusion

Dans les textes de Desbiens, la catégorie hétérophonique-hétérologique de bilinguisme présente la déchirure d'un groupe. Davantage que les autres formes de bilinguisme que nous étudierons par la suite, elle constitue une réponse à un contexte sociolinguistique précis. Aussi le fait que le narrateur dont nous avons parlé au cours du chapitre puisse être considéré comme l'alter ego du poète n'est-il pas anodin.

On peut voir *L'homme invisible/The Invisible Man* comme la représentation du principe bourdieusien de violence symbolique. Le protagoniste du récit/*story* n'a ni voix ni discours propre qui lui permettent d'énoncer sa réalité. Comme la mère d'*Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, le personnage franco-ontarien/*French-Canadian* est réduit au silence. La déchirure présentée ici est celle entre deux discours – le nationaliste franco-québécois et l'anglo-canadien –, déchirure qui a par ailleurs d'importants effets collatéraux puisqu'elle relègue le protagoniste du texte au statut de figurant.

Dans *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* et *Le pays de personne*, Desbiens pose un regard différent sur les rapports de force entre le français et l'anglais. Le discours nationaliste franco-québécois étant relégué au second plan, sa subtile violence à l'égard du sujet franco-ontarien/*French-Canadian* ne constitue plus une préoccupation. La domination vient alors uniquement des locuteurs anglophones. Cette fois, le « protagoniste » non seulement peut s'exprimer, il narre par ailleurs les textes. Or, ce narrateur est désormais conscient de la domination qui pèse sur lui et ses semblables. C'est pourquoi il prête en quelque sorte sa voix à ces derniers et plus particulièrement à sa mère, qu'il tente de défendre contre une agression apparente. Si, comme François Paré et François

Ouellet, on assimile la figure maternelle à celle de la *langue maternelle*<sup>154</sup>, il devient alors tentant de voir dans cette défense de la mère une allégorie de l'attitude de loyauté linguistique.

De *L'homme invisible/The Invisible Man* à *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* et *Le pays de personne*, on note le passage d'une perspective de violence symbolique à une prise de conscience d'une domination devenue relative ou incomplète. Dans *Poèmes anglais*, le narrateur semble répondre à cette domination par une attitude de loyauté linguistique. Son attitude générale demeure cependant ambivalente : c'est que, si la poésie de Desbiens s'indigne et dénonce grâce à une représentation réaliste de la société contemporaine, elle n'entre jamais sur le terrain politique. En effet, elle ne revendique rien<sup>155</sup>. Certes, la non-loyauté linguistique de la nièce du narrateur, Connie, est présentée comme déplorable. Néanmoins, le narrateur – relativement « fidèle » à la langue française – ne paraît aucunement mu par la volonté politique de poser une action qui pourrait éventuellement transformer la situation dénoncée.

---

<sup>154</sup> F. Paré, *Le fantasme d'Escanaba*, p. 91. F. Ouellet, « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », p. 204.

<sup>155</sup> François Paré parle d'une « poésie de l'indignation » (*Les littératures de l'exiguïté*, p. 55), mais affirme par ailleurs que les œuvres comme celles de Desbiens « ne visent nullement la transformation du monde [...] » (*Ibid*, p. 128.)

## Chapitre 3 – Forme monophonique-hétérologique

### 3.1 Introduction

Dans le chapitre qui précède, nous avons examiné la catégorie hétérophonique-hétérologique de bilinguisme. Il s'agit d'une forme qui fait appel à toute la diversité du plurilinguisme en démultipliant les voix, les points de vue et les langues. Maintenant, nous abordons une deuxième catégorie de bilinguisme, qui convoque également une diversité de langues et de points de vue. Toutefois, contrairement à ce qui se produit avec les formes hétérophoniques-hétérologiques, ces langues et ces points de vue s'associent à une seule voix. Cette nouvelle forme de bilinguisme peut donc être qualifiée de monophonique-hétérologique.

Sur le plan poétique, la forme monophonique-hétérologique ouvre au texte bilingue des portes bien différentes de celles ouvertes par la catégorie hétérophonique-hétérologique. Comme nous l'avons remarqué, la catégorie hétérophonique-hétérologique met souvent en place chez Desbiens des interactions de nature conflictuelle entre deux personnages. Rien d'étonnant à cela : ces personnages ne partagent pas le même point de vue. Dans ce cas, le bilinguisme vient à la fois motiver et souligner les divergences qui séparent ces personnages.

La forme monophonique-hétérologique, pour sa part, fait ressortir la complexité interne d'une seule voix. Il peut s'agir des débats intérieurs d'un personnage, mais aussi des multiples points de vue que partage le narrateur d'un récit. Ici, l'hétérologie se trouve à la source d'un fractionnement ou, du moins, d'une dichotomie interne, parce qu'elle intègre dans une seule voix deux points de

vue différents. Le bilinguisme souligne alors un système d'oppositions, oppositions cette fois sur le plan individuel.

Dans la poétique bilingue de Patrice Desbiens, la catégorie monophonique-hétérologique de cohabitation des langues se manifeste différemment selon les textes dont il est question. Selon l'angle adopté, elle fait de *L'homme invisible/The Invisible Man* soit une « double narration » composée de deux histoires semblables mais autonomes, soit une histoire racontée par un seul narrateur, mais de deux façons différentes et « en parallèle ». En ce qui concerne les recueils de poésie de l'écrivain franco-ontarien, la forme monophonique-hétérologique s'avère souvent employée pour aborder le thème de l'amour. Comme nous le verrons, l'emploi de la forme monophonique-hétérologique oriente la façon dont est représenté le sujet amoureux, ce dernier se trouvant déchiré entre la présence et l'absence de l'être aimé.

### **3.2 Narration double ou en parallèle ?**

La structure narrative de *L'homme invisible/The Invisible Man* est particulièrement complexe. L'histoire du protagoniste franco-ontarien/*French Canadian* est-elle narrée par un seul ou par deux narrateurs ? Dans le chapitre précédent, nous avons opté pour la seconde hypothèse. Toutefois, la première est tout aussi valable<sup>156</sup>. Lors de la conclusion de notre étude, nous réfléchissons davantage sur cette complexité de la structure narrative de *L'homme invisible/The Invisible Man* et sur les multiples lectures qui peuvent en découler. Pour l'instant,

---

<sup>156</sup> Dans « Entre l'Être et le Paraître », Lucie Hotte assimile la voix anglophone à celle d'un Anglo-Canadien; le texte aurait donc deux narrateurs, l'un francophone, l'autre anglophone. Marie-Chantal Killeen, dans « La problématique du bilinguisme », adopte le même point de vue. Dans « L'espace de la fragmentation chez Patrice Desbiens » par contre, Lucie Hotte soutient l'hypothèse d'un seul narrateur : « Il n'en demeure pas moins que du point de vue narratif, le texte est homogène. La voix narrative, hétérodiégétique, ne change pas tout au long du récit. » (p. 325).

nous proposons d'explorer la première hypothèse, qui consiste à dire que le texte de Desbiens est mis en scène par un seul narrateur. Or, les deux langues employées par ce narrateur – et les deux versions du texte, voire les deux textes qui en découlent – sont, à un certain degré du moins, indépendantes l'une de l'autre. À ce sujet, nous partageons la perspective de Robert Dickson sur *L'homme invisible/The Invisible Man* : « Rappelons que, dans ce récit, les deux codes linguistiques sont inscrits dans l'œuvre, que le récit ne se déroule pas de la même manière dans les deux langues, que certaines images existent uniquement dans un seul code linguistique<sup>157</sup> ». Par ailleurs, « [m]ême si ce récit est conduit par un narrateur omniscient, les niveaux de conscience et les prises de conscience [les points de vue hétérologiques, pourrions-nous dire] du personnage éponyme — et anonyme à souhait — sont différents dans les deux codes linguistiques<sup>158</sup> ». Il reste néanmoins difficile de dire avec certitude s'il s'agit de parties d'une seule histoire ou de deux histoires distinctes. On peut en somme considérer que le récit/*story* relève d'une *double narration* ou encore qu'il est l'ouvrage de *narrations en parallèle*.

L'expression *double narration* désigne ici les deux parties d'une même histoire racontée par un seul narrateur. Ce dernier fait office, justement, d'agent double, en ce sens qu'il offre au lecteur deux versions différentes des mêmes faits. Dans la première partie du récit/*story*, le protagoniste vit paisiblement à Timmins, en Ontario, avec sa mère. C'est du moins le cas jusqu'à ce qu'un accident étrange et mortel survienne. La mère de l'homme invisible « se noie dans une piscine pleine de Coca-Cola » (HI 10f). Le père du protagoniste tente alors de sauver sa femme, mais la « canadienne » (HI 10f) ou encore la « station wagon » (HI 10a) à laquelle il a recours pour ce faire « was torpedoed and sank instantly » (H 10a).

---

<sup>157</sup> R. Dickson, « Moi e(s)t l'autre : quelques représentations de mutation identitaire en littérature franco-ontarienne », p. 84.

<sup>158</sup> *Ibid.*

Le narrateur « agent double » ne donne pas davantage d'informations en anglais; en français cependant, il nous laisse cet indice, indice crucial car il révèle la responsabilité du personnage de Jésus dans le décès de la mère : « Le petit Jésus plane au-dessus de tout ceci comme un hélicoptère. Le vent de ses hélices boréales empêche tout accès. » (HI 10f) Remarquons, dans la version française, l'emploi du temps présent : le narrateur raconte les événements au moment où ils se déroulent. En anglais, la narration des mêmes faits se produit visiblement après-coup, ce qui permet au narrateur de sélectionner les éléments de son récit et d'ainsi omettre la présence de Jésus sur le « lieu du crime ». Bien entendu, Desbiens se contente ici de suivre les habitudes stylistiques du français et de l'anglais, celui-ci racontant le passé au « passé simple », celui-là pouvant le raconter tant au passé simple qu'au passé composé ou encore au présent (comme c'est le cas dans l'extrait précédent). Néanmoins, le choix d'employer le temps présent dans la version française pourrait également être une façon de recréer la simultanéité du « rêve » de l'homme invisible. En effet, la scène de la noyade de la mère est d'abord présentée comme un songe, mais un songe qui, apprend-t-on assez rapidement, devient la réalité car il « continue, avec ou sans [l'homme invisible] » (HI 10f).

Dans tous les cas, il ne s'agit en rien d'une conspiration visant à effacer entièrement la possible responsabilité de Jésus dans la mort de la mère de l'homme invisible. Aux funérailles de cette dernière, le narrateur suggère effectivement, dans la version anglaise seulement cette fois, que l'attitude de Jésus est pour le moins douteuse : « Jesus is not there. He left a few days ago under mysterious circumstances. » (HI 13a) Et même, une rumeur s'installe, laissant entendre que Jésus ne serait pas étranger aux circonstances ayant entraîné ce décès : « Who would've thought... », « Such a nice young man... » (HI 13a). En français, l'absence de Jésus aux funérailles se trouve camouflée ou du moins

motivée, car le personnage serait, « évidemment », « allé passer ses examens d'entrée à l'université » (HI 13f).

La répartition des informations dans les deux parties du récit/*story* nous amène à questionner la cohérence de l'histoire. Dans l'exemple du fragment 13, la version française peut certes relativiser ou compléter ce qui est raconté dans la version anglaise; mais elle peut également, sous un autre angle, contredire cette version des faits. Dans cette perspective, il n'est pas impossible que les deux versions soient autonomes. Le narrateur raconterait donc deux récits appartenant à deux histoires différentes, mais aussi étonnamment semblables.

Cette dernière hypothèse est celle des *narrations en parallèle*. Les personnages des versions française et anglaise vivent bien sûr très souvent exactement les mêmes événements. Toutefois, d'autres passages du texte rendent ces versions incompatibles, au point où elles apparaissent alors tels deux récits distincts : « Le monde de l'homme invisible est bilingue, bipolaire, écrit Robert Dickson. C'est comme si la trame visuelle et la trame sonore d'un film glissaient pour se désynchroniser. Un glissement textuel, si l'on veut<sup>159</sup>. » Le fragment 13 dont nous venons de parler en est un excellent exemple. Mais il y en a d'autres. Lorsqu'ils sont dans la ville de Québec, l'homme invisible et l'*invisible man* croisent des hommes déguisés en Superman et en Batman. Du côté français, ces hommes « ont les yeux *minces* de nuit », tandis qu'ils ont les yeux « *thick* [épais] with the mascara of night » du côté anglais (HI 24f et 24a, nous soulignons). Il ne s'agit ici que d'un détail. Les dissemblances se multiplient néanmoins, et semblent même devenir de plus en plus importantes au fur et à mesure que le récit progresse – jusqu'au point où, dans le dernier fragment, l'homme invisible « boit un café » en attendant que son autobus parte vers le Canada (HI 46f), alors que l'*invisible man*, lui, se trouve dans un autobus en direction des États-Unis (HI

---

<sup>159</sup> *Id.*, « Autre, ailleurs et dépossédé », p. 29.

