

Ressemblance et étrangeté : l'altérité dans quelques œuvres franco-ontariennes

Julie Tennier
Université de Toronto

La révolution tranquille des années soixante provoque l'éclatement de l'identité canadienne-française. Comme l'affirme René Dionne, « [l]e million de francophones canadiens qui vivent dans une autre province que le Québec ne veulent pas s'appeler Québécois, car ils ne le sont pas, ne le sont plus ou ne l'ont jamais été¹ ». Les communautés francophones hors Québec doivent alors redéfinir leur(s) identité(s). Jules Tessier a bien saisi les enjeux : « À partir du moment où on décrète que la nation et la littérature ont le territoire du Québec comme assises, comme frontières délimitatives, l'altérité devient un problème auquel [les exclus ne peuvent] échapper, et qui occupera un espace central². »

En Ontario, un bouillonnement artistique se manifeste chez les francophones dans les années soixante-dix, reflétant un désir d'affirmation ou, selon René Dionne, de « contestation »³. Au sein de ces premiers écrits dits franco-ontariens, le thème identitaire prend une place primordiale. Les auteurs de l'Ontario présentent dans leurs œuvres les conditions culturelles dans lesquelles ils vivent, surtout en ce qui concerne l'altérité qui se fait sentir au sein d'une collectivité majoritairement anglophone et en fonction de la rupture avec les francophones du Québec. Le fait que les Franco-Ontariens ressemblent, à bien des points de vue, à leurs cousins québécois

1 Dionne, René, « Trois littératures francophones au Canada 1972-1992 », dans Jean-Pierre Pichette, Fernand Ouellet, Michel Gaulin, René Dionne et Gaétan Gervais, *Cahiers Charlevoix 3 : Études franco-ontariennes*, Sudbury : Société Charlevoix et Prise de parole, 1998, p. 202.

2 Jules Tessier, « Quand la déterritorialisation déschizophrénise ou De l'inclusion de l'anglais dans la littérature d'expression française hors Québec », *Meta*, vol. 9, n° 1, 1996, p. 182.

3 Dionne, *op. cit.*, p. 209.

qui ne veulent plus d'eux, donne naissance à un fort sentiment d'étrangeté ou d'altérité. Cette notion a été abordée à partir de diverses perspectives dans la poésie (*L'homme invisible / The Invisible Man* de Patrice Desbiens), le théâtre (*Strip* de Catherine Caron, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel), le roman (*Baptême* de Pierre Paul Karch) et la nouvelle (« La réalité n'a pas besoin de moi » de Stefan Psenak). Mais avant d'aborder ces textes, précisons le cadre théorique dans lequel nous allons les situer.

Dans *Figures de l'autre dans le roman québécois*⁴, Janet Paterson soutient que « la mise en discours de l'Autre, comme construction textuelle, est toujours tributaire d'un processus de surdétermination : si l'Autre est une figure marquée, incontournable pour le lecteur, c'est dû à l'accumulation de diverses stratégies narratives » (FA, 36-37). L'analyse des mécanismes sémiotiques et narratologiques permettra de découvrir « l'impact et la signification de l'Autre dans la fiction » (FA, 37). Cette approche, qui ne se penche pas sur « la question de la formation de sa propre identité par rapport à autrui [...] mais plutôt [sur] celle de la construction de l'Autre dans le discours romanesque » (FA, 18), s'avère utile dans l'étude de la littérature franco-ontarienne car elle tient compte des mécanismes de surdétermination qui contribuent aux processus d'inclusion (ressemblance) et d'exclusion (étrangeté) sociaux qui affectent les minorités. Elle explore la représentation discursive de la figure de l'Autre et sa signification dans le texte, en fonction d'un groupe de référence. L'altérité « est un concept *relationnel*⁵ qui se définit uniquement par opposition à un terme du même genre » et c'est « le groupe de référence, habituellement le groupe dominant, [qui] fixe l'inventaire des traits différentiels qui serviront à construire les 'figures de l'Autre' » (FA, 21, 25). Ces traits sont, pour la plupart, d'ordre arbitraire (FA, 25). Il s'agit donc d'étudier, dans un premier temps, comment l'autre est construit par la narration. Est-ce le personnage 'autre' qui agit en tant que narrateur? S'agit-il d'une narration homodiégétique, hétérodiégétique ou autodiégétique? La description du personnage et du groupe de référence est également importante, surtout du fait que l'Autre est souvent démarqué par « des traits physiques, vestimentaires, langagiers et onomastiques », par son « inscription dans

4 Paterson, Janet, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec : Nota bene, 2004. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

5 En italique dans le texte.

l'espace », ainsi que par les stratégies rhétoriques et les formes discursives particulières qui servent à transmettre ces informations (FA, 29-36).

