

## Conscience et oubli: les deux misères de la parole franco-ontarienne

par François Paré

---

La littérature a deux misères. Dans un premier temps, l'oeuvre littéraire marque et martèle l'origine du groupe culturel dont elle émane. Elle répète ainsi, mot à mot, l'engendrement rituel de la communauté de ses lecteurs et lectrices. L'oeuvre est tout d'abord ce noyau d'identification collective autour duquel tournoient les fidélités et les appartenances individuelles. "S'identifier est une pratique de l'imaginaire," écrit à ce sujet Albert d'Haenens.<sup>1</sup> C'est "aussi situer l'espace où l'on vit (l'ici) par rapport aux espaces voisins, en saisir le réseau d'interdépendance dans son actualité et son évolution. (...) En somme, s'assurer une meilleure perception du réel et, par là, une maîtrise de la situation; se donner de quoi repérer dans le vivant ce qui assurera la (sur-)vie, voire l'améliorera."<sup>2</sup> Dans cette définition de la pratique collective de l'écrivain, il faut surtout souligner l'ampleur du concept d'interdépendance, où l'hétérogénéité des lecteurs trouve son ralliement. En réalité, il ne fait aucun doute que le mélange des éléments dans une oeuvre de littérature est justement ce qui la rattache aux divers moments d'origine d'une culture ou d'une société donnée. L'hétérogénéité y est toujours représentée. "Cet ensemble de traces constitue comme une colonne vertébrale imaginaire qui structure le groupe par rapport à son engendrement."<sup>3</sup> Dans le contexte de notre étude de quelques textes franco-ontariens, nous appellerons ces traces: la conscience.

Il existe, en revanche, une seconde misère. Cette misère est plus douloureuse, car elle nie justement que l'oeuvre appartienne à la continuité fictive d'une communauté de lecteurs et lectrices. Une telle oeuvre n'est pas déracinée. Elle est plutôt anhistorique et, en cela, elle ignore l'identification du groupe culturel à l'Histoire. Tandis que l'oeuvre de la "conscience" s'efforce de transmettre des signes typiquement collectifs,

l'oeuvre de l'oubli disperse et généralise ces signes. Elle ne veut rien avoir à faire avec une origine culturelle qui lui paraît locale. Et, en ce sens, cette oeuvre se coupe de tout un pan de signification qui a trait au lecteur dans son engendrement communautaire. Ce renoncement à la conscience collective, c'est l'"oubli". Il s'opère tout seul, si l'on peut dire, au moment où dans l'oeuvre à écrire s'oblitérent les traces imaginaires qui relient entre eux les membres du groupe, et au moment où pénètrent de toutes parts dans le texte d'autres matières, d'autres éléments de citation culturelle.

La conscience et l'oubli sont donc ici deux motifs qui président au déclenchement du livre et à ses lectures. La conscience repose sur le travail continu et fictif de l'Histoire communautaire; l'oubli sur la discontinuité de modèles culturels importés ou hétérogènes. Dans son étude, d'Haenens voit cette discontinuité comme celle du monde objectif sur lequel viendrait se déposer comme une texture réparatrice l'oeuvre littéraire tout entière. Nous croyons plutôt que continuité et discontinuité culturelles sont contenues tour à tour dans l'oeuvre et que le réel objectif échappe à toute inclusion de ce genre.

Dans la société franco-ontarienne, le processus d'enclenchement de l'origine est primordial. Ce phénomène d'appartenance à une communauté originelle découle d'un fort sentiment minoritaire en Ontario français. Le Québec n'était guère différent en 1960. La littérature québécoise comporte une "mise en scène de la continuité" (d'Haenens) que même les écrivains du Québec peuvent retracer dans leurs propres écrits. Ce destin de la trace culturelle et le l'engendrement mythique de la société québécoise est tel que, dans les prises de position politiques comme celle de l'amiante en 1949 ou celle du Référendum de 1980, les hommes politiques eux-mêmes n'ont su y échapper.