46a). Au contraire de nous, Gaston Tremblay a lu *L'homme invisible/The Invisible Man* comme « un seul texte qui se divis[e] en deux branches décrivant une ellipse avant de s'unir à la fin<sup>160</sup> ». Si nous divergeons de Tremblay en ce qui concerne la fin du texte, nous abondons dans son sens au sujet du « milieu » du récit/*story*. En effet, bien avant la scène finale, l'homme invisible rencontre « Katerine » (HI 28f); *l'invisible man*, lui, rencontre plutôt « Catherine » (HI 28a). Ces orthographes différentes laissent planer la possibilité qu'il s'agisse non pas d'un, mais de deux personnages. Par ailleurs, en français, le protagoniste « rêve de se jeter du haut du pont Pierre-Laporte » (HI 36f). Le protagoniste de la page anglaise, de son côté, « sees himself jumping from the top of the Pierre Laporte bridge » mais « disappears before reaching the grey waters of the St. Lawrence. / Special effects. » (HI 36a) Dans ce cas-ci, il ne semble pas s'agir d'un rêve, mais d'une scène de film : contrairement à l'homme invisible, qui n'a pas d'emploi à ce moment du récit, *l'invisible man*, apprendra-t-on, « goes on starring in the bad movie » (HI 37a).

Il faut néanmoins souligner ici que la vie du personnage et le film dont il est question se confondent. Comme dans le cas du « rêve » de la noyade de la mère, la frontière entre la réalité et la fiction est brouillée, effacée même : « The invisible man loses him job and becomes a wino. / It's all part of the movie. / It's an old movie. / It's a bad movie. / All the actors are prisoners of the bad movie's plot. » (HI 35a) L'examen de la forme monophonique-hétérologique et de ses narrations doubles et en parallèle dans *L'homme invisible/The Invisible Man* montre que Desbiens déjoue (ou encore « joue sur ») les structures et les conventions narratives. Au sujet de *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, Lucie Hotte écrit :

L'absence d'un centre narratif stable et univoque entraîne une contestation de la convention de la cohérence narrative qui

---

<sup>160</sup> G. Tremblay, *Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*, p. 207.

préside à toute lecture. Traditionnellement, le lecteur prend pour assuré que le narrateur raconte la vérité, et si jamais il arrive que ce dernier mente, un second narrateur ou les événements eux-mêmes signalent le mensonge<sup>161</sup>.

La remarque de Hotte sur le récit d'Aquin semble pouvoir s'appliquer également à Desbiens. L'écrivain ne se contente pas de dédoubler son récit en une portion française et en une portion anglaise; il transgresse sans cesse la frontière entre ces deux versions. La vérité narrative dont parle Hotte devient alors problématique : le lecteur n'a plus de « centre narratif stable et univoque » sur lequel se reposer. Alors qu'elles semblent parfois être entièrement distinctes et imperméables l'une à l'autre, ces versions racontent tout à coup une même histoire, puis se complètent, perméables, pour enfin redevenir dissemblables au point de se disjoindre<sup>162</sup>. La narration double et la narration en parallèle ne sont en ce sens pas des modes narratifs distincts. En faisant successivement et parfois même simultanément apparaître le texte comme une histoire et comme deux histoires, elles mettent à mal les conventions narratives. Ainsi, un peu comme dans *Trou de mémoire*, « [l]e lecteur (externe) est acculé à entreprendre une métalecture et à réexaminer les conventions qui sous-tendent sa propre lecture<sup>163</sup> ».

### 3.3 Forme et thème de l'amour

La catégorie monophonique-hétérologique de bilinguisme se manifeste également dans les recueils de Desbiens. La plupart du temps, son rôle n'y est cependant pas narratif, comme c'est le cas dans *L'homme invisible/The Invisible Man*; il est

---

<sup>161</sup> L. Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, p. 148.

<sup>162</sup> Cette dernière lecture contredit encore une fois celle de Gaston Tremblay, selon laquelle les deux versions du récit/story s'unissent à la fin (*Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*, p. 207).

<sup>163</sup> L. Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman*, p. 149.

plutôt thématique et structurel. Il contribue souvent à l'élaboration d'un discours amoureux. Or, ce discours amoureux bilingue n'est jamais homogène. Il présente simultanément et en deux langues des points de vue divergents sur l'être aimé.

Notons qu'il existe aussi chez Desbiens un important discours amoureux non bilingue. En fait, les textes bilingues que nous aborderons sont relativement marginaux dans l'ensemble de la poésie amoureuse de l'écrivain franco-ontarien. D'autres critiques, dont François Ouellet et Nicolas Doire<sup>164</sup>, ont parlé avant nous de cette thématique centrale chez Desbiens. Selon Ouellet,

à partir de *L'homme invisible*, il appert que la question identitaire mise sur la question amoureuse pour être dénouée; à la faveur de cette résolution, l'amour pourra, en retour, afficher *sa pleine indépendance comme discours réclamé et assumé*. Cette réalisation amoureuse ne triomphe toutefois que dans les années 1990, au moment où Desbiens accède à une maturité littéraire qui lui permet d'ouvrir de nouveaux territoires intimes, d'approfondir sa "manière" et de trouver un achèvement esthétique<sup>165</sup>.

Les textes bilingues que nous étudierons datent pour la plupart du début des années 2000. Ils devront donc être lus dans le contexte d'une thématique amoureuse ayant remporté son indépendance contre les méandres sociaux et politiques de la question identitaire.

Dans le recueil *Bleu comme un feu*, ce discours amoureux affichant « sa pleine indépendance » est présenté de façon paradoxale, comme le lieu d'une coupure – ou comme un « espace-de-la-coupure<sup>166</sup> », pour reprendre une expression de Catherine Leclerc tout en la détournant légèrement de sa signification originale. Entre présence et absence, l'être aimé n'est en quelque sorte qu'un fantôme. Les poèmes bilingues de *Bleu comme un feu* le font

---

<sup>164</sup> Se référer à F. Ouellet, « La poésie ou la faillite de la posture paternelle », *Id.*, « Patrice Desbiens par lui-même » et N. Doire, « Entre Sudbury et l'amour : l'évolution du mythe amoureux chez Patrice Desbiens ».

<sup>165</sup> F. Ouellet, « Patrice Desbiens par lui-même », p. 240. Nous soulignons.

<sup>166</sup> C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 332.

apparaître; mais l'apparition est toujours éphémère, car aussitôt se trouve décrite, affirmée, pour ne pas dire martelée, son absence douloureuse dans la vie du poète. Le bilinguisme joue un rôle central dans l'élaboration d'un tel discours : l'agencement du français et de l'anglais creuse ce rêve ou cauchemar éveillé où l'Aimée oscille entre la présence et l'absence, entre l'invisibilité et la visibilité, entre l'apparition et la disparition. En ce sens, l'objet de l'amour du poète reproduit le phénomène de disparition linguistique, ce « jeu de l'homme invisible » qui consiste à apparaître et disparaître continuellement (HI 25f). C'est ce que le critique François Paré appelle les « gestes fusionnés du disparaître et de l'apparaître<sup>167</sup> ». Paré associe cependant à cette expression une charge sociale qui, comme nous le verrons dans les exemples suivants, est absente des formes monophoniques-hétérologiques.

Reproduisant formellement la coupure et lui permettant d'être exprimée dans toute sa complexité, les langues anglaise et française structurent le discours amoureux :

Elle  
belle in the dell

Elle  
shaking like a bell

Elle singing in and out  
of hell

Hear her voice at  
the bottom of the  
wishing well

Elle<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> F. Paré, *Théories de la fragilité*, p. 20.

<sup>168</sup> P. Desbiens, *Bleu comme un feu*, p. 26.

Cet extrait bilingue est monophonique : il présente la seule voix du poète. Il est également, dans une certaine mesure, hétérologique : l'anglais et le français transmettent deux points de vue diamétralement opposés, quoique complémentaires dans les ramifications du discours amoureux. Dans ce poème, le français fait apparaître la figure féminine, ce « Elle » répété cinq fois, comme s'il s'agissait d'une invocation à la Vierge Marie. Néanmoins, ces apparitions sont de courte durée. Elles sont suivies d'énoncés en langue anglaise qui répondent à une poussée inverse : contrairement à ceux en français, les énoncés en anglais expriment la précarité, l'impermanence, l'éloignement inévitable de l'image obsédante. Le « Elle » convoqué en français se trouve, en anglais, dans un vallon (« dell »), en enfer (« hell »), au fond d'un puits aux vœux (« at / the bottom of the / wishing well »). Renvoyant au monde de l'imaginaire, le vocabulaire employé explicite le caractère fantasmagorique de la figure féminine, objet de l'amour du poète. Cet amour, justement, prend naissance à même l'absence; l'être aimé n'est pas une réalité, c'est un désir, un souhait qui ne se réalise pas. Le discours amoureux se structure donc ici à partir de tensions entre l'absence et la présence, entre le rêve et la réalité, etc. – des oppositions dynamiques soulignées à gros trait, mais aussi permises par l'agencement monophonique-hétérologique de l'anglais et du français. Tandis que la langue anglaise manifeste la dimension négative, triste mais lucide d'un amour qui n'existe que par l'absence de l'aimée, la langue française évoque le rêve et l'espoir jamais réalisé de contrecarrer cette disparition effrayante de l'objet amoureux. Signe sans doute que l'espoir n'est pas une simple illusion, le pronom français « Elle », martelé à plusieurs reprises dans le poème, est également audible en anglais – à même les termes qui, pourtant, doivent dire la disparition de l'aimée : « dell », « hell » et « well » portent en leur fort ces deux perspectives qui constituent le discours amoureux; leur signifié évoque l'absence de la figure féminine et leur signifiant (leur corps, leur sonorité) rappelle que l'être adoré pourrait bien apparaître au détour du poème.

Tiré lui aussi de *Bleu comme un feu*, l'extrait suivant structure pareillement le discours amoureux :

Elle ronronne comme  
un octogone

Elle est going going  
gone comme un gong  
dans le ventre  
du vent<sup>169</sup>.

Ici encore, la poésie amoureuse est le lieu d'une coupure qui se manifeste par le caractère monophonique-hétérologique de l'écriture bilingue. Tandis que le français convoque la figure féminine (« Elle ronronne »), l'anglais la révoque en exprimant sa disparition (« going going / gone »). Certes, chez Desbiens, l'amour est paradoxal; il est le lieu de rencontre de deux êtres, mais ces derniers sont constamment coupés l'un de l'autre – une situation dont permet de rendre compte la coprésence de deux langues et de deux points de vue. Concrètement, ces êtres sont coupés en raison de la distance (ici, physique) qui les sépare : ils ne peuvent se réunir qu'en rêve, dans l'esprit ou l'imagination du poète. En dehors de cela, il n'y a que l'absence de l'autre, que son silence, qui souvent remplit le poème. Les agencements monophoniques-hétérologiques de bilinguisme sont donc les formes qui expriment le mieux pour Desbiens une certaine dimension de l'amour : elles permettent de rendre compte de l'impossible réunion de deux moitiés, faisant ainsi écho au mythe platonicien de l'Androgyne expliquant que l'objectif de l'amour est de « nous rétablir dans notre ancienne perfection<sup>170</sup> ». Somme toute, ce portrait de la situation amoureuse donné par les poèmes bilingues de *Bleu comme un feu* se distingue de plusieurs autres textes du recueil : « L'union entre l'homme et la femme est réussie et le bonheur est parfait », écrit Nicolas Doire à

---

<sup>169</sup> P. Desbiens, *Bleu comme un feu*, p. 25.

<sup>170</sup> Platon, « Le mythe des androgynes », dans *Le Banquet*, 190 b – 193 e.

propos de *Bleu comme un feu*, précisant toutefois que « la douleur et la mort ne sont jamais loin<sup>171</sup> ».

Cette dynamique caractéristique n'est pas restreinte à *Bleu comme un feu*; elle se retrouve aussi dans *Décalage* :

The breath of your body  
breaks my bones  
touches my life and  
blows up the phone.

Je dis ton nom dans le téléphone.  
Le répondeur me dit que  
tu n'es pas là pour le moment  
mais il ne me dit pas  
avec qui<sup>172</sup>.

Cette fois, cependant, les rôles sont inversés. Dans ce texte de *Décalage*, le segment anglais convoque avec force la figure féminine et décrit de façon poétique l'attraction amoureuse qui bouleverse le poète. L'être aimé, d'ailleurs, n'est pas uniquement convoqué : il « touches », « breaks », « blows up »; même à travers son absence partielle, il atteint le poète et l'ébranle. Dans le segment français qui suit celui en anglais, c'est tout le contraire : le poète peut bien répéter le nom de l'objet de son désir dans le téléphone, la seule réponse qu'il reçoit vient d'une machine inanimée, le répondeur, lequel lui apprend que l'aimée est absente. Alors la jalousie s'empare du poète : le répondeur ne lui dit pas « avec qui » se trouve la femme qu'il aime. Cet exemple montre que Desbiens n'associe pas automatiquement la langue anglaise à la dysphorie, à la disparition ou à toute autre dimension négative de l'existence – ce qu'aurait pu nous faire croire l'analyse précédente des formes hétérophoniques-hétérologiques, où l'anglais se voit systématiquement attribuer le mauvais rôle.