L'homme invisible / The Invisible Man

Dans *L'homme invisible / The Invisible Man*⁶ de Patrice Desbiens, l'altérité du personnage principal se manifeste de plusieurs façons. Premièrement, le protagoniste, qui n'est pas nommé dans le texte, est identifié seulement comme 'l'homme invisible / the invisible man'. L'invisibilité, associée de si près à son identité qu'elle l'éclipse, est le premier indicateur de l'altérité du personnage. Aucun trait physique ou élément vestimentaire ne distingue ce personnage qui se démarque du groupe de référence par son imperceptibilité même. Deuxièmement, l'altérité de l'homme invisible se fait sentir par son inscription dans l'espace textuel par une double narration hétérodiégétique en français et en anglais. Le lecteur a donc accès à une même diégèse qui porte toutefois des différences, dépendant de la langue dans laquelle elle est narrée. Ces différences contribuent à la construction de l'altérité de ce personnage. Comparons l'incipit du texte en français à celui en anglais : « L'homme invisible est né à Timmins, Ontario. Il est Franco-Ontarien. » ; « The invisible man was born in Timmins, Ontario. He is French-Canadian. » (HI, 10, 11). D'emblée et dans les deux cas, le protagoniste est présenté dans le même contexte géographique, mais son identité varie selon la langue utilisée. Du côté français, la naissance ontarienne signifie une identité franco-ontarienne, tandis que dans le texte anglais, aucune distinction ne se fait entre Franco-Ontarien et Canadien français. Dès ces premières phrases, l'altérité du personnage se fait ressentir à deux niveaux. Au sein du groupe de référence dominant anglophone, le personnage est un Canadien de langue française, mais au sein du deuxième groupe de référence, celui des 'parlant français', il est Franco-Ontarien et cette distinction est significative. Pierre Paul Karch a analysé ce double incipit en se fondant sur l'analyse transactionnelle :

Peut-on imaginer une expression plus forte de la position JE NE
SUIS PAS OK : VOUS ÊTES OK? Non seulement le sujet
écrivain s'efface-t-il complètement jusqu'à devenir invisible

6 Desbiens, Patrice, *L'homme invisible / The Invisible Man*, Sudbury : Prise de parole, 1984. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HI, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

(jusqu'au « je » qui disparaît devant un « il » qui, s'il n'est pas impersonnel, nie tout de même la personnalité du « je »), mais il emporte avec lui sa langue et tous ceux qui partagent son identité⁷.

Face à la majorité, le minoritaire se fond dans une masse informe.

Le narrateur se penche sur ses jeunes années pour mieux faire voir ce que sont les rapports entre francophones et anglophones :

Tout le monde sait que les cowboys ne parlent pas français. Audie Murphy ne parle pas français. L'homme invisible est Audie Murphy. Il sait comment mourir. 'Hey, you sure know how to die!...' lui dit un de ses amis. L'homme invisible immédiatement [sic] flatté, se fait tirer et meurt souvent. Ce n'est que le commencement. (HI, 20)

Poursuivant son analyse transactionnelle, Pierre Paul Karch conclut que, dans ce passage, le narrateur affirme de nouveau qu'il n'est pas OK vis-à-vis du groupe de référence :

Tuez-moi autant de fois que vous voulez; vous avez tous les droits sur moi. Moi je ne suis bon qu'à mourir. Les autres qui sont OK ne manqueront pas de complaire; ils vont tuer celui qui n'est pas OK. On forme donc un pacte qui permet à celui qui n'est pas OK et à ceux qui sont OK de vivre en bonne compagnie, dans une atmosphère d'entente parfaite. Chaque membre, dans cette société, est nécessaire à l'autre, chacun a son rôle à jouer⁸.

Il est donc clair que si l'homme invisible veut devenir visible au sein du groupe de référence anglais, il doit le faire en devenant cible et en feignant la mort. Et pour lui, ce n'est que le début. Ici, la langue française n'ajoute rien au jeu, n'y est même pas nécessaire, et sa dissimulation est à la base de l'invisibilité du personnage aux yeux du groupe de référence. Ce texte illustre aussi le procédé discursif préféré de Desbiens : l'ironie cinglante qui

7 Pierre Paul Karch, « Une prise de parole, oui, mais pour dire quoi? Analyse transactionnelle des principaux textes de quelques poètes franco-ontariens », *Les autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, sous la dir. de Jules Tessier et Pierre-Louis Vaillancourt, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (Cahiers du CRCCF, n° 24), 1987, p. 50.