Mais, en ce sens, la littérature de l'Ontario français est encore plus minoritaire. Elle est si minoritaire, en fait, que sa poursuite est intenable. Car elle est dominée et pénétrée de tous côtés jusque dans l'acte de sa diffusion en librairie. Or, il apparaît certain que, dans un tel dénuement, les motifs de discontinuité et de continuité ne peuvent être qu'exacerbés. D'emblée, l'écrivain franco-ontarien voudrait d'abord pouvoir s'écrier: "Cette littérature de minoritaire, moi, je ne la connais pas!", et ainsi renier les indices de son appartenance au groupe culturel

franco-ontarien et aux conditions de faiblesse qui l'accompagnent. Ce déni s'exprimerait par une sorte d'absence à soi-même et à la communauté: "J'écris comme si je n'étais pas des leurs, comme si cette écriture n'était pas la nôtre", dirait encore cet écrivain.

A l'opposé, la minorisation de l'écrivain franco-ontarien peut aussi conduire à une hyper-lucidité. Ne croit-il pas que de son oeuvre dépend la constitution ultime de la collectivité et l'avènement de termes culturels plus favorables? Comme le dit justement Richard Casavant dans l'un de ses poèmes:

"Vingt ans... Mille ans  
Les faibles purs  
Les faibles endurent  
Mais il y a ceux qui savent..."<sup>4</sup>

Ceux qui savent se voient comme les phares du groupe culturel minoritaire. Les autres préfèrent renoncer à une pureté qu'ils identifient à la précarité. Dans le cas de la conscience comme dans celui de l'oubli, c'est la misère du groupe franco-ontarien qui est fondatrice de littérature. Pureté et hétérogénéité, conscience et oubli, continuité et discontinuité, tous ces termes sont les faces d'un même problème.

Dans la jeune littérature franco-ontarienne, surtout celle rassemblée autour des Editions *Prise de Parole*, les deux options coexistent. C'est pourquoi nous nous attachons maintenant à l'étude de deux écrivains qui représentent, à nos yeux, le tiraillement idéologique qui résultent de l'appartenance à une communauté minoritaire. D'un côté, Jocelyne Villeneuve dont l'oeuvre publiée est considérable et dont l'intérêt réside dans l'intégration de modes culturels externes, comme le haïkaï japonais, par exemple; de l'autre, Patrice Desbiens, dont les textes furtifs et succincts constituent probablement le meilleur exemple de littérature de la conscience collective.

\*\*\*\*

A travers toute son oeuvre publiée, Jocelyne Villeneuve est à la recherche d'un modèle d'engendrement.<sup>5</sup> L'écrivaine cherche sur quoi parler. Sur quoi donc portera l'oeuvre littéraire, dans un Ontario français si difficile à vivre par la cohérente quotidienneté? Depuis 1977, date de parution de *Des gestes seront posés*, Villeneuve a publié cinq ensembles de textes, des récits en prose pour la plupart: contes, roman-

poème, légende amérindienne. Ce travail de l'écriture paraît chez elle laborieux, lent et méritoire. La légende de *Nanna Bijou* compte à peine vingt-sept pages en incluant les illustrations. L'oeuvre est laborieuse et, pourtant, l'écrivaine franco-ontarienne est pressée de parler. C'est là une des caractéristiques de l'oubli, une de ses plus grandes misères, que la difficulté originelle de la parole. Ainsi, la recherche de modèles d'engendrement est non seulement capitale, mais opératoire chez Jocelyne Villeneuve. Une fois le modèle découvert, le texte franco-ontarien peut naître et ainsi couvrir le périlleux silence qui menace à tout instant le discours minoritaire. Quand une minorité se tait par ses porte-parole, on est porté à penser qu'elle n'existe plus. A la question: "Sur quoi l'écrivaine franco-ontarienne parlera-t-elle?", une seule réponse s'impose: sur la menace de mort communautaire par le silence.