---

<sup>171</sup> N. Doire, « Entre Sudbury et l'amour », p. 239-240.

<sup>172</sup> P. Desbiens, *Décalage*, p. 50.

Par ailleurs, dans l'extrait de *Décalage*, une autre opposition, complémentaire à la précédente, structure le discours amoureux : celle entre la passivité et l'action. Dans le premier segment, celui en anglais, le poète est passif. Il est l'objet de la strophe, tandis que le souffle du corps de la femme en est le sujet. Aussi cette description de *Bleu comme un feu* proposée par Nicolas Doire trouve-t-elle un écho dans *Décalage* : « C'est [la femme] qui cherche l'amour, qui s'abandonne, qui offre son cœur à l'homme, l'obligeant à rester immobile, dans un état de contemplation devant cet être idéalisé, quasi divin<sup>173</sup> ». À l'inverse, dans la strophe en français, le poète est actif, puisqu'il accomplit l'action de « dire » le nom de la femme dans le téléphone. Il n'est donc plus simplement l'objet d'une passion. Son désir devient dynamique et le pousse à tenter de joindre (en vain cependant) l'être aimé. Le sujet amoureux se trouve donc devant une sorte de déchirement intérieur. Tout à la fois, il se déploie vers l'aimée – tente de franchir le mur de son absence – et se recroqueville devant elle, dans un geste de béatitude rêveuse. Ces deux postures en sont cependant d'impuissance, le poète s'avérant soit béat devant l'objet de son amour, soit anéanti par son absence douloureuse.

Dans *Sudbury*, l'écriture bilingue crée aussi parfois une ligne de partage sur le plan hétérologique, l'anglais obéissant à une dynamique différente de celle à laquelle le français répond. Par cette stratégie, le poète franco-ontarien élabore un discours complexe. Le sujet pose simultanément deux regards différents sur la figure féminine :

pauline sad eyed lady of  
the lowlands  
une grue plantée entre les  
deux seins<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> N. Doire, « Entre Sudbury et l'amour », p. 239.

<sup>174</sup> P. Desbiens, *Sudbury : 1978-1985*, p. 20.

Cet extrait de *L'espace qui reste* – le seul du recueil à adopter une telle forme – comporte une référence à la chanson « Sad Eyed Lady of the Lowlands », composée par Bob Dylan. Lorsqu'elle compare le poème de Desbiens à la chanson de Dylan, Josée Boisvert suggère que l'écrivain franco-ontarien reprend certaines caractéristiques attribuées au personnage par le musicien américain : son inaccessibilité, bien sûr, mais aussi le décor urbain qui l'entoure. Desbiens détourne ces éléments distinctifs pour traiter dans son poème « de la misère et de la décadence qui caractérisent la société de consommation dans laquelle nous évoluons, et du désespoir qui en découle<sup>175</sup> », tel que l'expriment les vers « nous sommes les enfants / du néon / nous sommes les enfants / du néant<sup>176</sup> ». L'ensemble du poème décrit une situation post-apocalyptique, un monde dans lequel l'humanité et la nature ont disparu, laissant place à un cauchemar digne des pires dystopies. Dans cet univers, la nuit est un « nylon opaque » et le jour « dort à l'intérieur / des arbres<sup>177</sup> ». Les objets autrefois consommés par les êtres humains se sont rebellés et ont pris le contrôle de la ville : la machine à coke est « grosse comme un gratte-ciel », les « toppes » de cigarettes sont grosses « comme des pétroliers » et les pizzas sont des escadrilles qui traversent le ciel<sup>178</sup>. La représentation de ce « futur anémique<sup>179</sup> », sans chair, sans sang, sans humanité, repose sur une inversion du monde actuel. « [L]es larmes qu'on a pleurées », écrit Desbiens, « reviennent frapper à la / porte » et le temps, normalement une donnée abstraite, se met à s'accumuler dans « les coins comme de la / poussière<sup>180</sup> ». L'inversion est complétée avec l'image de Pauline, seule figure humaine du poème. Comme les machines à coke, les cigarettes et les pizzas de jadis, Pauline est devenue un objet de consommation. Selon Josée Boisvert,

---

<sup>175</sup> J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique*, p. 72.

<sup>176</sup> P. Desbiens, *Sudbury : 1978-1985*, p. 20.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 20.

« [e]xposée dans une vitrine à la façon d'un mannequin, non pour être admirée mais exploitée (une grue plantée entre les deux seins), [Pauline] est inaccessible, sa tristesse se perpétuant avec les recommencements incessants de la vie<sup>181</sup> ». Comme le dirait Desbiens, « tout n'en finit plus de / commencer<sup>182</sup> ». Le personnage a d'ailleurs entre les dents une « rose rouillée<sup>183</sup> », signe que la nature est complètement disparue de ce paysage désormais supplanté par le métal.

Mais cette Pauline est-elle une figure aimée ? La rose peut sans doute ici symboliser l'amour, devenu rouillé, impossible donc, dans l'univers inhumain et super-capitaliste portraiture par le poète. Dans cette perspective, les vers « pauline sad eyed lady of / the lowlands / une grue plantée entre les / deux seins » ressortent d'un discours amoureux. Et la forme monophonique-hétérologique y distingue deux segments – distinction d'autant plus nette que ces segments sont composés chacun de deux vers, de sept mots et de dix syllabes. La partie anglaise de l'extrait montre la figure féminine sous un jour idéalisé, adjoignant au nom « pauline » une épithète qui contribue à faire apparaître la « sad eyed lady of the lowlands » comme un personnage de récit merveilleux : tant le terme « lady » et le titre de noblesse « of the lowlands » que le recours à l'épithète contribuent à mythologiser Pauline. Aussi le segment français qui suit ces vers produit-il un effet de surprise considérable : Pauline est en quelque sorte plaquée au sol et, de personnage merveilleux, elle devient un objet sexuel. Présentée avec « une grue plantée entre les / deux seins », la figure féminine se trouve ridiculisée.

---

<sup>181</sup> J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique*, p. 73.

<sup>182</sup> P. Desbiens, *Sudbury : 1978-1985*, p. 21.

<sup>183</sup> *Ibid.*

### 3.4 Conclusion

La catégorie monophonique-hétérologique de bilinguisme met en scène une voix et deux points de vue, associés chacun, comme nous l'avons remarqué, à une langue différente. Dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, la voix est celle du narrateur bilingue. L'analyse de la forme monophonique-hétérologique a dévoilé l'ambiguïté du statut de ce narrateur (les contradictions dans son récit), et par là celle de la structure narrative elle-même. S'agit-il d'une seule histoire ou de deux histoires ? En fait, la mise en relation des narrations « double » et « en parallèle » dévoile la portée déconstructrice de la forme monophonique-hétérologique. Avec elle, la structure narrative traditionnelle, qui maintient la séparation entre les différents niveaux de narration et offre un récit cohérent, se trouve démontée. Elle est remplacée par une « métafiction ». Selon Robert Scholes, ce genre se caractérise par l'assimilation d'une perspective critique dans la construction du récit<sup>184</sup>. Or, Desbiens intériorise ici une conscience critique de la structure narrative, structure qu'il transgresse en la dédoublant et en rompant – partiellement du moins – avec l'« effet de réel » généralement caractéristique de sa poétique selon Élisabeth Lasserre<sup>185</sup>. Effectivement, les contradictions du récit/*story* que nous avons notées contribuent à la remise en question des conventions narratives traditionnelles; de plus, la superposition des narrations double et en parallèle conduit le lecteur à reconsidérer l'univocité des interprétations et donc la possibilité d'arrêter une fois pour toutes la signification

---

<sup>184</sup> R. Scholes, « Métafiction », p. 106.

<sup>185</sup> Selon Élisabeth Lasserre, la poésie de Desbiens « [évacue] les notions traditionnelles du Beau pour faire place au Vrai » (« Contre-magie : l'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens », p. 278). Certes, *L'homme invisible/The Invisible Man* répond au moins partiellement à l'« effet de réel », puisque Desbiens y respecte cette « nécessité d'aligner le langage littéraire sur celui de la langue de tous les jours » (*Ibid.*, p. 284). Mais en même temps, la notion de vérité sur laquelle reposent les conventions narratives s'y trouve ébranlée. C'est dire que l'Art n'est pas évacué de l'œuvre de Desbiens.

de ce texte ambigu. La concision du récit/*story* de Desbiens pourrait bien d'ailleurs en faire une métafiction typique : Scholes explique que ce type de récit « tends toward brevity because it attempts, among other things, to assault or transcend the laws of fiction – an undertaking which can only be achieved from within fictional form<sup>186</sup> ». Les contradictions entre les différentes versions du texte et la difficulté à déterminer s'il s'agit d'une ou de deux histoires – voire l'impossibilité de le faire – sont en ce sens révélatrices.

Dans les extraits examinés de *Bleu comme un feu*, *Décalage* et *Sudbury*, la catégorie monophonique-hétérologique de bilinguisme rend plutôt compte de la dualité intérieure du sujet amoureux. Ce dernier est déchiré : il évoque l'absence de l'être aimé, mais tente du même coup de le faire apparaître grâce au pouvoir incantatoire du poème. Le bilinguisme n'est pas employé ici de manière fonctionnelle, mais poétique, car il permet d'abord et avant tout de souligner les dichotomies qui structurent le discours amoureux. Ces dichotomies sont en fait constituées de points de vue opposés, qui paraissent au premier abord incompatibles. Or, la réunion de ces points de vue peut être l'équivalent formel de la réunion rêvée du sujet et de l'objet amoureux : la forme monophonique-hétérologique ferait en somme advenir sur le plan du plurilinguisme ce qui semble improbable dans la fiction poétique, c'est-à-dire l'unification du poète et de l'aimée. Ce recours au bilinguisme pour traiter du thème de l'amour permet aussi de dépolitiser, de dé-sociologiser et donc de poétiser le contact des langues. En cela, la stratégie employée ici par Desbiens est caractéristique du tournant « esthétique » qu'aurait pris la littérature franco-ontarienne au milieu des années 1980<sup>187</sup>.

La catégorie monophonique-hétérologique de bilinguisme se manifeste bien différemment dans *L'homme invisible/The Invisible Man* et dans les recueils de

---

<sup>186</sup> R. Scholes, « Metafiction », p. 107.

<sup>187</sup> L. Hotte, « Entre l'esthétique et l'identité », p. 326.

poésie étudiés. Elle a toutefois ceci de particulier qu'elle permet dans les deux cas de faire émerger des oppositions binaires, internes à la voix du narrateur ou à celle du sujet amoureux. Ces antinomies sont intéressantes à examiner sur le plan poétique, parce qu'elles contribuent à l'apparition de formes nouvelles et complexes. Mais elles ont également des répercussions plus concrètes. Elles débarrassent le sujet de ce que Bakhtine appelle le « fardeau du moi unique et seul<sup>188</sup> ». En effet, le narrateur de *L'homme invisible/The Invisible Man* échappe à la cohérence que lui impose le récit réaliste. Quant au sujet amoureux, il peut révéler son sentiment dans tous les paradoxes, dans toutes les contradictions qui lui sont inhérents.

---

<sup>188</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 368.

## Chapitre 4 – Forme monophonique-monologique

### 4.1 Introduction

Monophonique et monologique, la forme que nous allons considérer à présent diffère fondamentalement de la catégorie hétérophonique-hétérologique de bilinguisme. Celle-ci favorise la confrontation de deux personnages et de leurs points de vue respectifs, tandis que celle-là, forme d'harmonie par excellence, élimine semble-t-il toute possibilité de contentieux en ramenant le récit à une seule voix et à un seul point de vue.

La catégorie monophonique-monologique de bilinguisme partage avec la forme monophonique-hétérologique une certaine unité vocale. Elle s'écarte cependant de cette forme par sa dimension monologique; ainsi, non seulement elle n'illustre pas de prime abord de déchirements entre des personnages, mais elle ne représente pas non plus les dichotomies hétérologiques internes d'un seul personnage. La seule division ou dualité qui puisse affecter cette forme, c'est son bilinguisme. Toutefois, elle appréhende ce dernier en rapprochant les langues l'une de l'autre.

De toutes les formes de bilinguisme présentes chez Desbiens, la catégorie monophonique-monologique s'avère la plus flexible. Elle apparaît un peu partout et de manières variées. Dans l'ensemble de l'œuvre de Desbiens, la constance et la variabilité de cette catégorie en font le lieu idéal de jeux sur les langues, qui prennent entre autres la forme, comme nous le verrons, de trois stratégies d'écriture : la symbiose, la construction hybride et la répétition.