8 *Op. cit.*, p. 56.

marque l'altérité. Lucie Hotte⁹ a révélé un aspect de cette ironie qui avait échappé à d'autres critiques : le fait qu'Audie Murphy, après avoir été décoré plusieurs fois pour ses exploits courageux lors de la seconde guerre mondiale, a fait des films où, le plus souvent, il était celui qui tuait plutôt que celui qui se fait tuer. Il y a pourtant le film *Night passage*, où le personnage incarné par Murphy, une petite crapule surnommée The Utica Kid, meurt en protégeant son frère. Comme il s'agit d'un film de 1957, année que Desbiens a eu neuf ans, cela aurait pu le marquer tout particulièrement.

Fatigué de ce jeu, l'homme invisible cherche à tout prix à se rendre visible et part pour la ville de Québec. Pourtant, comme l'a signalé Élisabeth Lasserre, lorsqu'il arrive à Québec, le Franco-Ontarien, « loin d'être considéré comme un 'pure laine' a le statut d'un immigrant »¹⁰. Quoi qu'il fasse, il demeure « autre », soit trop français soit pas assez. En plus, dans cette ville francophone, l'œil désapprobateur anglophone continue à se faire sentir. L'homme invisible est présenté comme la vedette d'un film, mais seulement dans le texte anglais. Le narrateur affirme : « The invisible man goes on starring in the bad movie : The invisible man, part 1. The invisible man, part 2. The bad movie's producers are thinking about developping a television series around it. » (*HI*, 83). Non seulement le personnage principal est-il invisible, il n'y a pas de sons qui sortent de sa bouche, car « the French dialogue is in English subtitles and the English dialogue is in French subtitles. » (*HI*, 89) Lorsqu'il apprend que ce mauvais film se termine par la mort de tous les comédiens (et non des personnages), l'homme invisible s'approche du réalisateur du film pour lui dire qu'il croyait qu'il s'agissait d'une comédie. Celui-ci lui répond : « So now it's a comedy-drama [...] get out there, suffer, and make it look funny... » (*HI*, 89) Le réalisateur anglais fonctionne ici comme figure d'autorité du groupe de référence en expliquant le rôle que l'homme invisible doit jouer aux yeux des spectateurs anglophones, celui d'un personnage fictif ridicule, tragique et surtout invisible, rien de moins. Comme l'affirme Robert Dickson, « l'univers poétique de Desbiens renvoie de nombreuses façons à

9 Hotte, Lucie, « Entre l'Être et le Paraître : conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et Daniel Poliquin », dans *Croire en l'écriture : Études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, sous la dir. de Yvan G. Lepage et Robert Major, Ottawa, Éditions David, 2000, p. 167.

10 Lasserre, Élisabeth, « Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens », *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, sous la dir. de Lucie Hotte, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 78.

une certaine condition franco-ontarienne de déchirement, d'altérité linguistique et culturelle, de dépossession qui trouve son expression la plus frappante dans l'image d'invisibilité¹¹. » L'homme invisible n'a pas de nom, pas de langue, et se sent étranger partout. L'inclusion n'est possible pour lui que s'il meurt.

Strip

*Strip*¹² de Catherine Caron, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel, présente la relation ambivalente entre trois effeuilleuses de profession et leur auditoire (spectateurs masculins et féminins), réunis dans un même lieu, dans un même but, celui d'échapper à la réalité. Cette rencontre, qui n'a pas lieu sur un pied d'égalité, illustre la marginalité des danseuses. Le spectacle des effeuilleuses, « qui objectifie la femme, repose sur l'ononastique, l'exotisme et le rituel¹³ ». L'altérité de Gini, Rosita et Candy est ostensible car elles portent costumes, bijoux, perruques, chaussures à talon haut, g-strings, etc. qui les marquent comme marginales. Et lorsqu'elles se déshabillent en spectacle, la scène et leur nudité les séparent des spectateurs. Sur le plan de l'ononastique, les noms étrangers qu'elles choisissent rapprochent ces personnages du rôle exotique qu'elles adoptent sur scène¹⁴. L'homme invisible, alors qu'il regarde des couvertures de « livres de cul [...] s'aperçoit soudainement que plusieurs de ces filles sont peut-être des Canadiennes françaises qui ont changé de nom... » (*HI*, 84) Pourtant, si ces femmes cherchent à se distancier de la norme par l'exotisme de leur nom et de leur tenue, elles aimeraient aussi être acceptées à part égale par le groupe de référence. Le texte de *Strip* laisse pourtant entendre que le respect qu'elles cherchent est illusoire et qu'elles sont vouées à la marginalité.