*Des gestes seront posés*, d'abord, est un long poème en prose relatant les amours d'Héloïse et d'Abélard. C'est "l'histoire de leur passion et la solitude de leur douloureuse séparation imposée." (G, p. 103), nous dit l'auteur elle-même dans une note en fin de livre. Dès lors, la légende médiévale sert de point de départ à ce texte qui présente l'homme et la femme en profond conflit sur les grandes valeurs de la vie et sur l'amour lui-même. Abélard est insensible et dominateur; Héloïse craint avant tout l'emprise de son futur époux. C'est elle qui récite tout au long de la légende. On sent qu'elle colore abondamment le récit. C'est celui d'une femme en quête d'un théâtre où jouer sa passion. "La nuit m'a engagée sur la voie qui mène à la vérité." (G, p. 3), s'écrie-t-elle à l'orée de ce poème. Et un peu plus loin: "Veuve d'un époux vivant, j'ai le coeur gonflé de regrets et de désespoir" (G, p. 4.). Héloïse voit son arrivée dans la chambre nuptiale comme un moment de reddition rituelle. Elle se sentira mutilée par le geste qui la liera à Abélard. A cette déchéance éventuelle, elle oppose l'assoupissement de l'enfance. D'ailleurs, ne contient-elle pas elle-même son époux, qui n'existera pas tant qu'elle n'aura pas accouché de lui par la narration? N'est-elle pas mère de "l'intime et universel" amant?

L'enfance de l'héroïne, perdue dans la distance médiévale, transcende l'histoire locale. Elle relève de la pré-histoire et de l'oubli. On est loin des chicots sans résine du Haut Lac-St-Jean et de Timagami, des courbes frivoles de la Rivière Serpent et la Vieille 17. Le travail d'écriture chez Villeneuve recouvre et ob-

nubile la précarité de la culture franco-ontarienne. Au désir anémique de vivre dans cette culture, Jocelyne Villeneuve substitue la passion incontrôlable de l'héroïne mythique de la première France. En cela, elle donne une parole au silence. Mais c'est une parole qui s'oublie, une parole distraite. C'est ainsi qu'Héloïse, si souvent coupable d'indécision, ne peut dormir en paix dans sa préhistoire. "Elle a désobéi au dieu tutélaire et terrible, au dieu bon et mauvais, au dieu qui confère bien-être et exige respect." (G, p. 23) "Elle gît là, mourante, sa soif insatiable dans ces régions immondes." (G, p. 27) L'héroïne est alors forcément hors du monde, jetée hors de sa fragilité originelle dans la puissance sans limites de la substitution.

*Les Contes des quatre saisons* et *Le coffre* sont de courts recueils de textes parus respectivement en 1978 et 1979. Encore ici, dans le contexte d'intrigues plus réalistes, les divers personnages vivent une sorte d'exil intérieur, comme s'ils se regardaient eux-mêmes vivre. Dans "La veuve du dimanche", par exemple, une femme angoissée se pose la question de son départ imminent du foyer conjugal. Le déroulement lucide des pensées de la veuve se superpose au jeu de la télévision, où *Les Beaux Dimanches* miment la scène à plus de cinq cents milles. "Je regarde d'un oeil fixe l'appareil de télévision. A l'écran se déroule le spectacle de Gilles Vigneault. Il est en scène à la Place des Arts, chez nous, à sept cents milles d'ici, où vivent mes parents et mes amis, là où je ne suis pas." (G, p. 15) Plusieurs fois, la narratrice fait état d'une distance dramatique entre "chez nous" (lieu de la réconciliation avec soi dans le spectacle télévisé) et "ici" (lieu de la dispersion et du mensonge). Très souvent, dans les autres nouvelles du *Coffre*, l'héroïne se trouve frappée d'interdit par l'autorité paternelle ou maternelle: mère contre fille qui désire prendre le large, visite d'un hôpital pour aliénés, oppression de la femme à l'intérieur de l'institution du mariage.

Tous les éléments de la conscience sont présents. Mais ce qui distingue l'oeuvre de Villeneuve de la conscience collective, c'est que la remise en question des rapports autoritaires est le plus fréquemment repoussée dans la légende. Rien ne peut mieux en fournir l'exemple que le récit de *Nanna Bijou*, paru en 1981, dans lequel la confrontation avec l'Oiseau-Tonnerre, effrayante pour le héros, se résorbe dans l'accomplissement d'un rituel ancien.