## 4.2 La symbiose des langues

Josée Boisvert écrit que certains agencements de l'anglais et du français dans la poésie de Desbiens mettent en place une authentique « symbiose<sup>189</sup> » des deux idiomes. En raison de cette symbiose, les différences entre les langues sont, peut-on dire d'après la formule de Catherine Ciepiela, « monologiquement supprimées<sup>190</sup> ». Surpassant leurs différences, le français et l'anglais s'unissent dans la voix du poète et participent directement à l'expression poétique de son point de vue. Dans l'extrait qui suit, par exemple, l'agencement des langues met en œuvre une série d'allitérations :

Tremblement de terre  
et effet de serre  
Step on a crack  
break your mother's back<sup>191</sup>

L'allitération en « s » (« serre » / « step ») érige un pont sonore entre ces deux mots appartenant à deux univers linguistiques. De son côté, l'allitération en « r » (*terre*, *serre*, *crack*, *break*) opère une transition en douceur entre, d'une part, l'allitération en « t » (*tremblent*, *terre*), qui caractérise la partie française de la strophe, et d'autre part l'allitération en « k » (*crack*, *break*, *back*), caractéristique du segment anglais de la même strophe. Cette symbiose sonore entre le français et l'anglais est sans doute l'un des meilleurs exemples de forme monophonique-monologique : les deux langues participent à l'élaboration des caractéristiques sonores d'une strophe qu'elles se partagent d'égale à égale, chacune se voyant attribuer deux vers sur un total de quatre. Par ailleurs, c'est ici l'anglais – non le français – qui, référant à la figure de la mère, connote la vie privée. La répartition

---

<sup>189</sup> J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique*, p. 28.

<sup>190</sup> C. Ciepiela, « Taking Monologism Seriously: Bakhtin and Tsvetaeva's "The Pied Piper" », p. 1014.

<sup>191</sup> P. Desbiens, *Pour de vrai*, p. 54.

diglossique (fonctionnelle et sociale) des langues se trouve donc renversée, contribuant à l'harmonie de l'agencement poétique.

Outre l'anglais et le français, un autre code linguistique participe à la symbiose des langues : le latin. Assez rare dans les textes de Desbiens, cet idiome s'y trouve cependant systématiquement intégré de manière symbiotique. « L'homme invisible est assis à son pupitre au Collège Sacré Cœur Timmins Ontario anno domini » (HI 8f), écrit Desbiens – ce qui donne, dans la version anglaise de son récit/*story* : « the invisible man is sitting at his desk in Sacred Heart College Timmins Ontario anno domini » (HI 8a). Le latin *anno domini* signifie littéralement « An du Seigneur »; il désigne l'année de la naissance de Jésus Christ. Associé aux mots « Timmins Ontario », le segment latin permet de situer l'histoire de l'homme invisible et de l'*invisible man* sur le plan chronotopique<sup>192</sup>, c'est-à-dire dans le temps et dans l'espace : le tout se déroule à Timmins, dans la province canadienne de l'Ontario, en l'an 0, année de naissance de Jésus – lequel est d'ailleurs un personnage important dans les premières pages de *L'homme invisible/The Invisible Man*. La locution latine *anno domini* allie les deux langues et les deux récits : elle est présente tant dans la version française que dans la version anglaise du texte et elle rassemble ces dernières dans un même chronotope. Ce chronotope a toutefois quelque chose d'anachronique : la ville de Timmins n'existait évidemment pas encore au moment de la naissance de Jésus. L'anachronisme est volontaire. Pour Mikhaïl Bakhtine, plus encore que les simples données temporelles et spatiales, le chronotope met en jeu la « sphère sémantique » : « toute pénétration dans la sphère des sens ne peut se faire qu'en passant par la porte des chronotopes<sup>193</sup> », écrit-il. Spécialistes des théories bakhtiniennes, Gary S. Morson et Caryl Emerson précisent que Bakhtine redéfinit

---

<sup>192</sup> Mikhaïl Bakhtine appelle chronotope « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature ». Il s'agit pour Bakhtine d'une « catégorie littéraire de la forme et du contenu » (*Esthétique et théorie du roman*, p. 237).

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 398.

ici la notion d'espace-temps, la faisant apparaître comme « a way of understanding experience; [...] a specific form-shaping ideology for understanding the nature of events and actions<sup>194</sup> ». Dans ce cas, l'expression « Timmons Ontario anno domini » renvoie moins à un espace-temps objectif qu'au chronotope subjectivé du récit et de ses personnages. Autrement dit, les termes « Timmins », « Ontario » et « anno domini » indiquent que le monde habité par le protagoniste du récit/*story* est profondément *isolé* sur le plan spatial (Timmins est une ville minière du Nord-Est de l'Ontario, éloignée des grands centres urbains que sont Ottawa et Toronto) et *arriéré* sur les plans temporel (l'an 0, alors que tout l'univers du reste du récit renvoie à une civilisation avancée) et idéologique. Cette dernière dimension est particulièrement importante : Desbiens paraît dénoncer l'arriération de la société franco-ontarienne/*French Canadian* par la religion catholique. Le poète sera plus clair et cinglant à ce sujet dans *La troisième langue de feu*<sup>195</sup> – un recueil publié par la revue *Steak Haché*, dont la filiation contre-culturelle autorise sans doute davantage une posture irrévérencieuse : « À Timmins / je montre / ma queue à une sœur habillée / en monde / mais elle / en a peur / parce qu'elle / n'est pas / aussi grande / que celle de Dieu », commence Desbiens. Il poursuit : « À Timmins / c'est / Dieu / qui fait marcher / le monde / qui fait danser / le monde / qui fait mal / au monde / sur ses genoux. » Dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, la métaphore de la danse est aussi employée pour souligner l'emprise de la religion sur les habitants et plus particulièrement sur la mère du protagoniste (HI 9f et 9a). Mais le chronotope « Timmins Ontario anno domini » présente encore plus directement l'arriération de la société dont le protagoniste de Desbiens est originaire. En fait, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, les données spatiales et temporelles sont souvent chronotopiques; loin d'être de simples coordonnées objectives, elles se

---

<sup>194</sup> G. S. Morson et C. Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, p. 367.

<sup>195</sup> P. Desbiens, *La troisième langue de feu*, p. 41.

trouvent subjectivées, affectant l'esprit des personnages : « Dans la ville de l'homme invisible, l'hiver est un état d'esprit. / Dans le pays de l'homme invisible, les saisons changent d'un jour à l'autre. / D'une personne à l'autre. » (HI 2f)

Sept ans après la parution de *L'homme invisible/The Invisible Man*, Desbiens emploie de nouveau le latin de façon symbiotique, cette fois dans le recueil *Poèmes anglais* :

Je cherche  
mon peuple et  
mon peuple  
me cherche.

Mon peuple a  
les épaules larges  
comme Donalda.

Mon peuple  
parle comme  
Donalda Duck.

Saint-André de Sturgeon  
fait une prière pour nous  
quelque part entre  
le ciel et  
la terre.

Ora pro nobis<sup>196</sup>.

Desbiens parle ici de « son peuple ». Au premier abord, il pourrait bien s'agir du « peuple » franco-ontarien, le terme lui-même n'étant pas dénué de connotations politiques. Le poète compare ce peuple à « Donalda », personnage d'*Un homme et son péché* mariée à l'avare Séraphin Poudrier par son père, qui était incapable de rembourser ses dettes. Desbiens compare ensuite « son » peuple à Donald Duck (féminisé pour l'occasion en « Donalda »), le canard de *Walt Disney* dont on se

---

<sup>196</sup> *Id.*, *Poèmes anglais*, p. 21-22.

rappellera tant la voix érayée que l'incroyable malchance. Sur le plan des registres de langue, ces deux références populaires et plutôt dégradantes – après tout, elles connotent la pauvreté, le ridicule, la malchance – contrastent avec l'expression latine « Ora pro nobis » (« Priez pour nous »), tirée des litanies de Lorette, une suite d'invocations à la Vierge Marie. Néanmoins, même si elle contraste avec les références populaires, cette invocation latine se trouve en quelque sorte justifiée par ces dernières : le poète demande à la Vierge de sauver son peuple misérable. Dans tous les cas, le « Ora pro nobis » constitue le point culminant d'un mouvement de bas en haut. Ce mouvement fait passer le mot « peuple » de sa signification profane et politique (référence aux Franco-Ontariens), à sa signification religieuse et universelle (référence à l'ensemble du peuple humain)<sup>197</sup> : un « universalisme biblique », écrirait Julia Kristeva, « qui laisse se profiler la possible dignité du genre humain en son entier<sup>198</sup> ».

Le point tournant du mouvement de bas en haut est la quatrième strophe, dans laquelle Desbiens réfère à André Paiement – un dramaturge, musicien et compositeur important de l'Ontario français, né à Sturgeon Falls en 1950 et s'étant suicidé en janvier 1978. En quelque sorte, dans son poème, Desbiens canonise Paiement, qu'il appelle « Saint-André de Sturgeon ». Il ne faut pas négliger la dimension irrévérencieuse de cette appellation, qui pourrait tout aussi bien tirer la symbolique religieuse vers le bas en s'en moquant qu'elle tire Paiement vers le haut en le canonisant. C'est cependant cette seconde dimension de l'expression employée par Desbiens qui nous semble la plus importante dans ce cas-ci, puisque c'est, du coup, tout son « peuple » que le poète fait basculer

---

<sup>197</sup> Selon le dictionnaire étymologique du *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/peuple>, le mot peuple dérive du latin *pōpūlus*. Ce dernier a pris plusieurs formes en ancien français, dont celui 1) de *poblo*, qui désigne dans les *Serments de Strasbourg* l'« ensemble d'hommes qui habitent un même pays et ont en général des institutions communes; ensemble des sujets vis-à-vis de souverains » et 2) de *pueple*, qui réfère dans le *Couronnement de Louis* à l'ensemble de l'humanité.

<sup>198</sup> J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, p. 97.

dans la dimension universelle du catholicisme. Ce « peuple » ne se réduit effectivement plus aux Franco-Ontariens. N'est-ce pas toute la terre qui, dans la suite du texte, « porte une couronne / de fil barbelé » ? Métonymie du peuple des hommes, la « terre » est un martyr : elle porte cette couronne comme Jésus a pu porter la couronne d'épines. De ce point de vue, la locution latine « Ora pro nobis » entre en symbiose parfaite avec l'ensemble du texte; il s'agit d'un appel à la Vierge Marie, Reine des Martyrs, pour qu'elle sauve ce peuple si inconscient, qui se « plante des crayons / dans les yeux<sup>199</sup> » – ce peuple qui, autrement dit, s'autodétruit (d'où la référence à Paiement) en faisant la guerre (d'où la couronne de « fil babelé » que porte la terre).

### 4.3 La construction hybride

Contrairement aux symbioses qui, en les faisant participer à un même discours poétique, amenuisent les différences entre les idiomes, les constructions hybrides entremêlent les langues au sein d'un même énoncé, et ce essentiellement sur le plan linguistique. Mikhaïl Bakhtine qualifie de construction hybride « un énoncé qui [...] appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques<sup>200</sup> ». Ces constructions (monophoniques, autrement dit qui ne comptent qu'une voix) concernent donc principalement, sinon exclusivement, l'hétérologie bakhtinienne, c'est-à-dire, pour le penseur russe, la diversité de langages sociaux. Cependant, le concept peut être étendu à l'hybridation des langues chez Desbiens, étant donné qu'elle y est volontaire – un critère nécessaire pour qu'il y ait hybridation selon Bakhtine. Dans cette

---

<sup>199</sup> P. Desbiens, *Poèmes anglais*, p. 22.

<sup>200</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 125.

perspective, l'hybridation désigne des énoncés monophoniques et monologiques qui semblent au premier abord appartenir à une seule langue, mais qui confondent en réalité deux idiomes. Cependant, la construction hybride ne permet de jumeler les langues qu'au détriment de l'une d'entre elles, l'un des idiomes devant obligatoirement être vampirisé par l'autre.

Les types de construction hybride sont nombreux dans la poésie de l'écrivain franco-ontarien et ont été étudiés en bonne partie par Josée Boisvert<sup>201</sup>. Aussi n'en verrons-nous que les deux plus importants, soit l'emprunt et la relexicalisation. Chez Desbiens, l'emprunt constitue l'une des formes d'hybridation les plus courantes. La notion d'emprunt vient de la linguistique, où elle désigne le processus par lequel une langue intègre à son propre lexique un terme venant d'une autre langue. À titre d'exemple, les mots d'origine anglaise « tough » et « western » dans cet extrait de *Sudbury* : « 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<sup>202</sup>. » Le terme « tough » constitue peut-être une marque d'oralité davantage qu'un emprunt direct à l'anglais. En fait, il est si bien intégré au vocabulaire du poète qu'il se trouve en quelque sorte assimilé à la langue française. Plus précisément, « tough » fait partie de la langue populaire franco-ontarienne, alors qu'un autre emprunt, « western », fait de son côté partie du français standard.

L'exemple de *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments* montre que les emprunts ne sont pas toujours intégrés de façon identique dans l'œuvre de Desbiens. Le texte compte trois versions : celle de 1996, constituée uniquement des nouvelles poétiques « La mort de Colette » et « Jésus de

---

<sup>201</sup> Voir J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique*, p. 15-46.