11 Dickson, Robert, « Autre, ailleurs et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », *Les autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, sous la dir. de Jules Tessier et Pierre-Louis Vaillancourt, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (Cahiers du CRCCF, n° 24), 1987, p. 19.

12 Caron, Catherine, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel, *Strip*, Sudbury : Prise de parole, 1983. Notre discussion de cette pièce de théâtre se limitera à sa forme textuelle. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *S*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

13 O'Neill-Karch, Mariel, « Brigitte Haentjens et *Strip* : les dessous d'une pièce de théâtre franco-ontarien », *Resources for Feminist Research*, 25, 1-2 (1996) p. 9.

14 À ce sujet, consulter l'analyse de Mariel O'Neill-Karch, *op. cit.*, p. 9-10.

L'altérité des trois personnages transparait dans leurs confidences. Rosita affirme : « J'aurais envie des fois d'être autre chose qu'une femme qui se déshabille à tous les soirs devant des gars qui se perdent au fond de leurs bières. » (S, 38) Les effeuilleuses avaient cédé à cette envie quelques pages auparavant, « s'adonnant à un jeu qui les projette de l'autre côté de la rampe, qui, de danseuses nues qu'elles sont, les transforme en spectatrices¹⁵. » Candy est celle qui vocifère le plus dans son rôle de représentante du groupe de référence bien pensant : « Ben moi, je ne reste pas ici! [...] Tu appelles ça un spectacle, toi? [...] C'est dégoûtant. » (S, 28-29) Ce jeu de rôles montre le pouvoir qu'a le théâtre de montrer le simulacre et en même temps de le démonter et de se retourner contre lui. Candy, encore plus que les deux autres, mesure le gouffre qui les sépare du public. Par contre, Rosita continue d'espérer : « J'aurais envie des fois d'être à la place de leurs femmes... d'être respectable. » (S, 38). Cette mère célibataire, effeuilleuse depuis dix ans, signale ainsi son exclusion du groupe de référence. À trois reprises, le texte signale l'ordre social qui dicte cette exclusion. Dans la troisième scène, les personnages adoptent les « [g]estes automates des serveuses go-go¹⁶ » pour s'adresser à des clients imaginaires :

Rosita : Consomme du cul dans ton fauteuil. Consomme du cul du coin de l'œil.

Candy : Mets 25¢ dans le juke-box...

Rosita : Et 100 piasses dans mon sexe.

Gini : Une autre bière?

Candy : Et fais à ta femme des enfants. Pendant ce temps-là tu penses pas à la crise, tu penses pas à qui que ce soit. Et l'ordre sera toujours établi. (S, 11)

Dans la dix-septième scène, ce même discours, avec variantes, est repris en chœur par Gini et Candy, pour se terminer ainsi : « Tu peux boire et te rincer l'œil et te bercer autant que tu veux, des rêves de sexe des sexes de rêves. Tu vas crever à petits feux dans ton usine dans ton bureau. Tu vas crever peu à peu juste en face de la femme d'à côté que t'oses même pas aborder. Et l'ordre sera toujours établi. » (S, 41). À la fin de la pièce, c'est

15 Mariel O'Neill-Karch, « Le spectateur-voyeur de *Strip*. Espace érotique », *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Ottawa, L'Interligne, 1992, p. 70.

16 Il est intéressant de noter qu'en français, un « gogo » est un homme crédule et naïf.

le même refrain. Ces scènes illustrent que les rencontres entre le groupe de référence et les effeuilleuses sont régies par des relations de force d'ordre économique et la prise de parole de ces personnages 'autres' permet de mieux appréhender leur condition. Candy, Gini et Rosita sont des essences à travers lesquelles les auteures explorent le monde trouble et troublant de l'apparence et du reflet, d'une altérité en perpétuel mouvement. Les stripteaseuses parlent ouvertement de leur corps et elles le montrent. Mais quand l'une d'elles s'exclame : « [...] j'ai appris à me laisser regarder, mais de mon regard à moi je ne sais rien, de mon désir je ne sais rien, de mon plaisir je ne sais rien » (S, 43), on comprend que le passage entre objet et sujet est loin d'être accompli.