Il est sûr que la mise en place de la structure d'autorité est le centre thématique de l'oeuvre de Jocelyne Villeneuve. Mais l'écriture de l'écrivaine vise à enrober cette structure lancinante dans la légende, à la disperser dans l'hétérogénéité des multiples sources de la culture.

Cela ne veut pas dire la mort de la parole chez Villeneuve, simplement son rehaussement dans la substitution. Car les héroïnes et les héros "savent" ce sur quoi leur pouvoir repose. Mais ils se servent de ces pouvoirs pour mystifier. Ainsi, dans l'oeuvre de Villeneuve, ce qui transperce la tranquillité des légendes anciennes, c'est justement un énorme désir de persister. A Abélard, "présent en moi comme un feu insidieux et aux aguets" (G, p. 43), Héloïse répond par une agressive profession de foi: "Et à chaque coup reçu a résonné toujours de plus en plus fort l'écho de ma survivance et l'instinct de vivre malgré tout." (G, p.43). Il est important de noter qu'en fin de récit Héloïse reconnaît "l'amnésie" qui l'avait frappée jusqu'alors.

Chose certaine, dans la littérature de l'oubli, c'est le désir de libération qui prédomine. Reste à connaître la voie choisie par les personnages de Villeneuve. L'héroïne, affranchie des obsessions qui la poussent hors de sa culture, se laissera-t-elle transfigurer "par l'emprise du vent du Nord" (C, p. 25)? Il faudra attendre de nouveaux écrits. Une telle transfiguration supposera justement d'autres personnages, d'autres figures plus souples et un langage beaucoup plus critique des idéologies qu'il véhicule. Avec ses assises dans l'oubli, avec sa multiplicité de contenus et de formes, l'oeuvre de Jocelyne Villeneuve a cette capacité extraordinaire de s'accomoder de tous les dénouements. Il faut seulement souhaiter que l'hétérogénéité soit, à tout instant, un principe de lucidité.

\*\*\*\*

Chez Patrice Desbiens, au contraire, l'écriture déborde de lucidité.<sup>6</sup> L'oeuvre poétique de Desbiens s'échelonne maintenant sur cinq ans, une oeuvre nombreuse, mais restreinte dans son expression même. Elle s'impose déjà comme l'une des plus importantes de l'Ontario français. L'importance de Desbiens réside dans l'unité de son évolution poétique et dans sa maîtrise exceptionnelle de la concision.

Pour Desbiens, la poésie est avant tout une défense sarcastique des plus petits, des défavorisés, des déracinés, ceux et

celles "qui ont faim et qui sont mangés", comme il l'écrit lui-même dans *Les conséquences de la vie*. Des deux misères de l'oeuvre de littérature, ces textes représentent pour nous l'aventure de la conscience. Ils ne visent nullement la transformation du monde par la multiplicité des cultures d'engendrement; ces écrits ont plutôt pour dessein d'intervenir dans l'ordre du monde, de *défigurer* le langage privilégié de la culture. Or, bien sûr, le refus du mythe trouve ses racines dans le mythe même, l'immémoire dans la mémoire, mais cela est dû en grande partie au caractère récupérateur de la culture.<sup>7</sup>

Suite de poèmes très brefs publiés en 1977, *Les conséquences de la vie* porte sur les objets de la vie quotidienne. Ce qui caractérise, en effet, ce recueil de textes et les subséquents, c'est la prédominance des objets simples et routiniers. Desbiens ne confronte pas son lecteur aux éléments tranquilles des natures mortes anciennes. Chez lui, les choses sont dures, âpres, motorisées, technifiées, agressives. Elles ont une vie propre, incompréhensible, imprévisible, inquiétante.

"Les garde-fous  
sont brisés  
La vache est partie  
avec mon disque  
de Pink Floyd" (CV, p. 11)

Des objets mécanisés s'approchent de l'homme et l'engloutissent. Le poème vient exprimer son effroi et son mutisme devant eux. Or, toute parole surgit après coup. Et les objets nous ont toujours déjà quelque peu consommés.