<sup>202</sup> P. Desbiens, *Sudbury : 1978-1985*, p. 122.

Sudbury » publiées dans la revue *Moebius*<sup>203</sup>; celle publiée chez Docteur Sax<sup>204</sup> en 1997 et qui ne contient pas les deux textes de 1996; enfin, celle publiée chez Lanctôt<sup>205</sup> en 1999 et qui contient les nouvelles poétiques de 1996, celles de 1997 et plusieurs textes inédits. La juxtaposition des trois versions révèle qu'à cette période, Desbiens hésite à mettre en italique les emprunts à l'anglais; cela reviendrait à les marquer comme exogènes au texte ou du moins à les signaler comme des éléments « à part ». De prime abord, il convient cependant de voir dans l'italique l'un des « dispositifs par lesquels une langue est produite comme étrangère<sup>206</sup> » plutôt que l'indice d'une véritable étrangeté. Dans la version de 1999 de *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments*, ce recours à l'italique pourrait bien s'avérer un choix de l'éditeur. Cela paraît d'autant plus plausible que, selon la quatrième de couverture, Desbiens est étonnamment « un poète avec des racines, tout le contraire des créatures hybrides des temps modernes<sup>207</sup> ». Toutefois, la comparaison avec les autres versions montre que l'incertitude est aussi présente chez Desbiens lui-même. En 1996, l'écrivain tergiverse : certains termes anglais sont en italique<sup>208</sup>, alors que d'autres ne le sont pas<sup>209</sup>. En 1997, il évite tout simplement d'intégrer des mots anglais à la narration. En 1999, la langue anglaise réapparaît dans la narration, mais l'italique semble la

<sup>203</sup> *Id.*, « La mort de Colette », dans *Moebius : écritures / littérature*, n° 67, 1996, p. 77-79. *Id.*, « Jésus de Sudbury », dans *Moebius : écritures / littérature*, n° 67, 1996, p. 80-81.

<sup>204</sup> *Id.*, *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments*, Docteur Sax, 1997. Cette édition assez rare est disponible au Centre de conservation de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

<sup>205</sup> *Id.*, *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments*, Lanctôt, 1999.

<sup>206</sup> M. Suchet, *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, p. 55.

<sup>207</sup> Voir P. Desbiens, *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments*, Lanctôt, 1999.

<sup>208</sup> Comme le « *follow-stop* » de *Id.*, « La mort de Colette », p. 78 ou le « *Fuck man*, vous êtes plattes... » de *Id.*, « Jésus de Sudbury », p. 81.

<sup>209</sup> Par exemple, alors que la version de Lanctôt, p. 30, présente la phrase « Elle et son chum ont pris beaucoup de mescaline et de *speed* », le texte « La mort de Colette » paru dans *Moebius*, p. 79 propose : « Elle et son chomme ont pris beaucoup de mescaline et de *speed* ».

rétrograder au statut de langue seconde et assurer au français une position privilégiée.

Construction hybride, l'emprunt agit au sein d'une forme monophonique et monologique, à laquelle il permet d'intégrer subtilement l'hétérolinguisme. Il en va de même pour la relexicalisation. Proposé par Chantal Zabus, ce concept signale « the making of a new register of communication out of an alien lexicon<sup>210</sup> ». Zabus explique vouloir mettre l'accent sur « the *lexis* in the original sense of speech, word or phrase and on *lexicon* in reference to the vocabulary and morphemes of a language and, by extension, to word formation<sup>211</sup> ». Dans l'extrait qui suit, Desbiens francise en quelque sorte le mot anglais « fluently », qui signifie « avec aisance » et qui pourrait être traduit par « couramment » :

on parle anglais  
on parle français  
on parle  
toutes les langues  
flouamment<sup>212</sup>

La proximité morphologique du néologisme « flouamment » avec le terme « flou » laisse entendre que l'hétérolinguisme peut rendre les langues indistinctes l'une de l'autre. Mais alors que l'anglais « fluently » désigne une certaine aisance, « flouamment », du fait de sa proximité avec « flou », connote la confusion du sujet. Ici, le signifiant et le signifié convergent, ce premier produisant l'indistinction des langues et la confusion du sujet qu'il désigne. Une autre interprétation peut également être avancée. Il se pourrait que le néologisme « flouamment » fasse référence au verbe « flouer »; dans ce cas, il ne dénoterait pas l'indistinction des langues et la confusion du sujet, mais l'escroquerie : la connaissance des divers codes de l'hétérolinguisme permettrait au poète de

---

<sup>210</sup> C. Zabus, *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, p. 102.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>212</sup> P. Desbiens, *Décalage*, p. 27.

« piller » d'autres langues (dont l'anglais) afin d'élargir son lexique. Dans cette perspective, « flouamment » permettrait la mise en place d'un nouveau signifié à partir de la création d'un nouveau signifiant tout en rappelant la mauvaise presse pouvant parfois être faite au bilinguisme.

Un autre exemple de relexicalisation montre cette fois la formation d'un mot anglais à partir d'un lexique français :

Cinglé in the rain.  
Brûling in the rain.

Je brûle comme  
un bloc plein  
de monde.

Une femme a  
tout perdu mais  
a pu sauver  
son chat.

Je les ai vus  
à  
Denis Lévesque<sup>213</sup>.

Tiré de *Pour de vrai*, ce poème à la fois tragique et humoristique est relativement complexe sur le plan des références culturelles et linguistiques. C'est l'anglais qui, cette fois, intègre un lexique français : « brûling », de « brûler ». Le plus souvent, chez Desbiens, c'est l'inverse, comme en témoigne la relexicalisation « flouamment ». On voit toutefois que, pour le poète franco-ontarien, le français n'est pas la seule langue qui puisse se voir transformée par le contact linguistique : comme le français, l'anglais peut s'enrichir et former un nouveau vocabulaire à partir de l'autre langue.

---

<sup>213</sup> *Id.*, *Pour de vrai*, p. 30.

## 4.4 La répétition

La répétition est une forme monophonique et monologique qui s'apparente à la traduction, en ce sens que chaque langue y « holds its ground with little contamination », transformant le bilinguisme en « some kind of double monolingualism<sup>214</sup> ». Nous n'aborderons cependant pas directement dans ce chapitre la question de la traduction : relativement spécialisée, cette forme de bilinguisme répond à ses propres règles et ne nous apparaît pas pouvoir être restreinte à la catégorie monophonique-monologique<sup>215</sup>. Avec la répétition, la forme monophonique-monologique de bilinguisme acquiert une dimension cauchemardesque, car les langues redoublent le sens plutôt que de le renouveler. Voilà qui fait dire à Élisabeth Lasserre que la répétition est liée dans l'écriture de Desbiens à une véritable « mise en scène de la destruction<sup>216</sup> ».

« 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..."<sup>217</sup> », écrit Desbiens. Dans cet extrait, la répétition se repère aisément. Les paroles de la chanson de Buckley sont énoncées en anglais, puis traduites mot à mot. Selon Josée Boisvert, cette « 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<sup>218</sup> ».

---

<sup>214</sup> R. Grutman, « Mono vs. Stereo », p. 224.

<sup>215</sup> Pour plus d'informations sur les phénomènes littéraires de traduction, voir S. Simon, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. En ce qui concerne la traduction chez Desbiens, consulter C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 298-302 et C. Leclerc et N. Nolette, « Pour ou contre la traduction ».

<sup>216</sup> E. Lasserre, *Aspects de la néo-stylistique*, p. 162.

<sup>217</sup> P. Desbiens, *Les cascadeurs de l'amour*, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, suivi de *Les cascadeurs de l'amour*, fragment 42.

<sup>218</sup> J. Boisvert, *L'anglais comme élément esthétique*, p. 44.

C'est également le principe de la répétition qui est convoqué dans les vers « attendez / wait » d'un poème intitulé « attentat ». En fait, d'après Élisabeth Lasserre, l'ensemble de ce texte « est construit sur la répétition pure<sup>219</sup> » :

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.

nature morte dans  
les fenêtres d'un musée<sup>220</sup>.

Dans ce poème, l'attente est liée à la mort. Elle tue. D'où le titre « attentat », un jeu de mots avec « attente ». Contrairement à Lasserre, qui décode dans ces quelques vers un « mouvement de destruction de l'ordre établi<sup>221</sup> », nous considérons ce poème comme l'expression d'un certain ordre (naturel ou social), qui transforme la vie quotidienne en « nature morte ». En effet, dans la perspective du poète, la vie se résume à l'attente. Les hommes attendent « des femmes », et ces dernières attendent « des enfants », qui eux-mêmes doivent attendre d'être adultes avant de reproduire le cycle de la vie : attendre une femme ou attendre un homme dans le but de donner naissance à d'autres enfants, lesquels se verront forcés d'obéir au même ordre supérieur que leurs parents. La troisième strophe du poème permet au poète de comparer ce surplace que constitue la vie à l'action d'attendre au coin d'une rue avant de traverser. Si les enfants ne

---

<sup>219</sup> E. Lasserre, « Contre-magie », p. 278.

<sup>220</sup> P. Desbiens, *Sudbury : 1978-1985*, p. 29.

<sup>221</sup> E. Lasserre, « Contre-magie », p. 279.

traversent pas immédiatement la rue, c'est par convention sociale : on leur a appris à regarder des deux côtés et à attendre qu'il n'y ait aucune voiture à l'horizon avant de traverser; autrement, ils pourraient être blessés et mourir – un peu comme les hommes et les femmes mettraient en péril le futur de l'humanité s'ils en venaient tous à refuser la reproduction. Dans cette optique, la répétition « attendez / wait » peut se voir attribuer au moins deux rôles complémentaires. D'une part, parce qu'elle intègre autant l'anglais que le français, elle indique que cette condition d'attente n'est pas le sort d'une seule communauté linguistique – elle est généralisée. D'autre part, parce qu'elle permet de répéter (en anglais et en français) le même message et parce qu'elle permet de réitérer trois fois le même énoncé, la répétition reproduit formellement la leçon du poème : l'humanité est soumise à ce que François Paré qualifie de « recommencement abrutissant du Même<sup>222</sup> » et à ce que François Ouellet appelle un « effet d'inertie, de piétinement et d'immobilisme<sup>223</sup> ». On voit bien ici, au-delà de la lucidité déconcertante de Desbiens (ce que certains pourraient appeler son « pessimisme »), tout le travail de précision qui sous-tend sa poésie : la forme et le message sont étroitement entrelacés et, surtout, pas un mot n'est laissé au hasard.

Dans *Les abats du jour*, le plus récent recueil de Desbiens, la répétition souligne la synergie existant entre les productions littéraires anglaise et française du poète. À l'intérieur de ce recueil, Desbiens reproduit des textes anglais rédigés il y a plusieurs années, pour la plupart lorsqu'il habitait à Toronto. Toutefois, le poète ne se contente pas de retranscrire ces poèmes, il les traduit. Contrairement à ce qu'il fait dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, Desbiens distingue ici clairement la version originale de sa traduction, à la fois par la mention « VOA [version originale anglaise] » et par les dates et les lieux de rédaction : on retrouve ici le rôle significatif que jouent chez Desbiens les données chronotopiques. La

---

<sup>222</sup> F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 97.

<sup>223</sup> F. Ouellet, « Patrice Desbiens par lui-même », p. 250.

reproduction (ou répétition) de certains textes anglais dans ce dernier recueil signale que cette langue demeure importante dans la production littéraire de Desbiens. Par ailleurs, le fait que le poète ne sépare pas ces textes de leur traduction en français montre qu'il considère les traductions et leur version originale, l'anglais et le français, le passé et le présent indissociables l'un de l'autre. Quelques nuances s'imposent cependant. Les dates des traductions en français sont, évidemment, plus récentes que celles des originaux anglais. Desbiens semble ainsi suggérer que, si la langue anglaise lui remémore un certain passé torontois, la langue française évoque pour sa part son présent, lié la plupart du temps à un lieu, Montréal, désigné par la mention « Mtl » accompagnant les traductions. Un peu paradoxalement toutefois, l'abréviation « Mtl » est formée à l'anglaise. D'ailleurs, certains textes anglais portent également la mention « Mtl » et sont plutôt récents : la langue anglaise conserve donc une place significative dans l'œuvre de Desbiens, peu importe qu'il soit à Montréal ou Toronto.

Ajoutons que ce phénomène de répétition de textes antérieurs n'est pas restreint à des poèmes en anglais. Comme le souligne François Ouellet, les ouvrages plus récents de Desbiens « reconduisent des préoccupations et des discours antérieurs »; le recueil *Hennisements* est même « constitué pour la moitié des poèmes des *Conséquences de la vie*<sup>224</sup> ». Ce qui nous semble inédit dans *Les abats du jour*, c'est que Desbiens dévoile une part peu connue de sa production littéraire (des poèmes uniquement en anglais) et qu'il décide de traduire ces textes, un peu comme s'il souhaitait faire traverser ces artefacts de son passé dans sa vie présente.

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 263.