Baptême

*Baptême*¹⁷ de Pierre Paul Karch, porte un titre polysémique. Le baptême est à la fois un sacrement / une cérémonie qui signale l'entrée du candidat dans la communauté chrétienne / le groupe de référence. C'est aussi, dans l'Église catholique, le moment où l'on donne un prénom. L'incipit de *Baptême* est l'énonciation d'une question : « Comment, Emma ? » (B, 9) et le texte qui suit permet au lecteur d'y trouver la réponse et d'en comprendre les enjeux. Le roman, qui se passe dans une communauté villageoise des années trente, commence tout de suite après la célébration du baptême d'Emma, fille d'Aliénor et Constantin, et aborde la problématique des contraintes sociales auxquelles les habitants d'une petite communauté franco-ontarienne doivent se soumettre. Ce récit comprend quatre figures d'altérité : Mathusala, la sage-femme ; Gaston Omer Domingo, le curé montréalais ; Marie-Reine Céleste, la grand-mère de Constantin ; mais en particulier Aliénor, exemplaire par la mise en discours de son altérité. Aliénor se démarque du groupe de référence, d'abord par son nom¹⁸. Constantin, son époux, « n'avait jamais appris à prononcer le nom bizarre de sa femme » et, plus porté à connaître la géographie que l'histoire, le prononçait Alléonor (B, 11). Aliénor « qui voulait bien quitter son nom, accept[e] aussi de faire le sacrifice de son prénom » (B, 11) en

17 Karch, Pierre Paul, *Baptême*, Sudbury : Prise de parole, 1982. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle B, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

18 Notons que le personnage porte le même nom qu'Aliénor d'Aquitaine (1122-1204), reine de France puis d'Angleterre, reconnue pour son esprit libre, les soins qu'elle porte à ses enfants et la cour joyeuse qu'elle mène.

épousant Constantin, se privant ainsi de son individualité. Tous les personnages du roman suivent le modèle de Constantin en adoptant cette nouvelle appellation et Aliénor s'y résigne. Elle semble bien intégrée au groupe de référence jusqu'au moment où elle veut donner à chacun de ses enfants un nom qui les distingue de la norme. Le groupe de référence résiste à ce bouleversement.

Malgré cette résistance, Aliénor réussit à nommer sa première fille Aude, bien que « [c]ela avait fait scandale » car « Constantin n'avait jamais entendu le nom, ni aucun membre de sa famille. [La mère de Constantin, Marie-Thérèse], qui s'était attendue à voir son nom transmis à toutes ses petites-filles, avait protesté » (B, 15). Constantin n'avait pourtant pas succombé à la pression de sa mère, soutenant le choix de son épouse, même si la norme dicte que les filles portent le nom de leur grand-mère paternelle et qu'Aliénor a transgressé la norme. Marie-Thérèse dit à son fils : « C'est pas un nom, ça, Aude. Elle a inventé ça de toute pièce. La pauvre enfant, tout le monde va rire d'elle. Pourquoi que vous l'appellez pas Marie-Thérèse, hein ? [...] C'est un nom qu'on peut être fière de porter » (B, 15). Marie-Thérèse n'est apaisée que lorsque sa fille, ancien enfant de chœur, lui dit, sans se rendre compte qu'elle n'a rien compris, qu'une « aude » est un vêtement ecclésiastique. La belle-mère accepte alors le prénom, satisfaite qu'il trouve sa légitimité dans la religion, malgré le fait que le vêtement en question s'appelle réellement une *aube*¹⁹. Un prénom doit donc être fortement normalisé non seulement par la tradition familiale, mais aussi par l'Église catholique. Lors de la naissance du deuxième enfant de Constantin, Marie-Thérèse invoque l'intervention de cette deuxième instance d'autorité, celle de l'Église, pour ramener sa bru à l'ordre.

Pour apaiser sa belle-mère, Aliénor accepte de nommer sa deuxième fille Marie-Thérèse à condition d'y rajouter le nom d'Albanie, qui serait le prénom d'usage. Constantin consent après avoir exprimé quelques réticences. Il dit : « Aude... Albanie... C'est pas des noms ordinaires, ça. » (B, 17). Aliénor lui explique son raisonnement en répondant : « Ce sont des noms de rêve, des noms de bonheur. Oh ! Constantin, mes filles sont nées pour la vie, pour une vie extraordinaire. Elles ne sont pas comme les autres, pas comme nous autres. Je le sens, Constantin. C'est pourquoi elles doivent avoir des noms, des noms qu'elles seront seules à porter. » (B, 15). Aliénor recherche, pour ses filles, une altérité positive vers laquelle tout doit converger. En fait, les noms choisis par Aliénor s'inspirent d'une