A l'étrangeté et à la dureté de ce monde s'opposent l'intimité et la mollesse des choses domestiques. Si la "machine à coke" déconcerte, la dinde de Noël, le paquet de cigarettes et le beurre de pinottes rassurent infiniment. Les choses intimes saturent notre environnement de signification. Elles sont notre véritable origine dans la culture. Le monde ordinaire de Desbiens est affable, et il invite le lecteur à être à l'écoute.

"La vérité pour le moment  
réside dans le  
paquet de DuMaurier  
rouge  
sur la table" (CV, p. 19)

Pour Patrice Desbiens, dans ce premier recueil, l'homme af-

famé ("l'homme-sanswich"), qui mange et qui est mangé, part à la conquête d'une nourriture rare. La faim symbolique et réelle de ceux et celles qui n'ont rien dans la société transforme toute espèce de rapports entre les intervenants de la culture. La faim dénature l'homme. Tout doit être réinterprété selon le code pressant du manque. La nourriture envahit peu à peu le réseau d'images poétiques. Le poème n'arrive plus à parler d'autres choses. Le ketchup explose et tue, le soleil citron brille et les rivières libératrices sortent des frigidaires. "Les prisonniers du silence" n'ont que ce langage pour exprimer leur intense désir de survivre. Chez Desbiens, l'omniprésence de la nourriture trouve d'ailleurs son expression la plus cynique dans le fameux "take-out" de la pizza: livraison d'un objet de désir toujours déjà périmé, toujours déjà assassiné par la pauvreté culturelle.

"une ambulance passe  
take out  
pizza all dress  
de la mort" (CV, p. 44)

Ainsi, comme les deux lutteurs qui s'entretuent (CV, p. 36) ou comme les oreilles qui se font l'amour sous la table (CV, p. 15), la poésie de Patrice Desbiens provoque de multiples accouplement et contrariétés. Le lecteur est en déroute, puisqu'il est placé, dans un très petit espace poétique, devant une réorganisation totale d'un monde qui lui était jusqu'alors familier. Dans *Les conséquences de la vie*, les poèmes sont courts et la communication ardue. Le silence est pourtant bien couvert par l'échange constant et monétarisé des objets et des hommes.

En ce sens, Desbiens est le type de l'écrivain maudit. Il ne s'efface pas devant son texte. "La malédiction suppose un ordre supérieur, perçu comme juste et posé comme norme. Etre maudit, se dire tel, c'est poser le monde 'objectif' comme un ordre qui nous condamne, c'est transposer en destin le malheur d'une subjectivité qui s'oppose à l'ordre des choses, non pas pour le contester ou le renverser, mais pour le transformer en fatalité."<sup>8</sup> Dans cette définition proposée par Robert Melançon, ce qui frappe, c'est le caractère d'absolue singularité de l'écrivain. Or, la littérature de conscience, comme celle de Patrice Desbiens, ne saurait autoriser une telle singularité. Car l'écrivain est le porte-parole privilégié de la communauté, qui, elle, est touchée par la malédiction. On ne peut donc guère parler

ici d'écrivain maudit, mais de conscience de la malédiction collective.

Chez Desbiens, les choses 'objectives' incarnent une fatalité qui frappe aussi bien l'individu que le groupe auquel il appartient. Les choses ne distinguent pas. Elles sont éminemment complices de la minorisation. La "machine à coke", la banque et le ketchup participent pleinement au fatal abaissement collectif. Les choses ne sont pas innocentes pour Patrice Desbiens. Et c'est pourquoi elles conviennent à la poésie. Dans *Les conséquences de la vie*, elles en sont la principale assise.

*L'espace qui reste*, un deuxième recueil paru en 1979, paraît beaucoup plus 'franco-ontarien'.