## 4.5 Conclusion

La forme monophonique-monologique élimine ou, du moins, apaise les différends. Pour ce faire, elle rallie le bilinguisme autour d'une voix et d'un point de vue, le plus souvent ceux du poète. La symbiose, par exemple, inféode les langues au discours poétique. Le bilinguisme génère alors des allitérations, participe à des gradations, crée un pont entre les deux versions de *L'homme invisible/The Invisible Man*. Dans ce dernier cas, il ne s'agit même plus de bilinguisme, mais de trilinguisme, le latin s'additionnant aux langues française et anglaise. La binarité caractéristique des catégories hétérophoniques-hétérologiques et monophoniques-hétérologiques paraît ici de moindre importance – aussi la symbiose des langues enrichit-elle grandement la diversité formelle de la poésie bilingue de Desbiens.

La symbiose fusionne l'anglais et le français en les soumettant au discours poétique. La construction hybride, quant à elle, vampirise l'une des langues au profit de l'autre. Ainsi, l'emprunt permet d'intégrer des éléments d'anglais dans le français. La même observation peut être faite en ce qui concerne la relexicalisation : par exemple, « flouamment » permet la création d'un nouveau terme à partir de l'anglais, de même que l'intégration de ce nouveau terme dans le lexique français.

Enfin, la répétition contribue à mettre les langues *sur une même longueur d'onde*. En effet, les langues reproduisent alors le même message, mais avec des vocables différents. Le poème « attentat » est un bon exemple de ce phénomène, les mots « attendez » et « wait » partageant la même signification. En ce qui concerne *Les abats du jour*, nous avons restreint le phénomène de répétition à la retranscription de poèmes en anglais. Nous n'avons pas voulu considérer les traductions de ces poèmes comme des répétitions : elles ne reproduisent pas toujours le même message, ajoutant ici un élément, en supprimant un autre là.

Les exemples précédents le montrent bien, la catégorie monophonique-monologique se manifeste sous des formes variées et elle peut avoir des effets différents d'un texte à l'autre. Cette catégorie a effectivement deux dimensions, l'une particularisante, l'autre universalisante<sup>225</sup>. L'emploi du latin révèle cette dichotomie. Le chronotope « Timmins Ontario anno domini » présente l'arriération du groupe franco-ontarien/*French-Canadian* auquel appartient le protagoniste de *L'homme invisible/The Invisible Man*. Desbiens semble ici critiquer la religion catholique, source de cette arriération qui confine d'une certaine manière le groupe à l'« exiguïté<sup>226</sup> ». Au contraire, la formule « Ora pro nobis » de *Poèmes anglais* est employée par le poète afin de dépasser l'exiguïté de la condition du « peuple » franco-ontarien. En fait, Desbiens montre le caractère universel de cette condition ou encore transcende cette dernière, refusant le particularisme auquel elle le confine. De cette transcendance ne résulte cependant pas une expérience positive, mais plutôt le constat de la piètre condition à laquelle est de toute manière confiné l'ensemble des êtres humains.

---

<sup>225</sup> Ces termes viennent de L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie ». Nous reviendrons sur ces concepts en conclusion.

<sup>226</sup> L'expression vient de F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*. Cette exiguïté est ici extrêmement concrète : ainsi que nous l'avons noté, la petite ville dont est originaire l'homme invisible est isolée sur le plan spatial et arriérée sur les plans temporel et idéologique.

## **Conclusion – L’écriture bilingue, entre particularisme et universalisme**

Dans « La littérature franco-ontarienne à la recherche d’une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l’universalisme », Lucie Hotte pose l’hypothèse selon laquelle la littérature de l’Ontario français aurait connu une évolution la menant d’une « esthétique particulariste » (dans les années 1960 et 1970) à une « esthétique universaliste » (à partir des années 1980)<sup>227</sup>. D’après Hotte,

Si l’esthétique particulariste cherche à effacer les différences entre les membres d’un groupe afin de souligner l’expérience commune, afin de mettre en évidence la communauté de destin qui fonde la communauté, l’esthétique universaliste, pour sa part, masque les différences entre les groupes pour ne retenir que l’expérience humaine commune<sup>228</sup>.

Mais Hotte voit aussi poindre une « troisième voie », qui permettrait de joindre les deux esthétiques :

Entre le particularisme et l’universalisme se profile une certaine conception de l’individualisme. Non pas d’un individualisme qui fait abstraction de l’appartenance d’un individu à un groupe, mais plutôt d’un individualisme qui fonde la communalité. Ce sont les destins individuels qui forment la communauté. La différence est désormais autant présente au sein du groupe qu’entre les groupes. Il ne s’agit donc plus de crier sur les toits sa spécificité, d’afficher sa différence, il ne s’agit pas non plus de gommer nos particularités, ni de s’inscrire dans une prétendue universalité, mais bien d’assumer notre réalité dans ce qu’elle a de particulier bien sûr, afin de s’engager résolument dans la voie de l’avenir<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d’une nouvelle voie », p. 36 et p. 41. Lucie Hotte emprunte le terme « particulariste » à Doris Sommer, qui le définit comme « [the] cultural embeddedness in experience and circumstance » (*Proceed with caution when engaged by minoritywriting in the Americas*, p. 273).

<sup>228</sup> L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d’une nouvelle voie », p. 41.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

Quoique les dates ne soient pas les mêmes, la succession dont parle Hotte d'une esthétique particulariste à une esthétique universaliste puis à une « troisième voie » trouve son équivalent chez le Desbiens bilingue. Trois périodes principales se dessinent : les années 1980-1995 (où prime l'esthétique particulariste); le début des années 2000 (où l'esthétique universaliste prend les devants de la scène); enfin, les années 2010 (où l'écrivain s'engage dans une « troisième voie »). Soulignons tout de même que, malgré cette condensation des esthétiques autour de certaines dates, aucune n'est totalement absente de l'une ou l'autre des périodes mentionnées.

Dans les années 1980-1995, c'est l'esthétique particulariste qui apparaît avec le plus de force et de régularité. Elle se manifeste par la *forme hétérophonique-hétérologique*. Chez Desbiens, cette forme est particulariste parce qu'elle conduit à la mise en scène de tensions linguistiques ayant de forts échos politiques dans le contexte de l'Ontario français. Selon Lise Gauvin, « les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles deux ou plusieurs langues » donnent lieu à une certaine « surconscience linguistique<sup>230</sup> ». Justement, les recueils *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, *Le pays de personne* et *Poèmes anglais* se caractérisent par la conscience de ce que nous avons appelé l'« hégémonie culturelle » de l'anglais. Cette lucidité conduit le narrateur à prendre une attitude de loyauté linguistique, qui n'est cependant pas adoptée par l'ensemble des membres de la communauté représentée, comme nous l'avons remarqué dans la scène de *Poèmes anglais* où le narrateur discute avec sa nièce, que d'aucuns pourraient qualifier d'« assimilée ». Ainsi, malgré notre volonté d'insister sur une lecture immanente des textes, nous n'avons pas pu ignorer les enjeux sociaux évoqués par la catégorie

---

<sup>230</sup> L. Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, p. 8.

hétérophonique-hétérologique de bilinguisme. L'étude de cette forme confirme donc certaines hypothèses déjà soulevées par la critique sur des aspects particularistes de l'œuvre de Desbiens. Par exemple, Jules Tessier a en partie raison d'affirmer que l'anglais chez Desbiens est le « prolongement littéraire d'une situation sociolinguistique où l'anglais est omniprésent<sup>231</sup> ». Néanmoins, cette affirmation mérite d'être nuancée car, comme nous l'avons noté, l'anglais ne constitue pas toujours un tel prolongement. D'ailleurs, notre étude n'a pas uniquement confirmé des hypothèses déjà soulevées au sujet de l'esthétique particulariste. Nous avons aussi montré en quoi cette esthétique est, justement, esthétique, c'est-à-dire comment elle s'incarne dans des structures bilingues qui acquièrent, dans les ouvrages de la période 1980-1995, un caractère systématique.

Après les années 1995 et principalement au début des années 2000, la *forme monophonique-hétérologique* semble prendre le relais de la forme hétérophonique-hétérologique et dégager le bilinguisme de sa dimension sociale; ce faisant, elle participe d'une esthétique universaliste. La forme monophonique-hétérologique montre effectivement que Desbiens n'a pas recours au bilinguisme uniquement pour aborder la thématique identitaire, mais aussi pour traiter d'un thème intime comme celui de l'amour. Dans les poèmes amoureux de *Bleu comme un feu* et de *Décalage*, le bilinguisme est déchargé de ses connotations sociolinguistiques. Le contact du français et de l'anglais permet alors de rendre compte des déchirements du sujet, pris entre la disparition de l'Aimée et son désir insatiable de la faire (ré)apparaître par le pouvoir des mots. Ici, le bilinguisme n'est donc pas le seul à se trouver libéré de sa charge sociolinguistique; c'est toute l'esthétique du clignotement, de l'apparaître-disparaître dont parle François Paré<sup>232</sup> qui est dorénavant invoquée pour illustrer l'intimité complexe du sujet amoureux. Par conséquent, François Ouellet a raison d'accorder au discours

---

<sup>231</sup> J. Tessier, *Américanité et francité*, p. 48.

<sup>232</sup> F. Paré, *Théories de la fragilité*, p. 20.

amoureux une « fonction intégratrice et conciliatrice<sup>233</sup> ». En fait, le passage d'une poétique bilingue particulariste (dans les années 1980-1995) à une poétique bilingue universaliste (au tournant des années 2000) montre que les transformations de l'écriture bilingue suivent relativement bien l'évolution thématique de l'œuvre de Desbiens telle que la retrace Ouellet : « d'abord marquée par le quotidien, la poésie s'est faite ensuite identitaire, puis amoureuse, non pas selon un rapport d'exclusion mutuelle, mais dans un mouvement d'insertion toujours plus large des données poétiques<sup>234</sup> ».

Enfin, au cours des années 2000, Desbiens s'engage dans la troisième voie dont parle Lucie Hotte. Effectivement, grâce à la *forme monophonique-monologique*, il jumèle les esthétiques particulariste et universaliste. D'une part, grâce (entre autres) aux emprunts et à la relexicalisation, cette forme rend compte de la koinè franco-ontarienne – et ainsi de certains particularismes se manifestant surtout dans la langue orale<sup>235</sup>. La forme monophonique-monologique a par conséquent une place de choix dans cette « écriture oralisée<sup>236</sup> » qu'est celle de Desbiens. D'autre part, cette catégorie de bilinguisme ramène le contact du français et de l'anglais à un jeu langagier. Une telle décontextualisation du contact des langues contribue à universaliser ce dernier : comme la poésie selon Bakhtine, la forme monophonique-monologique « dépersonnalise les jours<sup>237</sup> », situant le langage « hors de la vie courante » et « hors de l'Histoire<sup>238</sup> ». Certes, la forme monophonique-monologique est présente dans toute l'œuvre de Desbiens, et pas seulement les textes des années 2000. La « troisième voie » se manifeste dès les premiers poèmes bilingues de l'écrivain franco-ontarien, à travers les

---

<sup>233</sup> F. Ouellet, « Patrice Desbiens par lui-même », p. 240.

<sup>234</sup> *Idem*.

<sup>235</sup> Robert Dickson lie justement la présence de marques d'oralités à la dimension « identitaire » d'une certaine poésie franco-ontarienne (« "Les cris et les crisses !" : relecture d'une certaine poésie identitaire franco-ontarienne », p. 201).

<sup>236</sup> E. Lasserre, « Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens », p. 74.

<sup>237</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 112.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 151.

« particularismes » langagiers et les « universalistes » jeux verbaux. Toutefois, elle devient centrale dans les textes plus récents, dont *Pour de vrai* (2011) et *Les abats du jour* (2013). Dans ces ouvrages, Desbiens emploie peu les autres formes de contact des langues et recourt au bilinguisme à des fins surtout performatives – sans doute dans le but de réaliser les prouesses langagières attendues d’un écrivain accompli. Ainsi, avec celle de la forme monophonique-hétérologique, l’analyse de la catégorie monophonique-monologique de bilinguisme montre que, chez Desbiens, l’anglais n’est pas toujours associé à une dimension négative de l’existence. Aussi notre étude dans son ensemble dément-elle le point de vue selon lequel la langue anglaise « n’est jamais perçue comme un apport enrichissant, mais comme un signe d’aliénation<sup>239</sup> ». S’il est possible qu’une telle affirmation s’applique à certains textes, elle ne doit en tout cas pas être généralisée à l’ensemble de l’œuvre du poète franco-ontarien.

On remarquera que notre mémoire a fait l’économie de certains ouvrages de Desbiens, le plus souvent de ceux dans lesquels le bilinguisme est peu présent : par exemple *La fissure de la fiction* (1997) ou encore *Rouleaux de printemps* (1999). Cela peut d’ailleurs expliquer le « blanc » dans notre périodisation entre l’année 1995 et le début des années 2000. Durant cette période, l’écriture bilingue ne semble avoir de place significative que dans les multiples versions de *L’effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments*. Or, si dans ces versions successives la catégorie monophonique-monologique de bilinguisme est toujours centrale (annonçant l’esthétique des années 2000), elle apparaît seulement sous un jour particulariste (ce qui permet de lier ce texte à la période antérieure).