19 Une aube est une longue robe de tissu blanc portée par les prêtres, les enfants de chœur, etc.

culture que la protagoniste semble ressentir intuitivement par son ouverture d'esprit. Sur le plan géographique, Aude est le nom d'un fleuve et un département de la France et Albanie est un état d'Europe dans les Balkans. Sur le plan littéraire, la sœur d'Olivier et la fiancée de Roland de *La chanson de Roland* se nomme Aude. Albanie est le nom de scène adopté par la cantatrice d'origine québécoise Emma Lajeunesse, morte le 3 avril 1930, date de naissance de la seconde fille d'Aliénor qui la destinait à un sort rapproché de celui de la cantatrice internationale²⁰. Bien qu'Aliénor ne se souvienne d'où elle a entendu ces noms, les allusions à des lieux étrangers et à des références culturelles correspondent à un désir d'éloignement, d'aventure et de succès. Aliénor souhaite que ses enfants aient une vie extraordinaire, une vie différente de la sienne, à celle de son mari et à celle de la collectivité villageoise. Malheureusement, elle n'atteint pas son but car le groupe de référence, par l'entremise des figures d'autorité de la belle-mère et du curé, l'en empêche, du moins en partie, car le deuxième enfant est baptisé du nom de Marie-Thérèse Emma.

Lorsque Constantin revient de l'église, il « [n]ose pas avouer [...] que] sa mère avait parlé au curé avant le baptême et qu'ils avaient ensemble réglé la question. Constantin n'avait pas été consulté. » (B, 18) Celui-ci accepte la situation qui lui est imposée, baissant les bras devant la force de l'hégémonie. Pour sa part, Aliénor ne reconnaît plus son enfant. Nous lisons qu'« [e]lle n'aurait su dire quel sentiment s'était emparé d'elle depuis qu'elle savait qu'Albanie était morte en cours de route, quelque part entre la maison et l'église et qu'on lui avait apporté cette enfant substitut, Marie-Thérèse Emma, qui ressemblait en effet à l'autre, mais en plus gros, en plus embarrassant. » (B, 40) Son enfant, qui devait avoir une vie exceptionnelle, lui est arrachée par la collectivité qui a nié, de façon symbolique, l'individualité de cet enfant. La situation pousse Aliénor à confier la petite Emma aux soins d'Angéline, la tante de Constantin, et de partir, sous couvert de nuit, avec Aude, dont le nom conserve son pouvoir évocateur. En marchant, Aliénor dit à sa fille de onze mois : « Tu n'as jamais entendu mon nom, toi, mon vrai nom. Je m'appelle Aliénor. Rien d'autre. Et toi, tu t'appelles Aude. Ça, c'est nos noms. Personne n'a le droit de les changer. » (B, 124) Pour assurer leur liberté de s'assumer en tant qu'individus, Aliénor fuit, avec Aude, l'univers étouffant de la famille et du village et les effets oppressifs de l'application dogmatique des normes sociales.

20 À la fin du dix-neuvième siècle, Emma Albani était considérée « l'une des chanteuses les plus appréciées dans le monde. » Source : [http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Emma_Lajeunesse_Al bani].

« La réalité n'a pas besoin de moi »

Dans *Exister*²¹ de Stefan Psenak, une nouvelle en particulier attire l'attention par son traitement de l'altérité. « La réalité n'a pas besoin de moi²² » raconte l'histoire d'un immigrant originaire de Bratislava, capitale de la Slovaquie, vivant à Ville Jacques-Cartier, Québec²³. Ce texte se rapproche de la littérature migrante, qui « met fréquemment en discours le personnage de l'Autre, notamment ses sentiments liés à l'exil, par l'éclatement des structures discursives » (*FA*, 25). Un ensemble de cinq textes narratifs fragmentés, narrés par cinq personnages différents, sans ordre chronologique, contribue à la mise en discours de ce personnage 'autre'. Le premier fragment est la traduction faite par son petit-fils du récit oral du protagoniste. Cette traduction souligne l'éloignement du personnage de son pays et de sa langue d'origine. Dès l'incipit, l'altérité du personnage est introduite de la manière suivante : « La plupart du temps, le monde m'appelle Tony. Les amis, la famille, même les gars avec qui je travaille, des Canadiens français²⁴ qui parlent pas deux mots d'anglais, m'appellent Tony » (*E*, 53). Le personnage s'explique : « Mon vrai nom c'est Anton, pis je suis un 'hostie de Polok'. Ici, à Ville Jacques-Cartier, les immigrés c'est tous des Poloks. » (*E*, 54) L'altérité d'Anton est révélée par le statut d'étranger que lui accorde le groupe de référence pour qui tous les étrangers sont considérés Polonais peu importe leur pays d'origine. La connotation péjorative du juron 'hostie' qui qualifie l'étranger à l'identité déformée indique clairement que la présence des immigrés, ces étrangers venus d'un lieu extérieur générique, est tolérée mais non pas appréciée.