"Je suis le franco-ontarien  
dans le woolworth  
abandonné de ses rêves" (E, p. 38)

Desbiens ne craint plus de déclarer ses appartenances. Comme le "franco-ontarien" sans majuscule, le poète reconnaît en son langage la place de la diminution, de l'amoindrissement. Son nom est un nom commun, un nom communautaire. Desbiens souffre d'une sorte de nomadisme thématique, en équilibre entre l'extrême 'majorisation' des Québécois qui, comme dans les récits de Jocelyne Villeneuve, "passent à la télévision", et l'humiliation malfaisante du groupe minoritaire franco-ontarien. Entre ces deux pôles, les désirs virevoltent, impossibles à satisfaire.

Dans *L'espace qui reste*, Patrice Desbiens pose enfin clairement la question du rôle du poète. Quelle est sa place et son rôle dans la société qu'il habite? On parvient à noter un certain nombre de traits. D'abord, le poète franco-ontarien est plus pauvre que tous les pauvres, reprenant ainsi la place que lui avait accordé Gaston Miron. Sa parole est une maladie sociale, une dégradation honteuse, un vieux morceau de nourriture remâchée.

"quelque chose bouge  
dans ma bouche  
c'est le cancer  
de la parole  
de la poésie" (E, p. 8)

L'écrivain de *L'espace qui reste* se blottit dans une sorte de survie minimale. Il est très précisément "l'espace qui reste". Et cet

espace est en retrait, en retraite. Le narrateur du récit dans chacun de ces poèmes est souvent morcelé, défait, un peu comme le sont les phrases déchiquetées par la structure verticale des vers. Cette misère de l'écrivain va bien au delà de la dispersion. Elle désarticule le poème et le monde en des morceaux insignifiants. Les textes brefs et lapidaires que nous présente Desbiens pourraient constituer justement le revers graphique de ce démembrement originel.

"il me manque des morceaux  
il en traîne partout" (E, p. 68)

"les mots me grugent;  
je suis plein de trous" (E, p. 69)

Dans ce livre, la relation entre les hommes et les objets est absolument exacerbée. En fait, le désordre semble régner dans un monde acéré où rien n'est 'vraiment' à sa place. Si nous ne comprenons pas comme lecteurs et lectrices, cela tient à notre ancrage dans les stéréotypes anciens: "les vieux manteaux mythologiques que nous sommes." (E, p. 53). Mais, parce qu'elle n'a rien à perdre dans sa vivante pauvreté, la poésie éclaire d'autres rapports entre les objets quotidiens. La poésie effraie. "C'est une partition qu'on avait jusqu'ici oubliée et qui s'affirme à coup de poings dans face des choses." (E, p.53)

Et alors le poète glisse dans l'errance: Timmins, Toronto, Montréal, Timmins, etc... "son corps bat dans le vent comme un drapeau sans pays" (E, p. 61) Bien plus, c'est la folie qui luit à l'horizon du renversement de l'ordre. Il n'y a aucune raison pour que le démembrement, dont souffre le narrateur, n'atteigne éventuellement son esprit.

Encore une fois, dans *L'espace qui reste*, la nourriture est une image capitale. Elle est absolument partout; tout se transpose en elle.

"quelqu'un s'est servi une  
pointe de pâté maison" (E, p. 12)

C'est de nouveau la 'machine à coke' traîtresse qui, après s'être approchée subrepticement du concierge affairé, l'a dévoré d'un seul coup de dent mécanisée. Pourvoyeuse de nourriture, la machine finit elle aussi par tout avaler. L'aliment, point de référence absolue dans notre société de consommation, se démet de sa vocation essentielle. Il ne nourrit plus l'homme mais s'en nourrit. Le langage publicitaire, utilisé par Desbiens,

est le témoin suprême de ce renversement:

“les nuages sentent les  
patates pilées instantanées  
shiriff avec  
une sauce brune aux  
oignons” (E, p. 75)

Desbiens musèle le langage en le confrontant à son usage quotidien et en dénonçant sa trahison dans la consommation. Après tout, le lecteur ou la lectrice consomme le langage, et cet acte est à prendre littéralement.