---

<sup>239</sup> F. Ouellet, « Patrice Desbiens par lui-même », p. 236. À propos de cette hypothèse, Ouellet propose de lire M.-C. Killeen, « La problématique du bilinguisme ».

Les paragraphes qui précèdent ne font aucune mention de *L'homme invisible/The Invisible Man*. C'est que la périodisation proposée ne vaut pas pour ce texte. La poétique bilingue que l'on peut voir se dessiner dans les recueils de Desbiens diffère de celle mise en place dans *L'homme invisible/The Invisible Man*. Dans cette œuvre, les formes bilingues, de même que les esthétiques particulariste et universaliste, se superposent plutôt que de se succéder. On peut tout aussi bien soutenir que le texte est monophonique ou hétérophonique, qu'il raconte une seule histoire ou deux histoires, qu'il met de l'avant une esthétique particulariste ou une esthétique universaliste, et ainsi de suite.

En fait, les formes qui se superposent dans le récit/*story* de Desbiens sont principalement celles qui peuvent être qualifiées d'hétérologiques. Nous n'avons analysé qu'un court passage (trilingue anglais-français-latin) du récit/*story* lorsqu'est venu le temps d'aborder la forme monophonique-monologique et nous avons peu discuté du possible caractère hétérophonique-monologique de ce texte. Cela s'explique aisément : « c'est précisément dans le jeu des différences [hétérologiques, pourrions-nous dire] entre ses deux versions que [*L'homme invisible/The Invisible Man*] trouve son sens<sup>240</sup> », écrit Catherine Leclerc. Un mot s'impose tout de même sur le possible caractère hétérophonique-monologique du texte. Cette catégorie de bilinguisme implique qu'au moins deux voix employant des langues différentes partagent un même point de vue. Dans les recueils de Desbiens, cette forme est pratiquement absente, ce qui en dit long sur le contenu potentiel de la narration : on n'y trouvera pas vraiment de scènes où les relations entre un personnage s'exprimant en français et un personnage s'exprimant en anglais sont parfaitement harmonieuses. En ce qui concerne *L'homme invisible/The Invisible Man*, un lecteur pourrait sans doute argumenter que les deux narrateurs racontent une même histoire et qu'en ce sens, la véritable forme

---

<sup>240</sup> C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 300.

du texte est l'hétérophonique-monologique. Potentiellement intéressante, une telle lecture s'avérerait cependant un véritable défi. En réalité, nous ne sommes pas certain que ce défi puisse être relevé : les points de rupture entre les deux versions du récit/*story* abondent – cela amène Robert Dickson à parler d'une désynchronisation<sup>241</sup> et à juger, comme nous, qu'il s'agit en réalité non pas de deux « versions », mais de deux « textes<sup>242</sup> » distincts et interdépendants.

Les recueils de Desbiens posent la question du particularisme et de l'universalisme de leur propre façon : le particularisme y est associé à la forme hétérophonique-hétérologique; l'universalisme, à la forme monophonique-hétérologique; et la troisième voie à la forme monophonique-monologique. Au contraire, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, toutes les formes ont une dimension à la fois universaliste et particulariste. À ce sujet, le récit/*story* occupe véritablement une place à part dans l'ensemble artistique de Desbiens. Jusqu'à maintenant, les critiques ont surtout analysé la dimension particulariste de ce texte; autrement dit, ils se sont interrogés sur la façon dont le texte travaille les tensions linguistiques qui sont caractéristiques de la communauté franco-ontarienne<sup>243</sup>. Notre regard sur la forme hétérophonique-hétérologique a en quelque sorte confirmé la profondeur de la « dépossession<sup>244</sup> » qui marque le récit/*story* selon Marie-Chantal Killeen et la prégnance, dans ce texte, des « sentiments d'aliénation et d'inadéquation<sup>245</sup> » qui est le lot des cultures minoritaires d'après François Paré. Toutefois, nous avons abordé ces sujets à

---

<sup>241</sup> R. Dickson, « Autre, ailleurs et dépossédé », p. 29.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>243</sup> Pour un rappel, se référer à l'introduction de ce mémoire. En insistant sur la présence de la thématique amoureuse dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, François Ouellet (« Patrice Desbiens par lui-même ») et Nicolas Doire (« Entre Sudbury et l'amour ») ont quant à eux proposé une lecture un peu plus « universaliste » du texte. Lucie Hotte (« L'espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens ») a également proposé une telle lecture en abordant le récit/*story* par l'angle de la question générique. Aucune de ces analyses ne montre cependant en quoi l'écriture bilingue de Desbiens peut en elle-même participer d'une esthétique universaliste.

<sup>244</sup> M.-C. Killeen, « La problématique du bilinguisme », p. 80.

<sup>245</sup> F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 148.

partir du concept bourdieusien de violence symbolique. Cela a eu pour effet d'éclairer autrement la « dépossession », l'« aliénation » et l'« inadéquation » qui affectent l'homme invisible et de leur attribuer une dimension plus universelle. Nous avons en fait déplacé leur origine : de principalement linguistique, l'aliénation du protagoniste est devenue surtout discursive et idéologique. À ce titre, nul être humain n'échappe à la violence symbolique : même les membres des communautés majoritaires franco-québécoise et anglo-canadienne se trouvent dominés par ces structures discursives qu'ils reproduisent sans s'en apercevoir. Le « malheur » du protagoniste réside sans doute dans le fait que ces discours s'avèrent issus de communautés « autres », qui le définissent donc malgré lui. Mais, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, Desbiens laisse aussi poindre quelque chose comme un espoir. En effet, il n'est pas exclu que les contradictions insurmontables entre les deux discours hégémoniques déchirant le protagoniste n'en viennent au bout du compte à lui révéler le caractère arbitraire de ces structures discursives – et qu'elles permettent conséquemment à ce même protagoniste d'accéder à la « conscience » de la domination qui pèse sur lui, une première étape vers son ultime libération. Ici se profile cette troisième voie dont Lucie Hotte dit qu'elle fait « s'engager résolument dans la voie de l'avenir<sup>246</sup> » en jumelant les considérations particularistes et universalistes.

Au-delà de sa facture particulariste, la forme hétérophonique-hétérologique se dévoile donc comme étant également universaliste. Elle pourrait même faire partie d'une troisième voie. C'est qu'elle pose à sa manière le problème à la fois particulariste et universaliste de la « vérité » qui se cache derrière l'arbitraire des structures discursives. Il n'en va pas autrement pour la catégorie monophonique-hétérologique de bilinguisme. Cette catégorie n'est d'ailleurs pas indépendante de la forme hétérophonique-hétérologique : les deux formes se superposent. Or, la

---

<sup>246</sup> L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie », p. 42-43.

superposition de ces formes conduit à l'inscription simultanée dans le texte d'au moins deux parcours de lecture : celui qui commence avec la catégorie hétérophonique-hétérologique, et celui qui passe par la catégorie monophonique-hétérologique.

Ce dernier parcours permet de retirer le couvert « réaliste » du récit/*story*. Du coup, le texte apparaît comme une métafiction qui, brisant les conventions et les structures narratives traditionnelles, convoque une métalecture : la possibilité de découvrir un sens ou une « vérité » uniques derrière les narrations parfois incompatibles de *L'homme invisible/The Invisible Man* se trouvant mise à mal, le lecteur doit trouver des voies d'interprétation autres que celles qui structurent généralement la réception de la prose narrative<sup>247</sup>. Dans cette perspective, la signification du texte de Desbiens résiderait dans son indétermination, cette dernière étant la conséquence des deux catégories hétérologiques de bilinguisme et, surtout, de leur superposition. Multiforme (au sens littéral), *L'homme invisible/The Invisible Man* pourrait également se voir attribuer des « pouvoirs de caméléon » (HI 40f) : d'une personne à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, il offre des parcours de lecture différents<sup>248</sup>. Pas seulement, à vrai dire, des parcours de lecture différents, puisque le texte lui-même, en une sorte de déformation cubiste, pose sur chaque objet des regards multiples. Conséquemment, la question principale que pose ce récit/*story* serait celle de la connaissance, à savoir de la relation entre « le mot et la chose », d'après le titre d'un ouvrage du philosophe américain Willard Van Orman Quine<sup>249</sup>. Tant la forme hétérophonique-hétérologique et la forme monophonique-hétérologique que leur superposition participent à cette interrogation évoquant des enjeux aussi particularistes qu'universalistes.

---

<sup>247</sup> Consulter *Id.*, *Romans de la lecture, lecture du roman*, p. 135-150.

<sup>248</sup> Catherine Leclerc et Nicole Nolette abordent justement cette question dans « Pour ou contre la traduction ».

<sup>249</sup> W. Van O. Quine, *Word and Object*.

Dans *Le Mot et la Chose*, Quine se questionne sur « la manière dont le langage se rapporte au monde et en autorise la connaissance<sup>250</sup> ». Le philosophe américain imagine la situation d'un linguiste qui veut élaborer un manuel de traduction pour une langue dont il ne connaît rien, et ce, à partir d'une approche behavioriste, c'est-à-dire en se basant uniquement sur le comportement des locuteurs. Il en vient à poser le précepte de l'« indétermination de la traduction » :

Dans une situation de traduction radicale, en effet, nul ne peut relier à un mot une référence univoque. Aucun manuel de traduction, d'autre part, ne peut prétendre à l'exclusivité. Pour une même langue, plusieurs manuels de traduction sont possibles, tous également satisfaisants par rapport aux besoins auxquels ils doivent répondre<sup>251</sup>.

Quine écrit que la vérité est « relative to language, in that e.g. the form of words "Brutus killed Caesar" could by coincidence have unrelated uses in two languages<sup>252</sup> ». Cependant, pour le philosophe, « [this] little hampers one's talk of truth, for one works within some language<sup>253</sup> ». Signe de l'« intense force déconstructrice<sup>254</sup> » qu'il constitue chez Desbiens, le plurilinguisme littéraire pose un défi de taille à Quine de même qu'aux concepts de « savoir », de « connaissance » et de « vérité ». Où se trouve la connaissance objective d'un objet (la « vérité » donc) lorsque ce dernier peut, dans des langues différentes, être nommé de façons différentes, pour ne pas dire contradictoires ? Par exemple, lorsqu'un personnage est « franco-ontarien » ici, « French-Canadian » là ?

Sauvée *in extremis* chez Quine, qui la croit accessible à partir de chaque langue, la possibilité de la connaissance semble néanmoins destinée chez Desbiens à disparaître avec son protagoniste, lequel est justement l'objet au centre

---

<sup>250</sup> J.-P. Cometti, « Le Mot et la Chose », dans *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis.fr/>, page consultée le 15 août 2013.

<sup>251</sup> *Idem.*

<sup>252</sup> W. Van O. Quine, *Word and Object*, p. 75-76.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>254</sup> F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 56.

de la recherche de vérité du lecteur. En effet, l'homme invisible ne se décrit jamais lui-même. Il est toujours perçu de l'extérieur, saisi, empiriquement, depuis des points de vue qui lui sont imperméables, ne pouvant en aucun cas atteindre son essence, si essence il y a bien sûr<sup>255</sup>. En plus d'être narré par d'autres que lui-même, ce protagoniste ne prononce, outre des interrogations et des exclamations, qu'une seule phrase affirmative<sup>256</sup>. À Pauline qui, attachée aux rails d'un chemin de fer, lui demande « N'est-ce pas ainsi pour tout le monde ? », l'homme invisible répond : « Pas pour moi » (HI 21f). Dans ces trois mots pourrait bien résider la nature de l'objet-vérité représenté par le protagoniste.

Le fragment 21 de *L'homme invisible/The Invisible Man* peut en fait être lu comme un écho à l'allégorie de la caverne de Platon, laquelle met en scène des hommes qui, attachés face au mur d'une caverne, ne voient des choses et d'eux-mêmes que des ombres projetées par le feu allumé derrière eux. À l'image de ces hommes, Pauline, parce qu'elle est ligotée aux rails d'un chemin de fer, n'a jamais rien connu d'autre que sa langue et son pays natal. Le « Pas pour moi » du protagoniste pourrait bien ainsi être l'expression d'un plurilinguisme qui, mettant en doute les relations établies dans le langage commun entre les mots et les choses, foulant aux pieds les prétentions des langues et des discours à arrêter les significations, dévoile une fois pour toutes l'indétermination même de la connaissance et le caractère inaccessible de ce que l'on appelle généralement « la vérité ».

---

<sup>255</sup> Lucie Hotte écrit que « c'est dans le rapport à l'Autre que les traits identitaires deviennent actifs<sup>255</sup> » (« Entre l'Être et le Paraître », p. 164).