Anton dit de ses collègues de travail : « Je m'arrange bien avec ces gars-là. Peut-être parce que c'est des jobbers, comme moi. [...] Ils] rient quand je me mets à sacrer dans ma langue. Ils m'aiment bien, je pense, surtout

21 Psenak, Stefan, *Exister*, Ottawa : Le Nordir, 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *E*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

22 Le titre est une citation du *Gardeur de troupeau* de Alberto Caeiro, un des nombreux pseudonymes de Fernando Pessoa, poète fétiche de Stefan Psenak.

23 La Slovaquie est devenue un pays indépendant en 1939. Ville Jacques-Cartier fut fusionnée avec la ville de Longueuil en 1969. La diégèse a probablement lieu entre ces deux dates et elle tient compte de personnages qui représentent trois générations.

24 La désignation de Canadiens français du groupe de référence suggère que le récit date de la fin des années cinquante ou du début des années soixante.

quand je leur paye la bière. Parce qu'ils payent pas souvent, eux autres, la bière. Je sais pas s'ils sont cheaps ou s'ils sont pauvres, mais ça fait rien. Au moins je bois pas tout seul. » (E, 53) L'étrangeté de la langue d'Anton le rend amusant aux yeux des ouvriers et ceux-ci profitent de sa générosité en buvant sa bière. Anton accepte cette camaraderie factice, sachant qu'autrement il serait complètement exclu du groupe. Par contre, l'état de complaisance dans lequel il se trouve et dont il est pleinement conscient, le frustre, ce qui se manifeste lorsqu'un jeune homme lui livre de la bière de l'épicerie. Anton se fâche car la bière n'est pas froide et il exprime son mécontentement dans un langage agressif. Après avoir renvoyé le jeune homme avec sa marchandise, il dit : « Le monde pense que parce qu'on est des immigrés on va se fermer la gueule pis prendre toute leur marde sans rien dire. Moi, j'ai peur de personne pis je dis toujours ce que je pense. Je me fais pas toujours des amis, mais des amis j'en ai assez. Je veux pas qu'on m'aime ; je veux qu'on me respecte. » (E, 55) Anton reconnaît son altérité et la marginalité à laquelle elle le voue.

Les prochains fragments viennent confirmer l'altérité du personnage et les problèmes qui y sont rattachés. Aux yeux de tous, Anton est un personnage complexe dont l'identité évolue en fonction du contexte social. Sa fille affirme : « Tout le monde avait peur de mon père. Il était dur avec nous autres pis avec ma mère, mais au fond, c'était un homme généreux. C'est la misère qui rend les gens durs. » (E, 55) Un dernier récit offre un exemple de la nature colérique d'Anton. Une ancienne voisine raconte qu'elle et ses amies le faisaient fâcher lorsqu'elles étaient petites en allant voler des fruits dans son jardin dont la description contribue à la construction textuelle de l'altérité de ce personnage. La narratrice dit : « Y'a personne qui avait d'aussi beaux fruits que lui dans sa cour. [...] Toutes sortes de fruits qu'on pouvait pas s'acheter à l'épicerie parce que ça coûtait trop cher ou parce que souvent l'épicier en avait même pas. » (E, 56) Ce jardin aux fruits abondants distingue Anton de la collectivité qui n'y a pas accès et rajoute à la construction de l'altérité du personnage. La narratrice poursuit : « Quand il [Anton] nous voyait, il sortait en criant dans sa langue, les yeux en feu. Il ramassait un balai pis il nous courait après. On se sauvait en riant, même si on avait peur qu'il nous attrape » (E, 56). La violence de ses gestes et de ses cris incompréhensibles ainsi que le regard effrayant qu'il pose sur les enfants contribuent à la sémantisation négative du statut d'étranger d'Anton. La narratrice poursuit en racontant qu'une fois, lorsqu'elle est tombée, Anton l'a prise dans ses bras et l'a amenée dans la maison pour que son épouse la soigne. Elle remarque qu'il n'y « avait plus de feu dans ses beaux yeux bleus » (E, 56), comme quoi le

rapprochement diminue ou élimine l'altérité. Anton lui a donné une pomme, l'a raccompagnée chez elle et lui a fait savoir, grâce à la traduction de son propre enfant, qu'elle n'avait qu'à frapper chez lui si elle voulait des fruits et qu'il lui en donnerait. Le récit de chaque narrateur contribue à la construction d'un texte qui exprime les défis confrontés par Anton pour pouvoir survivre (ou plutôt *exister*, tel que le suggère le titre du recueil) dans la réalité du contexte culturel canadien et cesser d'être Autre.