Mutilation et consommation constituent ainsi les deux faces de l'échange des significations au sein de la culture. Le poète de la conscience minoritaire en est doublement conscient, car il sait qu'il est lui-même, comme représentant de la communauté, le produit de constants marchandages. D'une certaine manière, le groupe minoritaire n'est-il pas toujours 'objectif', mis en boîte et consommé?

Par son titre, le dernier recueil de Patrice Desbiens, paru en 1981, consacre la disparition de l'homme minoritaire. *L'homme invisible/The Invisible Man* se présente comme un récit/a story racontant l'histoire d'un héros que sa propre parole n'a pu défendre. Parallèlement en anglais et en français, le récit se déroule constamment sur deux plans rivaux, car les traductions (quelle est la langue originelle ici?) ne se correspondent pas parfaitement. Ainsi, la version française comporte parfois des détails supplémentaires. 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.

Ces récits parallèles ne peuvent que représenter le dédoublement caractéristique de la culture franco-ontarienne. Mais il y a plus, car on voit maintenant plus clairement en quoi consiste "l'espace qui reste". Dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, la condition franco-ontarienne résulte d'une soustraction. C'est simple. Soustrayer la version anglaise de la version française: calculez le reste. Et ce reste de quelques phrases, "non traduites, secrètes, entre nous", c'est le lieu de la survie. L'homme invisible de Desbiens ne partage pas ses allégeances également. Sa survie et celle de "ses doubles" reposent sur cette espèce de surplus linguistique qu'est le français. La culture franco-ontarienne, parce qu'elle est si pauvrement minoritaire, ne peut être qu'excessive.

C'est un merveilleux récit autobiographique que celui de l'invisibilité. Récit dans lequel le héros combat les modèles hétérogènes de la pureté et de la bravoure. Franco-ontarien de Timmins, le narrateur de *L'homme invisible/The Invisible Man* n'atteindra que très tard l'âge de la majorité. Entre temps, il est iconolaste et s'amuse à détruire les modèles appris:

"Le petit Jésus est né dans une grange pas loin de Timmins. Jésus va aux mêmes écoles que l'homme invisible. Mais Jésus est toujours meilleur dans tout, surtout les sports." (*HI*, p. 4)

Cette destruction des modèles sociaux suit l'homme invisible dans toute son histoire. Il est pauvre, "sur le bien-être", perdu dans les rues de Toronto, suicidaire sur le Pont de Québec: la réalité entière autour de lui est réduite aux dimensions de sa pauvreté et de sa difficulté à se faire voir.

Le monde de Patrice Desbiens est illogique et discontinu. L'homme invisible ne sait pas où il est, ce qu'il fera dans les minutes qui viennent. Il n'est jamais sûr de reconnaître les gens dans la rue, les paysages sur son chemin, les tavernes où il s'est arrêté. Lui-même inaperçu, il ne peut déceler de marques distinctives parmi les choses et les individus. Pourtant, il voit tout. Il observe tout de l'intérieur. Il est la lucidité même.

Planant sous la surface des choses comme un sous-marin. La seule partie de lui-même qu'il révèle est son périscope." (*HI*, p. 25)

Plus tard, ayant développé des "pouvoirs de caméléon", "il glisse d'une personne à l'autre, d'une femme à l'autre, d'un pays à l'autre comme un lézard d'une roche à l'autre." (*HI*, p. 33) Son seul avantage dans cette errance, c'est justement l'invisibilité qui lui permet d'absorber le passage incohérent des choses. N'étant rien lui-même qu'une absence lucide, il peut tout adopter comme contenu de sa singularité.

L'oeuvre de Patrice Desbiens met en scène une conscience avivée. A mesure que l'homme minoritaire se vide d'un faux sentiment de plénitude, à mesure qu'il assume courageusement "la morsure brûlante du menu", il laisse place à la conscience pure.