<sup>256</sup> Ceci, mise à part la phrase « I thought you said this was going to be a comedy. » (HI 40a) Mais s'il est affirmatif (au sens linguistique), cet énoncé partage la fonction des phrases exclamatives. Plutôt que d'exposer un fait, il exprime la surprise du personnage. Il n'en demeure pas moins significatif, puisque *l'invisible man* y laisse entendre avoir été ni plus ni moins que trompé par le réalisateur du film dans lequel il joue, film qui peut, dans une certaine mesure, être assimilé à son existence.

En 2002, quand elle parlait de l'esthétique universaliste ou encore d'une troisième voie, Lucie Hotte ne songeait pas au Desbiens que nous venons de présenter : « si l'on relit les œuvres phares des années 70 [comme] celles de Desbiens [...], on ne peut que remarquer la prédilection pour l'esthétique particulariste<sup>257</sup> ». Quelques années plus tard, Robert Dickson a nuancé cette position. « L'approche expérimentale, l'innovation textuelle, la déconstruction du figé concourent nécessairement à inscrire la poésie de Desbiens dans la modernité poétique bien qu'il les mette au service de l'expression incisive et insolite d'un malaise identitaire<sup>258</sup> », écrit Dickson. Néanmoins, selon François Ouellet, le malaise identitaire n'est qu'un thème parmi d'autres; il s'insère dans un ensemble thématique varié et complexe<sup>259</sup>. On voit que la petite histoire de la recherche sur Desbiens en est une de relativisation progressive de la dimension « identitaire » ou « particulariste » de l'œuvre. Notre mémoire pose un jalon supplémentaire en ce sens. À partir de l'étude du plurilinguisme, nous avons montré que Desbiens participe aux esthétiques particulariste et universaliste et qu'à travers elles, il tente de trouver une troisième voie. Dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, l'écrivain franco-ontarien recourt aux multiples facettes du plurilinguisme pour problématiser les notions de « connaissance » et de « vérité ». Faisant se superposer les enjeux du particulier et de l'universel, la voie tracée dans ce récit est cependant abandonnée dans le reste de l'œuvre. Notre lecture des recueils de Desbiens dévoile effectivement une homogénéisation croissante du plurilinguisme, à partir de la période 1980-1995 – où la forme hétérophonique-hétérologique domine – jusqu'aux années 2000, où une forme plus homogène – la monophonique-monologique – est à l'avant-plan. Or, tout en exprimant successivement des considérations particularistes puis universalistes, cette forme

---

<sup>257</sup> L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie », p. 45.

<sup>258</sup> R. Dickson, « "Les cris et les crisses !" », p. 193-194.

<sup>259</sup> F. Ouellet, « Patrice Desbiens par lui-même ».

restreint le potentiel hétérogène du plurilinguisme : elle ne conserve de ce dernier que la diversité des langues, éliminant celle des voix et des points de vue. Le temps où Desbiens épuisait simultanément toutes les dimensions du plurilinguisme, de l'hétérolinguisme à l'hétérologie en passant par l'hétérophonie, semble donc révolu; il reste à voir si la troisième voie ouverte avec *L'homme invisible/The Invisible Man* s'est refermée ou si elle a pu être empruntée par d'autres écrivains de l'Ontario français.

## Bibliographie

### Corpus principal

DESBIENS, Patrice. *Les conséquences de la vie*, Sudbury, Prise de Parole, 1977, 47 p.

-----. *Sudbury : 1978-1985*, Sudbury, Prise de Parole, 2007, 267 p.

-----. *L'homme invisible/The Invisible Man*, suivi de *Les cascadeurs de l'amour*, Ottawa, Prise de Parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2008 [1981 et 1987], 204 p.

-----. *Poèmes anglais*, Sudbury, Prise de Parole, 1988, 62 p.

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

-----. *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, précédé de *Grosse guitare rouge*, précédé de *Le pays de personne*, Sudbury, Prise de Parole, 1995, 205 p.

-----. « La mort de Colette », dans *Moebius : écritures / littérature*, n° 67, 1996, p. 77-79.

-----. « Jésus de Sudbury », dans *Moebius : écritures / littérature*, n° 67, 1996, p. 80-81.

-----. *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments*, Docteur Sax, 1997.

-----. *La fissure de la fiction*, Sudbury, Prise de Parole, 1997, 49 p.

-----. *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments*, Outremont, Lanctôt, 1999, 129 p.

-----. *Rouleaux de printemps*, Sudbury, Prise de Parole, 1999, 95 p.

-----. *Bleu comme un feu*, Sudbury, Prise de Parole, 2001, 67 p.

-----. *Hennisements*, Sudbury, Prise de Parole, 2002, 103 p.

-----. *La troisième langue de feu*, Montréal, Steak haché, 2003, 63 p.

-----. *Décalage*, Sudbury, Prise de Parole, 2008, 63 p.

-----. *Pour de vrai*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2011, 60 p.

-----. *Les abats du jour*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2013, 71 p.

## Références théoriques et critiques

Aristote, *La poétique*, texte, traduction, note par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 465 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

-----. *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions de Seuil, 1970, 346 p.

-----. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

BÉLANGER, Louis. « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Ottawa, Prise de Parole, 2007, p. 235-265.

BOISVERT, Josée. *L'anglais comme élément esthétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Département des Lettres françaises, Université d'Ottawa, 1998, 145 p.

BOURDIEU, Pierre et Jean-Claude PASSERON. *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 279 p.

BURAWOY, Michael. « Cultural domination. Gramsci meets Bourdieu ; Symbolic challenge », dans Michael Burawoy et Karl von Holdt, *Conversations with Bourdieu. The Johannesburg Moment*, Johannesburg, Wits University Press, 2012, p. 51-67.

CHOMSKY, Noam. « A Roadmap to a Just World -- People Reanimating Democracy », <http://chomsky.info/talks/20130617.htm>, page consultée le 15 août 2013.

CIEPIELA, Catherine. « Taking Monologism Seriously: Bakhtin and Tsvetaeva's "The Pied Piper" », dans *Slavic Review*, vol. 53, no 4, Hiver 1994, p. 1010-1024.

COMETTI, Jean-Pierre. « Le Mot et la Chose », dans *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis.fr/>, page consultée le 15 août 2013.

DESSONS, Gérard. *Le poème*, Paris, Éditions Armand Colin, 2011, 185 p.

D'HULST, Lieven. « La traduction : un genre littéraire à l'époque romantique ? », dans *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 3, 1997, p. 391-400.

DICKSON, Robert. « Autre, ailleurs et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », dans Jules Tessier et Pierre-Louis Vaillancourt, *Les autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Cahiers du CRCCF, Presses de l'Université d'Ottawa, 1987, p. 19-34.

-----. « Moi e(s)t l'autre : quelques représentations de mutation identitaire en littérature franco-ontarienne », dans *Francophonies d'Amérique*, no 11, 2001, p. 77-89.

-----. « "Les cris et les crises !" : relecture d'une certaine poésie identitaire franco-ontarienne », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon [dir.], *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 183-202.

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

DOIRE, Nicolas. « Entre Sudbury et l'amour : l'évolution du mythe amoureux chez Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon [dir.], *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 227-241.

FISHMAN, Joshua A. *Sociolinguistique*, Bruxelles-Paris, Labor-Nathan, 1971, 160 p.

FORSTER, Leonard. *The Poet's Tongues : Multilingualism in Literature*, London, Cambridge University Press, coll. « De Carle Lectures », 1968, 101 p.

GAUVIN, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, 251 p.

GENETTE, Gérard. « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71-273.

GRAMSCI, Antonio. *Guerre de mouvement et guerre de position. Textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan*, Paris, La Fabrique, vol. I, 2011, 338 p.

GUMPERZ, John J. *Discourse Strategies*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1982, 225 p.

GRISÉ, Yolande. « Ontariois: une prise de parole », dans *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1982, p. 81-88.

GRUTMAN, Rainier. « Le bilinguisme littéraire comme relation intersystémique », dans *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée* (Edmonton), vol. XVII, n° 3-4, 1990, p. 198-212.

-----. « Mono vs. Stereo: Bilingualism's Double Face », dans *Visible Language* (Providence, RI), n° 1-2, vol. 1993, p. 206-227.

-----. *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Saint-Laurent, Québec, Éditions Fides, 1997, 222 p.

-----. « Écriture bilingue et loyauté linguistique », dans *Francophonies d'Amérique*, n° 10, 2000, p. 137-147.

-----. « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », dans Marie-Annick Montout [dir.], *Autour d'Olive Senior : hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, p. 49-81.

HAREL, Simon. *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Preambule, 1999, 309 p.

HOTTE, Lucie. « Entre l'Être et le Paraître : conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et Daniel Poliquin », dans Yvan G. Lepage et

Robert Major [dir.], *Croire à l'écriture. Études en littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Ottawa, Éditions David, 2000. p. 163-178.

-----, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, 183 p.

-----, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte [dir.] avec la collaboration de Louis Bélanger et Stefan Psenak, *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 35-47.

-----, « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », dans Joseph Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal [dir.], *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada : nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*, Montréal, Fides, 2008, p. 319- 350.

-----, « L'espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens », dans Carlo Lavoie [dir.], *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 317-334.

HOTTE, Lucie et François OUELLET [dir.] *La littérature franco-ontarienne. Enjeux esthétiques*, Hearst, Le Nordir, 1996, 139 p.

KHORDOC, Catherine. *Tours et détours : le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, 272 p.

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

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, 293 p.

LAMOUREUX, Myriam, « Le "récit-poème" chez Patrice Desbiens. Transformations du genre lyrique », dans René Audet [dir.], *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene (Contemporanéités, no 1), 2009, p. 143-159.

LANDRY, Rodrigue. « Le bilinguisme additif chez les francophones minoritaires du Canada », dans *Revue des sciences de l'éducation*, vol. VIII, no 2, 1982, p. 223-244.

LASSERRE, Élisabeth. « Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens », dans 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'œuvre de Patrice Desbiens », dans *Francophonie plurielle*, Québec, Hurtubise HMH, 1995, p. 277-285.

----- . « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et François Ouellet [dir.], *Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 36.

----- . *Aspects de la néo-stylistique. Études des poèmes de Patrice Desbiens*, thèse de doctorat, Department of French, University of Toronto, 1996, 353 p.

----- . « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », dans *Études françaises*, vol. XXXIII, no 2, 1997, p. 63-76.

LECLERC, Catherine. *Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, Éditions XYZ, 2010, 411 p.

LECLERC, Catherine et Nicole NOLETTE. « Pour ou contre la traduction : *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens », dans Arnaud Bernadet et Philippe Payen de la Garanderie [dir.], *Traduire-écrire*, Lyon, coll. « Signes », ENS Éditions, (à paraître).

MACDONELL, Alan. « Colonisation et poétique : Patrice Desbiens, poète franco-ontarien », dans *Travaux de Littérature*, vol. VII, 1994, p. 367-378.

MORSON, Gary S. et Caryl EMERSON. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, Stanford, 1990, 530 p.

NOWAKOWSKA, Aleksandra. « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », dans Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke, Laurence Rosier [dir.], *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy, coll. Champs linguistiques, De Boeck.Duculot, 2005, Paris, p. 19-32.

OUELLET, François. « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'oeuvre de Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon [dir.], *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, 2005, p. 203-225.

----- . « Patrice Desbiens par lui-même : 1974-1995 », dans Jacques Paquin [dir.], *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 235-265.

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

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

----- . *Le fantasme d'Escanaba*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, 183 p.

PARISOT, Yolaine. « La polyphonie dans le roman haïtien contemporain : regards croisés, dédoublés, occultés », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXXVII, n° 1, 2006, p. 203-224.

Platon, « Le mythe des androgynes », dans *Le Banquet*, 190 b – 193 e.

QUINE, Willard Van Orman. *Word and Object*, Massachusetts, MIT Press, 1960, 303 p.

SCHOLES, R. « Metafiction », dans *The Iowa Review*, vol. I, n° 4, automne 1970, p. 100-115.

SEYFRID, Brigitte. « Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans *D'Amour, P.Q* de Jacques Godbout », dans *Voix et images*, vol. XXI, n° 3, 1996, p. 544-559.

SIMON, Sherry. *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2004, 224 p.

SOMMER, Doris. *Proceed with caution when engaged by minority writing in the Americas*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 365 p.

SUCHET, Myriam. *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, thèse de doctorat, Université Concordia, 2010, 504 p.

TESSIER, Jules. *Américanité et francité. Essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir, 2001, 204 p.

TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, 320 p.

-----. *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973 [1968], 111 p.

-----. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981. 315 p.

TREMBLAY, Gaston. *Prendre la parole : le journal de bord du grand CANO*, Ottawa, Le Nordir, 1995, 330 p.

WALH, François. « Introduction générale », dans Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, p. 7 à 13.

WEINREICH, Uriel. *Languages in Contact: Findings and Problems*, La Haye, Mouton, 1963 [1953], 148 p.

ZABUS, Chantal. *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, New-York, Rodopi, coll. « Cross/Cultures », 2007, 261 p.

ZBINDEN, Karine. « Mikhaïl Bakhtine et le Formalisme russe : une reconsidération de la théorie du discours romanesque », dans *Cahiers de l'ILSL*, n° 14, 2003, p. 339-353.