Conclusion

Le corpus littérature franco-ontarien offre des exemples variés d'altérité. Le personnage principal de *L'homme invisible / The Invisible Man* de Patrice Desbiens essaie sans succès de trouver sa place dans une société qui lui est insensible. Il est condamné à se faufiler dans les marges, tantôt comme caméléon, tantôt comme sous-marin. Les effeuilleuses qui prennent la parole dans *Strip* de Catherine Caron, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel mettent en discours les enjeux sociaux à la base de leur marginalisation en se regardant elles-mêmes de l'extérieur, puisqu'elles sont incapables de s'assumer. Les forces oppressives de l'hégémonie sont révélées, dans *Baptême* de Pierre Paul Karch, par l'entremise du personnage d'Aliénor dont la déformation du nom en Alléonor, perçu comme une sorte de commandement, aide à libérer la jeune femme qui reprend définitivement son identité. Enfin, à travers la narration polyphonique de « La réalité n'a pas besoin de moi », Stephan Psenak illustre la construction sociale de la figure de l'étranger et ses effets sur cet individu. Les deux premières œuvres présentent des personnages qui se donnent en spectacle (mauvais film et striptease) mais qui n'arrivent pas à se transformer en sujet, à se construire une identité. Par contre, le personnage d'Aliénor de Pierre Paul Karch est une femme forte qui choisit la différence en toute liberté. Pour sa part, l'immigrant polonais de Stefan Psenak, tout en restant lui-même dans les marges, a réussi à fonder une famille et à se créer une vie où ses enfants s'intègrent au groupe de référence. Pour François Paré, « [l']entrelacement des formes de la ressemblance et de l'étrangeté dépasse de loin notre propre histoire singulière et celle de nos rapports quotidiens avec les autres. Il conditionne la place que chacun occupe en tant que sujet dans l'ensemble de la vie planétaire. »²⁵ Les formes de l'altérité qui se présentent dans la littérature franco-ontarienne permettent donc de réfléchir sur les

25 Paré, François, *La distance habitée*, Ottawa : Le Nordir, 2003.

mécanismes de surdétermination qui contribuent aux processus d'inclusion (ressemblance) et d'exclusion (étrangeté) à l'œuvre dans la construction du personnage Autre face à un monde qui l'exclut / qu'il exclut.

Bibliographie

- Caron, Catherine, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel, *Strip*, Sudbury, Prise de parole, 1983.
- Desbiens, Patrice, *L'homme invisible / The Invisible Man*, Sudbury, Prise de parole, 1984.
- Dickson, Robert, « Autre, ailleurs et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », *Les autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, sous la dir. de Jules Tessier et Pierre-Louis Vaillancourt. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (Cahiers du CRCCF, n° 24), 1987, p. 19-34.
- Dickson, Robert, « Moi e(s)t l'autre : quelques représentations de mutation identitaire en littérature franco-ontarienne », *Francophonies d'Amérique*, n° 11 (2001), p. 77-89.
- Dionne, René, « Trois littératures francophones au Canada 1972-1992 », dans Jean-Pierre Pichette, Fernand Ouellet, Michel Gaulin, René Dionne et Gaétan Gervais, *Cahiers Charlevoix 3 : Études franco-ontariennes*, Sudbury, Société Charlevoix et Prise de parole, 1998.
- Hotte, Lucie. « Entre l'Être et le Paraître : conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et Daniel Poliquin », dans *Croire en l'écriture : Études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, sous la dir. de Yvan G. Lepage et Robert Major, Ottawa, Éditions David, 2000, p. 163-178.
- Karch, Pierre Paul, *Baptême*, Sudbury, Prise de parole, 1982.
- Karch, Pierre Paul, « Une prise de parole, oui, mais pour dire quoi? Analyse transactionnelle des principaux textes de quelques poètes franco-ontariens », *Les autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, sous la dir. de Jules TESSIER et Pierre-Louis Vaillancourt. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (Cahiers du CRCCF, n° 24), 1987, p. 47-62.
- Lasserre, Élisabeth, « Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens », *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, sous la dir. de Lucie Hotte, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 73-80.

- O'Neill-Karch, Mariel, « Le spectateur-voyeur de *Strip*. Espace érotique », *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Ottawa, L'Interligne, 1992, p. 65-81.
- O'Neill-Karch, Mariel, « Brigitte Haentjens et *Strip* : les dessous d'une pièce de théâtre franco-ontarien », *Resources for Feminist Research*, 25, 1-2, 1996, p. 9-12.
- Paré, François, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003.
- Paterson, Janet, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, 2004.
- Psenak, Stefan, *Exister*, Ottawa, Le Nordir, 2001.