"le vide me caresse les cuisses  
c'est un amant qui veut  
désespérément me savoir" (*E*, p. 34)

L'homme franco-ontarien brûle de passion, car c'est en lui que couve la plus grande impossibilité. Dans son essence, le narrateur créé par Desbiens bénéficie de toutes les possibilités créatrices. Non plus seulement un espace minimal, il est un creux absolu, une chambre libre et inoccupée. Invisible, il ne peut plus être assujéti. C'est là sa liberté: celle de son plus grand dénuement.

\*\*\*\*

Ainsi va le cheminement de la conscience minoritaire. Après tout, nous avons instamment besoin de parole, quelle qu'elle soit et quelle que soit son origine culturelle. Au cours de ces dix dernières années de littérature franco-ontarienne, une bonne moitié des intervenants se sont rangés du côté de ce que nous avons appelé *l'oubli*: avec ceux de Jocelyne Villeneuve, les textes de Guy Lizotte, d'Alexandre Amprimoz, d'Andrée Lacelle-Bourdon, de Joël Pourbaix, par exemple, se sont appliqués à déployer les fils du légendaire.

“Ton âme sur mon âme  
Nous irons dans le ciel  
Glisser sur les nuages  
Goûter du bonheur  
Nous cacherons tous nos rêves  
Entre nos deux corps”<sup>9</sup>

C'est justement contre cet envol dérisoire que se sont posés les tenants de la conscience. Pour eux, la poésie est difficile, éprouvante et raréfiée. C'est l'autre face de la littérature de l'Ontario français: Patrice Desbiens, Robert Dickson, Gaston Tremblay, Richard Casavant, entre autres.

Si la littérature a deux misères, le choix ne s'impose pas nécessairement. Tout exercice de langage est un geste d'envergure créatrice, un acte de violence devant le statu quo des choses. Oubli et conscience sont les revers difficiles d'une même production du courage. Ainsi en rend compte Héroïse à la fin de *Des gestes seront posés*: “Je marcherai contre le vent. J'apprivoiserai le vent. Mon domaine, mon étendue sera l'univers et je l'arpenterai moi-même de mon propre courage.” (G, p. 94) En Ontario français comme ailleurs, la littérature est l'appropriation du silence et sa transformation en lumière: son élucidation.

## Notes

- 1 Albert d'Haenens, "Mémoires collectives et identifications communautaires: la fonction historique dans l'élaboration de l'à-venir social", *Dossiers du Centre d'Action Culturelle de la Communauté d'Expression Française*, 93, (janvier 1982), p. 20.
- 2 Ibid.
- 3 Id., p. 22.
- 4 Richard Casavant, *Poèmes 1960-1965*, Sudbury, *Prise de Parole*, 1978.
- 5 Les oeuvres lues au cours de cette études sont les suivantes (elles sont suivies d'une lettre-code utilisée dans le texte):  
*Des gestes seront posés*, Sudbury, *Prise de Parole*, 1977. (G)  
*Contes des quatre saisons*, Montréal, Héritage, 1978.  
*Le coffre*, Sudbury, *Prise de Parole*, 1979. (C)  
*La saison des papillons*, suivi de *Propos sur le haikai*, Sherbrooke, Naaman, 1980.  
*Nanna Bijou*, Sudbury, *Prise de Parole*, 1981.
- 6 Les oeuvres lues au cours de cette étude sont les suivantes (elles sont suivies d'une lettre-code utilisée dans le texte):  
*Les conséquences de la vie*, Sudbury, *Prise de Parole*, 1977. (CV)  
*L'espace qui reste*, Sudbury, *Prise de Parole*, 1979. (E)  
*L'homme invisible/The Invisible Man*, Sudbury, *Prise de Parole & Moonbeam*, Ont., Penumbra Press, 1981. (HI)
- 7 Cf. Paul-François Sylvestre, "L'écriture franco-ontarienne bien ancrée dans la réalité du pays", *L'Express de Toronto*, Semaine du 23 février au 1er mars 1982, p. 7.
- 8 Robert Melançon, "La mort de l'écrivain maudit", *Liberté*, 11, nos 3-4 (1969), p. 25.
- 9 Guy Lizotte, *Cicatrices*, Sudbury, *Prise de Parole*, 1977, p. 15.